



Gustavo Naves Franco

As Formas da Infâmia
política e estética na obra de Jorge Luis Borges
(1921-1955)

TESE DE DOUTORADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araujo

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Gustavo Naves Franco

As Formas da Infâmia
política e estética na obra de Jorge Luis Borges
(1921-1955)

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araujo

Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras
PUC-Rio

Prof. Leopoldo Garcia Pinto Waizbort

Departamento de Sociologia
USP

Prof. Sergio Miceli Pessoa de Barros

Departamento de Sociologia
USP

Prof. Nizar Messari

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2009.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor ou do orientador.

Gustavo Naves Franco

Graduou-se em História na Universidade Federal de Minas Gerais (1997-2002). Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2003-2005), com dissertação sobre a obra do escritor argentino Julio Cortázar. Dedicou-se a pesquisas e tem trabalhos publicados nas áreas de História Contemporânea, História da América, Estudos Literários e Estética.

Ficha Catalográfica

Franco, Gustavo Naves

As formas da infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955) / Gustavo Naves Franco ; orientador: Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo. – 2009.

2 v. ; 364 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em História)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Inclui bibliografia

CDD: 900

Agradecimentos

Ao prof. Ricardo Benzaquen de Araújo, pela orientação atenciosa e paciente. Nos últimos sete anos, tive várias oportunidades de me surpreender com a rara coexistência de generosidade, perspicácia e solidez intelectual em um mesmo temperamento. Espero que este trabalho faça justiça, ao menos em parte, à sorte de tê-lo como exemplo.

Aos integrantes da banca examinadora da tese, os professores Sérgio Miceli, Leopoldo Waizbort, Paulo Henriques Britto e Antônio Edmilson Martins Rodrigues, pela meticulosa leitura crítica do trabalho, que me permitiu eliminar alguns equívocos em sua versão final, e proporcionou-me a chance de reelaborar algumas de suas idéias centrais durante a discussão, em um diálogo que espero ter prosseguimento de agora em diante.

Aos examinadores do projeto de qualificação, professores Luiz Costa Lima e Paulo Henriques Britto, cujas sugestões e críticas aos primeiros esboços da tese se mostraram cada vez mais decisivas na elaboração de sua versão final.

Ao prof. Adrián Gorelik, do Programa de Historia Intelectual da Universidad de Quilmes, pelas indicações de leitura e esclarecimentos sobre a história política e cultural argentina.

Aos professores José Reginaldo Gonçalves, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Karl Erich Schollhammer, do departamento de Letras da PUC-Rio, que, na avaliação de minha dissertação de mestrado, deram novo estímulo e direcionamento à continuidade da pesquisa sobre a literatura argentina.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, cujos cursos e disciplinas foram responsáveis pela maior parte de minha formação acadêmica, ou com os quais tive uma convivência e um

diálogo enriquecedores: Francisco Falcon, Luiz Costa Lima, Marcelo Jasmin, Antonio Edmilson Martins Rodrigues, Margarida de Souza Neves, Ilmar Rohloff de Mattos, João Masao Kamita, Ronaldo Brito, Flávia Schlee Eyler, Marco Antônio Pamplona, Maria Elisa Mader, entre outros, que me fizeram encontrar nesta instituição as melhores condições práticas e intelectuais para a evolução do trabalho.

A Edna Maria Lima Timbó, pela disponibilidade para resolver e acelerar trâmites institucionais, além de Cleuza Ventura, Anair de Oliveira e Cláudio Santiago, por tornarem as visitas ao departamento sempre agradáveis e proveitosas.

Aos professores do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, onde concluí o bacharelado, e adquiri uma base de conhecimentos e leituras indispensáveis para todos os trabalhos subsequentes. Em particular, registro o agradecimento à professora Heloísa Starling, orientadora da monografia de final de curso, e aos professores Luiz Haele Arnaut, Kátia Gerab Baggio e Regina Horta Duarte, cujo apoio e amizade foram fundamentais para que a escolha da carreira se mostrasse acertada.

Com todo o prazer por ter a oportunidade de fazê-lo, agradeço a Karina Vásquez, da Universidad de Quilmes, de quem usufruí a hospitalidade, a biblioteca, a amizade e a disposição para longas conversas sobre o assunto da pesquisa e temas correlatos.

Também especialmente, agradeço a Imara Bemfica Mineiro, por uma relação em que, ao carinho mútuo, foi acrescentado o interesse por objetos de estudos próximos, e o compartilhamento de dados e referências.

Por outro lado, durante toda minha formação conheci colegas que se tornaram grandes e queridos amigos, aos quais devo muito de minha alegria por ter seguido este caminho. Devo citá-los inclusive como referências informais do texto da tese, pois nestas relações obtive indicações de leitura bastante úteis, e provavelmente não resisti a me apropriar de alguns dos comentários escutados em nossas conversas. São eles: Luiza Larangeira Mello, Carolina Miceli, Daniel Wanderson Ferreira, Leonardo Ayres Padilha, Felipe Charbel Teixeira, Marcelo Mello Rangel, Bernardo Buarque de Hollanda, Fernanda Carvalho de Andrade, Jonas Lana, João de Azevedo Duarte, Renata Schittino, Danrlei de Freitas

Azevedo, Sérgio Xavier, Fabrina Magalhães Pinto, Daniel Pinha, Francisco Gouvea de Souza, entre outros.

Agradeço às professoras do Laboratório de Idiomas da Universidade de Buenos Aires, por seu esforço em aprimorar meu uso e compreensão da língua espanhola, e em particular à professora Guadalupe Molina, pela simpatia com que enfrentou esta tarefa menos simples do que parece. Aos vários colegas que se tornaram amigos durante as duas viagens de estudo e pesquisa que fiz à Argentina, agradeço por terem participado, com sua gentileza, seu bom humor e sua alegria, de importantes momentos em minha vida profissional e pessoal, deixando-me lembranças inestimáveis de nossa convivência.

Agradeço à professora Angela Perricone Pastura, da PUC-Rio, que, com a cortesia e o entusiasmo que lhe são peculiares, se dedicou a missão ainda mais inglória, a de melhorar meus rudimentos de francês.

Como se não bastassem os outros motivos, aos meus pais, Elizabeth de Melo Naves e José Flávio Monteiro Franco, sou grato pelo incentivo constante e irrestrito às minhas opções profissionais.

Poderia dizer o mesmo de outros familiares que foram motivos de admiração desde minha infância, ou se incorporaram mais recentemente a esta lista: Jane Monteiro Franco, Maria Lídia Monteiro Franco, Luiz Celso Rennó Gomes, Murilo César Monteiro Franco, Mariângela Paiva Franco, Márcio Gustavo de Melo Naves, Juza Graça Machado, Ricardo Mineiro, Mariana Campos Mendonça, Juliana Bemfica, Glória Ferreira Gaspar Costa, Fernando Faro, entre outros.

Agradeço ao amigo e diretor de teatro Anderson Aníbal, por não me deixar esquecer que as coisas às vezes precisam de poucas palavras e de gestos simples para serem ditas.

Agradeço a Susana Faro, que esteve ao meu lado durante todo o processo de preparação da tese e, sobretudo, no ainda mais delicado e recompensador esforço da criação de um filho.

O Tiago ainda não entende direito o que é uma tese de doutorado, não faz idéia de quem foi Jorge Luis Borges, e não está interessado no assunto. Talvez por isso ele tenha sido minha melhor e mais saudável companhia nos últimos meses.

Em tudo o que faço, está implícito o agradecimento a Érico Franco Mineiro, pois sempre prestei muita atenção no que o meu irmão diz.

Esta tese foi realizada com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnologia (CNPq) e da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Resumo

FRANCO, Gustavo Naves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de **As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)**. Rio de Janeiro, 2009. 364p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho é apresentado como uma contribuição à bibliografia crítica sobre a obra de Jorge Luis Borges, enfocando aspectos políticos da trajetória intelectual do autor, e conferindo-lhes uma relevância específica em sua produção literária. A princípio, são analisados poemas e ensaios publicados por Borges na década de 1920, em sua vinculação a um projeto romântico de renascimento da raça *criolla*, que teve seu auge no momento da reeleição de Hipólito Yrigoyen à presidência da Argentina, em 1928. Já em 1930, no entanto, o fracasso desta experiência e o processo de degradação do ambiente político mundial trariam uma decisiva inflexão na postura de Borges. A partir daí, seria configurada uma mais duradoura identificação do escritor com um conjunto de práticas e valores associados ao século XIX e à tradição britânica, por ele recebidos através da leitura de diversos autores, sobretudo G. K. Chesterton. Simultaneamente, foi constatado que, com o agravamento da crise europeia, seus comentários em revistas e jornais portenhos se voltam para a crítica e a sátira de projetos utópicos de organização social, de matriz francesa ou germânica, ambos atrelados a paradigmas estéticos (o primeiro ao articular os princípios da *l'art pour l'art* com o argumento pacifista, e o segundo apropriando-se de hábitos expressionistas, em um programa de renascimento da raça ariana). A delimitação destas três vertentes justifica uma leitura dos contos escritos por Borges na primeira metade da década de 1940, com ênfase para seu viés paródico, mas neles notando também o reconhecimento da derrocada dos padrões morais, estéticos e políticos do legado inglês. Enfim, foi examinado o diálogo de Borges com a literatura norte-americana, na medida em que ele teria encontrado aí a representação de uma nova imagem do mundo, à qual estariam associados contos como “La biblioteca de Babel” e “El Aleph”.

Palavras-chave

Jorge Luis Borges; literatura argentina; história cultural – sec. XX;
modernismo

Abstract

FRANCO, Gustavo Naves. Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de. **The Forms of Infamy: politics and aesthetics in the work of Jorge Luis Borges (1921-1955)**. Rio de Janeiro, 2009. 364p. Ph.D. Thesis – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The work is presented as a contribution to the critical bibliography on Jorge Luis Borges, focusing political aspects of the author's intellectual formation, and attributing to them a specific relevance on his literary production. At first, it consists on an exam of Borges' poems and essays published on the 1920's, in their associations to a romantic project for the rebirth of a local and authentic race, which had its climax with the re-election of Hipólito Yrigoyen to the presidency of Argentina in 1928. However, the failure of this experience and the process of degradation of the international politic conjuncture, during the next decade, bring a decisive inflexion in Borges' attitude. From then on, he would profess identification to a conjugation of practices and values corresponding to the ninetieth century and to the British legacy, received by him trough the reading of various authors, G. K. Chesterton in special. Simultaneously, with the aggravation of the European crisis, his works tend to the critic and satire of utopian projects of social organization, in their French and Germanic origins, both dependent on aesthetic paradigms (the first articulating principles of the *art pour l'art* and the pacifist cause, the second converting expressionist habits in a program for the rebirth of Arian race). The delimitation of these three frames justifies an interpretation of the short stories written in the first half of the 1940's, with emphasis to their parodistic strains, but also their recognition of the decline of moral, aesthetic ad political English patterns. At last, the dialog between Borges and the North-American writers is stressed, so long as he found in them the representation of a new image of the world, consolidated from 1945 on, and where he discovered the possibility of a contemporary poetics, exemplified in the mystical experience described in "El Aleph".

Keywords

Jorge Luis Borges; Argentine literature; cultural history – 20th. century; modernism.

Sumário

| | |
|--|-----|
| 1 . Introdução | 13 |
| 2. Grandeza e Misérias de Buenos Aires (1921-1930) | 30 |
| 2.1. Segredos da Terra, Castelos no Ar | 36 |
| 2.2. O Alucinado Misterioso | 49 |
| 2.3. Evaristo Carriego | 63 |
| 3. A Época dos Tumultos (1930-1939) | 78 |
| 3.1. Humilhados e Ofendidos | 85 |
| 3.2. Ensaio de Sinceridade | 104 |
| 3.3. A Paz Perfeita | 133 |
| 4. A Sombra Planetária (1939-1945) | 164 |
| 4.1. <i>Anno Mirabilis</i> | 174 |
| 4.2. Crimes e Pecados | 209 |
| 4.2.1. Os detetives suicidas | 217 |
| 4.2.2. As alegrias do Padre Brown | 228 |
| 4.2.3. Os deuses bárbaros | 242 |
| 5. O Mundo de Kafka (1945-1955) | 253 |
| 5.1. O Apocalipse segundo Borges | 267 |
| 5.2. O Minotauro Apaixonado | 289 |
| 5.3. Bem Está o que Acaba Bem | 321 |
| 6. Conclusão | 336 |
| 7. Referências Bibliográficas | 353 |

1 Introdução

Desde que foi reconhecida como um dos produtos mais instigantes do ofício literário no século XX, a obra de Jorge Luis Borges tornou-se um foco de convergência para diversas abordagens críticas, que fizeram da bibliografia a respeito um corpus à parte de variações sobre um mesmo tema. Por outro lado, seus textos serviram também como ponto de partida de novos questionamentos a respeito do lugar do escritor e do estatuto da literatura no mundo contemporâneo, proporcionando, a determinadas teorias, as imagens capazes de explicá-las em poucas páginas, e, em outras ocasiões, explicitando, a estas mesmas teses, os impasses diante dos quais uma nova reflexão torna-se incontornável. Deste modo, os constantes e sempre renovados esforços interpretativos parecem decorrer menos do aspecto provisório de seus resultados do que de um dado constitutivo dos próprios textos do autor. A obra de Borges é um convite ao comentário, ao mesmo tempo em que se esquiva a qualquer definição. E empreender um estudo sobre os valores e idéias que nela se articulam parece-me uma tarefa de antemão condenada a obter resultados aproximativos e parciais.

No entanto, dentre a enorme variedade de interpretações que a crítica formulou sobre o assunto, algumas tendências podem ser verificadas. A mais notável destas mudanças se deu com a crescente atenção conferida a temas históricos, sociais e políticos nos enfoques do objeto, conforme sua relevância era detectada na formação intelectual e na produção literária de Borges. A partir do início da década de 1990, este viés adquiriu certa proeminência, sem que tivesse sido ignorado por todos os trabalhos anteriores, e sem que questões mais estritamente formalistas deixassem de ser um importante meio de elucidação de

fatores envolvidos no debate. Uma revisão bibliográfica será feita, no decorrer deste estudo, no propósito de apontar a maneira como ensaios e análises de vertentes variadas contribuíram para a sua formulação. Mas, de um modo geral, pode-se dizer que ele está de acordo com aquela tendência antes mencionada.

Os objetivos específicos de minha pesquisa estiveram relacionados à tentativa de entender a trajetória intelectual do autor, e a evolução de sua obra literária, no contexto da longa crise sócio-política que atravessou a primeira metade do século XX no mundo ocidental. Tratava-se, por um lado, de mesurar o impacto de uma série de transformações de médio e longo prazo no modo de pensar e agir de Borges; e, por outro, de resgatar de seus escritos um possível diagnóstico da tumultuada situação a ele contemporânea, elaborado de um ponto de vista singular. Busquei então assinalar como, à medida que a crise se agravava, Borges teria assumido uma posição de defesa da ordem ameaçada, com um viés moralizante e conservador, expresso na proposta de retomada dos paradigmas culturais que teriam marcado a experiência do século XIX, vinculados ao caráter britânico. Paralelamente, a sátira e a paródia viriam a ser os gêneros apropriados para suas representações de um fenômeno de decadência da linguagem artística e política da época, conforme estas favorecessem o surgimento de imposturas forjadas em um período de transtorno da tradição, tendo como matrizes, em especial, os cenários culturais da França e da Alemanha. Por fim, procurei entender como Borges acompanhou o processo de substituição da Inglaterra pelos Estados Unidos como principal referência para a compreensão de uma nova conjuntura. O que implicava uma resignada aceitação do declínio da tradição inglesa, mas também uma abertura de possibilidades poéticas e ensaísticas para o ofício do escritor no século XX.

Estes quadros sintéticos foram construídos, no decorrer da análise, de acordo com mudanças pontuais na leitura que o escritor fazia do curso histórico de seu país e do mundo. Tal como as resumidas a seguir.

Em um enquadramento inicial, refiro-me à conjuntura argentina no período, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, quando se tornou evidente a ineficácia dos agentes locais na tarefa de reverter um processo de desestruturação das instituições do país, iniciado com as primeiras reações contra um programa republicano e liberal de construção do Estado-Nação argentino, estabelecido no século XIX. Os ensaios de juventude de Borges foram analisados como produtos

característicos deste movimento reativo, atrelados a um projeto romântico de renascimento cultural, cujo fenômeno mais marcante terá sido a reeleição do líder popular Hipólito Yrigoyen à presidência da Argentina, em 1928. Enfatizo a participação e a militância do escritor neste episódio inclusive porque, em um desdobramento logo posterior, o fracasso do segundo governo de Yrigoyen teria sido decisivo para uma importante mudança de perspectiva de sua parte.

Daí em diante, começa a ser sugerido, ainda no plano regional, um duplo movimento, que constitui o principal foco de minhas atenções, e é o eixo articulador do trabalho. Por um lado, ele diz respeito à evolução, na obra de Borges, de uma crítica a novidades ideológicas radicais do século XX, voltadas para uma reorganização revolucionária da sociedade, e forjadas durante a crise dos paradigmas oitocentistas. No caso, trata-se de compreender este câmbio como resultante de uma atitude reflexiva e autocrítica, que adquire crescente relevância na trajetória do escritor a partir de 1930, e na qual ele teria reavaliado sua postura como artista e intelectual na década precedente. Surge então o tema (não destituído de nuances e ambigüidades) do papel das vanguardas modernistas como precursoras de um conjunto de transformações e desdobramentos políticos, apropriado para o tratamento da relação entre a poética e a ensaística de Borges nos anos 20. E determinante, também, no debate de uma questão que percorre todo este estudo: o da mobilização da estética como modelo de ordenamento da sociedade, seja pelo viés apolíneo do simbolismo francês, seja pelo caráter dionisíaco do expressionismo alemão, em suas respectivas expressões programáticas e doutrinárias.

Com a leitura dos textos da *História Universal de la Infamia* (1933-34), creio ter encontrado o direcionamento a partir do qual podiam ser exploradas estas percepções, a princípio mais estritamente no âmbito da criação literária. Pois, neles, técnicas estilísticas modernistas são mobilizadas para a representação de um ambiente irrealista, habitado por personagens vazios, desprovidos de profundidade moral ou psicológica, em uma paródia tanto de tendências artísticas da época, quanto de tipos populares e líderes políticos. Com isso, ficava assinalada uma carência perceptível em ambas as esferas: a do “senso de realidade” que, segundo outros artigos publicados pelo autor no período, caracterizaria as épocas clássicas da civilização ocidental. Note-se que, ao fazê-lo, Borges não proclamava a superioridade de um realismo submetido a exigências empiristas ou cientificistas,

mas as virtudes de um sentimento matizado, do qual se originam modulações estilísticas, e o uso de uma delicada ironia, detectáveis, por exemplo, na prosa de Michel de Montaigne, Miguel de Cervantes e Jonathan Swift.

Na seqüência, analisando um discurso radiofônico proferido por Borges em 1936, procurei demonstrar como o epíteto do “clássico” seria por ele aplicado ao século XIX argentino, com sua literatura mais persuasiva do que impositiva, sua confiança em valores compartilhados (porém negociáveis), sua vida pública pragmática, e a criação de bases para um projeto nacional de longo prazo. Enquanto, no século XX, os rigores formais e a expressividade visual propostos pelas vanguardas corresponderiam à perda de um lastro de experiência, a uma sensação de ruptura com a tradição, que favoreceria a configuração de simulacros esteticistas, na linguagem da literatura como na da política, ambas inseridas em um mesmo processo cultural. Mas, no discurso, formulado ele próprio de acordo com os critérios da mediação, da moderação e do discernimento, ainda que sem ignorar o princípio da autoridade, Borges dava a entender que este processo seria reversível, na medida em que fossem recuperadas as qualidades daqueles antepassados.

Este ponto já se refere ao outro vetor do duplo movimento antes mencionado. O primeiro, vale repetir, converge para a crítica e a sátira de artefatos de grande apelo imagético, elaborados com excessos de sofisticação ou brutalidade, fazendo com que o refinamento francês e o vitalismo germânico fossem associados ao seu surgimento. O segundo, portanto, é relativo a uma valoração positiva do legado contra o qual se voltavam estas criações, isto é, a herança da cultura britânica, cujo predomínio no século XIX podia ser creditado à solidez do *common sense* – intercambiável com a categoria do “senso de realidade” –, e às práticas da negociação e da mediação, próprias a uma índole conservadora e reformista, que, todavia, pode lançar mão do uso da força em situações extremas, quando se vê ameaçada por inimigos políticos radicais. Esta conduta teria permitido a consolidação, no século XIX, do *mundo das nações*, dependente de uma eficácia prática na delimitação e preservação de fronteiras, no que se refere à constituição dos estados nacionais, bem como do exercício constante da diplomacia. Sem que fosse descartada a possibilidade da guerra, tal como verificado no ambiente de relativa estabilidade da *pax Brittanica* oitocentista.

Não de menor importância, nas condições descritas, seria o resgate de certa ingenuidade provinciana e burguesa, apegada a uma moral descomplicada, expressa em preceitos básicos, e que desconfia de extravagantes constructos filosóficos, artísticos e políticos. Ela teria a função de situar o espectador da época em um ponto de vista irônico e cético, diante das sofisticadas operações lógicas ou estéticas do modernismo francês, e das demandas de autenticidade ontológica e projeção metafísica do modernismo alemão. A isto estaria associada uma concepção da *história* como lugar da construção de sentido e significado para as sociedades, e, portanto, mais uma vez, a proeminência da nação como unidade política fundamental. Enquanto, nos dois outros casos, os desdobramentos políticos dos costumes aristocráticos vanguardistas convergiam para os princípios da Humanidade e da Raça, cada um, à sua maneira, eliminando diferenças históricas e culturais, em favor de ideais abstratos ou mitologias de origem atemporal.

Ao caráter anglófilo de Borges, enfim, são também atribuídos os qualificativos do pudor, da modéstia e da parcimônia, o hábito do *understatement*, o cultivo de um tipo peculiar de humor. Haverá algumas oportunidades de elucidar melhor as implicações políticas destes valores no decorrer do texto. Todos eles são atributos que Borges, possuindo antepassados ingleses, e buscando referências literárias e intelectuais na mesma fonte, teria incorporado à sua conduta e à sua obra, em um mecanismo de encenação de tais características – um processo de *self-fashioning*, de acordo com a utilização do termo por Stephen Greenblatt, ou de representação de um papel na vida pública, segundo o critério da sinceridade, vinculado à literatura britânica oitocentista, tal como definido por Lionel Trilling. No caso, ambos caracterizam a composição de um “personagem” por parte do agente social, e sua adequação a uma moralidade do dever e dos serviços prestados ao Estado, de modo que ele integre um esforço coletivo e patriótico, de preservação, reforma e progresso da nação, dentro dos limites impostos pela ordem comunitária.

No entanto, quando, em 1936, Borges se colocava à disposição para assumir um posto em uma ordem desta natureza, a desordem institucional argentina contradizia a própria possibilidade da restauração. Durante toda a chamada “década infame” da história do país, o governo instalado após o golpe que destituiu Yrigoyen não teve autoridade nem competência efetivas para legitimar-

se, tendo que exagerar no uso da repressão e da fraude eleitoral para se manter, e, portanto, tampouco restituindo um direcionamento liberal e democrático ao país. Marcado pela corrupção, por obscuras transações palacianas, e pela degradação da cultura popular, o período pode ser entendido o que melhor ilustra o fenômeno de declínio e queda da república da Argentina, o que confirma o diagnóstico, feito por Borges na época, de que a “honra” nacional estava em jogo. Novamente, temos aqui um valor que remete, pela maneira peculiar com que foi apresentado, a noções de nobreza e respeitabilidade mais próximas do exemplo britânico do que de seus equivalentes continentais. Por outro lado, além de não ter alcançado quase nenhuma repercussão política com este tipo de convocatória, o autor tinha que lidar também com a preferência, da parte dos intelectuais argentinos com que dialogava, por outros modelos de ação e pensamento, em particular o francês. Isto se torna claro se pensarmos, por exemplo, no grupo reunido em torno da figura de Victoria Ocampo, editora da célebre revista *Sur*, publicada a partir de 1931.

As relações de Borges com este círculo aristocrático, ocioso e cosmopolita foram um tema recorrente na pesquisa. E, em que pese a adequação de suas contribuições à linha editorial da revista, que favorecia a especulação metafísica, as discussões sobre a linguagem, e a *l'art pour l'art*, percebi que a pouca assiduidade com que ele freqüentava o elegante *salon litteraire* da mansão dos Ocampo sugeria um distanciamento e uma dissonância. Esta pode ter tido sua origem em fatores sócio-econômicos, dada a situação financeira da família de Borges, que o levou a executar diversos serviços provisórios e mal-remunerados ao longo da década, até que se estabelecesse como funcionário de uma biblioteca pública suburbana. Daí a menção, em certo momento de meu texto, de certa “consciência de classe média”, que estaria presente em alguns escritos analisados. Mas, para além das diferenças de classe e estilo de vida, havia o confronto – por raras vezes expressa abertamente – entre uma visão anti-utilitária da cultura e da arte, contrária aos paradigmas burgueses, e determinados componentes do comportamento e da postura de Borges, capaz de “adaptar” seus escritos à linha editorial de *Sur*, mas preservando reservadamente sua individualidade em relação ao grupo. Daí a tensão sutil e insidiosa, mas nem por isso menos esclarecedora, que pode ser percebida em alguns de seus comentários sobre Victoria Ocampo, e vice-versa.

Ficava assim delimitado o espectro de variáveis comparativas onde situar a evolução da obra estudada, no que se refere à sua inserção no cenário da Buenos Aires da década de 1930. A releitura crítica e reflexiva, por parte do escritor, de seus ensaios de juventude, o havia afastado de uma tendência a identificar, nas mitologias autóctones e no segredo da raça, o impulso para uma revolução redentora; e isto o desviara, em definitivo, de uma eventual sistematização ideológica deste pressuposto, correlata àquela que se daria, na Alemanha, com a formulação da doutrina nazista. Em seguida, aparecia a possibilidade de que ele fosse incorporado a um grupo de intelectuais e artistas mais inclinados a cultivar costumes parisienses, tanto em seus padrões de sociabilidade, quanto em seus hábitos criativos; porém, a crescente identificação de Borges com os costumes e hábitos ingleses, em especial aqueles que se desenvolveram ao longo do século XIX, o tornava pouco propenso a frequentar este círculo, o qual se acreditava em maior sintonia com as novidades e transformações, ocorridas e por ocorrer, no século XX.

Desde logo, o isolamento o anacronismo teriam caracterizado a situação de Borges na Argentina dos anos 1930, atenuados apenas pela própria maneira fluante, indireta e moderada, com que seus pressupostos eram declarados, conforme tivessem um direcionamento propositivo. Quanto aos textos de teor mais satírico, havia também o fato de que este traço nem sempre fosse percebido – um equívoco que ele raramente procurou desfazer –, contribuindo para a receptividade dos mesmos nos círculos modernistas. O exercício da paródia, cabe enfatizar, é característico da literatura moralista dos períodos de decadência, implicando a consciência de um deslocamento histórico e cultural por parte do autor, e o uso da alusão e da ironia em sua linguagem. Não obstante, se transferimos o enfoque da análise para o panorama mundial, nos anos que antecederam o início da Segunda Guerra, é possível encontrá-lo mais diretamente comprometido com uma das alternativas em questão, isto é, aquela que via no belicismo e no expansionismo alemão uma ameaça concreta à civilização ocidental como um todo. E que, portanto, considerava necessária e urgente que a Inglaterra – a potência conservadora responsável pela manutenção do *status quo* oitocentista – estivesse preparada para o confronto armado continental.

Borges não ignorava a seqüência de erros que havia gerado aquele distúrbio. Em 1933, escreveu um comentário sobre o tratamento dos derrotados na Primeira

Guerra, apontando para a criação de falsas imagens que confirmassem a “superioridade moral” dos vencedores, na propaganda feita por estes para consumo interno. Noutras ocasiões, denunciou o Tratado de Versalhes como um ato de humilhação e vingança, que, como sabemos hoje – e alguns observaram na época –, teria como consequência uma demanda feroz pelo resgate do orgulho pátrio germânico. Este, por sua vez, ao converter-se em orgulho racial, voltava seu ressentimento contra a própria idéia de um mundo dividido em nações que se reconhecessem mutuamente, orientando-se para um projeto de domínio global da raça ariana. O que já seria um efeito do declínio da capacidade da diplomacia inglesa de criar um sistema de equilíbrio na ordem internacional, tornado evidente em 1918. Feito o estrago, porém, caberia à própria Grã-Bretanha assumir a missão de desfazê-lo, o que implicava o rearmamento e a disposição para o embate, não mais em uma tentativa de conservar sua supremacia, mas em um gesto de *restauração* de seu poder imperial.

Pois, dentro do “sistema de equilíbrio” que mencionei, a guerra seria um extremo, mas não uma impossibilidade. Ela estava prevista como o último (porém legítimo) recurso da autoridade estabelecida, no plano internacional, tanto quanto a revolução restauradora o seria na política interna de um país. Mas, em função das lembranças da guerra anterior, e de certa apatia generalizada, a opinião pública inglesa persistiu durante anos em uma posição contrária ao rearmamento, enquanto o governo adotava uma política de apaziguamento em relação a Hitler, preferindo acreditar que suas declarações mais exaltadas eram bravatas de apelo demagógico. Deste modo, até 1939, poucas foram as vozes que, mesmo na Inglaterra, defenderam uma resposta imediata à ameaça alemã, que não deixasse dúvidas quanto à confiança britânica na efetividade de seu poderio militar, e fosse inclusive, potencialmente, capaz de evitar o choque bélico, mediante uma política de contenção. Entre elas estava a de G. K. Chesterton, o intelectual que, já no século XX, talvez tenha sido o mais lúcido atualizador de uma tradição recebida do século XIX, da qual sua obra viria a ser também um epílogo, conforme seus escritos reunissem, com coerência, os elementos daquela herança, em uma última vindicação consistente de seu alcance político, filosófico e artístico.

As primeiras menções a Chesterton nos textos de Borges datam do início da década de 1930. Assim, à medida que se dava a consolidação da afinidade do escritor argentino com a cultura britânica, teria crescido também seu respeito e sua

admiração pelo autor de *The End of Armistice* (1936), último livro publicado em vida por Chesterton, uma reunião de ensaios de reflexão e intervenção sobre a conjuntura européia, diante da ascensão do nazismo. Borges citou-o em alguns de seus comentários sobre o assunto, que, de 1936 em diante, tornaram-se freqüentes, denotando uma preocupação constante com o furor hitlerista, e levando-o a discutir as posturas de diferentes intelectuais em relação ao conflito iminente. E, desta discussão, podem ser extraídas duas conclusões, que se esclarecem mutuamente.

Segundo a primeira, o belicismo germânico era um fenômeno que postulava a guerra pela guerra, isto é, a mobilização militar como finalidade, e não recurso, da política, direcionando-se, portanto, para uma aventura expansionista irreprimível, ao menos diplomaticamente. Já a segunda diz respeito à resposta de parte considerável da intelectualidade francesa a esta ameaça, fundada em um pressuposto inverso, mas, por isso mesmo, equivalente: o de que a supressão de toda e qualquer forma de conflito era uma meta a ser buscada de modo incondicional pelos homens, os quais deviam manter, em um horizonte visionário, mas a ser conquistado mediante um salto repentino, a imagem de um mundo totalmente pacificado, regido pelos ideais abstratos da Justiça, da Liberdade e da Razão.

Devastação e suicídio. Com este binômio, Chesterton acusou uma inusitada cumplicidade ideológica franco-germânica, assinalando as semelhanças entre as duas orientações políticas. Ambas aplicavam critérios antes restritos à obra de arte em programas de revolução da vida pública: de um lado, estavam a frieza apolínea e o refinamento intelectualista, e, do outro, o vitalismo dionisíaco e o entusiasmo bélico. Pacifismo e belicismo partiam também de modelos de conduta aristocráticos, de elevação espiritual ou pureza do sangue, ao se voltarem contra uma moralidade de classe média, associada à Inglaterra. E, ao postular a Humanidade e a Raça como imperativos globais, eliminavam as diferenças construídas historicamente pelas nações, em projeções cosmopolitas ou ontológicas de uma totalidade de sentido, na qual a própria “França” e a própria “Alemanha” deixariam de existir.

Por razões óbvias, na prática uma destas variantes estava destinada a prevalecer sobre a outra, assumindo o monopólio do sentimento anti-burguês e anti-britânico. Isto se deu em 1940, com a devastadora invasão de Paris pelo

exército alemão, quando este não encontrou maiores resistências para dar o primeiro grande passo em seu propósito de dominar o continente.

Um ano antes, Borges havia escrito o primeiro relato que integraria suas mais famosas coleções de textos. “Pierre Menard, autor del Quijote”, dentro deste quadro contextual, pode ser lido como uma sátira do ambiente cultural francês às vésperas da ocupação, e uma análise dos mecanismos de indistinção entre os rigores formalistas e o fervor da barbárie. Na ocasião, dada a postura isolacionista norte-americana, ficava também nítida a responsabilidade da Grã-Bretanha em defender-se de um ataque ao qual a França não estaria preparada para reagir – defendendo também, assim, o legado oitocentista. O que, de um modo bastante pontual, terá fortalecido o desejo do autor de ver ressurgir a antiga potência, com um gesto de reversão do curso declinante em que ela vinha seguindo. Passando a um enfoque interpretativo mais abrangente, é possível inferir desta situação particular o argumento geral de meu trabalho até este ponto, que corresponde ao encerramento da segunda parte.

Ele se resume à consonância entre estes acontecimentos e a constituição de um espectro de possibilidades literárias, que seria mobilizado na obra de maturidade de Borges. Ressalto, desde logo, que aquelas relativas à poética e à ensaística, tal como recebidas do exemplo britânico, teriam pouca utilidade até 1945, e mesmo depois disso seriam recuperadas somente em um processo de adaptação a outra conjuntura. Mas, do ponto de vista em que ele se situava, a desconstrução das imposturas associadas ao duplo movimento reativo contra os valores ingleses se tornava possível, no sentido de que fosse apontado o que havia de ridículo ou banal na linguagem que as expressava. Era incerta a possibilidade de que o nacionalismo tradicional, a moralidade burguesa, a lírica da aspiração, e tudo aquilo a que ele se referia como “inocentes ternuras” de tempos passados, tivessem uma sobrevida na segunda metade do século. O inquestionável, para Borges, era que as promessas de sua substituição por utopias do bem ou do mal não passavam de discursos tão exaltados quanto vazios, tão grandiloquentes quanto triviais. E indicar sua inconsistência seria a função da sátira e da paródia, gêneros aos quais do escritor se viu “condenado” por ter nascido na época errada, a da decadência e queda da ordem a que sentia pertencer.

Pode-se objetar que esta é uma interpretação restritiva. Até certo ponto, estou plenamente de acordo. Como tantas outras, ela parte de uma questão

previamente delimitada, de um recorte dos textos a serem discutidos, da intenção de elaborar um argumento sistemático – e, assim, deixa de lado outras questões, textos e possibilidades argumentativas. Há também nuances e contradições no material pesquisado que nem sempre repercutiram na redação final (na maior parte das vezes, simplesmente porque não teriam maior impacto na composição do conjunto, sendo pequenas variações de ênfase, cuja análise minuciosa prolongaria um trabalho já extenso, sem acrescentar-lhe nada de substancial). Além disso, devem existir fontes, disponíveis ou por serem descobertas, capazes de matizar a compreensão da trajetória de Borges, para além do que fui capaz de fazê-lo. Como afirmei anteriormente, tudo o que espero ter alcançado é o maior grau de aproximação possível a um entendimento do tema, aproveitando os recursos que mobilizei com consciência de suas limitações, na tentativa de ampliar os significados possíveis dos artigos estudados, e não de reduzi-los a um julgamento esquemático.

Por este motivo, de maneira alguma pretendo dar a entender que a obra ficcional de Borges tem como única chave de leitura o contexto político de sua época. Apenas um temperamento paranóico seria capaz de ver, em cada uma de suas manifestações literárias, uma alusão, reação ou comentário a acontecimentos factuais específicos. Ainda assim, acontecimentos factuais podem ser sintomas de transformações culturais de longa duração, com suas diferentes ressonâncias no campo da sociedade, da linguagem e da política, sem que nenhum deles tenha uma predominância estrutural sobre o outro. E uma das surpresas com que me deparei na pesquisa foi um Borges bastante atento a tais transformações, muito distinto da figura livresca e asilada em uma biblioteca, tal como sua imagem se celebrou durante décadas. Menciono estes dois pontos agora porque eles estão em relação direta com o prosseguimento desta exposição introdutória, uma vez descritas as bases sobre as quais o terceiro capítulo se desenvolve.

A paranóia, afinal, foi ela mesma um assunto sobre o qual me detive no exame da produção literária de Borges no ano de 1940. Pois, naquela conjuntura em particular, diante de várias indicações de que o domínio do continente europeu pelos alemães seria o desfecho provável da guerra, a idéia de uma conspiração internacional que elevasse esta conquista à escala planetária não era de todo absurda. Ou melhor, era absurda, “fantástica”, “irrealista”, e como tal, segundo Borges, de uma enorme pobreza imaginativa, equivalente à indigência que ele

encontrava nas eufóricas formulações discursivas do nazismo. Mas vinha adquirindo uma efetivação concreta aterrorizante, o que o teria levado a admitir, em uma total inversão de papéis, que talvez os fanáticos estivessem com a razão.

Havia-se chegado, com isso, ao momento culminante de um transtorno generalizado dos padrões de leitura da realidade considerados *razoáveis*, do ponto de vista do pensamento oitocentista, e ao máximo declínio de um sentimento de *confiança*, que teria caracterizado a atuação inglesa até o início do século XX. Isto estimulava a percepção da história como um conjunto de acontecimentos inelutáveis, posto que obedeceriam a um plano secreto e em vias de realizar-se, cuja representação pode ser detectada em “*Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*”, escrito pelo autor em 1940. Por contraste em relação ao que afirmei antes, portanto, afirmo agora que neste caso, e somente neste caso, a obra ficcional de Borges possui uma chave de leitura única, dado o estado de espírito com que o conto foi escrito, sendo nele colocados em operação os mecanismos literários da paranóia e da alegoria política. Gênero que, por sua vez, seria o índice da mais completa degradação da literatura, conforme ela se originasse em uma tentativa de interpretação totalizante dos signos do real.

Mas, na seqüência, a relativa distensão deste clima de entusiasmo e desespero correlatos parece ter tido certa influência na composição de outras narrativas. Daí a possibilidade de que elas fossem analisadas de acordo com um conjunto mais aberto de referências, ainda que delimitado pelos objetivos restritos de minha proposta. Para tanto, estabeleci um recorte de relatos, em particular os do gênero policial, publicados por Borges durante a década de 1940, pois aspectos formais e estilísticos dos mesmos se mostraram pertinentes na elucidação do argumento. Tratava-se, então, de ver como as ficções do autor atualizavam e exploravam algumas distinções relativas às idéias de “Inglaterra”, “França” e “Alemanha”, segundo os modelos que procurei configurar, em consonância com o percurso intelectual e político de Borges.

E, a partir dos contos policiais de Chesterton, foram delineados os traços de um paradigma comparativo central, remetendo à tradição da comédia inglesa, com sua sustentação na eficácia do *common sense*, suas evoluções baseadas na confiança e na providência, sua ingenuidade e mediania moral. Contudo, este seria um eixo de equilíbrio que se destacava, nos contos policiais de Borges, por sua ausência, sobre a qual se erguiam sofisticados e extravagantes constructos

simbolistas e expressionistas, tendo como referência a tragédia grega ou as epopéias bárbaras. Pela via do horror trágico e da crueldade desumana, ambas postulariam a radicalidade do mal, em contraste com a concepção de um espírito compassivo e misericordioso, presente nas transações cômicas a que me refiro. Mas, nos escritos examinados, não obstante o reconhecimento do vazio deixado pelo abandono ou pela inexistência deste poder configurador, vejo também uma inclinação satírica e paródica, informada pelo ceticismo quanto aos excessos retóricos, e apontando para um fenômeno de banalização do trágico e do épico, com ênfase na afetação gestual e oratória dos personagens.

Esta etapa encerra o argumento de que se ocupam os três primeiros capítulos. Dele, depreende-se que, após ter buscado recuperar a substância do projeto nacional oitocentista argentino, em uma intervenção direta na vida pública local, e acreditar no renascimento do caráter britânico, diante dos eventos iniciais da Segunda Guerra, Borges terminou por aceitar o fato de que ambos haviam ficado definitivamente para trás. Porém, do segundo elemento, ao menos, ele preservou ou reincorporou determinados atributos – a “ingenuidade”, a ironia, o humor – capazes de ver as extravagâncias estéticas e políticas do século XX em uma perspectiva distanciada. Coube-lhe viver em uma época tumultuada, irracional e violenta, o que implicou seu deslocamento do cenário político, e sua resignação a ser um observador das transformações que então estavam ocorrendo. Mas, deste posto de observação, como no caso de Montaigne, tornou-se um comentarista perspicaz e incisivo – ainda que poucas vezes sentencioso ou direto – dos debates e choques culturais de seu tempo.

Outras duas ressalvas merecem ser feitas neste ponto. A primeira delas diz respeito à idéia de “civilização ocidental”, tal como Borges a caracterizou: uma sobreposição de ritos, inibições, lembranças, habilidades e hábitos, associados a cada uma das grandes nações européias, em suas configurações culturais e históricas. A partir destes componentes e restrições, portanto, cada uma delas teria dado sua contribuição à formação de um legado moderno, em que o melhor da cultura italiana, por exemplo, estaria representado pela obra de Dante, o mesmo valendo para Cervantes, no caso espanhol, Goethe, no caso alemão, e Montaigne ou Voltaire, no caso francês. Assim, a caracterização muitas vezes pejorativa de “Alemanha” e “França”, verificada em sua obra, devia-se a uma situação peculiar, de degradação de costumes associados a estes contextos, que inclusive se voltava

contra a herança clássica de cada um deles, ao deturpá-la e corrompê-la. Enquanto o produto do esforço de seus verdadeiros artífices permanecia disponível, vivo e revigorado, àqueles que prezassem o poder de encantamento dos grandes textos literários de diferentes períodos.

A outra ressalva é decorrente desta. Trata-se do problema da aceitação, por parte do autor, de que o momento do auge da tradição inglesa havia ficado para trás. Entendo que isto implicava um gesto de desapego, de “abrir mão” de uma supremacia cultural e histórica, condizente algumas virtudes do próprio caráter britânico, tal como incorporadas por Borges (embora estas nem sempre fossem exercidas pelos seus representantes, em particular no que se refere ao imperialismo, mais ainda no momento em que este decaiu em uma questão meramente auto-afirmativa). Neste sentido, a identificação da idéia de “civilização” com a idéia de “Grã-Bretanha” seria contrária à ironia e ao *understatement* que caracterizavam a segunda, convertendo-se em motivo de um orgulho civilizatório sem base na realidade, e, portanto, inclinado a operar ações e reações não apenas desmedidas, como também incompetentes, em termos práticos (o Tratado de Versalhes é o melhor exemplo destas).

Certa vez, Borges mencionou uma frase de Bertrand Russel segundo a qual a “civilização” não corria perigo por causa do declínio da Inglaterra, que bem poderia ser substituída pela China, como centro irradiador de ritos, hábitos, costumes, inibições e preconceitos locais. Hoje, o prognóstico não parece de todo desacertado, e, levando-se em conta a observação weberiana de que os chineses são os “ingleses do oriente”, ou vice-versa, talvez ele fosse o preferido pelo escritor argentino. Mas, ainda que venha a cumprir-se, o será tendo como intervalo um considerável período de incontestado predomínio da cultura norte-americana, ao menos deste lado do globo. E considero que esta última e decisiva mudança, dentro do recorte cronológico de meu trabalho – a consolidação dos Estados Unidos como potência mundial –, terá acarretado também uma mudança de atitude da parte de Borges. Este é o assunto do último capítulo.

Recorde-se então que a utopia pacifista francesa foi derrotada em 1940; a utopia bélica germânica, em 1945. Entre uma coisa e outra, as hesitações e a debilidade inglesa expuseram a necessidade da intervenção norte-americana no conflito, de modo que seu desfecho fosse favorável às nações democráticas. E esta intervenção determinou a culminância de um processo de longa duração, relativo

à tradição anglo-saxônica, cujos efeitos podiam ser sentidos desde as últimas décadas do século XIX: o de uma substituição dos paradigmas econômicos e sócio-culturais predominantes no ocidente, com a emergência dos Estados Unidos e o crepúsculo da Grã-Bretanha. Em grande parte, a reação alemã contra alguns pressupostos do capitalismo contemporâneo eram já devidas a tal desdobramento, até porque a crise econômica dos anos 30 podia ser creditada à dinâmica do novo sistema financeiro. Por isso mesmo, havia um sentido histórico no rompimento do isolacionismo político dos EUA, de modo que o país reafirmasse sua supremacia no panorama internacional.

O ano de 1945 é o marco deste processo. A partir daí, ficaria evidente uma polarização que, até mesmo geograficamente, substituía a centralidade européia, conquistada com a constituição do mundo das nações durante a idade moderna, pelos extremos da democracia norte-americana e do comunismo soviético. No âmbito deste trabalho, o primeiro destes modelos adquiriu maior relevância. É verdade que, após o encerramento da Segunda Guerra, a Argentina seguiu um curso político singular, por causa da ascensão do peronismo, que contrariava tendências verificadas no resto do continente. Mas, com base em fontes a serem citadas, devo argumentar que, ao entender o desfecho do conflito como um momento de abertura a novas possibilidades literárias em sua carreira, Borges o estava interpretando de acordo com uma imagem do mundo que ele havia encontrado na literatura norte-americana, sobretudo nas obras de Hermann Melville e Walt Whitmann.

A primeira serve como termo de comparação para uma leitura de “La biblioteca de Babel”, conto escrito pelo autor em 1941, que, a meu ver, fornece o quadro prévio relacionado ao assunto, no qual aquelas novas possibilidades emergiriam. E neste caso, antes de tudo, era preciso ressaltar o aspecto desordenado e caótico do universo ali descrito, bastante distinto da ordem conservadora inglesa, e povoado por indivíduos atomizados, em constante busca por uma salvação pessoal. O modo como Borges se situou na narrativa, na figura de um habitante perplexo deste orbe ilimitado, tornou-se, assim, um enfoque apropriado à seqüência do exame. Daí inserção, no conjunto da análise, de um ponto de articulação entre a tradição britânica e os autores norte-americanos: a obra de Franz Kafka. A justificativa do procedimento, desenvolvido no plano da genealogia literária, está nos comentários de Borges sobre o autor tcheco, onde ele

geralmente surge atrelado a representantes da cultura anglo-saxônica, seja através de sua comparação com Chesterton, seja através de sua associação a Melville.

Segundo este caminho interpretativo, os protagonistas kafkianos seriam criaturas exiladas do velho mundo, que não encontravam um lugar na ordem (ou melhor: desordem) contemporânea. Porém, partindo exatamente desta condição, Borges teria escrito o relato em que aplicaria suas mais genuínas intenções artísticas. Nas palavras do escritor, “El Aleph” (1948) era uma tentativa de “conciliar os hábitos literários de Kafka e Walt Whitman”. Ou seja: um esforço no sentido de alcançar a emoção poética diante do aspecto fragmentado e pulsante da experiência do mundo novo, que tivesse como origem a própria perplexidade, e a ela retornasse, após o instante de uma epifania. Na caracterização deste fenômeno, há certa sobrevivência dos costumes cômicos britânicos, como via para a contemplação mística; mas sem que esta possa deter-se na união do poeta com seu objeto de desejo, recaindo sempre, mais uma vez, em uma diferenciação e em uma separação, o que configura um gesto de uma *renúncia*. Possíveis implicações políticas, decorrentes deste entendimento do papel da poesia, são discutidas no final da seção sobre o tema.

Por último, apresento uma leitura dos eventos que levaram Borges a destacar-se como conferencista no final da década de 1940, quando ele passou a se dedicar à mais bem-sucedida atividade de sua carreira. Esta foi uma oportunidade de dar um desfecho, mesmo que inconclusivo, ao acompanhamento da biografia do autor, que atravessa todo o estudo. Foi então igualmente retomado o problema de sua inserção no cenário artístico e intelectual do pós-guerra, entendido como um contexto lingüístico, com suas restrições e possibilidades. Assim, na análise dos métodos discursivos de Borges, procurei demonstrar como estes se dariam de acordo com uma tentativa de organização, mesmo que efêmera e precária, de um universo de signos e palavras desordenadas. O que, novamente, aponta para a “adaptação” de sua índole conservadora e oitocentista a um “mundo norte-americano”.

Deixo para a conclusão do trabalho algumas observações que ainda pretendo fazer a este respeito. Por ora, espero apenas que tenha sido elucidada sua orientação geral, e alguns tópicos específicos em que ela se sustenta, para que leitor esteja prevenido quanto ao tipo de abordagem que será feita. Optei por fazer uma introdução mais extensa justamente para que ela seja um guia de leitura

confiável, evitando maiores surpresas para aqueles que decidirem continuar daqui em diante, e para que esta decisão não se dê no escuro. Todavia, com o detalhamento da pesquisa, e a exposição mais detida das reflexões em que se baseia o argumento, acredito que surgirão oportunidades de discuti-las sob outras perspectivas, de modo que venham a adquirir maior fundamentação documental e teórica.

2 Grandeza e Misérias de Buenos Aires (1921-1930)

A década de 1920 foi em Buenos Aires um período de agitação cultural. A expressão é apropriada por referir-se não exatamente a grandes realizações nos campos da filosofia, da política ou da arte, e sim à sensação de inquietude que se segue à derrocada de determinados padrões de conduta estabelecidos, e antecede sua substituição por outros modelos de ação e de pensamento. Na maior parte do mundo ocidental do pós-guerra, um vácuo se havia instalado no lugar onde antes estava a confiança nos valores legados pela tradição. E, no caso argentino em particular, a idéia de uma pátria que vencera a barbárie, e se incorporara ao conjunto das nações progressistas, se deparou com uma juventude que já não se identificava com seus pressupostos. De fato, em uma sociedade em processo de transformação, conceitos e doutrinas formulados de acordo com outro contexto pareciam perder o contato com a experiência, incapazes de servir como mecanismos de entendimento e configuração da realidade. Surgia, assim, uma nova geração, estimulada pelo ambiente de expectativa quanto às suas energias e capacidades criativas, disposta a produzir toda uma nova concepção integradora da cidade, do país e do mundo, a partir dos fragmentos que as antigas convicções já não eram capazes de reunir em uma imagem coerente.

Jorge Luis Borges era então um jovem poeta que, após ter integrado um grupo de vanguarda espanhol por um breve período, encontraria em sua terra natal o primeiro grande impulso de sua carreira artística. De volta a Buenos Aires, após uma viagem familiar motivada pela necessidade de tratamento médico do pai, viu uma cidade em meio a processos de expansão territorial, mobilidade social e aumento da população – sobretudo com a entrada de imigrantes –, que estava se transformando em uma metrópole moderna, com todos os problemas e promessas

que esta transformação implicava. Segundo José Luis Romero, era a representante mais notável entre as capitais latino-americanas que, de 1880 em diante, adquiriram um aspecto de “irreprimível e ilimitada aventura”.¹ O que trazia consigo o sentimento de um momento histórico particular, marcado pela intensidade das mudanças, e pela abertura de possibilidades a serem exploradas por quem estivesse disposto a assumir os riscos. Por outro lado, esta aceleração gerou também reações, as quais apontavam para a retomada de valores e atributos permanentes do caráter argentino, apresentados sob a forma de mitos de fundação, que estariam sendo substituídos pela absoluta ausência de qualidades do homem dos novos tempos. Mesmo que de maneira pouco sistemática, dada a urgência do momento, novas idéias, teorias e utopias eram mobilizadas para dar conta de um iminente renascimento cultural; a pressa podia comprometer sua consistência, mas, de maneira alguma, limitava suas ambições.

“A modernidade é um cenário de perdas, mas também de fantasias reparadoras”, escreveu Beatriz Sarlo ao tratar do assunto.² E os primeiros poemas publicados por Borges caracterizariam este fenômeno de um modo singular. Habitante de Palermo, e identificando os signos de suas origens na paisagem do bairro, ele se propôs a tarefa de ser um poeta do subúrbio, e assim dar forma àquela área de transição entre o pampa e a cidade. De um lado, estava a grande planície silenciosa, que se estendia indefinidamente, nação mitológica do *gaucho*, e que muitos viam como a fonte de todo o vigor da nação argentina; de outro, a metrópole babélica, labiríntica, povoada por criaturas anônimas e exiladas. Mas a peculiaridade urbanística de Buenos Aires fazia do *arrabal* uma área em que os limites entre uma coisa e outra não eram muito nítidos, e na qual o gesto da imposição de uma forma geométrica à cidade, operado de acordo com o modelo francês, perdia eficácia ao se afastar do centro – do mesmo modo como a suposta vitalidade natural do pampa perderia força ao se aproximar da cidade.³ Este aspecto de zona intermediária se expressava também na constituição populacional

¹ ROMERO, J. L. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007 [1976], p. 247.

² SARLO, B. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 29.

³ Para um acompanhamento das intervenções e evoluções urbanísticas que criaram este cenário, ver Adrián Gorelik, *La Grilla y el Parque: espacio público y cultura urbana em Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

dos subúrbios, povoados por uma classe média difusa, cujo lugar na nova ordem sócio-política não estava muito bem assinalado.

E, ao vivenciar o processo de rebaixamento social e material de sua família, de cepa *criolla*, com antepassados heróicos na história argentina, mas em dificuldades financeiras, acentuadas pela condição de saúde do pai, Borges teria encontrado precisamente ali o lugar para exercer um refinamento dos sentidos característico dos epílogos de uma estirpe declinante.⁴ Considerava-se herdeiro de uma tradição, que dele exigia uma nova forma de síntese de seus valores. “Os anos que vivi na Europa são ilusórios”, escreveu então em um poema. “Eu estava (e sempre estarei) em Buenos Aires”.⁵

Surgia, ainda de maneira tateante, a proposta de distinguir naquele universo em expansão os elementos que preservariam uma substância imune a todas as transformações, como peças desgarradas de uma totalidade que ameaçava desfazer-se, mas exibia ainda nebulosas imagens de sua existência. O empobrecimento da experiência deveria assim ter, como contrapartida, a promoção dos mais insignificantes temas a motivos de júbilo e exaltação, para que a percepção de uma falta fosse imediatamente compensada pelo seu contrário: a elevação do espírito que reencontra um lar. *Fervor de Buenos Aires*, título do primeiro livro de poemas publicado por Borges, escrito sob o impacto de seu retorno, reflete justamente esta dinâmica, sem estabelecer-se em definitivo em nenhum dos dois pólos. Poemas como “El Truco” e “Un Patio” são motivados pelo reconhecimento de práticas e objetos cotidianos como impulsos de especulação metafísica, ou focos de amorosa contemplação, capazes de abandonar uma posição histórica, para assumir o caráter de idéias platônicas, eternas e imutáveis. Mas estas mesmas práticas e objetos parecem sempre a um passo do apagamento de sua figura, de modo que o poeta só pode captá-las como imagens fugidias, que nunca chegam a ser totalmente delimitadas no artefato estético.

Tendo Walt Whitman como modelo de genialidade artística, a pretensão de Borges era a de tornar-se um escritor universal, em um sentido específico: o da identificação do artefato poético com o cosmos, seus ritmos e modulações. Também muito influenciado pela leitura de Schopenhauer, concebia este cosmos

⁴ A importância destes condicionamentos na trajetória intelectual de Borges foi ressaltada por Sergio Miceli, em “Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, março de 2007.

⁵ BORGES, J. L. “Arrabal”. In: _____. *Fervor de Buenos Aires*. OC, vol. 1, p. 35.

como uma sucessão de ciclos que apagavam os limites da individualidade, submergindo-a em uma elegante estrutura metafísica. Ao mesmo tempo, voltava-se para os mais familiares indícios desta indiferença universal às singularidades humanas: isto é, as imagens do subúrbio, nas quais reconhecia um misterioso pertencimento de seu espírito ao torrão natal, e deste à eternidade. O meio e o propósito não eram excludentes. Toda essência só pode ser entendida como universal, não estando sujeita a quaisquer limitações de tempo ou espaço em sua existência autônoma. Regionalismo e metafísica seriam, no caso, uma coisa só, pois é da própria terra que emerge a idéia absoluta, cabendo ao artista perscrutar a terra, distinguir a idéia das contingências, e expressá-la em seus versos. O que, ao mesmo tempo, torna a imagem e o cosmos duas coisas separadas: da mediação entre ambas surge o poema.

No entanto, se a época exigia o restabelecimento de idéias gerais, que servissem a um novo entendimento do mundo, para isso os poemas isolados de Borges eram insuficientes. A experiência que eles propõem não chega nunca a configurar estruturas estáveis para a re-fundação da comunidade, pois o efeito que eles alcançam é da ordem do mistério, algo que não pode ser fixado como um conceito, mas apenas sentido em uma fugaz experiência sensitiva. Por outro lado, a se confirmarem algumas hipóteses deste trabalho, seria por causa desta limitação que o autor, décadas depois, não excluiria *Fervor de Buenos Aires* do corpo de suas obras completas, no qual também foram mantidas outras compilações de poemas publicados na década de 1920. Mesmo considerando-os ineptos, ou destituídos da vitalidade que exigiriam seus propósitos, Borges nunca deixaria de sentir que algo os legitimava, mesmo que fosse apenas uma precária sensação do belo. Ou a ambigüidade fundamental que os atravessava, conferindo, a toda possibilidade de euforia, um contraponto dubitativo e hesitante, que impedia o mistério de conformar-se como um segredo mítico, revelado pela leitura iluminada dos signos da terra.

Contudo, nos ensaios que Borges escreveria no período, e excluídos de suas obras completas décadas depois, dá-se uma operação que elimina toda parcimônia ainda verificável em sua poética: a conversão do mistério em um projeto político, apresentado sob a forma de uma cosmogonia.

Neste capítulo, pretendo avaliar os fundamentos e evoluções desta transformação. Em primeiro lugar, trata-se de entender, em sua especificidade, um

tipo de postura intelectual freqüente na época. Pois a transposição de intuições estéticas em modelos utópicos de organização social tornava-se então uma prática comum, que atraía as atenções de todo um público insatisfeito com valores considerados antigos e degradados, e ecoava na produção dos jovens de Buenos Aires, favorecendo polêmicas e adesões extremadas nas páginas de *Martín Fierro*, *Proa* e *Inicial*, entre outras revistas da nova geração. Nem sempre estas controvérsias expressavam uma vinculação séria a determinadas ideologias, ou um entendimento claro de suas implicações práticas, sendo marcadas sempre por uma inconstância que não excluía a brincadeira e o mero virtuosismo retórico. Ainda assim, em seus ensaios, Borges oferecia um modelo visionário de configuração social não totalmente destituído de coerência filosófica; e meu propósito inicial, portanto, será o de esboçar uma breve análise dos elementos deste modelo, de modo que algumas de suas derivações lógicas possam ser demonstradas.

Em segundo lugar, devo notar que, apesar de elaborarem uma proposta com aspectos metafísicos, artísticos e políticos indistintos, os ensaios de Borges propagavam também uma revisão histórica – já entrevista em seus poemas – com um propósito bastante nítido, e vinculações partidárias imediatas. Mais especificamente, exaltavam a figura de don Juan Manuel Rosas, o célebre personagem demoníaco do *Facundo* de Sarmiento, como a legenda detentora dos verdadeiros atributos do povo argentino, e uma legenda que teria um representante político concreto na Buenos Aires da década de 20, o ex-presidente Hipólito Yrigoyen. Desta conexão, teria surgido o entusiasmo com que Borges participou da reeleição de Yrigoyen em 1928, sentindo-a como um momento de ressonância épica na história da nação, bem como na trajetória de sua geração, e em seu próprio percurso pessoal. Devem ser então examinados os mecanismos do vínculo entre a ensaística de Borges, sua militância política, e a sociabilidade singular relacionada ao culto do velho caudilho, sobretudo no que diz respeito aos subúrbios da cidade, matéria de fascínio de jovens intelectuais do período, entre eles Jorge Luis Borges.

O terceiro ponto refere-se aos eventos que se seguiram à arrebatadora consagração de Yrigoyen pelo sufrágio. Isto é, ao crescente desgoverno que tomou conta da sociedade argentina na ocasião, até que, em 1930, uma restauração conservadora fosse amplamente aceita como remédio para os males

do populismo radical. Mais especificamente, a seção tratará da obra que Borges concebeu e elaborou durante estes anos, na medida em que nela possa ser detectada uma modificação de seu ponto de vista sobre a cultura popular de Buenos Aires, sem que isso significasse a dissolução de seu interesse na mesma, e tampouco a aprovação do golpe militar. O desafio é captar, neste momento, um câmbio de perspectiva sutil, mas amplamente sugestivo, em relação às qualidades literárias e políticas que o autor apreciaria a partir daí. Mas somente um desenvolvimento ulterior do estudo poderá conferir o devido peso a este argumento.

Por fim, estes três tópicos serão importantes para entender a contínua reavaliação que Borges faria do papel de sua geração na vida intelectual argentina. O tema deverá ser recorrente neste estudo, tanto quanto o foi em sua obra. Pois, com variações de ênfase, ele voltaria sempre o olhar para a época de sua juventude, assinalando por vezes as conseqüências trágicas de uma atuação irresponsável, mas recordando também a Buenos Aires dos anos 20 como um lugar pacífico, em que as trocas intelectuais se davam em um clima de amizade, e até mesmo inocência. Uma pequena discussão sobre esta ambigüidade será feita no final da última seção do capítulo.

2.1 Segredos da Terra, Castelos no Ar

NINA: ...e, depois disso, a matéria e o espírito se fundirão em uma harmonia maravilhosa e terá início o reino da vontade universal.

Anton Tchekhov, *A Gaivota*

Início esta etapa com a hipótese de que os primeiros ensaios de Borges correspondessem a uma tendência mais ampla no panorama intelectual de sua época, a qual encontrava, na expressão artística, um reservatório de energias e formas a ser mobilizado no momento de uma crise. Isto em uma perspectiva generalizante. No que se refere aos casos particulares – sem pretender formular uma análise detalhada a respeito dos múltiplos personagens e argumentos que integravam o debate –, segue a menção a alguns nomes que, além de eventualmente serem encontrados nos escritos de Borges, servirão como termos comparativos, por apresentarem semelhanças e diferenças a serem enfatizadas. O que nos põe de acordo com um pressuposto decorrente dos trabalhos de Zeev Sternhell, e reafirmado por outros pesquisadores, segundo o qual as grandes forças de radicalização política do século XX teriam sido precedidas por um movimento cultural bastante vasto, para o qual convergia o inconformismo radical com a situação contemporânea. Mas exige também a delimitação de distinções no interior deste movimento, de maneira que sejam compreendidos os princípios nos quais, em certos casos, se fundamentaram novas práticas e regimes de governo.⁶

A partir da evocação da herança clássica, o fenômeno pode ser identificado, em um primeiro momento, na Itália e na França (porém, por vezes, sob alguma influência da filosofia alemã do século XIX). O escritor italiano Gabriele d'Annunzio terá sido um de seus pioneiros. Leitor de Nietzsche, d'Annunzio

⁶ Cf. STERNHELL, Z., SZDAJER, M. y ASHERI, M.. *El nacimiento de La ideología fascista*. Trad. Octavi Pellisa. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994. p. 2-4. Ver também GRIFFIN, Roger. "The reclamation of fascist culture". *European History Quarterly*, vol. 31, n. 4, 2001, p. 609-620.

encontraria, em certa concepção da tragédia grega, o modelo ideal da sociedade que deveria substituir os padrões burgueses e liberais, cujos poderes degenerativos apontavam para a necessidade de se restabelecer uma unidade no plano da cultura – no caso, a cultura italiana, que demandaria outro renascimento com urgência. E a possibilidade de uma síntese trágica lhe oferecia justamente a iminência da consagração de um novo homem e de um novo mundo, através de um sacrifício purificador do espírito, capaz de resgatar, no passado, o instante em que este teria se desvirtuado, e reverter esta revelação em uma catástrofe redentora. O que implicava a predisposição heróica ao enfrentamento de uma morte violenta, por parte dos indivíduos e de todo o corpo social. Todavia, na medida em que, no plano político, este momento estava situado sempre adiante, como finalidade nunca completamente alcançada, mesmo que fatalmente necessária, ele resultava em um meio de *intensificação* da experiência cotidiana, que seria por si mesmo um processo de revitalização cultural. A pátria entendida como tragédia era um conjunto que mobilizava a totalidade de suas forças em um constante movimento na direção de uma redenção coletiva; e estas mesmas forças intensivas deveriam servir ao restabelecimento de Roma como sede de um império colonial. Segundo alguns estudiosos, o estado fascista de Mussolini, que, a princípio, contou com a participação de d’Annunzio, apropriou-se deste modelo para alimentar as expectativas quanto aos seus desígnios mais imediatos. E a seguinte geração de intelectuais italianos, marcada pelos ideais futuristas, em consonância com os objetivos do regime, retomou a idéia de um movimento perpétuo que seria, ele próprio, o signo de um revigoramento da cultura nacional.⁷

Também entre os intelectuais franceses, foi difundida a idéia de que o curso da sociedade burguesa seria interrompido por uma catástrofe iminente, sintetizada em uma imagem de caráter mítico. Com uma proposta de revisão do marxismo, informada pela obra de Henry Bergson, Georges Sorel intuiu assim uma greve geral arquetípica, que seria responsável por este acontecimento redentor, atribuindo ao operário o gesto heróico e violento que operaria a passagem súbita

⁷ Cf. WITT, Mary Ann Frese. “D’Annunzio’s nietzschean tragedy and the aesthetic politics of fusion”. In: _____. *The Search for Modern Tragedy: aesthetic fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, p. 32-88. GUMBRECHT, H. U. “I Redentori Della Vittoria: do lugar de Fiume na genealogia do fascismo”. In: _____. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 182-220. GENTILE, Emilio. “The myth of national regeneration in Italy: from modernist avant-garde to fascism”. In: AFFRON, Matthew, and ANTLIFF, Mark (editors). *Fascist Visions: art and ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 25-45.

do capitalismo ao socialismo.⁸ Este evento compreenderia uma representação completa da soberania popular, sintetizada em um símbolo de significado imediatamente acessível a todos, na mais intensa expressão de um ato revolucionário. E, com isso, no lugar de estabelecer a grande mudança no plano da Nação, Sorel o entendeu como o marco de uma reviravolta da Humanidade, com toda a capacidade de abstração desta idéia que a tradição francesa lhe concedia.

Cito estes dois exemplos, de conversão de uma experiência estética em um *ethos* político, para indicar, por contraste, algumas características dos textos programáticos de Borges a serem analisados. Pois neles não se encontram nem a valorização futurista da velocidade, e nem a clarividente concisão simbólica de Sorel. Como ficou assinalado, os primeiros poemas de Borges resultavam de uma posição contemplativa do mundo, cujos símbolos se agrupavam em um cosmos misterioso e difuso, que só poderia servir ao projeto utópico de modo pouco sistemático. E com isso quero sugerir que, ao encontrar no *barrio*, isto é, no torrão natal, a matriz das energias de um renascimento cultural argentino, Borges distinguia sua proposta das já mencionadas, aproximando-a de aspectos mais propriamente encontrados na tradição germânica, e enfatizando a possibilidade de se distinguir, entre os argentinos, os portadores de um segredo popular inviolável, correspondente aos segredos que já então se atribuíam ao *volk* alemão. Nesta perspectiva, seu *criollismo* corresponderia a uma noção ontológica, capaz de adquirir uma dimensão metafísica no estágio em que então se encontrava. Mas, antes de desenvolver melhor este ponto, pode ser útil avaliar algumas características da produção crítica do jovem Georg Lukács.

Pois também Lukács entendeu que a alienação do homem na sociedade moderna requeria um movimento de reunificação dos fenômenos da vida em uma totalidade de significados estáveis. Este era para ele o problema da cultura, que deveria ser o lugar de expressão das potencialidades humanas, em acordo com uma autêntica organização comunitária. E, entre os produtos culturais que melhor manifestavam este vínculo, estaria a obra de arte, capaz de articular, em sua forma interna, uma representação das estruturas e ritmos da vida, de modo a converter-se

⁸ Cf. KAPLAN, Alice Yaeger. "Slogan Text: Sorel". In: _____. *Reproductions of Banality: fascism, literature and French intellectual life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 59-74.

na possibilidade do reconhecimento de todos os integrantes da comunidade no artefato estético. Na sociedade esgarçada dos tempos modernos, porém, esta capacidade de mediação estaria se perdendo, fazendo da expressão artística apenas uma fugaz sugestão de um cosmos ordenado, de uma luminosidade incerta, que reafirmava a alienação do homem, no mesmo movimento em que buscava solucioná-la. E esta sociedade rumava para o total apagamento de qualquer lembrança de sua antiga coesão.⁹

Em absoluto contraste com este cenário estaria a aldeia burguesa que ele encontrou na obra de Theodor Storm. Com o que a própria categoria do “burguês” ganhava um contorno muito distinto do que tinha em outras situações, referindo-se ao “habitante do burgo”, o membro de uma congregação de camponeses e artífices enraizada na terra pátria, e não ao *bourgeois* capitalista, de uma existência marcada pela mobilidade das transações monetárias. Trata-se do portador do segredo de um povo; no caso, uma figura modesta e laboriosa, de uma simplicidade provinciana, cuja vida tem o ritmo das atividades de um ofício, designado pela comunidade como forma de integração de todos em um mesmo conjunto harmônico e auto-suficiente. Suas atividades são controladas pelos modelos da tradição, mas envolve também um profundo amor por tudo o que é concreto e cotidiano, de acordo com o “sóbrio sentimentalismo” a que se refere Lukács, ao designar um *pathos* da quietude e do sossego, que envolve uma alegria contida e uma severa serenidade.¹⁰ A contínua repetição dos mesmos ciclos confere aos indivíduos uma sensação de segurança e estabilidade; e, ao mesmo tempo, deles emana a compostura e o apego espiritual à terra, que asseguram a continuidade dos mesmos ciclos.

De acordo com esta descrição, enfim, Georg Lukács qualificou aquilo que seria a “grande epopéia da vida burguesa”, criando a imagem de uma utopia cuja dissolução estava sendo determinada pela vida moderna. E, partindo de um pressuposto semelhante, Thomas Mann assumiu a tarefa de narrar o colapso da

⁹ Cf. MÁRKUS, György. “Life and the soul: the young Lukács and the problem of culture”. In: HELLER, Agnès (ed.) *Lukács Reappraised*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 3-21.

¹⁰ LUKÁCS, G. “The bourgeois way of life and art for art’s sake”. In: _____. *Soul and Form*. Translated by Anns Bostock. Cambridge: The Mit Press, 1980 [1910], p. 69.

ordem provinciana e compreender suas conseqüências – tendo como referência, em grande medida, como demonstrou Eric Heller, a filosofia de Schopenhauer.¹¹

Este ponto é fundamental para a apresentação que se segue dos ensaios de Borges. Por um lado, porque a concepção que ele formulou dos *criollos* de sua comunidade imaginária compreendia elementos determinantes de quietismo e taciturnidade, em contraste com a agitação dos imigrantes italianos estabelecidos em Palermo, o que só fazia por evidenciar os verdadeiros atributos da pureza do caráter fundador a ser resgatado. Por outro, porque, na década de 20, ao mesmo tempo em que publicava seus textos *criollistas*, Borges dedicava-se à especulação filosófica, em textos como “La encrucijada de Berkeley” e “La nadería de La personalidad”, apontando os aspectos ilusórios da subjetividade, e o apagamento da identidade do artista em um cosmos ilimitado, de acordo com sua compreensão de Schopenhauer. Cabe então esclarecer a ligação entre uma coisa e outra.

Em um esboço rápido, acompanhando o percurso de Heller, mas restrito ao que é significativo à análise, pode-se dizer que Schopenhauer apresentou o universo como um drama do conhecimento, orientado por sucessivos graus de refinamento da consciência. Em um primeiro momento, o homem emerge de uma natureza irreflexiva, trazendo ao mundo um movimento desagregador, a reflexão; a partir daí, toda a sua busca estaria voltada para a re-imersão de sua identidade em um universo impessoal. Mas – isto me parece decisivo – a própria sofisticação alcançada pela mente humana modifica o tipo de universalidade à qual ela aspira: sem mais possuir a ingenuidade que o fazia pertencer à sua origem ontológica, ele encontrará na Vontade a redenção libertadora de seus limites individuais. Trata-se, assim, da intuição de uma segunda inocência capaz de eliminar os limites que levaram à dissolução da primeira. O que se revela, afinal, como uma passagem do mais concreto ao mais abstrato, como, por exemplo, a substituição da família pelo clã, e deste pela espécie, entendida como manifestação pura da Vontade, e configurando um cosmos de nascimentos e mortes incessantes, com infinitas energias para se manter através do sexo. A própria categoria do “antepassado”, antes restrita à estirpe, é estendida a todas as vidas particulares, e todas as vidas particulares tornam-se insignificantes diante da magnitude de seu novo lar. A rotina ordinária de uma existência controlada é substituída pela rotina impassível

¹¹ Cf. HELLER, Erich. *Thomas Mann: the ironic German*. South Bend, Indiana: Regnery/Getaway, Inc., 1979.

das forças vitais. Dos ritmos cíclicos da primeira inocência passa-se ao grande ritmo cósmico da segunda. O que privilegia as expressões artísticas mais refinadas, capazes de representar o mundo neste nível de abstração, ou seja, a poesia e a música. Os segredos da terra tornam-se castelos no ar.

“A música não precisa do mundo”, observou Borges em 1928, ao comentar uma passagem de Schopenhauer.¹² Assim, a crise decorrente da desagregação da antiga comunidade terrena encontraria uma resolução idealista, com a configuração de uma comunidade cosmológica universal. E, neste processo, acontece a transição entre a disciplina e o êxtase, a passagem da contenção ao entusiasmo, características do espírito alemão. A saudade do solo pátrio se converte em mistério; e a mística da raça, em excesso metafísico. Com isso, se chega àquele “universo ilimitado de associações e alusões”, que seria, para Carl Schmitt, o universo do romantismo político, tendo como modelo a arte musical, capaz de provocar a confusão de todos os conceitos, e ainda assim simular o segredo de uma ordem cósmica mais profunda e mais verdadeira.¹³ Trata-se também, enfim, da relação, não isenta de contradições, entre a imagem de uma Alemanha conservadora, luterana, e os ideais de um primitivismo bárbaro que ganhariam força a partir do final do século XIX, principalmente com Richard Wagner.¹⁴ No que se refere a Thomas Mann, este pode ser visto como o problema nunca totalmente resolvido de toda uma vida e de toda uma obra, que nos leva do início de *Os Buddenbrooks* (1901) até o final de *Doutor Fausto* (1947). Vejamos então como, de maneira distinta, porque restrita a um momento isolado de entusiasmo, alguns aspectos desta articulação teórica entre ontologia e metafísica podem ser identificados na produção literária do jovem Borges.

O primeiro fator da questão já foi assinalado: a relação sentimental que Borges estabeleceu com a modesta paisagem de Palermo ao retornar a Buenos Aires, transfigurada na intuição de uma alma *criolla*, etérea e transcendente, a partir de imagens esparsas, recolhidas em caminhadas pela cidade. O autor não abandonou estes temas ao escrever seus primeiros textos em prosa, mas percebe-

¹² BORGES, J. L. “La penúltima versión de la realidad” [1928]. In: _____. *Discusión*. OC, vol. 1, p. 213.

¹³ Cf. SCHMITT, Carl. *Romanticismo Político*. Trad. Luis A. Rossi y Silvia Schwarzböck. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2001 [1919], p. 170-171.

¹⁴ Ver também a este respeito BERMAN, Russel A. “German Primitivism / Primitive German: the case of Emil Nolde”. In: GOLSAN, Richard (ed.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover: University Press of New England, 1992, p. 56-66.

se, já nos ensaios recolhidos em *Inquisiciones*, de 1925, uma tentativa de transformá-los nos fundamentos de um renascimento cultural de maior abrangência. Com isso, ele ganhou a atenção de seus contemporâneos, nas revistas que marcaram a produção intelectual argentina no período.¹⁵ Sergio Piñero, por exemplo, recebeu o livro na revista *Martín Fierro* como um dos melhores já publicados até então no país, ocupando-se em assinalar, em defesa de sua avaliação, que as sentenças tortuosas e o virtuosismo retórico de Borges não deveriam ser julgados de acordo com critérios clássicos, mas pelo valor intrínseco que possuíam. Outras duas observações feitas no artigo são importantes. Em primeiro lugar, a de que o *criollismo* de Borges parecia-lhe surgir de uma recordação distante, que, ao mesmo tempo, dava uma sensação de intimidade do poeta com todas as coisas que abordava. Mas a isso ele acrescentava uma ressalva: “Como filósofo, [Borges] talvez empastele um pouco a metafísica”.¹⁶

E da associação entre o poeta e o filósofo, reunidos em uma figura visionária, surgiram os ensaios compilados em *El Tamaño de mi Esperanza* (1926). Neste caso, o primeiro componente da fórmula podia ainda ser ressaltado por outro contemporâneo que, ao resenhar o livro, ressaltava a simplicidade patriótica da prosa de Borges, sua familiaridade nostálgica com as velhas casas *criollas*, afirmando que “da gusto sentirse en el corazón de tanta felicidad”.¹⁷ Desta mesma felicidade tranqüila, no entanto, surgia um autor mais exaltado com as possibilidades redentoras do *arrabal*.

Já em “Queja de todo criollo”, um ensaio recolhido em *Inquisiciones*, Borges postulava uma dupla índole das nações, uma de aspecto “aparencial”, e outra de natureza “essencial”, de modo que, na metrópole moderna, a primeira ocultaria a segunda sob uma superfície tumultuosa. A multiplicação das línguas e a mobilidade urbana estariam, portanto, sobrepostas a uma verdade mais profunda e resistente a toda mudança; o dever do poeta argentino seria reencontrar esta

¹⁵ Para uma análise das condições de emergência destes círculos vanguardistas, em contraste com a situação sócio-cultural brasileira, cf. MICELI, Sergio. “A vanguarda argentina na década de 20 (notas sociológicas para uma análise comparada com o Brasil modernista)”. In: MARGATO, Izabel, e GOMES, Renato Cordeiro. (orgs.) *O Papel do Intelectual Hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

¹⁶ PIÑERO, S. “ ‘Inquisiciones’, por Jorge Luis Borges”. *Martín Fierro*, segunda época, año II, número 18, junio 26 de 1925, p. 4.

¹⁷ BERNÁRDEZ, F, L. “Un Borges de entrecasa”. *Martín Fierro*, segunda época, año III, número 33, septiembre 3 de 1926, p. 4.

verdade, e eternizá-la.¹⁸ Subsequentemente, em “La pampa y el suburbio son dioses”, Borges conferia aos elementos substanciais do título o atributo de “coisas arquetípicas”, que dependiam somente da enunciação de seus nomes para criar na alma do portenho um júbilo ancestral. E, de tão eficazes em causar reverência, seguiam capazes de atingir até mesmo uma embotada mentalidade moderna, para devolvê-la às suas origens atemporais, muito embora apenas o autêntico espírito *criollo* fosse capaz de identificá-las.¹⁹

E foi justamente a estes *criollos* que Borges dirigiu o famoso ensaio que dava título ao volume, transformando mais efetivamente suas pretensões em uma tarefa coletiva.²⁰ O tom de conclamação do texto não deixa dúvidas quanto a este propósito, voltado para a mobilização de todas as energias dos portadores do segredo, em função de uma obra comunitária de grandes proporções. Pois, embora ele afirmasse que ainda não havia surgido na cidade “nenhum místico e nenhum metafísico”, ou seja, “nenhum sentidor e entendedor da vida”, estava claro que muitos deles apenas aguardavam um chamado para se manifestarem. Apontar a viabilidade prática do projeto era menos importante; ao apelar para sentimentos supostamente comuns, o objetivo do texto seria o despertar de forças latentes, que bastariam para a realização da totalidade de seus desígnios. Como se o próprio instinto de cada homem pudesse indicar o caminho a ser percorrido, e tudo fosse somente uma questão de possuir o vigor necessário para realizar os trabalhos que os aguardavam:

Buenos Aires, mais que uma cidade, já é um país, e temos que encontrar a poesia e a música e a pintura e a religião e a metafísica adequadas à sua grandeza. Este é o tamanho de minha esperança, que a todos nos convida a ser deuses e trabalhar em sua encarnação (...) *Criollismo*, pois, mas um *criollismo* que esteja em diálogo com o mundo e com o eu, com Deus e com a morte. Vamos ver se alguém me ajuda a buscá-lo.²¹

¹⁸ BORGES, J. L. “Queja de todo criollo”. In: _____. *Inquisiciones*, p. 139-146.

¹⁹ BORGES, J. L. “La pampa y el suburbio son dioses”. In: _____. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 21-25.

²⁰ BORGES, J. L. “El tamaño de mi esperanza”. In: _____. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 11-14.

²¹ “Ya Buenos Aires, más que una ciudad [sic], es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación (...) *Criollismo*, pues, pero un *criollismo* que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo”. BORGES, J. L. “El tamaño de mi esperanza”. In: _____. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 11-14.

Com isto, ficava percorrido o trajeto entre as casinhas de teto baixo de Palermo e a noção de uma Buenos Aires mitológica, a ser forjada pela nova geração, no momento em que, com maior ênfase, Borges projeta um salto transcendente que vai do *barrio* à cidade, da cidade ao país, e deste a um cosmos aparentemente disperso, mas que seria articulado por uma Idéia, a expressar-se em todas suas artes, ciências e disciplinas. Os leitores de seus contos reconhecerão aí desde já o universo descrito em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de 1940. Mas os quinze anos que separam os dois textos não devem ser ignorados.

Ainda em 1926, enfim, devo notar que as idéias de Borges encontraram também resistências, cujo exame talvez possibilite um melhor entendimento de sua inserção no ambiente intelectual argentino, além de proporcionar novas perspectivas sobre o que já foi apontado até aqui. Acredito de duas delas sejam particularmente esclarecedoras, começando por artigos publicados por Antonio Vallejo, mais uma vez na revista *Martín Fierro*.

Em um deles, intitulado “Poesía y sentimentalismo”, Vallejo indica aquilo que seria o truque primordial de Borges: confundir a emoção afetiva e a emoção poética, dois fenômenos muito distintos, segundo o crítico. Neste sentido, seu principal alvo seria a atribuição fraudulenta de uma aura de mistério a vocábulos como “pampa” e “subúrbio”, passíveis de se tornarem material estético somente por antecedentes de índole biológica ou social.²² Isto é, Vallejo apontava o contexto restritivo ao qual se referia a poesia de Borges, bem como os vínculos raciais que ela despertava, com isso atingindo também, diretamente, as pretensões filosóficas resultantes deste conjunto. E, em “Criollismo y metafísica”, ele voltava suas atenções para o paradoxo insensato da “espera pelo Zarathustra” em uma nação recente como a Argentina, sendo esta uma “expectativa senil” da Europa. Por outro lado, o crítico não deixava de expressar sua preferência por outro tipo de doutrina redentora, de matriz italiana, a ser apropriada pelos intelectuais de Buenos Aires. No mesmo artigo em que censurava as esperanças de Borges, ele defendia a idéia de um “criollismo ametafísico”, projetado para o futuro, de acordo com a velocidade dos novos tempos, liberto de quaisquer raízes sentimentais.²³

²² VALLEJO, Antonio. “Poesía y sentimentalismo”. *Martín Fierro*, segunda época, año III, número 34, p. 8.

²³ VALLEJO, Antonio. “Criollismo y metafísica”. *Martín Fierro*, segunda época, año III, números 27-28, mayo 10 de 1926, p. 3.

Por fim, em um texto anterior a estes dois, no qual não se referia abertamente a Borges, Vallejo já havia resumido suas posições contrárias àquilo que considerava um jactancioso e monótono romantismo.²⁴ O artigo foi publicado no período em que o vanguardista italiano F. T. Marinetti visitava Buenos Aires, recebendo várias homenagens da jovem geração portenha, e tendo edições inteiras da revista *Martín Fierro* dedicadas a assuntos relacionados à sua visita (um motivo a mais, afinal, para a realização de jantares e encontros literários, já muito freqüentes na época). Vallejo aproveitou então a oportunidade para expressar a “intenção higiênica” da arte que defendia, de acordo não apenas com os ideais futuristas, mas com as doutrinas renovadoras do mediterrâneo de forma geral. E o direcionamento político desta arte ficaria claro a partir do momento em que, com a restauração da saúde do homem argentino, seria alcançada uma verdadeira independência da nação, e a “imposição mundial” de seus próprios valores.

A polêmica apresenta duas vertentes com um mesmo propósito, o de recuperar uma sociedade desvirtuada e decadente, sendo que ambas concordavam também no papel fundamental que a arte teria nesta reviravolta, pois tudo passava pela evidenciação estética de qualidades essenciais. No entanto, enquanto, em um caso, estas qualidades brotavam de uma vinculação afetiva à pátria, transformada no reconhecimento de estruturas ainda mais profundas e arcaicas de pertencimento dos indivíduos a uma ordem superior, no outro a aposta era em uma produção artística capaz de eliminar todos os resquícios das convenções burguesas, criando um ambiente propício ao fortalecimento do homem, condizente com finalidades militaristas e, em última instância, imperiais. O primeiro corresponde a inclinações do idealismo alemão, o segundo está associado a hábitos da vanguarda italiana. A distinção é importante, para compreendermos fatores específicos da postura de Borges na época, capazes de explicar sua trajetória na década de 20; mas, de um modo geral, como foi indicado, ambas as posturas correspondiam a um mesmo clima de ruptura, que pode ser visto em uma perspectiva mais abrangente.

E foi esta a perspectiva adotada por Juan Antonio Villoldo, que na revista *Nosotros* encarregou-se falar à “brilhante juventude” de intelectuais argentinos,

²⁴ VALLEJO, Antonio. “Entre nosotros”. *Martín Fierro*, segunda época, año III, números 30-31, p. 1.

em um artigo de março de 1925.²⁵ Assumindo a posição de um defensor esclarecido do legado cultural moderno, tal como consagrado pelos séculos anteriores – o que era também a orientação editorial da revista em que publicava, consonante com sua inserção no *establishment* literário argentino –, Villoldo percebia, nas novidades proclamadas pelos jovens autores, o sintoma de um ambiente histórico peculiar, que merecia maiores atenções. Sendo assim, a motivação principal do texto era a repercussão positiva que o fascismo italiano estaria encontrando entre os integrantes da nova geração, mas, como veremos, ele também incluía uma advertência contra o tipo de pensamento favorecido por Borges. Depreende-se então, da retórica de Villoldo, um viés pedagógico, dirigido a jovens cujo encanto com esta ou aquela doutrina podia não durar mais que meses ou semanas, mas que já começavam também a adaptar as tendências européias para suas realidades com maior objetividade prática. “Passou, pois, o momento da alusão irônica e da cega invectiva”, escreve o autor. “Uma elementar razão de decência política nos obriga hoje a considerarmos o movimento fascista, os problemas que acarreta, as valorações que implica e o sistema ideológico que propõe”.

Sem entrar em detalhes sobre a análise que se segue, basta mencionar o encerramento do artigo, em que o autor diz não ter nascido ainda alguém “capaz de decifrar com olhos argentinos o enigma da terra”, para perceber como o *criollismo* também estava em questão. Mas Borges respondeu a Villoldo ignorando esta última nota, e procurando se isentar daquilo que via como uma “acusação de fascismo”, ao dizer-se “mais portenho que argentino e mais do bairro de Palermo do que de outros bairros”.²⁶ De maneira que, em poucos meses, o crítico voltaria a fazer uma abordagem mais direta a Borges, no caso estendida os diretores da revista *Proa* (entre os quais estavam também Ricardo Güiraldes, Brandán Caraffa e Pablo Rojas Paz). A publicação havia sido criada em 1924 anunciando-se como a primeira expoente da união dos jovens em torno de um “renascimento espiritual argentino”, sob a forma de “la prístina amalgama de los sueños y los anhelos despertados de pronto como una música platónica” – tudo isso em oposição aos “valores inofensivos y borrosos” que seriam dominantes na

²⁵ VILLOLDO, Juan Antonio. “Temas Políticos: la revisión fascista”. *Nosotros*, Año XIX, marzo de 1925, número 190, p. 332-342.

²⁶ BORGES, J. L. “De la dirección de *Proa*”. *Nosotros*, Buenos Aires, Año XIX, vol.49, número 191, abril de 1925.

sociedade moderna. O editorial tem a marca do estilo dos ensaios de Borges, em sua poética e imprecisa projeção de uma síntese metafísica; a partir daí, entretanto, a revista publicaria também o “Manifesto Futurista” de Marinetti, o que mostra como diferentes entendimentos dos mecanismos de renovação cultural podiam conviver nas publicações da época, como já acontecia na *Martín Fierro*, mesmo que entre discussões e controvérsias.

Não pretendo discorrer mais uma vez sobre estas diferenças. Villoldo não parece considerá-las ao apontar o mecanismo comum da transposição de pressupostos estéticos ao âmbito da política. Assim, no começo do artigo de junho de 1925, ele, em parte, reconhecia a declaração de Borges segundo a qual os propósitos de *Proa* seriam estritamente literários, mas logo em seguida observava que as páginas da revista não confirmavam o postulado, para então proceder às ressalvas que lhe ocorriam diante desta ambigüidade. De um modo geral, seu diagnóstico contemplava as possíveis conseqüências subjacentes de uma determinada atividade intelectual, que flertava com a transformação da sociedade, sem comprometer-se totalmente com suas conseqüências. Adotando uma perspectiva mais declaradamente situada no campo da moral, portanto, ele encerrava o artigo:

Já dizia Hugo, melhor do que ninguém: “Enquanto a pata do homem esgrimir a pluma do ganso, as tolices frívolas engendrarão as tolices atrozes. Os livros fazem os crimes. A palavra quimera tem dois significados: significa sonho e significa monstro”, e talvez isto não tenha remédio (...) Mas [não quero] pôr um ponto final a estas linhas sem deixar expressa a constância do respeito pessoal que me inspiram os quatro jovens nomeados, [e transcrevo] para eles o sábio lema que ornava as portas de Busyrane: “Seja ousado”, sobre a primeira, e sobre a segunda: “Seja ousado, sempre mais ousado”, e logo em seguida na terceira porta: “Não seja tão ousado”.²⁷

A passagem, enfim, marca uma posição que a partir daí se tornaria característica da revista *Nosotros* em relação aos jovens da nova geração, oscilando entre a condescendência, uma verdadeira admiração apreensiva, ou

²⁷ “Ya lo decía Hugo mejor que nadie: ‘Mientras la pata del hombre esgrima la pluma del ganso, las tonterías frívolas engendrarán las tonterías atrozes. Los libros hacen los crímenes. La palabra quimera tiene dos sentidos: significa sueño y significa monstruo’, y quizás esto no tenga remedio (...) Pero [no quiero] poner punto final a estas líneas, sin dejar expresa la constancia del respeto personal que me inspiran los cuatro jóvenes nombrados, [y transcribo] para ellos el sabio lema que ornaba las puertas de Busyrane: ‘Sé audaz’, sobre la primera, y sobre la segunda: ‘Sé audaz, siempre más audaz’, y luego en la tercera puerta: ‘No seas demasiado audaz.’” VILLOLDO, Juan Antonio. “*Proa* y el fascismo”. *Nosotros*, Año XIX, junio de 1925, número 193, p. 284-285.

entre a resignação e o desdém. Mas, naquele momento, expressava uma postura pouco favorecida pela sensação de abertura do mundo a novas experiências, que a derrocada da ordem tradicional proporcionava. Sua inserção no debate demandava uma atitude dissonante em relação ao espírito da época; e este é o motivo pelo qual ela adquire alguma relevância histórica, na medida em que nos oferece uma visão um pouco mais distanciada das calorosas discussões sob análise. E também porque o conteúdo da observação de Hugo sobre sonhos e monstros viria, mais tarde, a ser um dos principais temas da obra de Borges. Acredito que, desde já, algumas das colocações sobre seus ensaios justificam a articulação entre os dois termos, do ponto de vista das derivações possíveis de suas convicções e esperanças. A próxima seção deve oferecer novos indícios a este respeito; ao mesmo tempo em que, ao vincular a ensaística de Borges a uma situação política particular, ela talvez nos aproxime um pouco mais das conclusões a serem provisoriamente deduzidas.

2.2 O Alucinado Misterioso

Mr. Hynes sat down again on the table. When he had finished his recitation there was a silence and then a burst of clapping; even Mr. Lyons clapped. The applause continued for a little time. When it had ceased all the auditors drank from their bottles in silence.

James Joyce, “Ivy Day in the Committee Room”

“Mostram as nações duas índoles”, escreveu Borges em “Queja de todo criollo”. O texto prossegue afirmando que uma delas correspondia a uma definição convencional, elaborada de acordo com contingências históricas e interesses políticos, e geralmente estabelecida por algum famoso personagem das letras locais; enquanto a outra seria a índole verdadeira, essencial, eterna, entranhada na linguagem, nos costumes e na mitologia de um povo. A contraposição é bastante clara: de um lado, está Domingo Faustino Sarmiento, e seu texto clássico sobre a fundação da república, em que uma solução para as guerras civis do século XIX era buscada através da narrativa de uma vitória das forças civilizatórias sobre a barbárie; e, do outro, aquilo que esta própria vitória teria sido incapaz de eliminar por completo, isto é, o verdadeiro espírito *criollo*, contemplado por Borges.

O quadro evoca toda uma série de acontecimentos, que teriam levado ao estabelecimento de Buenos Aires como centro de resistência e expansão de ideais republicanos no território nacional. Dois deles, basicamente, devem ser ressaltados: a predominância das forças unitárias sobre as federalistas e a “Conquista do Deserto”, iniciada em 1879. O primeiro criou as condições para uma relativa normalização do regime de governo, motivo das disputas narradas por Sarmiento, em que a capital tentava manter um comando centralizador, contra a resistência de caudilhos provinciais. Já o segundo possibilitara a ocupação do pampa para finalidades agrícolas. Mas este processo, na visão do Borges de 1925, teria resultado na imposição de formas de governo e de produção importadas, a um povo que possuía características singulares, sempre mal compreendidas por

aqueles que buscavam sufocá-las ou substituí-las. E a missão do homem de letras argentino, de acordo com esta perspectiva, seria a de resgatar a autenticidade do caráter popular, sem recorrer a formas de pensamento previamente delineadas. Ou seja, através de uma intuição pura, decorrente de um pertencimento às tradições locais mais profundas, este caráter viria a ser revelado.

Tratava-se, por um lado, de uma reação a tudo aquilo que era considerado “moderno” na visão civilizatória de Sarmiento, e, por outro, da tentativa de buscar na própria tradição o impulso de uma configuração cultural autêntica. O primeiro destes movimentos já havia sido indicado por Leopoldo Lugones, célebre poeta de uma geração anterior à de Borges, que em 1917 propôs a substituição do livro de Sarmiento pelo *Martín Fierro* (1872), de José Hernández, como obra fundadora do caráter nacional, privilegiando assim a figura do *gaucho*, em contraposição à do burguês civilizado.²⁸ No entanto, a este movimento Borges acrescentava um entusiasmo com possibilidades futuras da nação, que em muito se devia à crescente participação na vida política argentina de um novo grupo particular: a pequena classe média urbana, representada pela população dos subúrbios.

Com o apoio deste grupo, Hipólito Yrigoyen, ícone político de Borges, teria sido eleito para a presidência do país pela primeira vez em 1916, assinalando uma transformação social que não podia ser enquadrada no esquema de Sarmiento, e portanto demandava novas reflexões sobre o contexto de sua emergência. Refiro-me ao crescimento acelerado de Buenos Aires, que, a partir do final do século XIX, tornou bairros como Palermo, e em especial suas adjacências mais afastadas do centro, cada vez mais povoados por trabalhadores de baixa renda, insatisfeitos com o controle oligárquico exercido pelas elites conservadoras. Este fenômeno levou, em um primeiro momento, à criação de organizações políticas revolucionárias, como a Unión Cívica Radical, que em 1890 fracassou em uma tentativa de tomar o poder. Mas, com a instituição do sufrágio universal, prevista como ponto fundamental do estabelecimento de um estado republicano, a própria UCR tornou-se um partido regular, sob o comando carismático de Yrigoyen.

²⁸ Sobre as leituras e reinterpretações do *Martín Fierro* na obra de Borges, a partir do debate com Lugones, cf. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1993], p. 75-84. E, no que se refere às relações entre Lugones, Borges e outros jovens escritores de sua geração, ver Ivonne Bordelois, *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

Este comando representava a promessa de uma síntese, capaz de substituir a dualidade característica da visão sarmentina pela unificação dos anseios nacionais, representada na figura do líder. Ou seja: à novidade social do surgimento, mesmo que ainda incipiente, das massas urbanas, deveria corresponder uma novidade política, uma nova forma de liderança. Esta concepção, por outro lado, era um plano de tal maneira ambicioso que não admitia uma delimitação precisa de seus propósitos. Tendo em vista esta constatação, Tulio Halperín Donghi descreveu nos seguintes termos o discurso de Yrigoyen ao assumir o cargo para o primeiro mandato:

Era expressão de uma experiência existencial profunda e emocionante demais para ser divulgada nos termos restritivos de qualquer programa político. À luz desta experiência, a União Cívica Radical se erguia como “o alucinado misterioso (...) irreduzivelmente identificado com a própria pátria, serena perscrutadora de suas aspirações e intérprete fiel de suas reivindicações imperiosas”.²⁹

E, neste ponto, o objetivo desta seção da análise deve ficar claro. Anteriormente, busquei demonstrar como a poética do jovem Borges pôde se converter no fundamento de um ideal político sobrecarregado de misteriosas alusões sentimentais a uma identidade pátria, que, enfim, confluíam para uma visão profética do futuro argentino, na forma de um cosmos vasto, mas integrado pela expressão onipresente desta identidade. Esta postura podia ser decorrente da percepção e experiência do declínio social de sua família, sendo, portanto, uma reação contra as transformações modernizantes que sofria a capital; ao mesmo tempo, ela demandava uma indicação dos possíveis representantes concretos, na sociedade argentina, de seus ideais abstratos, implicando a transposição de barreiras de classe. Agora, será o caso de verificar como esta perspectiva estava associada a símbolos e atores políticos efetivos do período, que, com frequência, são mencionados nos textos do autor, como manifestações lendárias ou presentes das aspirações do povo argentino. Neste caso, tanto o regionalismo metafísico de Borges, quanto a retórica alucinada de Yrigoyen, corresponderiam a uma expectativa difusa, mas nem por isso menos intensa, relativa ao papel da

²⁹ “Era expresión de una experiencia existencial demasiado honda y removedora para poder expresarse en los términos limitativos de cualquier programa político. A la luz de esa experiencia, la Unión Cívica Radical se erguía como “el alucinado misterioso (...) irreductiblemente identificado con la patria misma, serena auscultadora de sus anhelos e intérprete fiel de sus imperiosas reivindicaciones”. DONGHI, T. H. *Vida y Muerte de la República Verdadera (1910-1930)*. Buenos Aires: Ariel, 1999, p. 196.

população dos subúrbios na nova ordem social de Buenos Aires. Uma expectativa que teve uma primeira confirmação nas eleições de 1916, e que levaria Yrigoyen de volta à presidência, com uma votação massacrante, doze anos depois, em um episódio que por muitos foi considerado então o ápice de uma trajetória de redenção.

A capacidade de mobilização eleitoral do yrigoyenismo se devia, em certa medida, àquilo que George Mosse qualificou como um processo de “nacionalização das massas”, ao tratar do caso alemão a partir do século XIX.³⁰ Trata-se, em resumo, da promessa de conformar a nação de acordo com a soberania da “vontade geral” – ou seja, como uma estrutura unificada por um só princípio, onipresente em todas as ações de governo e eventos públicos, capaz de eliminar as ambivalências e conflitos internos, em favor de uma auto-representação do espírito popular. Em última instância, como indicam os fundamentos teóricos deste ideal, elaborados por Rousseau, os festejos e celebrações populares seriam a máxima expressão desta soberania, ao proporcionar o enobrecimento dos corações dos homens, em uníssona exaltação patriótica. O que demandaria também a disponibilidade de símbolos, lendas e heróis que proporcionassem a imediata identificação de todos às mesmas aspirações, podendo transformar-se em motivo de culto, ao despertar emoções que seriam a base deste sistema de governo.

O propósito desta seção será, portanto, o de examinar algumas características que fizeram de Yrigoyen o astro mais brilhante da constelação de símbolos associados por Borges ao seu *criollismo* (na qual são relevantes também as figuras de Juan Manuel Rosas e Macedonio Fernández). A partir daí, deve ser mencionada sua participação no processo eleitoral de 1928, em que o brando sentimentalismo característico do jovem escritor fica em evidência, gerando, porém, uma atividade política entusiasta, que determinaria o fim de uma etapa em sua trajetória, bem como o início de outro período na história política da Argentina.

Vejamos então como a imagem de Yrigoyen, o símbolo esteticamente adequado ao novo *criollismo*, possuía alguns traços específicos. O primeiro deles,

³⁰ Cf. MOSSE, George L. *La Nacionalización de las Masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*. Trad. Jesus Cuéllar Menezo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007 [1975].

a princípio em desacordo com sua retórica profusa e dispersiva, dizia respeito justamente àquela contenção espiritual que, para Borges, seria a marca do autêntico *criollo*. Já em 1917, Horacio Oyhanarte havia atribuído ao líder o equilíbrio mental de uma “individualidade severa, sem afetações nem protocolos”, capaz de tornar Yrigoyen a máxima interpretação do caráter argentino, ou sua síntese em um “homem-ideia”, cuja simples aparência exibía a solução dos problemas nacionais. “El presidente nacional es todo”, afirmava o comentarista. “Y podemos estar frente a los conflictos venideros con la misma serenidad con que se altivan hacia arriba las montañas”.³¹

Alguns anos depois, enquanto Yrigoyen aguardava a oportunidade de voltar à presidência (no momento em que esta era ocupada por uma facção menos personalista da UCR), foi a vez de Jorge Luis Borges evocar o tema da compostura e da circunspeção, em “Queja de todo criollo”. Tal como se segue:

O silêncio que beira o fatalismo encarna-se com eficácia nos velhos caudilhos que abraçaram a alma de Buenos Aires: em Rosas e em Yrigoyen (...) A conduta que o povo apreciou em Rosas, entendeu em Roca e admira em Yrigoyen é o escárnio da teatralidade, ou do seu exercício burlesco. Em povos com maior avidez para a vida, os caudilhos famosos são estrepitosos e gesticuladores, enquanto aqui são taciturnos e quase desenganados.³²

E, em “El Tamaño de mi Esperanza”, ele dava uma demonstração mais direta do papel que o então ex-presidente ocupava em sua releitura do caráter argentino:

Sarmiento (índio bravo norte-americanizado, grande odiador e desentendedor do *criollo*) nos europeizou com sua fé de arauto da cultura que dela espera milagres (...) Nosso maior varão segue sendo don Juan Manuel [Rosas]: grande exemplar da fortaleza do indivíduo, grande certeza de se saber viver, mas incapaz de erigir algo espiritual (...) Entre os homens que andam por minha Buenos Aires, há apenas um que está privilegiado pela lenda e nela se movimenta como em um carro fechado; este homem é Yrigoyen.³³

³¹ OYHANARTE, Horacio. “El presidente actual es todo”. In: DONGHI, T. H. *Vida y Muerte de la República Verdadera*, p. 569-570.

³² “El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas y Yrigoyen (...). La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Yrigoyen es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados”. BORGES, J. L. “Queja de todo criollo”. In: _____. *Inquisiciones*, p. 139-140.

³³ “Sarmiento (norteamericanizado índio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre venidero de la cultura y que espera milagros de ella (...) Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel [Rosas]: gran ejemplar de la fortaleza del individuo,

Por fim, em uma carta já de 1928, endereçada aos irmãos Enrique e Raúl Tuñón, Borges escrevia sobre o que fazia de Yrigoyen o “reverso adinatorio” da publicidade política usual, isto é, o seu comportamento discreto e enigmático, que evocava o ambiente pacífico dos subúrbios de Buenos Aires, “lugar que tiene clima de patria, hasta para los que no somos de él”, e no qual melhor se expressaria “una profética y esperanzada memoria de nuestro porvenir”.³⁴

De maneira que Hipólito Yrigoyen teria sido, para Borges, a encarnação da autenticidade *criolla*, sob a forma de um mistério. Nele, a natureza e o temperamento dos homens de uma comunidade desfeita eram reencenados, no centro das disputas políticas da argentina moderna, com o objetivo de solucioná-las através do resgate das qualidades perdidas, que emanavam da figura do líder. Estas qualidades implicavam uma solidez interior do indivíduo, que correspondia à posse de um segredo comunitário, e possibilitaria aquele enfrentamento resignado e fatalista do destino, decorrente da incorporação de um *ethos* inviolável. No entanto, se, para os primeiros colonos, esta seria uma fonte inesgotável e universalmente compartilhada de autoconfiança, agora ela apenas se mostrava em alguns exemplos admirados pelo povo, nos quais a substância do segredo adquiria o aspecto de uma força oculta, a ser revelada para que a comunidade se reintegrasse. E esta reintegração, Borges deixava claro, haveria de ser *espiritual*, o que também indicavam os discursos de Yrigoyen – uma saga em que poetas, músicos e místicos assumiriam a tarefa não consumada por Rosas, embora o próprio caudilho fosse para ela um elo fundamental.

Algumas observações merecem ser feitas sobre este personagem. Trata-se do mais importante adversário de Sarmiento, suplantando até mesmo Facundo Quiroga como motivo de fascínio e rejeição simultâneos, na medida em que nele a barbárie feroz teria se convertido em um despotismo frio e demoníaco, alojado no próprio governo central de Buenos Aires. A figura do “Restaurador” era complementada por um refinamento da inteligência, e, neste sentido, Rosas seria uma metamorfose da natureza campestre e colonial do *gaucho* em arte e sistema –

gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual (...) Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires, hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Yrigoyen”. BORGES, J. L. “El tamaño de mi esperanza”. In: _____. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 12-13.

³⁴ BORGES, J. L. “Carta a Enrique y Raúl González Tuñón” [1928]. *Clarín*, 16.08.1979.

“como o modo de ser de um povo encarnado em um homem com ares de gênio, que domina os acontecimentos, os homens e as coisas”, afirmava Sarmiento. Isto, porém, não impediu que, sob o comando de Rosas, entre os anos de 1835 e 1852, a cidade fosse convertida em um território anárquico, fazendo do tirano uma figura lendária, semelhante ao demônio metafísico de Goethe, que “se assemelha à providência, e ao mesmo tempo faz proliferar a desordem”.³⁵

Assim, no exato período em que Sarmiento escrevia suas invectivas, Rosas era, de fato, o maior risco às suas pretensões civilizatórias, dado o encanto carismático que exercia sobre a população; encanto este ao qual o próprio Sarmiento não estaria imune, de modo que todo o início de seu livro fosse dedicado a uma espécie de exorcismo do misterioso poder do oponente, em favor de uma proposta progressista iluminadora. O autor, no entanto, parece não cogitar a destruição total do mistério que seu adversário propõe, consciente da maneira como “el Esfinge Argentino” já então era parte de uma mitologia popular. “Chegará o dia em que o decifrem”, afirmava Sarmiento. Ao retornar a Buenos Aires, em 1921, esta foi uma das primeiras tarefas de que se encarregou Borges.

“Rosas” foi publicado em *Fervor de Buenos Aires*. O poema começa com uma imagem característica do quietismo suburbano de Borges, a de uma “sala tranquila / cuyo reloj austero derrama / un tiempo ya sin aventuras ni asombro”. Logo, porém sem alarde, surge a menção a um nome “familiar e temido”, que preenche o instante de pressentimentos e visões. E, com isso, o texto vai aos poucos se transferindo do ambiente silencioso inicial para a lembrança de outra época, na qual se sobressai a figura do tirano como força motriz de uma desgovernada violência:

Famosamente infame
 seu nome foi desolação nas casas
 idolátrico amor na gauchagem
 e horror do talho na garganta.
 Hoje o olvido apaga seu censo de mortes
 se as pensamos como parte do Tempo,
 essa imortalidade infatigável
 que aniquila com silenciosa culpa as raças
 e em cuja ferida sempre aberta

³⁵ Cf. LUKÁCS, G. A Teoria do Romance. *A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000 [1920], p. 88.

que o último deus haverá de estancar no último dia,
cabe todo o sangue derramado.³⁶

A partir deste ponto, o poema prossegue no tom dubitativo quanto ao significado de eventos e personagens históricos singulares, diante das proporções de uma verdadeira epopéia cósmica da espécie. O espaço vazio que suas primeiras linhas sugerem fica assim totalmente preenchido pelos infinitos ciclos do Tempo, um tempo que já não é mais a sucessão de instantes descontínuos do relógio, e sim uma forma da Eternidade.

“Se perdió el quieto desgobierno de Rosas”, lamentava-se Borges em 1925.³⁷ Com isso, já podemos ter uma noção mais clara do significado que o caudilho assumia para o autor, como personagem mítico do *criollismo*. O caráter fatalista, atribuído aos primeiros exemplares da estirpe, encontrava nele o impulso poético para uma submersão de todos os indivíduos na desordem cósmica, que seria, afinal, reveladora de uma Ordem absoluta do universo. Uma experiência análoga, expressa em discursos sobrecarregados de metáforas e alusões nebulosas, presidiria a transfiguração de Yrigoyen de um homem discreto e taciturno no orador eloqüente e alucinado. O conceito político da soberania popular ganhava, com isso, um status transcendente: o de um renascimento do espírito do povo argentino, como divindade encarnada em todos os cidadãos da pátria.

Pode ser então introduzido no argumento um último personagem, da maior relevância para Borges neste contexto. Parto da seguinte observação de Ricardo Piglia: “De Yrigoyen me interessa o estilo. O barroco radical. Como é que ninguém percebeu qu de seus discursos nasce a escritura de Macedonio Fernández?”³⁸

Macedonio foi um amigo de Jorge Guillermo Borges, que se tornaria, para o filho deste, uma referência próxima e sempre disponível em assuntos filosóficos e literários, sendo o mediador de conversas que muitas vezes reuniam também outros integrantes da nova geração. O tema destas reuniões podia ser tanto os

³⁶ BORGES, J. L. “Rosas”. In: _____. *Fervor de Buenos Aires*. Trad. Glauco Mattoso e Jorge Schwartz. OC [edição brasileira], vol.1, p. 26-27. “Famosamente infame / su nombre fue desolación en las casas / idolátrico amor del gauchaje / y horror del tajo en la garganta. / Hoy el olvido borra su censo de muertes, / Porque son venales las muerte / si las pensamos como parte del Tiempo, / esa inmortalidad infatigable / que anonada con silenciosa culpa las razas / y en cuya herida siempre abierta / que el último dios habrá de restañar el último día, / cabe toda la sangre derramada”. BORGES, J. L. “Rosas”. In: _____. *Fervor de Buenos Aires*. OC, vol. 1, p. 31-32.

³⁷ BORGES, J. L. “Queja de todo criollo”. In: _____. *Inquisiciones*, p. 145.

³⁸ PIGLIA, R. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Anagrama, 2001 [1980], p. 19-20.

acontecimentos políticos locais, quanto os aspectos ilusórios da identidade individual, que Macedonio defendia com citações de Berkeley e Schopenhauer. Também nele, a modéstia e o recato eram admirados como marcas pessoais, acrescidas da gentileza no trato cotidiano e intelectual; porém articulados à imagem de um escritor excêntrico, artífice de textos herméticos e impubescíveis, muitas vezes com fortes traços humorísticos, que produzia como resultados de uma reflexão pura sobre natureza das coisas, ou para confrontar os conceitos teóricos e paradigmas literários da modernidade.³⁹ A personalidade e a obra de Macedonio Fernández teriam larga repercussão não apenas na literatura de Borges, como também na história literária argentina de um modo geral, de modo que o assunto será ainda retomado um par de vezes. Por enquanto, interessa-me, sobretudo, um episódio de 1926, em certa medida decorrente, como recordaria Enrique Fernández Latour, da admiração de Macedonio por Yrigoyen.⁴⁰

Pois, apesar de professar ideais anarquistas – ou talvez também por este motivo –, Macedonio via na ascensão do novo caudilho uma oportunidade de transformação das tradições políticas locais, na qual cogitava tomar parte. E, ao mesmo tempo em que considerava o destino de Yrigoyen um signo da grandeza pessoal do chefe do radicalismo, achava que ele precisaria de um conselheiro que permanecesse à sombra dos trâmites regulares do governo – cargo para o qual, como afirma Latour, o próprio Macedonio se sentia indicado. Esta idéia já contém o teor conspiratório que estaria presente em sua re-elaboração mais ambiciosa: a de tornar-se, ele próprio, presidente da república. O plano comportava aspectos lúdicos, que lhe davam um ar de brincadeira, mas as cartas de Macedonio, citadas por Latour, revelam uma intenção real de mobilizar seus jovens discípulos para a missão. Enquanto o próprio Borges lembraria, muito tempo depois, que Macedonio teria refletido sobre a realização do “vasto e vago projeto” por um ano ou dois. “O mais importante (ele repetia) era a difusão do nome (...) Convinha insinuá-lo na imaginação das pessoas de modo sutil e enigmático”. Com este objetivo, pequenos cartões e tiras de papel seriam largados pelos bondes, cafés e cinemas da cidade, contendo estranhas alusões ao nome igualmente estranho, em

³⁹ Sobre o tema da linguagem de Macedonio, em termos análogos aos aqui mobilizados, ver GARTH, Todd S. “Confused Oratory: Borges, Macedonio and the creation of the mythological author”. *MLN*, vol. 166, n. 2, Hispanic Issue, 2001, pp. 350-370

⁴⁰ LATOUR, E. F. “Macedonio Fernández, candidato a Presidente” [1966]. In: _____. *Macedonio Fernández, candidato a Presidente y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Agon, 1998, p. 17-23.

manobras cautelosas que não determinavam uma finalidade ou proposta imediata, mas às vezes iam mais diretamente ao assunto, em slogans como *Macedonio, un misterio político de la próxima Presidencia*. Isto prepararia o imaginário da população para uma síntese ainda mais abrangente do espírito local, na medida em que, neste caso, seria realizada por um filósofo.

Mas, naturalmente, a prática conspiratória angariava bem menos interesse do que seu planejamento. Daí surgiu a concepção da primeira obra de literatura fantástica à qual Jorge Luis Borges se dedicou em sua carreira. Tratava-se de um texto a ser escrito em conjunto, pelos jovens que rodeavam Macedonio, e cujas linhas gerais chegaram a ser fixadas, embora sua execução tenha se limitado aos primeiros capítulos. Vejamos então como o próprio Borges viria a descrever o argumento do livro:

Na obra se entrecruzavam dois argumentos: um, visível, os curiosos procedimentos de Macedonio para ser presidente da República; outro, secreto, a conspiração urdida por uma seita de milionários neurastênicos e talvez loucos, para alcançar o mesmo fim. Estes resolvem socavar e minar a resistência das pessoas mediante uma série gradual de invenções incômodas (...) Afinal o governo vem abaixo; Macedonio e Latour entram na Casa Rosada, mas já nada significa nada neste mundo anárquico.⁴¹

O registro é valioso, porque ele apresenta uma estrutura narrativa à qual Borges recorreria novamente em sua obra posterior, baseada na constituição de organizações secretas, que gradualmente fazem proliferar a desordem, para assumir o controle de uma sociedade caótica. Por outro lado, no que se refere ao período de sua juventude, que mais me interessa agora, a idealização de uma obra coletiva reflete o clima de amizade característico da época, na qual a discussão de um enredo prevalecia sobre a necessidade de colocá-lo no papel. E a categoria da conspiração remete ainda ao tipo de sociabilidade boêmia sobre a qual algo ainda deve ser dito.

Creio ser este o caminho através do qual poderemos retomar o raciocínio sobre as transformações sociais e eventos políticos que culminariam com a

⁴¹ “En la obra se entrecruzan dos argumentos: uno, visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de la República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos, para lograr el mismo fin. Éstos resuelven socavar y minar la resistencia de la gente mediante una serie gradual de invenciones incómodas (...) Al final el gobierno viene abajo; Macedonio y Latour entran en la Casa Rosada, pero ya nada significa nada en ese mundo anárquico”. BORGES, J. L. “Macedonio Fernández” [1961]. In: _____. *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. OC, Vol. 4, p. 63.

reeleição de 1928, para a qual Borges colaborou, fundando e presidindo um “Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes”, cuja sede ficava em sua própria casa, e que teve como membros Macedonio Fernández (embora já não tão jovem), Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, os irmãos Tuñón e Francisco Luis Bernárdez, entre outros, que assinaram uma lista de adesistas do jornal *Crítica* de 20 de dezembro de 1927. Ou seja: se o projeto “Macedonio presidente”, e a escrita do romance fantástico, vieram a ser abandonados, foi também porque uma possibilidade mais imediata de participação no campo político se apresentou. E uma participação, como veremos, estreitamente vinculada à vida cultural dos subúrbios, nos quais se situava o massivo apoio eleitoral do radicalismo personalista.

O caso apresenta algumas características da freqüente associação de jovens intelectuais a camadas marginais da sociedade, com as quais compartilhavam o descontentamento com estruturas e paradigmas herdados do século XIX, na América Latina. E ele é um primeiro dado sobre uma relação que assumiria diferentes aspectos no percurso literário de Borges. Nesta oportunidade, a aproximação do processo eleitoral favoreceu uma identificação de seus anseios com os de um mundo que, desde a infância, o fascinara, sendo o tema de toda uma tradição oral sobre crimes e brigas de faca. Palermo era um dos cenários destas histórias, que celebrizavam o *compadrito* como um tipo popular “famosamente infame”, ao qual eram atribuídos feitos que, segundo o próprio Borges, ainda aguardavam um grande poeta para serem eternizados em verso. Este era, portanto, o protagonista de um ambiente singular, cujos traços principais devem ser aqui minimamente esboçados, na comparação com ambientes e tipos correlatos da boemia do início do século.

Nas classes baixas e médias que ocupavam as zonas marginais de Palermo, conviviam dois estilos de vida distintos, mas relacionados. Um deles era o da simplicidade e da decência circunspecta, capaz de gerar o mito da autenticidade do bairro, em que a pobreza estava associada à virtude dos que resguardavam as antigas tradições, diante do crescimento desordenado da cidade. Em contraste com este ideal de modesta dignidade, no entanto, o outro constituía um movimento reativo mais violento, em que a insatisfação com a realidade presente gerava uma extravagante encenação de qualidades épicas e aristocráticas. Isto se expressava na gestualidade afetada e vestimentas do *compadrito*, cujo

dandismo ostentoso o tornava uma reprodução estetizada do *gaucho*, de acentuada sensibilidade nervosa. Seu comportamento era também marcadamente sensualista, sugerindo uma intimidade demoníaca com forças relacionadas ao sangue e ao sexo. Em sua figura se perpetuaria a lenda de Rosas. E, para fins comparativos, pode-se dizer que seu correlato no Brasil talvez seja a figura de Madame Satã.

Misturado a outros pequenos criminosos, prostitutas e artistas populares, o *compadrito* povoava os armazéns das esquinas do *arrabal* de Buenos Aires, que geralmente eram pintados de cores fortes, e tinham uma vida noturna relativamente agitada, em uma atmosfera de desleixo, embriaguez, e hipertrofiado sentimentalismo. A tristeza de fundo dos subúrbios era com isso transfigurada em uma desordem comovente e vulgar, que flertava com a sordidez, mas reafirmava padrões de gosto considerados autênticos. Trata-se, afinal, de uma versão portenha de ambientes que viriam a ser conhecidos como os “inferninhos” da sociedade moderna, onde predominava uma difusa sensação de irrealidade (a noção será útil em um desenvolvimento posterior). E, como os cabarés de Paris e os teatros de Viena, estes lugares reuniam uma ralé proscrita e inclinada ao entusiasmo político, fosse pela imaginação conspiratória, ou pela identificação com líderes que considerassem legítimos representantes das aspirações populares. Um fenômeno em que a música cumpria um papel fundamental, ao sugerir, em refrões conhecidos por todos, o pertencimento das existências desgarradas a uma etérea comunidade, cujo porvir se anunciava.⁴²

Jorge Luis Borges, por seu apego a um *sencillismo* de cunho mais tradicional, e também por seu temperamento e situação social, não foi uma presença freqüente neste espetáculo, estabelecendo com ele uma relação ambígua. Por ora, no entanto, é importante verificar como em certo momento suas posições políticas estiveram em consonância afetiva com as de seus integrantes. Neste sentido, María Esther Vázquez se refere a uma anotação do autor, que ele teria deixado de incluir nas publicações do *Cuaderno San Martín* a partir de 1943, sobre a véspera da eleição presidencial, quando teria saído para “sentir o clima” de Buenos Aires, sendo atraído pelo som de uma viola que vinha de um sub-

⁴² Sobre os cabarés de Paris e os teatros de Viena, como referências comparativas desta descrição, ver, respectivamente, CLARK, T. J. “Um bar no Folies-Bergère”. In: _____. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004 [1984], p. 278-343, e SCHORSKE, Carl E. “Política e Psique”. In: _____. *Viena Fin-de-Siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988 [1961], p. 25-42

comitê suburbano, no qual foi convidado e entrar. Borges descreve a cena como se segue (utilizo uma tradução que deverá ser substituída pelo texto original):

Dentro, sob a efígie do velho homem, boa parte do submundo de San Bernardo estava de posse da noite. De mão em mão passava o ressabido pinho e a cana, em partilha de amizade. Chegou o violão e um jovem enlutado, escuro o achinesado rosto sobre o domingueiro lenço de seda, virada para cima com precisão a aba do chapéu. Cavaqueou e cantou a séria milonga, de que assumi uns versos.⁴³

Ele menciona ainda um trecho escutado na sequência: “Radicales los que me oyen / del auditorio presente / el futuro presidente / será el doctor Yrigoyen”. É de se presumir que isto expressava um desejo, uma aspiração, que congregava a todos em torno do sentimento de uma vaga promessa de salvação. Borges, no entanto, assinala, ainda neste mesmo comentário, suas reservas em relação ao *compadrito*, dizendo que a ele não interessavam as verdadeiras tradições locais, e sim o prestígio pessoal. E, em “Fundación Mítica de Buenos Aires”, primeiro poema do *Cuaderno San Martín*, ofereceria sua visão do que seria para ele o autêntico renascimento da cidade, sob a liderança de YRIGOYEN (em caixa alta no próprio poema), ao som melancólico de um tango de *arrabal*.

Mas, desta mesma simplicidade, podia surgir, como já vimos, uma exaltada expectativa pela chegada dos novos tempos. Cabe então mencionar ainda um testemunho tardio de F. L. Bernárdez, membro do comitê presidido por Borges, sobre certas festas de sábado na rua Tronador, às quais ele se refere como verdadeiras celebrações do espírito *criollo*, transfiguradas em um ritual sagrado, conduzido pelo ritmo do tango, um “paraíso wagneriano no fragoroso armazém da esquina [*un paraíso wagneriano en el fragante almacén de la esquina*] (...) a nos unir com maior convicção ao redor de certo ‘fervor de Buenos Aires’, que um *criollo* recém-chegado de Genebra vinha desparramando, quase religiosamente, em suas caminhadas noturnas pela cidade”.⁴⁴ A descrição é certamente exagerada, mas o excesso é uma tendência do próprio cenário a que ela se refere. E a recordação de Bernárdez está impregnada pelo sentimento de desmedida confiança no destino da pátria, que foi característico da época, em determinados setores da sociedade. Ela nos oferece uma imagem do *transe* que marcou um

⁴³ Apud VÁSQUEZ, M. E. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999 [1996], p. 100.

⁴⁴ BERNÁRDEZ, F. L. “Norah y Norah”. *Clarín*, 5 de diciembre de de 1968.

período de desmedidas esperanças na política argentina. E é, portanto, apropriada também para dar uma idéia do *anticlímax* que se seguiria à segunda eleição à presidência vencida por Hipólito Yrigoyen.

O entusiasmo precedia o desengano. E Borges não ficou imune às suas conseqüências. No entanto, em sua obra, parece-me ter acontecido uma mudança muito distinta da usual, e muitas vezes súbita, conversão de uma conduta romântica de juventude para a austeridade ideológica ou pragmática da idade madura. Tampouco ele acompanharia os primeiros movimentos de maior extremismo que puderam surgir de dentro mesmo da sustentação radical; e, sendo assim, creio que entender esta transformação, em sua singularidade, é uma necessidade fundamental para o prosseguimento da análise da trajetória política e literária do autor.

2.3 Evaristo Carriego

Tú concibes que a mi edad me pueda seguir emocionando un disquito donde hay dieciséis compases que guardan el gran corazón de un hombre que murió y se llamaba Bix?

Julio Cortázar, *Diario de Andrés Fava*

Como eventualmente se passa com os movimentos conspiratórios, mesmo os que se utilizam de instrumentos democráticos, o processo que culminou com os eventos de 1928 havia sido imaginado como um mecanismo de tomada do poder no qual o programa de governo era o menos importante, considerando-se que a ação da providência bastaria para colocar a nação no rumo de sua verdadeira grandeza. Yrigoyen estava então com 76 anos, cada vez mais taciturno e enigmático, mas também cada vez menos apto a lidar com os problemas recorrentes do país, que tampouco parecia contar com quadros competentes no partido vitorioso. Logo viria a quebra da bolsa de Nova Iorque no ano seguinte, e, embora suas conseqüências só fossem alcançar a economia local com mais força no início da década de 1930, ela já sugeria que a situação dos habitantes das grandes metrópoles de todo mundo estava ameaçada de uma maior degradação. No caso argentino em particular, o período anterior à crise havia sido caracterizado pela idéia de que o país se tornaria o grande fornecedor de grãos de um mundo em constante crescimento econômico, de modo que a sensação de ter o acesso negado à terra prometida foi intensa em Buenos Aires. As esperanças não iam apenas ser descumpridas; tudo ainda podia piorar bastante.

Já o período imediatamente posterior à eleição presidencial fora marcado por um fenômeno de reversão de expectativas, em que as energias mobilizadas na espera por um evento redentor de grandes proporções são dispersadas, e a necessidade do prosseguimento da vida, em seus trâmites cotidianos, se impõe. E, com o manejo desordenado da coisa pública por parte dos radicais, o descontrole das instituições, e a inação de Yrigoyen, esta experiência se converteu em motivo

de crescente frustração e contrariedade da população em relação aos integrantes do governo. Logo, meios da imprensa, que os haviam apoiado abertamente no processo eleitoral, assumiram uma postura crítica; e os setores da sociedade que se ressentiam da prepotência do yrigoyenismo aproveitaram a ocasião para se articular em torno de uma causa comum. Entre estes, estavam, a princípio, jovens fascistas de influência franco-italiana, e antigos defensores do conservadorismo portenho, que se reuniram, mesmo que provisoriamente, no apoio ao general José Félix Uriburu, comandante de um golpe que, em 6 de setembro de 1930, não encontraria maiores resistências para se realizar, embora o recurso à violência contra os adversários políticos viesse a se tornar recorrente por parte do novo regime.

O viés autoritário do golpe não era um consenso, mesmo entre suas principais facções, ao menos no que dizia respeito à reconstrução do estado a médio prazo. Mas todos concordavam que, em um primeiro momento, seria necessário fortalecer o poder central e restabelecer a ordem no país. E aqueles que se opunham ao retorno do sufrágio universal contavam com um argumento sumário: o de que a própria democracia havia sido responsável pela degeneração institucional vigente. De acordo com este raciocínio, se, entre 1916 e 1930, a Argentina havia tido sua única experiência plenamente democrática até então, a ruptura radical com este período era recomendada, como maneira de evitar que suas conseqüências se repetissem. Este seria o pensamento do presidente empossado e de seus seguidores mais próximos, que consideravam o golpe a correção de um desvio no processo histórico argentino, na medida em que ele estaria de acordo com uma trajetória iniciada nas guerras do século XIX – o da constituição do estado nacional por uma elite dominante –, mas não com o direcionamento liberal e democrata, imaginado pelas próprias elites oitocentistas, que a normalização da vida política teria permitido no século XX.

Segundo este ponto de vista, tudo deveria ser feito para impedir a re-emergência dos fatores responsáveis pelo descaminho atual. Isso incluía medidas repressivas sobre alguns partidários do radicalismo, que teriam insistido em defendê-lo mesmo durante os momentos de maior desaprovação do governo, para o que Uriburu teve poderes assegurados ao assumir o cargo. Mas o propósito assumiu também a forma de uma campanha contra a imagem do presidente deposto, de imediata repercussão. Tratava-se de fixar a imagem de Hipólito

Yrigoyen como o líder de um bando corrupto, que tomara o controle total dos recursos estatais com premeditada astúcia, e com um projeto de poder voltado exclusivamente para interesses pessoais, sustentado por eleitores encantados com o carisma populista do chefe radical. Com isso, o próprio golpe de 1930 podia apresentar-se como uma *gesta* providencial, em sua função de retomar a presidência das mãos de usurpadores.

Sobre estes acontecimentos, Jorge Luis Borges escreveu, pouco depois do golpe, uma carta a Alfonso Reyes que vale uma citação mais longa:

Quanto à eliminação do Doutor, posso assegurar-lhe que, em que pese sua necessidade, sua bondade final, sua justiça, ela nos deixou um desagradabilíssimo ambiente. A revolução (ou quartelada com apoio público) é uma vitória do bom senso sobre a inépcia, a freqüente desonestidade e a ofuscação, mas essas más coisas correspondiam a uma mitologia, a uma felicidade: à imagem excêntrica do Doutor, conspirador e tácito mesmo na Casa Rosada. Buenos Aires, agora, tem tido que repudiar sua mitologia caseira, e ver motivos de entusiasmo em heroísmos em que ninguém realmente acredita (...) Sacrificar o mito pela lucidez, que lhe parece? Shaw, sem dúvida, aprovaria. Não sei se escrevo com precisão: antes (repito) possuíamos idiotia, mas com barulhentos diários opositores, com seus vivas e morras, com uma idolatria cômoda que florescia nas paredes, nas milongas e nas letras de tango; agora, temos independência com lei marcial, uma imprensa bajudalora, metidos a besta com seus inseparáveis distintivos e a ficção de que o regime anterior era *cruel e tirânico* [grifo no original].⁴⁵

A carta revela um duplo movimento, nos quais identifico o cerne de uma transformação substancial no ponto de vista de Borges entre os anos de 1928 e 1930. Por um lado, ele reconhece os resultados desastrosos do segundo mandato de Yrigoyen: ou seja, que a ordem cosmológica a que estava destinada Buenos Aires era, na verdade, uma grande bagunça. Porém, diante da imposição autoritária e heróica de uma ordem efetiva, operada por militares neste contexto,

⁴⁵ “En cuanto a la eliminación del Doctor, puedo asegurarle que, descartada su necesidad, su bondad final, su justicia, nos vale ahora un desagradabilísimo ambiente. La revolución (o cuartelazo con el apoyo público) es una victoria del buen sentido sobre la inepticia, la frecuente deshonestidad y la ofuscación, pero esas malas cosas correspondían a una mitología, a una felicidad: a la imagen estafalaria del Doctor, conspirador y tácito mismo en la Casa Rosada. Buenos Aires, ahora, ha tenido que repudiar su mitología casera, y frangollar motivos de entusiasmo con heroísmos en los que nadie cree y con el tema – insignificante para el espíritu – de que estos militares nos roban. Sacrificar el Mito a la lucidez, qué le parece? Shaw, indudablemente, lo aprobaría. No sé si escribo con precisión; antes (repito) poseíamos idiotiez, pero con barulleros diarios opositores, con sus vivas y mueras, con una idolatría cómoda que florecía en las paredes, en las milongas y las letras del tango; ahora, tenemos independencia con ley marcial, una prensa adulona, la tuñonada con escarapela perpetua y la ficción de que el régimen anterior era *cruel y tiránico*”. BORGES, J. L. Carta a Alfonso Reyes [1930]. Apud PACHECO, Jose Emilio. “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. *Revista de la Universidad de México*, v. 34, n. 4, diciembre de 1979, p. 1-16.

ele remonta às origens do mistério para reafirmar o que este possuía de enternecedor, e mesmo patético, próprio a uma mentalidade suburbana, mais apegada ao passado do que ávida de futuro. Isso enfatiza o aspecto pouco sistemático, e improvisado, de um movimento do qual o novo regime sobrevalorizaria a capacidade de organização, como modo de perpetuar-se no controle da política nacional. A criação de uma ficção em torno de figura de Yrigoyen, e de seus correligionários, atendia assim à necessidade de criar condições para o acúmulo de poder. Ao que Borges contrapõe: não éramos cruéis. Sequer éramos astuciosos. Éramos somente idiotas.

A força desta expressão não deve ocultar o que ela pode sugerir à análise. Todavia, para que seu papel em meu argumento seja esclarecido, é necessário esboçar o sentido de uma mudança igualmente importante para este estudo, ocorrida no período mencionado, referente à produção literária de Borges. É o caso de compreender como, neste momento, ele passa a adotar uma perspectiva histórica em relação ao ambiente circundante, em contraste com o alcance épico e metafísico a que sua mitologia caseira chegou a aspirar; e, a partir daí, creio que será possível retomar o assunto da carta com maiores recursos à disposição.

O que nos leva a uma seqüência de projetos abortados, que termina com a publicação do primeiro livro em prosa de Borges. Ela se inicia em 1925, quando, nos últimos meses do ano, ele imaginava um vasto projeto literário, vinculado às suas esperanças de então: o de escrever uma história em verso da Argentina, que abarcasse todos os momentos da constituição da pátria, sob uma totalidade orgânica, em reação à fragmentação decorrente do crescimento de Buenos Aires, e correspondente à sensação experimentada por Borges de ser um “criollo final”. Deste plano, ficaram apenas poemas isolados. Paralelamente, havia a idéia de se criar, em conjunto com outros escritores, uma antologia sobre os bairros da capital, em que cada um deles contribuiria com um poema para o volume a ser publicado com um desenho (um mapa) de sua irmã Norah na capa. Mas tampouco este propósito foi adiante, apesar da insistência com que seu idealizador abordava os possíveis colaboradores, segundo descrição de Ulyses Petit de Murat.⁴⁶ Afinal, após a publicação do *Cuaderno San Martín*, em 1929, Borges abandona a poesia, para dedicar-se em seguida a outra tarefa, que, se guarda relação com as

⁴⁶ Cf. WILLIANSO, E. *Borges, una vida*. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 168.

anteriores, é fundamentalmente distinta: a de escrever um texto biográfico. Como objeto de suas pesquisas, ele escolheu um poeta popular do *arrabal*, que chegara a freqüentar a casa de seus pais. Ao defender a opção diante do estranhamento da mãe, ele argumentaria que, embora não fosse um artista de maior expressão, Evaristo Carriego fora “amigo e vizinho” da família. Isto nos situa em uma atmosfera de intimidade caseira, que atravessa todo o livro.

Pois Carriego oferecia a Borges a possibilidade de evocar uma Palermo perdida, à qual o escritor renunciava em um gesto que era também uma declaração de amor e gratidão. O texto surge da percepção de que as antigas formas de vida do bairro estavam em processo de declínio, sem que nenhum projeto de resgate ou renascimento destas formas através da poesia, da música ou da metafísica pudessem evitá-lo. Nesta mesma operação, portanto, Borges negava o estatuto ontológico e inviolável que havia antes atribuído ao espírito *criollo* dos subúrbios, inserindo-o em um curso temporal, que consome todas as coisas, e as torna objeto de uma aspiração sentimental, mas asceticamente resignada à perda. Em resumo, tratava-se de uma substituição da epopéia cósmica pelo idílio; do reconhecimento de uma fratura na realidade histórica, que o olhar do poeta recusava, e da instalação da voz do prosador neste mesmo espaço de ruptura.

Conseqüentemente, este ponto de vista permitiria também a constatação dos mecanismos pelos quais a vida nos subúrbios podia se tornar uma encenação de si mesma. O distanciamento da narrativa criava o autor/espectador de uma população que começava a trocar a decência pequeno-burguesa por formas mais extravagantes ou ruidosas de expressão da dignidade pessoal. Na obra de Carriego, Borges encontraria, em primeiro lugar, um poeta criador destas formas, para depois perceber como ela evoluiu para um comentário mais reflexivo e compadecido sobre a dissonância que apresentavam em relação ao contexto local. Buscarei demonstrar, na seqüência, alguns modos pelos quais estas relações se desenvolvem, acrescentando no percurso alguns detalhes que considero relevantes.

O livro começa com uma breve narrativa da história de Palermo no século XIX, com a menção ao momento em que Juan Manuel Rosas estabeleceu no bairro sua corte ditatorial, fazendo dele o epicentro da uma Buenos Aires convulsionada pela desordem. “Durou doze anos esse ardido Palermo, na soçobra da exigente presença de um homem obeso e ruivo”, afirma o cronista, e já nesta

passagem percebe-se um tom de delicada ironia em relação à figura do Restaurador. A seguir, Borges passa rapidamente pelos acontecimentos posteriores, até chegar ao final do século, que seria o objeto de seu verdadeiro interesse, ou, para ser mais específico, de seu encantamento sem esperanças. “Direi sem restrição o que sei, sem omissão nenhuma, porque a vida é recatada como um delito [*porque la vida es pudorosa como un delito*], e não sabemos quais são as ênfases para Deus”, ele escreve, anunciando seu propósito de evitar maiores exaltações. “Além disso, o circunstancial é sempre patético”.

Esta última observação está acompanhada de uma nota, em que uma passagem do *Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon é citada, segundo a qual o patético estaria quase sempre no detalhe e nas circunstâncias marginais. O que nos oferece uma idéia de como Borges estava então incorporando outras referências literárias a seus escritos, e marca o início de sua crescente aproximação à tradição inglesa. Mas, por ora, basta observar que isto significava o abandono de uma configuração ontológico-metafísica da história, em que o processo de decadência era revertido pela transcendência estética, por outra em que, ao declínio, se seguia um processo de esvaziamento da tradição, sob a forma de um degradante espetáculo político. Um espetáculo contemplado, porém, com uma ironia associada ao humor e à ternura pelos mais insignificantes aspectos do mundo em dissolução. Em certo sentido, trata-se de uma compreensão mais “rasteira” da história, imune à sedução da ontologia e da metafísica como modelos discursivos unificadores. Mas, ainda assim, encantada com a variedade de pequenos momentos dramáticos que o plano terrestre e o espectro das paixões humanas podem oferecer.

Pois, como foi assinalado, a vinculação afetiva do narrador de *Evaristo Carriego* ao tema de sua escrita implicava uma intimidade particular, em que o sentimental se articulava com o afastamento irônico, e o desejo convivia com o pudor, situando a voz narrativa em uma zona intermediária entre a completa identificação com o objeto e um total estranhamento em relação a ele.⁴⁷ O que se reverte em um *pathos* da distância e da proximidade, resultando na natureza idílica do texto, que gradualmente toma forma, na medida em que se passa à

⁴⁷ Sobre o pudor como componente fundamental da estratégia literária de Borges, remeto a um ensaio de Alan Pauls, “Política del pudor”, em PAULS, A., y HELFT, N. *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2000, p. 47-56.

descrição da Palermo da década de 1890, quando Carriego teria se instalado no bairro:

Palermo era uma despreocupada pobreza. A figueira escurecia sobre o taipal; as varandinhas de modesto destino entregavam-se a dias iguais; a perdida corneta do vendedor de amandoim explorava o anoitecer (...) Havia felicidades também: a jardineira do pátio, o andar orgulhoso do compadre, a balaustrada com espaços de céu (...) No poente, havia becos empoeirados que se iam empobrecendo pela tarde afóra; havia lugares em que um galpão da estrada de ferro ou um vazio com pitas, ou uma brisa quase confidencial, inaugurava mal e mal o pampa.⁴⁸

O tema da pobreza, como se vê, é recorrente. E cabe apontar que ele não se refere apenas a aspectos estritamente materiais, correspondendo ao temperamento da pequena burguesia que habitara a Palermo, com a qual Borges se identificava. Ou seja: é também uma carência de recursos espirituais disponíveis à expressão artística, despojada até mesmo do mistério, que, todavia, se apresenta como origem de uma felicidade igualmente discreta, apegada à própria obtusidade característica de seu lugar.

Neste ponto, vale retomar o jovem Lukács, que, em um escritor talvez tão secundário em seu contexto quanto Evaristo Carriego, viu uma postura decorrente da percepção de uma falta incontornável, simultaneamente fonte do desejo e impedimento à sua satisfação. Sobre os personagens de Charles-Louis Philippe, Lukács afirmou:

Sua alma está predestinada à pobreza. E a pobreza é uma forma de ver o mundo: uma difusa aspiração, expressa em palavras claras, por algo diferente, e um amor muito mais profundo por aquilo que se gostaria de deixar para trás; o desejo por um colorido mais rico na monotonia cinza da vida, e ao mesmo tempo a percepção de cores ricamente nuançadas nesta mesma monotonia do ambiente circundante.⁴⁹

O autor se refere, portanto, a um lugar de ruptura duplamente atravessado por promessas de futuro e afeição ao passado. Este é o presente histórico que,

⁴⁸ BORGES, J. L. “Palermo de Buenos Aires”. In: _____. *Evaristo Carriego*. Trad. Vera Mascarenhas, Jorge Schwartz, Maria Carolina de Araujo e Victoria Rébora. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 110-1. “La higuera oscurecía sobre el taipal; los balconcitos de modesto destino daban a días iguales; la perdida corneta del manisero exploraba el anochecer (...) Había felicidad también: el arriate del patio, el andar entonado del compadre, la balaustrada con espacios de cielo (...) Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera; había lugares en que un galpón del ferrocarril o un hueco de pitas o una brisa casi confidencial inauguraba malamente la pampa”. BORGES, J. L. “Palermo de Buenos Aires”. In: _____. *Evaristo Carriego*. OC, vol. 1, p. 116-7.

⁴⁹ LUKÁCS, G. “Longing and Form”. In: _____. *Soul and Form*, p. 90.

situado no curso destrutivo do tempo, por breves momentos consegue detê-lo, e dar forma ao próprio desejo, que contém em si mesmo uma beleza singular. No entanto, se esta conduta é incapaz de rearticular o mundo sob o próprio poder de criação, seu gesto derradeiro só pode ser o de uma despedida. Tal como Borges finaliza a primeira parte do livro:

Escrevo esses recuperados fatos, e me atraí com aparente arbitrariedade o agradecido verso de *Home-Thoughts* [de Browning]: “Here and here did England help me” (...) “Here and here did England help me”, aqui e aqui veio me ajudar Buenos Aires. Essa razão é uma das razões por que resolvi compor este primeiro capítulo.⁵⁰

Mais uma vez, temos indício de como certo temperamento britânico se insinua no livro, sob a forma dos atributos burgueses da decência, da parcimônia e do pudor, aos quais era agora acrescentada a categoria do “lar”, dos “pensamentos caseiros”. A associação entre a Inglaterra e Buenos Aires não me parece fortuita ou casual, em que pese sua inesperada singularidade, que seria também a de traços que se desenvolveriam, a partir deste momento, no caráter de Borges.

Isto feito, ele anuncia, em outro subtítulo, a etapa do livro mais propriamente dedicada à vida de Evaristo Carriego. E o olhar do narrador se dirigirá então às possibilidades criativas do subúrbio, em sua forma mais impositiva e menos resignada. Em um primeiro momento, os próprios dados biográficos do poeta já apontam nesta direção, na medida em que, à linhagem *criolla*, Carriego teria agregado o “elemento paradoxal” do sangue italiano de sua mãe, algo que para Borges havia sempre significado um fator de desagregação na tranqüila monotonia do *arrabal*. Assim, à pobreza de espírito até aí descrita, somava-se a inquietude característica do imigrante, cujo problema seria o de transformar estes atributos em um verdadeiro poder de criação. “Carriego acreditava ter uma obrigação com seu bairro pobre”, afirma neste sentido o narrador. “Obrigação que o estilo velhaco da época traduzia em rancor [*que el*

⁵⁰ BORGES, J. L. “Palermo de Buenos Aires”. In: _____. *Evaristo Carriego*. Trad. Vera Mascarenhas, Jorge Schwartz, Maria Carolina de Araujo e Victoria Rébora. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 115. “Escribo estos recuperados hechos, y me solicita con arbitrariedad el agradecido verso de *Home-Thoughts* [de Browning]: “*Here and here did England help me*” (...) “*Here and here did England help me*”, aquí y aquí me vino a ayudar Buenos Aires. Esa razón es una de las razones por las que resolví componer este primer capítulo”. BORGES, J. L. “Palermo de Buenos Aires”. In: _____. *Evaristo Carriego*. OC, vol. 1, p. 120.

estilo bellaco de la fecha traducía en rencor], mas que ele sentia como uma força”.

E, logo em seguida, Borges lembra que, junto a biografias romantizadas de *gauchos* rebeldes e criminosos, a leitura mais freqüente de Carriego era o *Quijote* de Miguel de Cervantes. A identificação que o biógrafo compõe é imediata: como o fidalgo de La Mancha, Carriego possuía a tendência a transfigurar uma realidade inóspita no cenário da encenação de ideais abstratos. Sua obrigação para com o bairro seria a de vestir-lhe a pobreza com a indumentária que imaginava digna de nobres e cavaleiros – ou, no caso, dos antigos heróis da resistência contra o estado centralizador dos unitaristas. Tratava-se de ver nos *compadritos*, com sua habilidade no manejo da faca, e sua insistente busca de prestígio, uma representação de códigos de honra extintos, atribuídos ao *gaucho*, e que deviam ser mobilizados na afirmação de uma opulência sobreposta à aridez de fundo.

O tema surge ainda na descrição de Don Nicolás Paredes, compadre de Carriego, que foi uma das fontes orais para a realização do livro. E, por fim, ele é a base da análise de dois livros de Carriego no terceiro capítulo. Assim, sobre as *Misas herejes*, Borges afirma que é uma obra de aprendizagem, na qual, todavia, uma retórica ornamentada por termos abstratos e grandiloqüentes alcançava o aplauso popular, de modo que o livro não falava de Palermo, mas exatamente por isso Palermo podia tê-lo inventado. (“O paradoxo é tão admirável quanto inconsciente”, Borges assinala, referindo-se aos críticos da obra. “Discute-se a autenticidade popular de um escritor em virtude das únicas páginas deste escritor que agradam o povo”). Enquanto *El alma del suburbio*, examinado na seqüência, já seria uma expressão mais contida da exaltação de práticas, objetos e personagens das *orillas*, como a guitarra, o truco e o fora-da-lei.

Mas a análise prossegue ainda com um capítulo dedicado inteiramente àquela que seria a obra mais madura de Carriego – *La canción del barrio*, de 1912 –, na qual algumas diferenças em relação às anteriores são ressaltadas por Borges. E acredito que esta distinção é a que mais contribui ao entendimento de como seu próprio idealismo esteticista sofreu uma decisiva inflexão entre os anos de 1928 e 1930. O texto se inicia resgatando a descrição da primeira parte do livro, que se sobressai mesmo diante da eventual morte de um *compadrito* nas ruas do bairro: “Em geral, Palermo se conduzia como Deus manda, e era uma coisinha decente [*una cosa decentita*], infeliz, como qualquer outra comunidade gringo-crioula”. E

é esta Palermo que ressurgue nos últimos poemas de Carriego, com o retrato de um “pobrerío conversador”, que se reuniria em qualquer batismo ou velório, no mesmo intuito de se evitar da solidão. Com isto, segundo Borges, a situação espiritual característica dos subúrbios não seria nem mesmo a da pobreza desesperada ou congênita do naturalismo russo – leia-se Dostoievski –, mas sim a de uma população apegada às míseras esperanças da loteria e do comitê, incapaz de maiores atos de violência premeditada, e que buscava no álcool e nas *milongas* dos armazéns rosados o acesso a uma existência menos tacanha, através de emoções tão intensas quanto superficiais, e do inepto exagero no colorido da vida. Uma mistura de tristeza e pretensão, de comoções fáceis e profundos desapontamentos. E, assim, o foco recai sobre o *infortúnio* fundamental de se pertencer ao subúrbio, destituído até mesmo dos arrebatamentos cênicos da tragédia, que Borges exemplifica com uma citação de Shakespeare, sobre a iminência de eventos estranhos e terríveis, que na paisagem de Palermo estaria completamente deslocada. O que o leva à observação de que nem mesmo o terror trágico podia ser extraído dos personagens do poeta: “Carriego apela solamente a nuestra piedad”.

Este retrato é uma resultante de todos os anteriores. Juntos, eles compõem uma análise que elimina a própria possibilidade de síntese que o *criollismo* dos ensaios de Borges anunciava. Por um lado, a lenda de uma comunidade original, composta por indivíduos taciturnos e determinados, dá lugar à imagem de uma configuração social muito mais frágil, de homens não tão seguros e de uma moralidade um tanto mais quebradiça. Uma comunidade na qual nenhum segredo garante a substância do pertencimento à terra, embora desta mesma ausência surja o desejo de reconciliação com o lar. Nisto, o silêncio fatalista, que era signo de fortaleza pessoal, pode ser entendido como timidez e embaraço; a solenidade vira mero disfarce de deficiências, indício da sensação de deslocamento e da falta de naturalidade, escamoteadas na elaboração de um personagem austero e enigmático. Comprometida a ontologia da raça, fica-o igualmente seu destino metafísico, o que já se percebe em um personagem intermediário como Rosas, que adquire algo de burlesco e caricato, dissonante em relação à sua representação demoníaca. E, por fim, os heróis, poetas e semi-deuses que levariam a cabo a tarefa de erigir o grande edifício cósmico da alma *criolla* revelam o que está por trás da máscara: pequenos funcionários frustrados, pensadores excêntricos,

marginais melindrosos, todos com o objetivo de transcender a desventura cotidiana, na esperança de que uma outra forma de vida lhes estivesse reservada, em algum outro lugar.

Embora o livro não deva ser compreendido como uma unidade cerrada – visto que inclusive receberia vários anexos ao longo dos anos, tornando-se uma espécie de museu sobre Palermo –, o capítulo finaliza a análise da obra de Evaristo Carriego. E resume a maneira como Borges, a partir daí, avaliaria não somente a vida cultural do bairro, como também suas primeiras obras literárias, entendidas como uma tentativa de transfigurar uma realidade desafortunada em sofisticados artefatos estéticos. Em última instância, esta visão se estenderia a toda a geração de jovens intelectuais da década de 20, através de uma empática compreensão de suas limitações, que impedia o olhar crítico de recair no puro desdém ou em uma distanciada condescendência. A este respeito deve ainda ser mencionada uma última passagem, em que Borges se refere sobre o temperamento de Carriego ao escrever *La canción del barrio*:

A ternura é apanágio dos muitos dias, dos anos. Outra virtude do tempo, já utilizada neste segundo livro e nem suspeitada ou verossímil no anterior, é o bom humor. É condição que implica um delicado caráter: nunca se distraem os ignóbeis com esse puro prazer simpático às debilidades alheias, tão imprescindível ao exercício da amizade. É condição que acompanha o amor: Soame Jenyns, escritor de mil e setecentos, pensou com reverência que a parte de felicidade dos bem-aventurados e dos anjos derivaria de uma refinada percepção do ridículo.⁵¹

Nesta passagem, enfim, revela-se a apreciação de uma *persona* literária cujo exemplo estaria presente na trajetória de Borges de modo duradouro. E a percepção de sua própria poética dos anos 20 como um empreendimento quixotesco começava aí a mostrar seus resultados, decorrentes de um olhar sobre tudo o que ela possuía de patética e enternecedora evasão do prosaísmo da vida cotidiana. O que implicava também outra compreensão do significado da nobreza, com o abandono dos ideais heróicos vinculados à tradição mediterrânea, ou da pureza racial e das cosmologias bárbaras, característicos do caso alemão, em favor

⁵¹ BORGES, J. L. “La canción del barrio”. In: _____. *Evaristo Carriego*. Trad. Vera Mascarenhas, Jorge Schwartz, Maria Carolina de Araujo e Victoria Rébori. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 144. “La ternura es corona de los muchos días, de los años. Otra virtud del tiempo, ya operativa en este libro y ni sospechada o verosímil en el anterior, es el buen humorismo. Es condición que implica un delicado carácter: nunca se distraen los innobles en ese puro goce simpático de las debilidades ajenas, tan imprescindible en el ejercicio de la amistad. Es condición que se lleva con el amor”. BORGES, J. L. “La canción del barrio”. In: _____. *Evaristo Carriego*. OC, vol. 1, p. 148.

de algo mais próximo do exemplo inglês, sempre que este articulasse a ternura e o humor no trato das fraquezas humanas, as próprias e as alheias, impedindo que uma hipertrofia do orgulho viesse a causar uma necessidade de constante autoafirmação.

A capacidade de incorporar estes traços seria atribuída por Borges à origem anglo-saxã de seu pai, em um primeiro momento, para depois converter-se em motivo de admiração por autores britânicos, como Robert Louis Stevenson e G. K. Chesterton.⁵² Ele iria também, em várias oportunidades, expressar uma apreciação semelhante da personalidade de Macedonio Fernández, em que, à excentricidade intelectual, é acrescentada uma nota de deliberada idiotia, relativizando o alcance de suas teorias filosóficas, porém conferindo maior significado à própria figura do filósofo. Mas, antes de mencionar seus textos a este respeito, prefiro acompanhar uma seqüência temporal que nos permita avaliar como se deu a configuração de uma visão de mundo em constante diálogo com eventos históricos, além de relacionar-se com as obras de outros escritores. Neste sentido, creio que somente a partir de meados da década de 1940 as conclusões decorrentes deste exame serão mais bem aproveitadas.

Tentarei explicar este ponto no último capítulo, embora ele possa ressurgir em outras ocasiões no decorrer deste estudo, principalmente por estabelecer um contraponto fundamental com tendências verificadas no cenário político e literário do ocidente. Em relação ao que se segue, meu propósito inicial é o de registrar esta mudança de perspectiva, para, em primeiro lugar, entender melhor o conteúdo da carta de Borges a Alfonso Reyes. Citada no início desta seção, ela estabelecia um importante contraste entre o clima político e intelectual da década de 1920 e aquilo que já se anunciava para os anos posteriores. Este contraste gira em torno de uma idéia cujas ambigüidades devem ser avaliadas: a de que o ano de 1930 marca o fim de uma *idade da inocência* no decurso da história argentina.

Isto vale, em primeiro lugar, para a descrição dos subúrbios como lugar de uma vida pacífica e insípida, na qual o desespero existencial e o fanatismo político dele decorrente não haviam tomado forma. Ou, ao menos, não tinham adquirido a sistematicidade ideológica que caracterizaria as doutrinas mais radicalmente anti-

⁵² Sobre o tema genealógico das raízes inglesas da família de Borges, atrelado a uma associação da cultura britânica a características como a excentricidade, a idiotia, a ingenuidade e o pudor (um assunto ao qual voltarei algumas vezes) ver HADIS, Martín. *Literatos y Excéntricos: los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

democráticas do século XX, limitando-se a gerar o vago esteticismo da aspiração, através do recurso a mitologias populares. Paralelamente, a produção literária dos jovens escritores argentinos, entre os anos de 1921 e 1928 (ou ao menos de alguns círculos próximos a Borges), pode ser considerada, em conjunto, pelo viés que marcaria a visão do próprio autor sobre seus poemas. E, neste ponto, devo aproveitar uma referência extemporânea, procedente do prólogo que ele escreveria para a edição em suas Obras Completas de *Fervor de Buenos Aires*, tendo em vista que contém o resumo de um desenvolvimento do mesmo raciocínio: “Como os de 1969, os jovens de 1923 eram tímidos”, afirmaria o autor. “Envergonhados de sua íntima pobreza, tratavam de escondê-la sob inocentes novidades ruidosas”.⁵³

Mas Borges nunca acreditou que seus ensaios eram merecedores da mesma avaliação, impedindo sempre que estes fossem reeditados. E tampouco a atuação entusiástica como militante do radicalismo seria recordada, em seus textos autobiográficos, sem um tom de arrependimento e retratação. Isto pode significar que, de acordo com os eventos seguintes, ele percebeu aí uma etapa de transição, na qual um verdadeiro comprometimento com utópicas doutrinas de redenção ameaçava tomar corpo, porém sem ter ainda adquirido a o rigor ideológico que marcaria a experiência dos anos 1930. Neste sentido, é importante notar que, para Borges, os fenômenos culturais não se relacionariam de modo determinista com os movimentos políticos mais importantes do século, mas esta relação existia, podendo ser compreendida pelo autor, *a posteriori*, através de sua própria experiência na década de 1920. Ou seja: ele teria sido capaz de compreender de uma maneira singular os fundamentos psicológicos e intelectuais do nazismo, por exemplo, em grande medida porque, em algum momento de sua trajetória, formulara algumas das experimentações e raciocínios que estavam na base de sua elaboração enquanto movimento político.

A história deste processo de reconhecimento é um dos temas desta pesquisa, e deve, portanto, ser acompanhada em seus momentos mais relevantes e eventualmente dramáticos. No que se refere ao ano de 1930, percebemos na correspondência sobre a queda de Yrigoyen um olhar ainda carregado de afeição pela “imagen estafalaria del Doctor” e pela “mitología casera” dos subúrbios, que está estreitamente relacionado à leitura que Borges havia feito então da obra de

⁵³ BORGES, J. L. “Prólogo” [1969]. In: _____. *Fervor de Buenos Aires*. OC I, vol. 1, p. 15.

Evaristo Carriego. Nesta perspectiva, o que redimiria o governo derrubado das acusações de tirania e crueldade era justamente sua notável inépcia, sua incapacidade de levar a cabo um programa quimérico de consagração do espírito do povo, que recaía sempre na hesitação ou no puro imobilismo, convertendo Yrigoyen em um personagem muito mais anedótico do que messiânico.

Decerto, Borges reconhece a racionalidade da imposição do golpe autoritário, diante de uma situação prática insustentável, isto é, da crescente desorganização do governo e da sociedade argentina a partir de 1928. Mas sua constatação sobre a natureza do radicalismo ganha outra relevância política a partir do momento em que, se este era para ele merecedor de piedade, não o seria do ódio e do rancor que marcou a reação imediata dos militares, em sua campanha difamatória subsequente ao golpe. Por mais que uma exultante felicidade tivesse marcado o retorno ao poder do Doutor, pouco haveria nela de vitoriosa arrogância, ou verdadeiro risco para as instituições, inclusive porque o radicalismo não possuiria um projeto sistemático de perpetuação no poder. O que havia de “monstruoso” nos sonhos populistas do bairrismo argentino tinha como contraponto o que neles existia de ridículo. Não éramos sanguinários. Éramos patetas.

Por outro lado, o ressentimento contra as formas tradicionais de governo, que já existia de forma latente e difusa neste contexto, poderia justamente adquirir maior força diante da campanha difamatória de Uriburu, principalmente tendo em vista o uso de violentos meios de repressão que a acompanhou. Mas isto já é assunto para o próximo capítulo. Por ora, espero apenas ter esclarecido um ponto de vista segundo o qual o encerramento da fase *criollista* de Borges foi um breve período de fundamental importância em sua formação como escritor e intelectual. É importante perceber que esta etapa proporcionou-lhe o surgimento de novas alternativas de entendimento do mundo, que seriam ainda melhor elaboradas, de acordo com circunstâncias pessoais e históricas; mas também que este processo era resultante de uma considerável desilusão, relativa a tudo aquilo que tinha sido fonte de entusiasmo para o autor nos anos anteriores, e de um deslocamento, da posição de alguém que acreditava fazer parte de um inigualável fenômeno na trajetória de um povo, para outra, mais testemunhal e cética, em relação aos eventos seguintes. Uma posição da qual Borges apenas sairia quando o confronto entre as novidades políticas do século XX e o legado liberal do século XIX fosse

percebido por ele como algo que exigia uma clara opção por uma das alternativas em disputa. Entender como se deu esta transição é também um propósito do prosseguimento deste trabalho.

3 A Época dos Tumultos (1930-1939)

Em 1930, em meio ao “desagradabilíssimo” ambiente a que se referia Borges na carta a Alfonso Reyes, começava aquela que viria a ser conhecida como a “década infame” da história argentina, segundo a célebre definição de um jornalista, posteriormente corroborada por historiadores. A expressão refere-se, sobretudo, à ampla utilização da fraude eleitoral e da violência como meios de perpetuação do novo governo, que não conseguiria justificar, a médio prazo, a legitimidade conferida a ele por ocasião do golpe, em razão de disputas internas, de práticas corruptas, e do poder atribuído a caudilhos provinciais. Mas ela também diz respeito a um fenômeno mais amplo, de rompimento de vínculos e padrões morais da sociedade civil, que, condenada a ser mera espectadora de trâmites destituídos de respeito por qualquer norma por parte do governo, tornava-se igualmente incapaz de discernir os fundamentos históricos das próprias idéias, condutas e representações. Isto teria criado as condições para que toda demanda de autenticidade fosse forjada por efeitos teatrais, gerando a percepção da vida cultural e política da nação como uma farsa, em que maus atores faziam uso de uma ênfase cada vez maior em seus gestos, para ocultar o vazio de legalidade, ou experiência, sobre o qual representavam seus atos. Em seus aspectos cômicos, o fenômeno transformava a vida pública de Buenos Aires em uma ópera bufa. Em sua dimensão trágica, fazia com que ela se assemelhasse cada vez mais a um aflitivo pesadelo.

Neste período, Jorge Luis Borges publicou seu primeiro livro de ficções, a *Historia Universal de la Infamia*, uma reunião de textos breves que ocuparam as páginas semanais de um suplemento literário popular do jornal *Crítica*. O próprio

Borges era o editor do suplemento, tendo aceitado dirigi-lo diante de uma necessidade de re-acomodação profissional e intelectual, que os eventos de 1928-1930 lhe impuseram. Pois sua biografia de Evaristo Carriego, publicada duas semanas após o golpe, fora recebida com pouco interesse, para não dizer indiferença, pelo público de Buenos Aires. E, a esta altura, surgia a necessidade de transformar seus talentos literários em fonte de recursos financeiros, aplicando-os em atividades que fornecessem um mínimo de retorno neste sentido, mesmo que não correspondessem ao prestígio alcançado com os livros de poesia editados na década anterior.

Afinal, a época dos agitados e inocentes debates entre os jovens intelectuais de Buenos Aires havia ficado para trás. O que implicava a busca por novos meios de inserção na vida cultural da cidade, não apenas por questões materiais, mas também porque as revistas da década de 20, nas quais se formara a identidade dos grupos vanguardistas, tinham deixado de existir, fazendo com que seus colaboradores tomassem rumos divergentes no direcionamento de suas carreiras. Assim, enquanto alguns poucos se mantinham fiéis à dissidência radical, relegada ao anonimato, e outros viam no viés autoritário do golpe a possibilidade real – mas a princípio frustrada – de instalação de um governo fascista na Argentina, muitos se aproximaram de outro grupo que vinha se formando na sociedade local, por intelectuais de distintas origens e tendências, em torno da figura de Victoria Ocampo, conhecida integrante de uma família tradicional, que se dedicava ao estímulo de atividades artísticas e culturais. Tendo como principal foco de convergência a revista *Sur*, além de jantares e saraus na casa de Ocampo, este grupo procurava manter um espaço de discussão que respeitasse a relativa autonomia de questões literárias e estéticas, diante das turbulências políticas do país. Tratava-se de criar, e preservar, um ambiente a salvo do processo de degradação social dominante, onde se pudesse discutir e divulgar a produção de escritores locais, e também manter um constante diálogo com intelectuais estrangeiros, o que denotava uma atitude cosmopolita.

Além de ocupar parte de seu tempo em diferentes atividades mal remuneradas, como, por exemplo, a de editor da *Revista Multicolor de los Sábados*, ou de secretário de redação da Companhia Chadopyf de Subterrâneos de Buenos Aires, Jorge Luis Borges tornou-se, a partir de 1931, um colaborador regular da revista *Sur*, onde sua erudição e estilo obtinham maior reconhecimento.

A publicação trimestral, sem fins lucrativos, e luxuosa para os padrões da época, parecia adequada ao gosto de Borges por autores europeus pouco conhecidos na Argentina, aos quais poderia dedicar ensaios e resenhas segundo suas próprias opções. No entanto, embora fosse um dos autores mais freqüentes nas páginas da revista durante a década de 30, Borges nunca manteve a mesma assiduidade no *salon litteraire* da casa de San Isidro, para o qual foi “convidado” pela primeira vez em 1932 (os convites de Victoria eram mais propriamente ordens). E onde teria causado, já nesta ocasião, uma pequena catástrofe, ao quebrar um abajur, durante uma conversa com Adolfo Bioy Casares. Só mais tarde, a amizade que então se iniciava entre esses dois personagens das letras argentinas também ficaria livre de alguns notáveis mal-entendidos. Enquanto isso, o deslocamento de Borges, entre os colaboradores da revista *Sur*, iria manifestar-se ainda em controvérsias e polêmicas, que quase sempre preservavam o respeito e a cortesia entre as partes. Mas, diante dos eventos que levaram à Segunda Guerra Mundial, estas diferenças ficariam cada vez mais perceptíveis.

“Nuestras imposibilidades”, um dos primeiros textos que Borges publicou em *Sur*, é um indício de que a relação entre o escritor e seu novo meio de publicação requeria um processo de adaptação, por parte daquele, às particularidades deste. Tanto o tema do artigo, quanto o ceticismo que já se apresenta em seu título, diferiam das qualidades que, em um primeiro momento, deveriam nortear a existência da revista. Mas, por este mesmo motivo, ele é muito útil à compreensão do estado de espírito com que o autor adentrava uma nova década, e uma nova fase de sua vida. Já a primeira frase apresenta-o como “uma fracionária notícia das características mais imediatamente aflitivas do argentino”, prosseguindo no exame de tópicos já abordados por Borges na década anterior, porém sob um ponto de vista influenciado por acontecimentos recentes, que gradualmente aumentavam suas preocupações, e sua frustração, no que dizia respeito ao objeto de sua análise. Este seria, em primeiro lugar, o “criollo da cidades”, ou, segundo a denominação popular, o “guarango”, em suas contradições e manias. Aquele que desprezava os Estados Unidos, e ao mesmo tempo vangloriava-se de que em Buenos Aires ocorressem quase tantos homicídios quanto em Chicago; intuía uma relação secreta entre a virilidade e o tabaco; e orgulhava-se do “idealismo latino” e da “viveza portenha”, confundindo a habilidade retórica das frases incisivas com um meio de produção de grandes

pensamentos. Ou seja, era a versão mais estilizada, e vazia, de uma suposta natureza dos habitantes de Buenos Aires. E, para arrematar as constatações iniciais do artigo, Borges afirmava:

O *criollo* atual – o de nossa província, pelo menos – é uma variedade lingüística, uma conduta que se exerce por vezes para incomodar, outras para agradar. Sirva de exemplo o *gaucho* entrado em anos, cujas ironias e orgulhos representam uma delicada forma de servilismo, posto que satisfazem a opinião corrente sobre ele...⁵⁴

Ao que é agregada uma série de exemplos e notas, sobre comportamentos correlatos. Em uma delas, Borges menciona o sainete, forma teatral de influência italiana, muito popular em Buenos Aires, para dizer que nele se agitavam, em vão, personagens paródicos que sequer conseguiam morrer com verdadeira destreza cênica: “Não são malvados – o que implicaria uma dignidade –; são irrisórios, momentâneos, e vazios”. Mais adiante, ele descreve os mecanismos do “faustoso” ufanismo argentino, que sobrevalorizava o lugar da pátria entre outras nações, de maneira ao mesmo tempo megalomânica e indigente, resultado da incapacidade de imaginar outros cenários e tramas políticas, senão as que reafirmassem este pressuposto. “Não apenas a visão geral é paupérrima aqui, mas também a domiciliar, doméstica”, acrescenta ainda Borges, para falar sobre a imagem esquemática com que o portenho vislumbrava a própria cidade, ignorando os inconvenientes redutos que não entravam neste quadro. Como se não bastasse, há passagens sobre a tendência local de fruição dos fracassos alheios, sobre a onipresença da inveja nas relações sociais, e sobre o hábito de vociferação de injúrias aos pedestres, cultivado pelos que percorriam a cidade em automóveis. Por fim, o autor se refere à tolerância e mesmo à admiração dos argentinos pelo agente ativo da sodomia, atribuindo-as à percepção corrente de que este teria “embromado” o companheiro.

Após dois extensos parágrafos, que são preenchidos por estes comentários, o artigo é finalizado em outro mais curto e menos inflamado. Ele diz o seguinte:

⁵⁴ “El criollo actual – el de nuestra provincia, a lo menos – es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar. Sirva de ejemplo de lo último el gaucho entrado en años, cuyas ironías y orgullos representan una delicada forma de servilismo, puesto que satisfacen la opinión corriente sobre él...”. BORGES, J. L. “Nuestras imposibilidades”. [Sur, Buenos Aires, año I, n. 4, primavera de 1931]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 117-120.

Penúria imaginativa e rancor definem nossa parte de morte. A primeira é confirmada por um artigo bastante generalizável de Unamuno sobre *La imaginación en Cochabamba*; o segundo, pelo incomparável espetáculo de um partido conservador, que está forçando toda a república a aderir ao socialismo, apenas por fustigar e penalizar um partido médio.⁵⁵

Há ainda uma breve sentença, em um tom mais pessoal: “Sou argentino há muitas gerações; formulo sem alegria estas queixas”.

Sem alegria, e com indisfarçável amargura. Tanto que “Nuestras imposibilidades” é um raro e dissonante exemplo de enumeração de invectivas mal-humoradas na trajetória literária de Borges. E, embora tenha sido reeditado em *Discusión*, uma reunião de ensaios de 1932, foi também excluído de suas Obras Completas. Neste sentido, o texto é o contraponto exato da “Queja de todo criollo”, de 1925, pois, onde antes havia o lamento diante da perda dos verdadeiros atributos do caráter argentino, por causa da invasão do elemento estrangeiro, e o entusiasmo com sua possível recuperação autóctone, instalava-se, agora, o mais completo pessimismo com as efetivas realizações deste mesmo caráter. Resumia-se aí o risco da passagem de um fervor profético para as formas mais estéreis da desesperança.

E, ainda assim, o artigo oferece indicações claras das bases sobre as quais Borges construiria um pensamento mais complexo sobre o cenário social, político e literário da Argentina e do mundo na década de 1930. Por este motivo, ele serve à introdução deste capítulo. Nele, será inicialmente examinada a caracterização do *compadrito* presente na produção do autor depois de 1930, que servirá de base à leitura da *Historia Universal de la Infamia*, ampliando o espectro de sua pertinência para congêneres deste tipo social, presentes em outras partes do planeta. A través da compreensão deste tópico, devo indicar como Borges criaria os fundamentos de uma visão crítica e satírica do fanatismo político emergente na década, utilizando, para isso, formas literárias enrijecidas, que simulariam as próprias limitações intelectuais e imaginativas dos representantes deste fenômeno, destinado a ganhar enorme relevância com o aumento da influência do fascismo

⁵⁵ “Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona lo primero un muy generalizable artículo de Unamuno sobre *La imaginación en Cochabamba*; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio”. BORGES, J. L. “Nuestras imposibilidades”. [*Sur*, Buenos Aires, año I, n. 4, primavera de 1931]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 117-120.

italiano na sociedade de Buenos Aires, e a ter ainda maior alcance histórico com o estabelecimento do regime nazista na Alemanha.

Em seguida, será o caso de indicar um caminho pelo qual Borges teria imaginado uma saída para os impasses da vida pública local, de modo a conter o avanço de correntes anti-democráticas e anti-liberais, e reorganizar o jogo de forças políticas da capital, em torno de um projeto inacabado de constituição do Estado argentino. Para isso, será esboçada uma descrição do ambiente em que se dava este debate, e serão mencionadas algumas obras do pensamento social argentino no período, em contraste com um discurso radiofônico proferido por Borges em 1936, a ser articulado com uma linha de pensamento específica, da qual ele seria um porta-voz praticamente isolado na ocasião. Com isso, aspectos determinantes da formação do escritor poderão ser assinalados, em especial sua dívida para com formas de ação e reflexão referentes à tradição britânica, já aludida na análise de *Evaristo Carriego*, mas, neste próximo caso, reforçada pela proposta de resgate de valores oitocentistas, atrelados à memória de um século em que certo equilíbrio geopolítico, entre unidades políticas nacionais, teria sido promovido pela supremacia e pela mediação inglesa. Este ponto fornecerá a deixa para o prosseguimento do trabalho, em uma seção um pouco mais extensa, na qual devem ser conectados os assuntos discutidos até aí.

Pois, com o avanço da década, este mundo herdado do século XIX, no qual ele ainda acreditava ser possível inserir seu país como uma esfera relativamente autônoma, ficaria seriamente ameaçado por radicais adversários de todo o seu legado institucional, cujos representantes tampouco se mostravam muito convictos, ou perseverantes, na tarefa de defendê-lo de um ataque iminente. Não obstante, isto criaria um intercâmbio mais intenso de idéias entre intelectuais de diversas partes do globo, no qual um congresso internacional de escritores, ocorrido justamente em Buenos Aires, desempenhou um papel peculiar, ao confrontar o problema por um viés pacifista, que ilustrava em especial a reação da intelectualidade francesa diante da ascensão do nazismo. Borges, sem ter comparecido ao encontro, por razões que serão apontadas, seguiu o desenvolvimento deste debate, e o expôs em resenhas e artigos, tendo também no grupo *Sur* um exemplo próximo de como a imagem de um mundo isento de conflitos podia surgir de uma índole esteticista, em oposição aos propósitos beligerantes germânicos. Confrontados estes dois pólos utópicos, enfim, sua

opção pela alternativa inglesa ficaria ainda mais enfatizada, desde que a Grã-Bretanha recuperasse o suposto “vigor moral” com que teria criado as bases de seu predomínio no século precedente, e o poder de mediação que a tornara a maior responsável pela manutenção de certa estabilidade, em uma perspectiva realista. Até que ponto este renascimento cultural foi verificado é outra história, não sem repercussão para o tema da pesquisa, mas que será relatada no terceiro capítulo. Por ora, espero apenas que, com o exame mais detalhado destes assuntos, neles seja constatada a possibilidade de uma contribuição para o estudo da obra de maturidade de Borges.

3.1 Humilhados e Ofendidos

...feeling that the world owed him a loaf of bread and something more.

Patricia Highsmith, *The Talented Mr Ripley*

O primeiro conto de Borges levou seis anos para ser finalizado e publicado em sua versão definitiva. A genealogia da narrativa remonta à edição da revista *Martín Fierro* de 26 de fevereiro de 1927, na qual apareceu um breve esboço, intitulado “Hombres pelearon”, depois reeditado em *El Idioma de los Argentinos*, sua última reunião de artigos e ensaios no período. De modo que, até 1933, Borges manteve a intenção de transformar esta nota descritiva em um relato mais completo dos eventos nela sugeridos. Seus biógrafos costumam enfatizar o perfeccionismo que ele aplicou na composição de “Hombres de las orillas”, trabalhando meticulosamente o estilo da narrativa, e lendo trechos em voz alta, para testar suas modulações, até que ela surgisse nas páginas da *Revista Multicolor de los Sábados*, o suplemento literário semanal do qual era editor e principal colaborador. Sob o título “Hombre de la esquina rosada”, com o qual ficaria mais conhecido posteriormente, o conto seria ainda acrescentado a sucessivas edições da *Historia Universal de la Infamia*. Entre os indícios iniciais da idealização do texto, e sua efetiva divulgação pública, existe, portanto, um lapso temporal significativo, que merece certa atenção.

Da leitura de “Hombres pelearon”, depreende-se que propósito original estava de acordo com a fascinação do jovem escritor com as histórias que ouvia sobre personagens e eventos lendários de Palermo, e com sua ambição de registrá-los sob a forma escrita, de maneira fiel à tradição oral de que emergiam. Don Nicolás Paredes, uma das fontes às quais ele recorreu na pesquisa sobre a vida de Evaristo Carriego, foi o narrador desta tradição com quem Borges teve maior intimidade. E a publicação do relato pode ser, em certa medida, creditada à morte

do velho cronista, no início dos anos 30. O projeto implicava não somente a descrição de acontecimentos passados, como também a reprodução da voz que os transmitira, no intuito de representá-la (de torná-la presente) aos leitores do conto. Com isso, deveria ser alcançado um efeito expressivo, que suplantasse a sensação de perda resultante da dissolução dos antigos modos de vida no subúrbio, a serem re-configurados em um artefato estético.

Assim, no lugar da atmosfera de elegíaca resignação, com que Borges teria composto o primeiro capítulo do livro sobre Carriego, temos aqui um exemplo de como ele mesmo encontrou na mitologia do *arrabal* uma ressonância épica, capaz de eliminar as distâncias impostas pelo fluxo do tempo. Mas os resultados finais do projeto devem ser considerados também em sua singularidade, e não apenas como a objetivação de uma intenção artística pré-determinada. Daí a necessidade de uma breve paráfrase.

O cenário de “Hombre de la esquina rosada” já foi anteriormente descrito em suas linhas gerais: um armazém, ou *salón*, coberto por chapas de zinco, e pintado em cores reluzentes, em algum bairro às margens da cidade, onde se reuniam compadres, músicos e prostitutas, para beber e dançar ao som de tangos populares. “Nesta diversão estavam os homens, como em um sonho”, afirma o narrador, antes de anunciar a intromissão no ambiente de um homem alto e completamente trajado em negro, que parece estar buscando alguém, com inflexível indiferença por todos os outros presentes. Logo, este homem declara com uma voz altissonante seu objetivo, o de exigir a reparação de uma injúria sofrida por seu nome e reputação:

Eu sou Francisco Real, um homem do norte. Eu sou Francisco Real, que chamam de Curraleiro. Permiti a esses infelizes que me botasse a mão porque o que estou procurando é um homem. Andam por aí uns boateiros dizendo que por estes descampados anda um sujeito com fama de ser bom na faca e de ser durão, um tal Batedor. Quero me encontrar com ele para que me ensine, a mim que não sou ninguém, o que é um homem corajoso [*Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje e de vista*].⁵⁶

⁵⁶ BORGES, J. L. “Homem da Esquina Rosada”. Trad. Alexandre Eulálio. In: _____. *História Universal da Infâmia*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 362. “Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzan la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mientas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje e de vista”. BORGES, J. L. “Hombre de la Esquina Rosada”. In: _____. *Historia Universal de la Infamia*. OC, vol. 1, p. 367.

Algumas palavras e expressões do trecho correspondem ao *lunfardo*, dialeto utilizado inicialmente como código secreto de quadrilhas e criminosos portenhos, que depois se difundiu para a literatura e o teatro, no processo de elaboração da autenticidade dos subúrbios.⁵⁷ E o conto prossegue em um parágrafo do narrador, de grande apelo visual, em que a tensão gerada pelo anúncio de um duelo iminente cria um quadro de estática suspensão dos ânimos:

Disse isso e não tirou os olhos do outro. Na mão direita agora já reluzia uma faca que com certeza tinha trazido na manga. Em volta, os que o haviam empurrado foram abrindo caminho e todos nós olhávamos para os dois, num grande silêncio. Até os beijos do mulato cego que tocava violino também se abriram.⁵⁸

Após o que, em resumo, Rosendo Suárez, o homem que teria sido desafiado, se recusa a aceitar a provocação de Francisco Real, para imensa vergonha de todos no salão, e particularmente do narrador. A própria mulher que acompanhava Suárez coloca em suas mãos um punhal, e o incita ao duelo, porém sem sucesso. Ela então o troca pelo bando do Corralero, que ordena que a música recomece, e todos voltem a beber, antes de ir embora com seus parceiros e com a mulher. Mas esta retorna, momento depois, precedendo a entrada no armazém do corpo esfaqueado de Real, para estranhamento de todos, que sequer imaginam quem teria sido o assassino. E, no final da história, o narrador dá a entender que ele próprio teria sido responsável pelo crime, motivado pela necessidade de reverter uma situação de constrangimento e desonra, criada pela covardia de Rosendo Suárez. .

De maneira que o conto termina como uma unidade autônoma, e cerrada em suas relações internas. Trata-se da recriação de todo um universo perdido, com seus códigos de honra e sua valorização de uma idéia de dignidade, no breve

⁵⁷ Para uma abordagem mais enfocada em aspectos da linguagem empregada no texto, cf. CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães: na esquina rosada do grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁵⁸ BORGES, J. L. “Homem da Esquina Rosada”. Trad. Alexandre Eulálio. In: _____. *História Universal da Infâmia*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 362. “Dijo esas cosas y no le quitó los ojos de encima. Ahora le relucía un cuchillón en la mano derecha, que en fija lo había traído en la manga. Alrededor se habían ido abriendo los que empujaron, y todos los mirábamos a los dos, en un gran silencio. Hasta la jeta del mulato ciego que tocaba el violín acataba ese rumbo”. BORGES, J. L. “Hombre de la Esquina Rosada”. In: _____. *Historia Universal de la Infamia*. OC, vol. 1, p. 367.

espaço de um artefato estético. E, levando-se em consideração o preciosismo da concatenação das frases curtas, a concisão do relato, e sua estrutura baseada na revelação de um segredo, pode-se dizer que “Hombre da la esquina rosada” é, de fato, uma narrativa tecnicamente impecável. O talento e o engenho nela empregados são notáveis; mas, por este mesmo motivo, o conto não consegue disfarçar sua total falta de naturalidade, tanto na fala dos personagens, quanto na voz do narrador. Apontam para a explicitação do artifício a postura enrijecida de Francisco Real, sua gestualidade afetada, e uma ação esquemática e coreográfica, que se detém em quadros estáticos, ou explode em movimentos súbitos.⁵⁹ Pois personagens e narrativa estão subjugados a modelos de conduta e estilo inflexíveis, que buscam representar com perícia e requintes teatrais, capazes de eliminar qualquer aprofundamento psicológico nos caracteres particulares, ou quaisquer dúvidas sobre os valores e significados que estão em jogo no texto. A excessiva gravidade retórica, que acompanha estes procedimentos, só faz por acentuar sua submissão a uma cultura do exemplo. Mas a expressão concreta destes ideais heróicos só depende de uma pequena mudança de ponto de vista para ser vista em sua comicidade. O que nos leva à questão de até que ponto o relato pode ser levado a sério.

Acredito que o problema não tem uma solução unívoca, embora um aspecto de meu argumento já deva estar claro a esta altura. Ele diz respeito ao espaço de tempo transcorrido entre os primeiros esboços e a realização final do conto, e corresponde ao fenômeno de degeneração do motivo épico, ou exemplar, em tema de uma paródia. Mas tampouco este movimento se dá em uma transição repentina, na medida em que depende de uma crescente desconfiança de escritor em relação aos recursos estilísticos que utiliza, para alcançar este ou aquele efeito, gerando no processo resultados ambíguos, em que o elemento satírico só se introduz como uma inevitável consequência da hipertrofia do artifício, e da tomada de consciência deste fator por parte do artista. Que pode então sofrer com uma espécie de reversão do toque de Midas: tudo o que ele toca se transforma em caricatura. Borges enfrentaria a mesma questão com seus contos policiais nos anos 40, e mencionaria “Hombre de la esquina rosada” em seu texto auto-

⁵⁹ O fenômeno está relacionado a outras práticas culturais características da época, como o boxe e as touradas, que podem servir como termos de comparação, tal como Hans Ulrich Gumbrecht as descreveu e examinou em *1926 – vivendo no limite do tempo* (Trad. Luciano Trigo. São Paulo: Record, 1999 [1997]).

biográfico de 1968 como um resultado deste mecanismo, repetindo as mesmas observações em um comentário a uma seleção de suas narrativas traduzidas para o inglês.⁶⁰ Mas não apenas nestas referências tardias se sustenta a constatação. Borges escreveu, no período, alguns ensaios dedicados a questões literárias nos quais encontramos uma abordagem de assuntos correlatos, e dois deles seriam particularmente esclarecedores a este respeito.

O primeiro teve também diferentes versões publicadas na imprensa de Buenos Aires a partir de 1928, sendo recolhido em *Discusión*, de 1932, e então intitulado “La supersticiosa ética del lector”. Ele se refere àquilo que seria uma consequência perversa da “condição indigente” das letras argentinas no período, isto é, o “culto ao estilo”, ou, mais especificamente, a apreciação do virtuosismo técnico como instância final do juízo crítico de uma obra. “Os que sofrem desta superstição entendem por estilo não a eficácia ou ineficácia de uma página, mas as habilidades aparentes do escritor: suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação ou sintaxe”, afirma Borges. “Exemplos normativos deste charlatanismo da brevidade, deste frenesi sentencioso, podem ser encontrados na dicção de Polônio, o célebre estadista dinamarquês de *Hamlet*, ou no Polônio natural, Baltasar Gracián”, ele diz ainda, referindo-se ao autor de *Agudeza y arte de ingenio*, que inclusive havia inspirado o movimento de vanguarda que integrara na Espanha, e cuja postura era agora vista como a da subordinação da emoção à ética, ou a “una etiqueta indiscutida más bien”.⁶¹ Paul Valéry surge ainda no final do ensaio, como a expressão francesa e contemporânea de uma lógica semelhante. E, em contraposição, é mencionada a obra de Miguel de Cervantes, com sua prosa “conversada e não declamada”, menos perfeccionista e incisiva, em contraste com a própria fidalguia do Quixote, e, portanto, permitindo que esta fosse vista em uma perspectiva irônica. Segundo o ensaísta, enfim, a mesma observação seria válida no caso de Montaigne, para quem a “ vaidade do estilo e da perfeição” não estaria nunca sobreposta a outras motivações paralelas e genuínas do ofício literário.

⁶⁰ Cf. BORGES, J. L. “An autobiographical essay”. In: _____. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, p. 238-139. e BORGES, J. L. “Commentaries. Streetcorner Man”. In: _____. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, p. 264-266.

⁶¹ BORGES, J. L. “La supersticiosa ética del lector” [1932]. In: _____. *Discusión*. OC, vol. 1, p. 214-217.

O segundo ensaio que quero comentar é “La postulación de la realidad”, publicado em junho de 1931, e igualmente reeditado em *Discusión*. Seu tema é a relação de escritores com a linguagem em seus diferentes níveis de expressividade visual. Borges qualifica como “clássicos” aqueles que se limitam a registrar uma seqüência de eventos, sem buscar sua representação pictórica particular e imediata, na medida em que conceitos e signos correntes parecem suficientes para dar conta da composição de um quadro histórico ou ficcional. Uma longa passagem de Edward Gibbon é mobilizada para exemplificar esta atitude, atribuída também a Voltaire, Jonathan Swift e Miguel de Cervantes. Por outro lado, aquilo que, nesta distinção, caracterizaria o romantismo literário, era a tendência à imposição de um efeito de verossimilhança através de palavras incomuns e gestos eloqüentes. E, em um parágrafo sumário do ensaio, Borges afirma:

A realidade que os escritores clásicos propõem é questão de confiança, como a paternidade para certo personagem dos *Lehrjahre*. A que os românticos procuram esgotar é, antes, de carácter impositivo: seu método contínuo é a ênfase, a mentira parcial. Não inquiri ilustrações: todas as páginas de prosa ou de verso que são profissionalmente atuais podem ser questionadas com sucesso.⁶²

O que implicava o diagnóstico de uma situação histórica, segundo as limitações e possibilidades que esta colocava à criação literária, atreladas à maior ou menor sensação de confiabilidade em uma linguagem compartilhada. Esta situação estaria relacionada àquilo que pode ser acatado como verossímil na representação artística, sendo que o processo de dissolução de um senso comum, que permitiria trocas intelectuais de índole mais persuasiva, havia gerado o recurso à imposição – e, em última instância, à impostura – como meio de alcance do efeito de realidade.

Nesta perspectiva, algumas conclusões podem ser previamente deduzidas, a partir da articulação entre os dois ensaios. Para Borges, o mundo clássico não seria o de um conjunto fechado e inviolável de signos estáveis, mas um lugar em

⁶² BORGES, J. L. “A postulação da realidade” [1931]. Trad. Josely Vianna Batista. In: _____. *Discussão*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 233. “La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de los *Lehrjahre*. La que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. No inquiero ilustraciones: todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales pueden ser interrogadas con éxito”. BORGES, J. L. “La postulación de la realidad” [1931]. In: _____. *Discusión*. OC, vol. 1, p. 237.

que o significado das coisas pode ser negociado com alguma segurança e racionalidade, no que se refere às suas bases. E a transfiguração do “clássico” em um ideal enrijecido seria característica das épocas românticas, em seu fascínio com o épico e o aristocrático, gerando o surgimento de “profissionais” da arte do simulacro, destituídos de todo lastro tangível no mundo concreto. Mas que, em seu virtuosismo estético, ofereciam algo capaz de substituir a miséria da experiência cotidiana por idéias e imagens muito mais atraentes, do ponto de vista da demanda por sínteses modelares. À crescente ausência de critérios razoáveis para o discurso intelectual, correspondia assim a concepção de fantasias utópicas e ideais abstratos, nas quais a confiança em uma suposta ordem flutuante dava lugar ao imperativo da ordem absoluta, alcançado justamente através do estilo, que articula a linguagem como expressão de uma perfeição auto-suficiente. E, assim, a superstição do leitor se voltava para as habilidades estilísticas do autor, ou seja, à capacidade deste de configurar um universo paralelo, cujas relações internas sugerissem a existência de códigos e normas ocultas, a serem desvendados em sua coesão e univocidade.

Desde logo, o leitor de Borges que acompanhasse este raciocínio poderia encontrar em “Hombre de la esquina rosada” um exercício de estilo que era também uma sátira das letras contemporâneas. Este é um primeiro ponto a ser ressaltado. No entanto, o texto não foi escrito para uma platéia atenta a tais operações literárias, o que requer da análise uma empatia maior com outro tipo de público. Pois o jornal *Crítica*, com o qual a *Revista Multicolor de los Sábados* era distribuída, havia sido fundado na década de 20 por Natalio Botana como um veículo midiático de massas, e logo se tornaria o diário mais vendido no país, sem ignorar os efeitos que notícias escandalosas e sensacionalistas podiam ter no aumento da tiragem. Deste modo, o que seu fascículo literário semanal já anunciava no próprio nome não eram apenas os novos atrativos da tecnologia da impressão, mas também a promessa de um entretenimento popular de matizes tão vívidos quanto os que cobriam as paredes dos armazéns das esquinas de Buenos Aires.

Portanto, ao ser contratado por Botana, em 1933, para assumir a *RMS*, Borges havia se comprometido com uma linha editorial pré-estabelecida, mas para a qual teria algo a contribuir, em função de sua sensibilidade para as demandas dos leitores aos quais ela estava voltada. Não lhe faltava o humor necessário para

colocar-se nesta posição, e, acima de tudo, ele precisava aproveitar a oportunidade de retorno financeiro, nas condições econômicas em que o país se encontrava após a crise de 1929. A atividade consistia em recolher e produzir textos para o suplemento, entre eles anedotas nas quais eventualmente figurava uma menção erudita. Alguns dos contos, notas e artigos publicados sob pseudônimos trazem marcas nítidas da autoria de Borges; outros merecem uma discussão caso a caso, mas a seleção do que seria compatível com os propósitos da revista parece ter sido sempre uma atribuição sua.⁶³ O próprio “Hombre de las orillas” foi inicialmente atribuído a “Francisco Bustos”, quando surgiu ao lado de uma ilustração colorida, que representava a cena final do relato, alcançando aquilo que Borges, anos mais tarde, caracterizaria como uma “embaraçosa popularidade”. Em resumo, todo o perfeccionismo aplicado na escrita do conto estava a serviço de um interesse imediatamente pragmático, o de ocupar as páginas da *RMS* com uma narrativa adequada ao gosto de seus compradores. Mesmo que este gosto fosse o indício de uma desagradável condição histórica e social, segundo as reflexões paralelas da ensaística do escritor, em certo grau confirmadas pela própria recepção do relato.

O que favorecia a repetição dos procedimentos formais utilizados em “Hombre de las orillas” em outras peças literárias produzidas para a *RMS*. No entanto, ao serem levados às últimas conseqüências de maneira sistemática, estes procedimentos, mesmo que seguissem tendo a aprovação do público, seriam mobilizados em um enquadramento mais explicitamente paródico, cujas ênfases e imposturas eram declaradas sem maiores subterfúgios. Pois a aceitação popular do falso e do inautêntico, travestidos em pretensas representações de autenticidade, podia gerar aberrações estéticas e políticas cujos limites ainda estavam por ser testados, o que correspondia a um clima moral que Borges havia encontrado em suas leituras de Tácito e Gibbon (nomes aos quais aludiam quatro artigos sobre a decadência do Império Romano, publicados na *RMS* entre setembro de 1933 e março de 1934, de autoria atribuída a “José Tuntar”). Assim, o veículo se tornaria cada vez mais um espaço onde Borges reafirmava seu diagnóstico do contexto argentino, ao mesmo tempo em que publicava nele caricaturas de expressões artísticas cuja produção este mesmo contexto estimulava.

⁶³ Annick Louis empreendeu uma detalhada pesquisa sobre as colaborações de Borges para a *RMS*, cujos resultados estão expostos em “Instructions pour apprendre à trouver Borges dans la ‘Revista Multicolor de los Sábados’” (LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L’Harmattan, 1997, p. 67-120).

Daí o surgimento dos textos pseudo-biográficos que integrariam a *Historia Universal de la Infamia*. O primeiro deles, “El atroz redentor Lazarus Morel”, apareceu na edição de 12 de agosto de 1933, assinado por Jorge Luis Borges. Na seqüência, viriam “Monk Eastman, el proveedor de iniquidades”, “La viuda Ching, pirata”, “El inverosímil impostor Tom Castro”, “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” e “El rostro del profeta”, depois recolhido no livro como “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Todos eles se referem a vidas de vigaristas, usurpadores e criminosos, resgatados de fontes históricas ou ficcionais, narradas em frases curtas e incisivas, em um estilo brusco e ao mesmo tempo refinado, que reproduz tanto a “graça e o pedantismo afrancesado” de um dos protagonistas, quanto a crueldade e a sordidez de outros. De maneira que os simulacros da cor local argentina eram substituídos por espectros igualmente pitorescos de outras nacionalidades, equivalentes na prática do embuste e da violência gratuita, em uma teatralidade contida ou agitada, que esconde, e simultaneamente escancara, o vazio sobre o qual se instala o artefato literário.

Tom Castro, por exemplo, era apresentado como um antigo personagem misterioso do século XIX, que retornava na condição de “mero fantasma e passatempo de sábado”. E, já na primeira frase do texto sobre a saga da viúva Ching, o narrador afirma que a palavra *corsárias* corre o risco de despertar a incômoda recordação de *zarzuelas* com piratas coreográficas, em mares de indisfarçável papelão. O que resume o ambiente de *irrealidade* que torna o livro um conjunto homogêneo, como se todas as histórias não passassem de farsas inofensivas, um “jogo de máscaras em que não se sabe quem é quem”, e nas quais jorram profusões de tinta vermelha, com a atuação de atores ruins, mas eventualmente esforçados, para o deleite de uma platéia de cabaré entusiástica ou entorpecida. E aqui, ao contrário do observado em *Evaristo Carriego*, a possibilidade de detectar por trás de tudo isso um fundo de sofrimento nos é negada, na mesma medida em que o excesso barroco toma conta do estilo, na exibição e exaustão de seus recursos. “Os doutores do Grande Veículo ensinam que o essencial do universo é a vacuidade. Têm plena razão no que se refere à mínima parte do universo que é este livro”, afirmou Borges, com seu humor peculiar, em um dos prefácios que escreveu para a coletânea. “Não é outra coisa que aparência, que uma superfície de imagens”, acrescentou então, a respeito de

todo o conjunto de textos da obra. Ou seja: “Patíbulos e piratas o povoam, e a palavra *infâmia* retumba no título, mas sob os tumultos não há nada”.

Tudo se restringe, nesta perspectiva, à ostentação de habilidades e técnicas literárias, sem outro propósito que o entretenimento de massas. Ao menos esta é a conclusão resultante da análise textual relacionada aos interesses do meio de sua publicação. No entanto, tendo em vista a inserção da *Historia Universal de la Infamia* em um argumento mais amplo, cabe articulá-la com outras manifestações de Borges sobre os temas e métodos narrativos que nela estavam em jogo. Para isso, pode ser esclarecedor avaliar o caso específico do esboço biográfico sobre Monk Eastman.

Pois, neste caso, estamos lidando com um mundo que era motivo de fascínio e repulsa correlatos para Borges, tendo sido objeto de suas atenções em várias oportunidades. Isto é, o mundo dos *slums* de Chicago e das gangues de Nova York no final do século XIX, que ele comparava ao dos subúrbios e *compadritos* de Buenos Aires no mesmo período. “Monk Eastman, el proveedor de iniquidades” se inicia, de fato, com uma referência a esta comparação, acrescentando que a história dos marginais norte-americanos era ainda mais estonteante e mais torpe do que sua congênere portenha, possuindo “a confusão e a crueldade das cosmogonias bárbaras, e muito de sua gigantesca inépcia”. A partir daí, o texto prossegue com descrição da personalidade do “príncipe dos gangsteres”, uma enumeração de seus disfarces e pseudônimos requintados, e o relatório de seus feitos infames, extraídos da obra clássica de Herbert Asbury sobre o assunto (porém em uma prosa que reduz a extensa crônica de Asbury a uns poucos traços de caráter e cenas descontínuas, como a da “extravagante” luta de boxe em um galpão, na qual teria sido decidida a longa disputa entre a gangue de Eastman e o bando de Paul Kelly).

Mas, como foi observado, esta não foi a única ocasião em que Borges expressou-se acerca deste universo. De modo que outros fatores podem ser acrescentados ao quadro. Em primeiro lugar, vale recorrer a outra atividade que o escritor exerceu na década de 30 para diferentes meios impressos, enquanto prosseguia no comando da *RMS*: a crítica cinematográfica. Um mês antes de publicar o texto sobre Eastman, ele escreveu as seguintes observações sobre o filme *She done him wrong* (1933), para os *Cuadernos Mensuales de Cultura* de Buenos Aires:

Mae West, em seu papel de esplêndida *guaranga*, de mulher esritamente corpórea, supera notoriamente Jean Harlow e – nem seria preciso dizê-lo – Marlene. Canta uns blues desconsolados que quero voltar a escutar na terceira vez que veja o filme. O ambiente, a Nova Iorque estrepitosa e popular do final do século, com seus caudilhos paroquiais, seus rapazes de chapéu torto e revólver firme, suas concorridas prostitutas de cintura estreita e penteado frágil, seus hinos metodistas nasais, suas delações, bruscas iras e festas, é enternecedor.⁶⁴

Note-se como ecoa, nesta passagem, o último capítulo do exame da obra de Evaristo Carriego. Aqui, sob os tumultos, há tristeza, desventura, fragilidade, e até mesmo pudor, em meio a uma esplendorosa e desconsolada pobreza. Há, enfim, uma representação das paixões terrenas no que possuem de chamamento à compaixão, não como um sentimento fundamentado a priori em valores religiosos, mas como matéria de uma poética secular, que floresce em situações nas quais as máscaras não são suficientemente rígidas para esconder o rosto humano que está por trás delas. No caso, o artifício e a inquietude ressaltam justamente o fracasso da aspiração, e por isso mesmo tornam-se matéria de uma experiência estética de maior profundidade. Parece-me que isto deixa de ser possível nas narrativas da *Historia Universal de la Infamia*, não porque sejam o resultado de uma sensibilidade mais embotada, mas em função do próprio mecanismo que nelas é parodiado: o de uma crença no estilo que, em última instância, elimina toda a profundidade problemática dos personagens, em favor de uma concepção da atividade literária como busca da mais infalível perfeição da forma.

E, como subordinação da emoção à etiqueta, esta era uma tendência que, no campo social, encarnava-se no dândi, no *compadrito* e no gangster, todos eles representações de ideais aristocráticos que não excluía acessos de crueldade e barbárie. Sendo que o estreitamento dos textos da *Historia Universal de la Infamia* em estruturas modelares e expressionistas correspondia também à recusa de uma realidade menos ordenada e enérgica ao mesmo tempo. A este respeito,

⁶⁴ “Mae West, en su papel de guaranga espléndida, de mujer solo física, supera notoriamente a Jean Harlow y – ni qué decirlo – a Marlene. Canta unos blues desconsolados que quiero volver a escuchar la tercera vez que vea al film. El ambiente, la Nueva York rumbosa y popular de fines de siglo, con sus caudillos parroquiales, sus guapos de galera torcida y recto revólver, sus concorridas prostitutas de cintura estricta y peinado frágil, sus himnos metodistas nasales, sus delaciones, bruscas iras y fiestas, es enternecedor”. BORGES, J. L. “Cinco breves noticias”. [Selección, Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, n. 3, julho de 1933]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 46-47.

Borges escreveu em 1937 uma resenha sobre *Studs Lonigan*, de James T. Farrel, descrevendo o romance como a história do filho de uma família humilde e beata do South Side de Chicago, que, porém, acreditava ser um *hard guy*, e às vezes – lamentavelmente, segundo Borges – o era. Ao que se seguia o comentário:

Studs, como seus insuspeitos congêneres do Paseo de Julio ou de Boedo, vive em terceira pessoa. Representa o papel do homem forte, do homem que não teme a solidão e que não se preocupa nem com o governo nem com a opinião dos outros. Talvez o que há de mais real no compadre – em qualquer América – seja esta irrealdade, essa ilusão.⁶⁵

Vale observar que a crítica é bastante positiva. Borges diz ter lido o livro com fervor, com simpatia, com lástima, e outras vezes com asco, caracterizando-o como um “conjunto poderosíssimo” de eventos e personagens, que atualizava um tema recorrente do romance, o da desintegração de um caráter. E acrescenta que a indignação ou o sarcasmo não corrompem a prosa de Farrel, capaz de ater-se à narração dos fatos de um fenômeno moral sem recair no moralismo ou no escárnio, além de conseguir também despertar o interesse do leitor na história e na patologia de Lonigan, por sua intrínseca ambivalência. O pressuposto de que Borges condenava a forma do romance por suas características peculiares encontra ainda aqui um contraponto, que remete a um ensaio sobre a literatura gauchesca incorporado a *Discusión*, segundo o qual julgar que determinado gênero literário tem maior valor formal que outro seria uma superstição modernista, em sua rejeição daquele que seria o produto mais característico das letras do século XIX. Haveria, portanto, bons e maus romances, e o próprio *Martín Fierro*, de José Hernández, com a descrição detalhada dos sentimentos e dos impasses éticos de seu herói, seria um exemplo dos primeiros, e não o poema épico que Leopoldo Lugones teria encontrado na obra.⁶⁶

Mas, retornando à linha de raciocínio interrompida, cabe recorrer precisamente a uma avaliação menos favorável concedida por ele a um livro de temática similar, porém configurado por outra abordagem narrativa. Refiro-me à resenha publicada em 1938 sobre *Portrait of a Scoundrel*, de Eden Phillips:

⁶⁵ “Studs, como sus insospechados congêneres del Paseo de Julio o de Boedo, vive em tercera persona. Representa el papel del hombre fuerte, del hombre que no teme la soledad y nada le preocupa o lo gobierno como la opinión de los otros. Acaso lo más real del compadre – en cualquier América – sea esa irrealdad, esa equivocación”. BORGES, J. L. “ ‘Studs Lonigan’ , de James T. Farrel”. [El Hogar, 8 de janeiro de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 258.

⁶⁶ Cf. BORGES, J.L. “La poesia gauchesca” [1932]. In: _____. *Discusión*. OC, vol. 1, p. 189-209.

Duas imperfeições tem esta obra. Uma (venial) é a não desagradável mas inverossímil pompa do diálogo; outra, a natureza esquemática, nominal, dos personagens centrais e até do herói. Este, ao final do livro, deveria ser mais do que apenas um canalha, deveria exceder esta definição com traços humanos. Não deixa nunca, contudo, de ser um monstro moral, fabricado através de superlativos.⁶⁷

E, nesta crítica, é como se Borges estivesse se referindo aos próprios textos da *Historia Universal de la Infamia*, com seus títulos grandiloquentes e protagonistas esquemáticos, reduções ao absurdo de elementos já presentes em “Hombre de la esquina rosada”. O que permite a releitura do livro como uma obra de literatura “fantástica”, um bestiário composto por retratos de inacreditáveis “monstros morais”. A deliberada superficialidade da narrativa reproduzia, assim, a tendência à “irrealidade” de seus protagonistas, cujos modelos eram identificados pelo autor em um contexto sócio-histórico, o que torna o “senso de realidade” uma categoria aplicável tanto ao mundo concreto, quanto às suas representações literárias. Sendo que a estas últimas, no entanto, cabia buscar um aprofundamento, capaz de conferir complexidade humana àquilo que se apresentava como estilização formal.

Inversamente, dava-se a cumplicidade de uma dupla reação, cuja caricatura Borges formulou nas páginas da *RMS*: a de uma literatura que recusava qualquer vinculação a um realismo considerado pobre e pouco sofisticado, ou dependente de uma problemática psicológica, e a da negação de uma pobreza de origem por indivíduos estetizados, que buscavam eliminar qualquer traço de incerteza, ou insegurança, em sua auto-apresentação imagética.

Decerto, isto pode ser compreendido como uma reação à confiança cega no cientificismo e no positivismo, convertidos em justificação dos exemplares mais pretensiosos da literatura naturalista, que adquiria, ela mesma, um elevado grau de irrealidade, diante do crescente questionamento de seus pressupostos. Assim como os monstros morais da *Historia Universal de la Infamia* tinham sua origem em uma sociedade que, prometendo o êxito aos mais capazes e dispostos a jogar o jogo do triunfo econômico, considerava o fracasso como consequência merecida

⁶⁷ “Dos imperfecciones tiene esta obra. Una (venial) es la no desagradable pero inverosímil pompa del diálogo; otra, la naturaleza esquemática, nominal, de los personajes centrales y hasta del héroe. Éste, al cabo del libro, debiera ser algo más que un puro canalla, debiera exceder con rasgos humanos esa definición. No pasa nunca, sin embargo, de ser un mero monstruo moral, fabricado a fuerza de superlativos”. BORGES, J. L. “‘Portrait of a scoundrel’, de Eden Phillpots.”. [*El Hogar*, 30 de setembro de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 416.

da tibieza individual, e portanto motivo de desprezo pelos elementos proscritos de suas operações regulares, aos quais restava assistir a ostentação de segurança e auto-suficiência dos vencedores. O que era agravado pela despersonalização das relações sociais, e pelo surgimento de uma pobreza urbana mais áspera, despojada de qualquer esperança, em contraste com a fantasiosa convicção da alta burguesia na estabilidade de seu mundo.

A percepção que Borges tinha deste último fenômeno pode ser detectada ainda em uma resenha que escreveu para *The French Quarter*, de Herbert Asbury, na qual, todavia, referia-se mais propriamente a *The Gangs of New York*, que para ele seria o melhor livro do autor. “Algo de epopéia desesperada existia neste bairro”, afirmava então, para depois explicar melhor a relação entre o desespero e a epopéia na prosa do cronista norte-americano: “Seu tema era a coragem. A coragem como último recurso de homens misérrimos e infames”.⁶⁸

Enfim, este comentário tem uma dimensão política que só pode ser mesurada se passarmos do âmbito de pequenos grupos localizados para o das relações internacionais no período. Indicar como se dá esta operação na obra de Borges é minha principal intenção nesta parte do trabalho.

Pois, em suma, acredito que as constatações precedentes apontam para o modo como Borges compreendeu as condições de disseminação do fanatismo político na modernidade, em tudo o que este possuía de legítimas reivindicações da parte de indivíduos e nações marginalizadas, mas tendo como resultado uma crescente “irrealidade” moral, com a sobrevalorização da estética como instância de afirmação de enrijecidas virtudes ideais. A partir do entendimento deste processo de estetização, em sua relação com a miséria e o ressentimento, ele formularia uma leitura dos mecanismos doutrinários das ideologias fascistas – particularmente do nazismo – que marcaria não somente seus textos de intervenção daí em diante, mas também boa parte de sua produção ficcional nos anos 40, em recorrentes representações da irrealidade e do fantástico. Isto lhe permitiria também adotar, desde logo, uma postura de decidida resistência ao ataque destas doutrinas contra o legado da civilização a que sentia pertencer, porém não sem elaborar uma crítica do processo de sua decadência, que favorecia a emergência de extravagantes doutrinas de salvação. Este ponto será discutido na

⁶⁸ BORGES, J. L. “‘The French Quarter’, de Herbert Asbury” [*El Hogar*, 2 de abril de 1937]. In: _____. *Borges en El Hogar*, p. 43.

seção seguinte; antes, para melhor exemplificar as afirmações deste parágrafo, deve ser mencionado um texto de 1939, ponto de convergência de diversas outras manifestações do autor sobre a genealogia do nazismo e os argumentos de seus entusiastas.

O ensaio se chama “Definición del germanófilo”, e cabe ressaltar que o simpatizante a que se refere o título constituía uma vertente concreta do debate argentino na época, o que implicava uma consideração séria de sua retórica. Por outro lado, Borges inicia o texto indicando o paradoxo da atribuição de “germanofilia” a agentes que pouco conheciam a cultura alemã, identificando-se com ela muito mais pelo ataque ao “imperialismo inglês” – considerado por muitos uma das principais causas dos problemas econômicos do país –, do que por razões de ordem cultural. “Do anterior cabe talvez inferir que o germanófilo é realmente um anglófobo. Desconhece a cultura alemã, mas se resigna ao entusiasmo por um país que combate a Inglaterra”, conclui então Borges. Ainda assim, ele prossegue, era possível compartilhar com o germanófilo a condenação do ultrajante Tratado de Versalhes, resultado de um sentimento de vingança, e de um deliberado propósito de humilhação, que após a Primeira Guerra teria feito proliferar entre os alemães um forte ressentimento contra os ingleses. Para a perplexidade do ensaísta, no entanto, a esta delimitação das motivações do conflito seu interlocutor acrescentava um “monstruoso razonamiento”, sobre natureza da guerra em curso, segundo o qual esta seria enfim o meio de extinção de uma moralidade cristã ou burguesa, a aurora de um novo mundo destituído de antiquados escrúpulos e preconceitos, dominado por homens fortes, e pela lei natural da vontade. “Eu murmuro que me resigno a passar da moral de Jesus à de Zarathustra ou de Formiga Negra, mas que nossa rápida conversão nos impede de nos compadecermos da injustiça que sofreu a Alemanha em 1919”, contrapõe, na seqüência, o escritor. Este murmúrio dialético, porém, a esta altura já está abafado pela exaltação histriônica das qualidades do nazismo feita pelo oponente. O que proporciona àquele a observação de um “segundo prodígio”, de “natureza moral e quase inacreditável”, descrito nos seguintes termos:

Descubro, sempre, que meu interlocutor idolatra Hitler, não apesar das bombas zenitais e das invasões fulmíneas, das metralhadoras, das delações e dos perjúrios, mas por causa desses costumes e desses instrumentos. Alegro-o o malvado, o atroz. A vitória germânica não lhe importa; quer a humilhação da Inglaterra, o satisfatório

incêndio de Londres. Admira Hitler como ontem admirava seus precursores do submundo criminoso de Chicago (...) O hitlerista, sempre, é um rancoroso, um adorador secreto, e às vezes público, da “esperteza” foragida e da crueldade. É, por miséria imaginativa, um homem que postula que o futuro não pode diferir do presente e que a Alemanha, vitoriosa até agora, não pode começar a perder. É o homem ladino que anseia estar do lado dos que vencem.⁶⁹

Esta última passagem se refere a um cenário que será descrito na seção 3.1. Por enquanto, o que mais me interessa é a postulação da barbárie como idolatria e arrebatamento, em um clima de “desespero cultural”, segundo a expressão divulgada por Fritz Stern, contraposta a uma moral mais compreensível do ponto de vista da tradição cristã.⁷⁰ O que era um efeito do aviltamento desta moral em um ato de humilhação e vingança – na medida em que a Inglaterra seria uma de suas portadoras –, mas nem por isso tornava aceitável o comportamento baseado na “moral da gangue”, tal como Albert Camus o definiria em *L’Homme Revolté*, caracterizando-o pela “embriaguez frenética” do ódio desmedido com que perseguia a aniquilação do inimigo, escamoteado em sistemas filosóficos de uma lógica implacável.⁷¹

Movimento e embriaguez são modos de ser de alguns personagens da *Historia Universal de la Infamia*, em contraste com a compostura fria e afetada de outros. Tanto o esteticismo quanto o vitalismo estão representados no livro. Ambas as condutas, porém, expressam o mesmo nada sobre o qual se instalam os tumultos. Neste sentido, o último relato da coletânea, sobre o profeta mascarado Hákim de Merv, é bastante esclarecedor. Ele foi possivelmente inspirado em alguma das seitas de fanáticos descritas por Gibbon – a dos circunceliões, por exemplo, mencionada no capítulo XXI do *Decline and Fall*, com sua doutrina de horror à vida, práticas criminosas, tendências auto-destrutivas –, e é composto

⁶⁹ BORGES, J. L. “Definição do germanófilo”. In: _____. *Textos Cautivos*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 512-514. “Descubro, siempre, que mi interlocutor idolatra a Hitler, no a pesar de las bombas cenitales y de las invasiones fulmíneas, de las ametralladoras, de las delaciones y de los perjurios, sino a causa de eses costumbres y de esos instrumentos. Le alegra lo malvado, lo atroz. La victoria germánica no le importa; quiere la humillación de Inglaterra, el satisfactorio incendio de Londres. Admira a Hitler como ayer admiraba a sus precursores en el submundo criminal de Chicago (...) El hitlerista, siempre, es un rencoroso, un adorador secreto, y a veces público, de la “viveza” forajida y de la crueldad. Es, por penuria imaginativa, un hombre que postula que el porvenir no puede diferir del presente, y que Alemania, victoriosa hasta ahora, no puede empezar a perder. Es el hombre ladino que anhela estar de parte de los que vencen”. BORGES, J. L. “Definición del germanófilo”. [Sur, diciembre de 1940]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 469-471.

⁷⁰ Cf. STERN, F. *The Politics of Cultural Despair: a study in the rise of the Germanic Ideology*. Berkeley: University of California Press, 1974.

⁷¹ Cf. CAMUS, A. “A revolta dos dândis”. In: _____. *O Homem Revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2005 [1951], p. 66-73.

pelas declamações misteriosas e alucinadas do “apóstolo”, cujo glorioso rosto é ocultado, exortando os discípulos à guerra santa e ao martírio. Pois a minuciosa cosmogonia proclamada pelo profeta chegava às seguintes conclusões:

A terra que habitamos é um erro, uma incompetente paródia. Os espelhos e a paternidade são abomináveis, porque a multiplicam e a afirmam. O asco é a virtude fundamental. Duas disciplinas (cujas escolhas deixava livre o profeta) podem conduzir-nos a ela: a abstinência e o excesso, a luxúria ou a castidade.⁷²

Com isso, elimina-se a dualidade entre o asceta e o rei, que Borges abordou em outros artigos, posto que ambos seriam expressões indiferenciadas de um propósito de negação do mundo. A contenção apolínea e o barbarismo dionisíaco se conjugam no desfecho trágico anunciado pelo visionário, o que bem poderia ser a consagração de um autêntico e satânico mistério cósmico. Quando, porém, no final da narrativa, surge a “prometida face do Apóstolo”, esta tem a “brancura peculiar à lepra manchada”, “uma pesada cepa de tubérculos [que] comia-lhe os lábios”, e a realidade física de sua fisionomia denota o ridículo e o farsesco de sua figura, principalmente quando ele ensaia um “embuste final”, dizendo que o abominável pecado dos homens os impedia de ver seu esplendor.

A cena é risível, e ao mesmo tempo assombrosa, dependendo do ponto de vista. Por um lado, ela ressalta o que existe de pura canastrice no “carisma” de Hákim de Merv. Por outro, dá a medida de sua convicção no papel que representa, de seu encarceramento em uma crença que não admite refutações concretas, e, por isso mesmo, torna-se sedutora para homens em busca de certezas incontestáveis, tal como o germanófilo. As habilidades técnicas, os arrebatamentos retóricos e os sistemas ideológicos dos personagens do livro sempre ocultam tal penúria imaginativa e embotamento do intelecto. Não é de Macbeth, do Formiga Negra ou de Zaratustra que estamos falando, mas de Adolph Eichmann. Ou seja, da insistência obstinada em clichês vazios, da suspensão do senso de realidade e da

⁷² BORGES, J. L. “O tintureiro mascarado Hakim de Merv”. Trad. Alexandre Eulálio. In: _____. *História Universal da Infâmia*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 358. “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad”. In: BORGES, J. L. “El tinturero enmascarado Hakim de Merv”. In: _____. *Historia Universal de la Infamia*. OC, vol. 1, p. 363.

incapacidade de lidar com evidências contraditórias, que, segundo Hannah Arendt, caracterizam a banalidade do mal.⁷³

“O nazismo padece de irrealidade, como os infernos de Erígena”, escreveu Borges em 1944, em um artigo sobre a retomada de Paris pelos Aliados.⁷⁴ Entre 1933 e aquele ano, no entanto, vários eventos históricos e experiências pessoais lhe permitiriam chegar a esta definição condensada, para a qual convergiram outras percepções sobre fenômenos locais do contexto argentino, e que teria representações mais completas, em relatos que serão ainda analisados. O que nos leva apenas a conclusões provisórias nesta etapa do trabalho. Primeiro, a de que cada peça da *Historia Universal de la Infamia* é a antecâmara de um inferno de maiores proporções, e que cada compadre, gangster ou profeta de suas páginas representa um papel que seria ainda encenado em escala planetária por Adolph Hitler, na medida em que esta conduziu o povo germânico na desesperada epopéia de consagração do Terceiro Reich, depois de começar sua carreira política como líder de um bando de fanáticos, em uma cervejaria de Munique, por volta de 1922. Borges reconheceu a gênese deste processo na configuração de simulacros que pretensamente operavam segundo o imperativo da estética ou da ontologia, mas eram somente o resultado da repulsa e do ódio a *este* mundo, sem que nenhuma autêntica intuição de outro servisse de fundamento aos seus impulsos destrutivos. Por este motivo, ele já havia abandonado seu projeto *criollista* da década de 1920, sem entendê-lo ainda como um correlato dos primeiros esboços das teorias fascistas – esta percepção viria mais tarde –, mas descobrindo nele a mesma vacuidade essencial que encontraria no racismo alemão.

Em segundo lugar, como já foi observado na leitura de *Evaristo Carriego*, esta decomposição de sínteses teóricas e estéticas em seus vetores culturais tornara-se possível, para o autor, em função de certa distanciada intimidade com o ambiente do qual elas emergiam, habitado por setores marginalizados da sociedade burguesa. No entanto, se antes isso era motivo de uma compreensão do drama humano aí envolvido – tal como podia ser objeto de uma crônica histórica matizada, como a de Asbury, ou da representação deste drama em toda a sua complexidade, como em *Studs Lonigan*, de James T. Farrel –, a *Historia*

⁷³ Cf. ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999 [1963].

⁷⁴ BORGES, J. L. “Anotación al 23 de agosto de 1944”. [Sur, Buenos Aires, n. 120, octubre de 1944]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 111-2.

Universal de la Infamia formulava as estruturas geradas pela aspiração com um grau de *coerência* que reduzia o artefato literário à expressão estilizada de caracteres esvaziados, cujos aspectos esquemáticos correspondiam a uma recusa do mundo cada vez mais drástica e feroz. Com isso, Borges ficava imune ao encanto que esta reação exercia em muitos artistas e intelectuais do período, ansiosos por redescobrir reservatórios de energia vital no mundo desencantado do capitalismo, e que viam uma verdadeira ética carismática onde para ele existia somente estupidez mental e violência estéril.

A partir daí, surge o problema da inserção de Borges nos debates da época em uma chave propositiva, algo que o trabalho como editor e colaborador da *RMS* não proporcionava, mas que seu entendimento do panorama político argentino e mundial tornava necessário. Não que ele viesse a ocupar uma posição de destaque neste sentido; muito pelo contrário. Refiro-me, portanto, a duas questões, a dos valores nos quais ele tentou legitimar sua participação no contexto, e a de como este mesmo contexto encontrava-se na ocasião muito pouco receptivo a estes valores. Ambas serão trabalhadas na seção seguinte.

3.2 Ensaio de Sinceridade

*From bitter searching of the heart
We rise to play a greater part.*

Frank Scott, “Villanelle For Our Time”

Diante do que foi exposto na última seção, podemos dizer que, a partir de 1930, Jorge Luis Borges ocupou um lugar de pouca repercussão na vida pública de Buenos Aires, de modo contrário às expectativas geradas em sua juventude. E, mesmo que seus textos produzidos para a *RMS*, e a edição do suplemento como um todo, possam ser hoje vistos como vetores de uma análise conjuntural mais ampla, não foi esta a finalidade a que corresponderam naquele momento (ou, ao menos, não foi neste enquadramento que foram recepcionados). Mas o caso não foi isolado. Por razões que serão examinadas a seguir, a interrupção da experiência democrática dos anos 20 fez com que diversos setores e personalidades da sociedade argentina fossem relegados à posição de espectadores de um teatro político de péssimo gosto, que se prolongaria além do esperado no decorrer da década. Ainda assim, Borges não deixou de referir-se a este fenômeno de maneira mais direta, em alguns artigos esparsamente enviados para diferentes veículos de comunicação, entre eles o já mencionado “Nuestras imposibilidades”, o que sugere o propósito de reuni-los, para verificar uma hipotética evolução de seu pensamento em um sentido a ser explicitado adiante.

Considero relevante, em primeiro lugar, uma descrição feita pelo autor do primeiro ato daquele espetáculo iniciado com o golpe de Uriburu. Ela se encontra em um artigo escrito para o jornal *Crítica* de 29 de setembro de 1933, tendo como motivação a leitura de *Spreading Germs of Hate*, obra então surgida em Londres, sobre os recursos de propaganda utilizados pelas nações em conflito na Primeira Guerra Mundial. Os méritos da prosa de seu autor, Jorge S. Viereck, são logo questionados por Borges; mas as informações recolhidas no livro são por ele

mobilizadas para uma série de reflexões subseqüentes, tratando da “repugnante felicidade” com que as populações dos Estados Unidos, da França e da Inglaterra teriam consumido imagens – muitas vezes falsas imagens – da crueldade e da sordidez do povo alemão, em batalhas e no tratamento de prisioneiros de guerra, entre os anos de 1914 e 1918. Ele se refere, portanto, ao uso da mentira e do simulacro como meios de afirmação de uma absoluta superioridade moral, que justificasse as atrocidades cometidas pelo lado vencedor da guerra, culminando com a deliberada e desmedida humilhação dos perdedores, imposta pelo Tratado de Versalhes.

Cabe indicar, desde logo, que isto não implicava uma postura incondicionalmente pacifista por parte de Borges, mas sim um entendimento do conflito bélico como último instrumento de resolução de disputas políticas e definição de fronteiras, que não excluísse o respeito e a preservação da dignidade do adversário. Inclusive porque o orgulho forjado pela fraude só podia favorecer a continuidade cíclica do embate, fazendo com que a arrogância alimentasse o ressentimento, e o ressentimento se transformasse em ódio, gerando uma sensação de eterno retorno, cujas origens podiam ainda ser remontadas à vitória alemã contra a França em 1870. Mas não importava quem havia começado a briga: a questão era que ninguém tinha ainda conseguido terminá-la de maneira competente, e o mundo seguia enredado na lógica circular da vendeta, o que a chegada ao poder do partido nacional-socialista alemão, naquele ano, só fazia por corroborar. Quanto à situação interna da Argentina, o diagnóstico em questão proporcionava uma analogia que Borges elaborou no seguinte trecho:

Que na segunda ecloda uma guerra e na terça este planeta estará nadando em mitologias. De um lado faremos com que esteja a luz, do outro a perdição... Já recentemente, por ocasião de um concorrido seis de setembro, nos animou um obscuro apetite por prevaricações, subornos e escândalos. Antes, uns poucos homúnculos haviam perdido ou deteriorado sua alma imortal no exercício do roubo; logo, sua vergonhosa ocupação caiu em mãos provisórias e – o que é pior – a República inteira se dedicou à infinita beatitude de falar mal deles.⁷⁵

⁷⁵ “Que estalla el lunes una guerra y el martes nadará en mitologías este planeta. De un lado haremos que milite la luz, de otro la perdição... Ya una reciente vez, a raíz de un concurrido seis de setiembre, nos animó un obscuro apetito de prevaricaciones, coimas y escándalos. Antes, su vergonzante ocupación recayó en manos provisionales y – lo que es peor – la República entera se dedicó a la infinita beatitud de hablar de ellos”. BORGES, J. L. “Mitologías del odio”. [Crítica, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1933]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 56-60.

É mencionado, em seguida, o mecanismo de criação de “falsas memórias” sobre o governo radical de Yrigoyen, que o convertiam em uma máquina criminal organizada e cheia de segredos ainda por serem revelados. Antes disso, porém, já havia sido feita uma afirmação sobre a propaganda na Primeira Guerra que adquiria aqui nova ressonância: “Inferir do embuste destas histórias a inocência total dos alemães seria de péssima lógica”.

Enfim, “Mitologías del odio” nos fornece subsídios suficientes para expor o próximo argumento deste capítulo. Ele deve tratar, em uma primeira etapa, das circunstâncias mais imediatas e locais em que Borges viu surgir uma escalada do extremismo político, em gradações ainda inéditas na Argentina moderna, posto que correlatas à incapacidade do governo militar em legitimar-se por outros métodos que não fossem os da impostura e da repressão, enquanto permitia que as disputas internas e a corrupção deteriorassem a racionalidade que teria justificado o apoio quase irrestrito à sua emergência. Neste enquadramento, o problema era o *fracasso* da nova ordem autoritária, transformada em um permanente e anárquico estado de exceção, cuja dimensão fraudulenta acusava o vazio normativo sobre o qual ela havia se instalado.⁷⁶ Nestas condições, veremos como Borges esboçou uma frágil tentativa de intervenção, que demandava a retomada de uma força de organização da sociedade e do Estado característica do século XIX argentino, e que o teria sido também no mundo ocidental anterior aos tumultos iniciados em 1914, ainda sem solução à vista. Assim, se esta intervenção, em sua singularidade, parecia totalmente condenada ao insucesso, isto nos permitirá entrever por contraste o agravamento do quadro em que um apelo ao senso comum se transfigurava em aberração, e o que, antes, era indício de anormalidade, podia ser perfeitamente aceito como expressão de autênticas determinações políticas.

A continuidade do argumento requer a exposição de alguns dados conjunturais. E, a princípio, pode-se afirmar que, mesmo em meio à brutalidade e às denúncias, nem sempre embasadas, do golpe de 1930, o regime de Uriburu teve uma verdadeira oportunidade de aproveitar o consenso em torno de sua eclosão para restabelecer certa normalidade institucional na Argentina. As razões pelas quais não o conseguiu podem estar vinculadas, por um lado, ao fato dele ter sido

⁷⁶ Sobre a questão da fraude em particular, e sua disseminação em várias esferas do governo, ver María Dolores Béjar, *El Régimen Fraudulento: la política en la provincia de Buenos Aires, 1930-1943*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

apenas um triste epílogo da tradição nacionalista e conservadora do país, como assinalou Fernando Devoto; e, por outro, à ainda incipiente eficácia da doutrina fascista professada por alguns de seus apoiadores, impedidos de assumir o posto para o qual se acreditavam destinados, segundo um estudo de Federico Finchelstein.⁷⁷ Em qualquer um dos casos – tanto o de uma revolução restauradora, quanto o de uma absoluta mudança de paradigmas –, o projeto autoritário teria falhado em dar um novo rumo político à nação, algo que só aconteceria com maior efetividade em 1943, com o golpe militar que abriu caminho para a ascensão de Juan Domingo Perón ao poder. De maneira que, durante mais de uma década, o regime esteve destituído de um programa consistente, e de um direcionamento claro, pois tampouco as vertentes liberais com que ele também dialogava assumiriam o controle necessário para reinstaurar uma democracia de fato no país.

Criava-se assim uma crise do marco republicano, com múltiplas facetas. O descontrole do governo, com suas obscuras ou hesitantes transações palacianas, favorecia uma instrumentação do poder executivo por líderes regionais com interesses próprios; a falta de clareza nas regras do jogo político traduzia-se em uma repressão, igualmente des governada, contra ameaças aos privilégios que ele gerava; e a população, excluída destes trâmites, abdicava à cidadania por desinteresse, em uma equivalente degradação carnavalesca de suas instituições lingüísticas e culturais.⁷⁸ O ressentimento dos radicais, por sua vez, alimentado pelo furor acusatório do golpe, e pela ilimitada opressão subsequente, era uma fonte de energias que prometia ao regime uma resposta cada vez mais temida. Três episódios são de particular interesse a um estudo sobre a maneira como Borges acompanhou o desenvolvimento deste cenário.

O primeiro deles diz respeito a Manuel Gálvez, conhecido intelectual portenho da época, que apoiara a eleição de Yrigoyen em 1928, para depois reconhecer os méritos do autoritarismo de Uriburu, mas sempre aguardando o surgimento de um novo líder popular, que articulasse as duas tendências como

⁷⁷ Cf. DEVOTO, F. J. *Nacionalismo, Fascismo y Tradicionalismo en la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002, e FINCHELSTEIN, Federico. *La Argentina Fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.

⁷⁸ Este ponto foi ressaltado por María Pia López, junto a outros tópicos culturais referentes ao período, em “30/43: História, ensayo y literatura”. In: VIÑAS, D. [et. al.]. *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Coordinado por María Pia López; dirigido por David Viñas. Buenos Aires: Paradiso. Fundación Crónica General, 2007, p. 11-39.

única solução de governabilidade em uma sociedade de massas. Neste sentido, publicou, entre 1933 e 1934, uma série de textos, depois reunidos em um livro intitulado *Este Pueblo Necesita...*, em que exaltava o golpe, mas afirmava que ele teria carecido de força para levar a cabo a tarefa de consolidação do fascismo na Argentina. De modo que a expectativa pela entrada em cena de um homem respeitado e amado pela população – uma espécie de Mussolini *criollo* – permanecia em suspenso. Já a referência de Borges a Gálvez, em um artigo chamado “Infinita perplejidad”, enviado a *Crítica* em setembro de 1932, é sobre uma questão menos central, mas ainda assim sugestiva, quanto à situação moral em que se encontrava o país segundo seu ponto de vista, ressaltando também a megalomania que ele passara a entender como um dado inerente à doutrina fascista, e ao caráter de seus seguidores. Pois o artigo teria sido motivado por uma suposta carta enviada por Manuel Gálvez à Academia Sueca, na qual ele reclamava para si mesmo o prêmio Nobel de literatura daquele ano. E, após expressar seu desconcerto diante do documento de “inusitada originalidade”, Borges prosseguiu: “Que a pátria necessita de honra – ainda mais depois de ser apequenada pelo golpe de Uriburu e pelas recentes apoteoses denunciadas – é inquestionável, mas podemos duvidar que Gálvez seja o homem predestinado para este fim”.⁷⁹

O segundo episódio gira em torno de um evento de maior repercussão nacional. Seu movimento inicial se deu com a morte de Hipólito Yrigoyen, em meados de 1933, quando a multidão que acompanhou o cortejo fúnebre confirmou os temores oficiais de que o radicalismo possuía um apoio popular intacto, e até mesmo crescente, na medida em que se renovavam as lembranças dos anos 20. A ascensão de Hitler também pode ter contribuído para a preocupação do governo com as possíveis consequências da crise econômica, cujos efeitos haviam então atingido seu ponto máximo. Assim, quando a UCR se reuniu para uma convenção no final do ano, a ela se seguiu um levante, com ataques de civis armados a sedes policiais e edifícios públicos, que foram, porém, logo reprimidos pelo exército, já em estado de alerta para a possibilidade da agitação. Meses depois, Arturo Jauretche, um de seus participantes, publicava o poema “El paso de los libres”, em

⁷⁹ BORGES, J. L. “Infinita perplejidad”. [*Crítica*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1932]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 331-2.

que eram lembrados os fatos do levante de '33, com prólogo de Jorge Luis Borges.

Como se tornaria freqüente a partir daí, em situações semelhantes, Borges formulou um elogio peculiar ao livro, no qual aproveitou para tecer considerações de ordem pessoal. Estas se referiam ao tema da *patriada*, que ele distinguiu do *cuartelazo*, e na qual vislumbrava a decência de uma morte irrisória, e decretada insignificante pelos anais históricos, dada a intrínseca vocação da *patriada* para o malogro. “O acontecimento, em si, é patético”, ele acrescentava então, conferindo ao assunto um ar quixotesco, em que conspiradores se dispunham a morrer por uma causa perdida, sem que representassem um verdadeiro perigo, como no último suspiro de vagas aspirações.⁸⁰ Parece-me que este é o último documento de sua obra em que ele compôs uma descrição sentimental do radicalismo e de seus representantes em muito tempo – ao menos até que, em 1945, sob o pseudônimo de Manuel Pinedo, publicou um poema, “El compadre”, no qual este personagem era retomado como uma figura taciturna e rancorosa, dada a repentinos acessos de fúria, mas que, tendo a pobreza como pano de fundo, estaria sempre “onde o último retrato / de Yrigoyen presida austeramente / o vão comitê, fechado / com rigor por virtuosas ditaduras”.⁸¹ O intervalo de tempo que se nota, entre o prólogo ao poema de Jauretche e esta nostálgica lembrança, talvez seja devido a questões factuais.

E, em 1935, os resultados do descontrolado levante já haviam indicado à oposição radical que ela estava diante de duas alternativas: o retorno à participação de seus candidatos nas eleições fraudadas, ou a criação de movimentos clandestinos mais organizados, tanto em termos práticos quanto ideológicos. A primeira delas foi escolhida pelo presidente do partido, Marcelo T. de Alvear, antigo adversário de Yrigoyen, o que levou a uma coação ainda mais aberta do governo contra a cidadania nas votações seguintes. Na direção da outra, à qual se relaciona o terceiro ponto, seguiriam os dissidentes insatisfeitos com a postura de Alvear, entre eles Arturo Jauretche, que naquele ano foi um dos fundadores da Frente de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA), de índole revolucionária e ideário comunista. Horacio Salas, biógrafo de Borges,

⁸⁰ BORGES, J. L. “El Paso de los Libres, de Arturo Jauretche. Prólogo”. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, 107-8.

⁸¹ PINEDO, Manuel [Jorge Luis Borges]. “El compadre”. In: BORGES, J. L. y BULLRICH, Silvina (selección). *El compadrito*. Buenos Aires, Emecé, 2000 [1945].

conta ter tido acesso a uma lista elaborada na ocasião, em que o nome deste figurava como um dos primeiros possíveis candidatos a integrar o movimento. Naturalmente, o convite não foi aceito, e hoje há até certa comicidade em imaginar o escritor tímido e curto de vista pegando em armas para tomar a Casa Rosada. Mas o caso nos diz algo sobre as ambigüidades de sua condição política naquele momento de rearticulação de forças, ao mesmo tempo em que marca seu afastamento definitivo do novo radicalismo pós-1930.

Trata-se, então, de verificar como, em meio a estas operações, Borges começava a adotar uma linha de pensamento que teria outras formulações ao longo de sua obra. Para adentrar este tópico, porém, talvez seja mais útil ter como medida de comparação algumas das principais obras de interpretação da realidade argentina lançadas no período, em suas semelhanças e diferenças.

No que se refere às primeiras, há um ponto determinante: a percepção de que, sob o caos das aparências em que a vida pública argentina tinha se transformado, havia agentes e estruturas ocultas que, ao serem desvelados, explicariam as frustrações nacionais, ou forneceriam as energias necessárias para revertê-las. Este era o argumento de muitos daqueles que, ao enfrentar o embotamento mental no qual grande parte da intelectualidade argentina estava submersa, buscavam oferecer soluções ao problema da decadência do país, mobilizando para isso a lógica do segredo, ou seja, afirmando a existência de profundas e sistemáticas instâncias de significação, que seriam a chave interpretativa capazes de desfazer a falsidade e inautenticidade generalizadas. De grande repercussão, neste sentido, era o discurso anti-imperialista, que creditava o declínio à ingerência de forças externas e malignas, particularmente o capital britânico, onipresente, mas sempre escamoteado, na economia do país. Ramón Scalabrini Ortiz e os irmãos Rodolfo e Julio Irazusta foram os mais conhecidos divulgadores da doutrina, sendo que estes últimos, em *La Argentina y el imperialismo británico*, defendiam a memória de Rosas, proclamando a necessidade de que um líder carismático da mesma estatura resgatasse a pátria das maquinações de que era vítima.

Não há nada de substancial escrito sobre o tema por Borges. Mas, em um texto da mesma época, redigido para publicação da Cia. de Subterrâneos de Buenos Aires, quando foi inaugurada a última parte da linha Constitución-Retiro, há duas passagens interessantes. A primeira delas qualifica a presença de recursos

externos nas grandes empresas argentinas uma “idiosincrasia” da economia local. Nisto, insinua-se o questionamento da pressuposição de que esta era regulada por secretas e premeditadas articulações alienígenas, ao atribuir o problema a condições históricas peculiares. A segunda passagem, entretanto, dá a entender que, ainda assim, aquela era uma situação a ser superada, para o que a construção do metrô, mediante ampla subscrição popular, servia de exemplo, como realização coletiva que prometia futuros desdobramentos.⁸² Decerto, há um teor propagandístico na mensagem, mas creio que algumas das próximas considerações desta seção irão atribuir-lhe um maior significado.

E, conectado ao discurso anti-imperialista, estava um outro assunto ao qual Borges deu maior atenção: o anti-semitismo. Pois se, já desde o início do século XX, o sentimento de repulsa aos judeus havia estado presente em alguns episódios de violência em Buenos Aires, como a “Semana Trágica” de 1919, foi somente com a crise da década de 30 que ele estabeleceu-se como motivo uma indagação séria sobre o verdadeiro papel daquele elemento no processo de deterioração social da cidade e do país. Na medida em que este era considerado efetivamente pernicioso, o argumento racial era acrescentado às doutrinas revolucionárias em formação, que assim planejavam um ressurgimento da cultura autóctone, por meio de um resgate da pureza encarnada nas massas *criollas*. Neste ambiente favorável à paranóia, o próprio Borges chegou a ser acusado de dissimular supostas origens judias, em um artigo da revista *Crisal* de 30 de janeiro de 1934, ao qual respondeu dizendo-se obrigado a decepcionar a revista, posto que não teria encontrado nenhum traço de sangue hebraico entre seus antepassados.⁸³ Por causa de situações como esta, ele viria a dizer ainda que, se o anti-semitismo nunca deixava de ser ridículo, em Buenos Aires o era ainda mais do que em Berlim.⁸⁴ Enquanto isso, o acompanhamento da escalada da ideologia anti-semita na Europa ofereceu ao escritor algumas outras ocasiões para discorrer sobre o tema.

O conhecimento da língua alemã proporcionou-lhe o acesso a obras contemporâneas como um livro didático de Elvira Bauer resenhado para *El Hogar* em 1937. No caso, a mera descrição do livro pareceu suficiente para ridicularizá-

⁸² BORGES, J. L. “El nuevo subterráneo”. [Obra, Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, año 1, n. 3, febrero de 1936]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 340-1.

⁸³ BORGES, J. L. “Yo, judío”. [Megáfono, Buenos Aires, n. 12, abril de 1934]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 88-89.

⁸⁴ Cf. BORGES, J. L. “Mester de Judería, de Carlos M. Grünber. Prólogo”. In: _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. OC, vol. 4, p. 80-83.

lo, como, por exemplo, na referência à ilustração de uma senhorita germânica, perplexa diante de um judeu concupiscente que lhe oferecia um colar.⁸⁵ Com maior grau de irritação, ele referiu-se também, na revista *Sur*, a uma cartilha nazista que já estaria em sua quarta edição naquele ano, afirmando que lhe bastava abri-la em qualquer página para ser tomado de justificada perplexidade. “O que opinar de um livro como este?”, perguntava-se em seguida. “Pessoalmente, fico indignado, menos por Israel do que pela Alemanha, menos pela injuriada comunidade do que pela injuriada nação. Não sei se o mundo pode prescindir da civilização alemã. É lastimável que a estejam corrompendo como uma pedagogia do ódio”.⁸⁶

O que contrapunha a questão da cultura nacional, baseada na formação de uma identidade através do tempo, ao argumento pseudo-antropológico da raça, fundado na pressuposição de estruturas naturais e estáveis, que a história teria conspurcado. No entanto, tampouco esta operação tornava o problema judeu um não-problema na visão de Borges, o que nos remete à complexidade com que ele o caracterizaria em outras oportunidades. Em uma delas – a resenha para *The Jewish Problem* (1938), de Louis Golding –, ele notava como uma boa causa podia ser mal defendida, principalmente quando a lógica do adversário era mobilizada na empresa, o que estaria em jogo naquela “inútil e imprudente” demolição do anti-semitismo, que reclamava a superioridade dos judeus em relação aos alemães, e, portanto, acatava a tese inimiga da postulação de uma diferença radical entre ambos.⁸⁷

O que, por outro lado, não tornava inexistentes as diferenças reais, resultantes de situações concretas. Este era o ponto de partida de *The Jews*, de Hilaire Belloc, que, segundo Borges, colocava corretamente a questão, ao retratar Israel como “uma nação inevitavelmente forasteira em cada país”, um impasse que o século XIX havia deixado por resolver. E, em uma nota pessoal, o escritor argentino observava: “É o que acontece neste país com os italianos e os espanhóis: rege a convenção de que não são estrangeiros, embora os sintam como tal o argentino”. Em seguida, eram mencionados possíveis modos de lidar com o

⁸⁵ BORGES, J. L. “Trau Keinem Jud Bei Seinem Eid, de Elvira Bauer”. [*El Hogar*, 28 de mayo de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 310.

⁸⁶ BORGES, J. L. “Letras alemanas. Una pedagogía del odio”. [*Sur*, Buenos Aires, Año VII, n. 32, mayo de 1937]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 145-146.

⁸⁷ BORGES, J. L. “Una vindicación de Israel”. [*El Hogar*, 24 de marzo de 1939]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 448-9.

problema, cogitados por Belloc – a eliminação física, o desterro ou a absorção –, todos eles rejeitados pelo inglês por diferentes razões, enquanto Borges, mesmo sem expressar muita certeza, diz encontrar menos argumentos para recusar a última. O movimento sionista não é contemplado na resenha.⁸⁸

De todo modo, ficam claros os recursos considerados disponíveis para buscar uma solução, mesmo que àquela altura eles fossem anacrônicos. Pois tudo converge para uma ação do Estado, nos moldes em que foram pensados os projetos de construção nacional no século XIX, na tentativa de corrigir as falhas deixadas pelo caminho neste processo, particularmente no caso argentino, em que os problemas sociais gerados pela migração eram ainda recentes. Ou seja: tratava-se de reconhecer a dificuldade imposta pelo problema, mas não sobrevalorizá-lo ao ponto de tornar urgentes as atitudes mais extremas, acreditando em políticas parciais e localizadas, que atenuassem os efeitos das diferenças, e evitassem alimentar o ressentimento latente na população. Sem dúvida, estamos falando apenas de uma orientação geral, e Borges em momento algum buscou fornecer detalhes práticos relacionados a ela. Além disso, até mesmo o ambiente de reflexiva deliberação em que ele situava sua discussão com Belloc estava então completamente deslocado no tempo, o que Borges possivelmente compreendia, mas talvez buscasse ignorar com premeditada “ingenuidade” (um procedimento que, como veremos oportunamente, seria recorrente em sua obra).

Enfim, outro ensaio interpretativo que marcou os anos 30 deve ainda ser inserido no diálogo, de maneira a acrescentar mais uma perspectiva contrastante em relação à de Borges. Refiro-me a *Radiografía de la pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada, membro do grupo *Sur* e poeta estimado, que não abdicou do virtuosismo estilístico em sua primeira obra em prosa. Esta veio a ser uma monumental releitura do *Facundo* de Sarmiento, bastante influenciada por leituras de Friedrich Nietzsche e Oswald Spengler, em uma investigação contemplativa da sociedade argentina e do imenso território sobre o qual ela havia sido instalada, expressa em longas sentenças, virtualmente construídas sobre a intuição de um princípio unificador, para fazer com que o mal de origem da nação declinante viesse à tona.

⁸⁸ BORGES, J. L. “The Jews, de Hilaire Belloc”. [*El Hogar*, 4 de marzo de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 369-70.

As conclusões do empreendimento de Martínez Estrada serão apenas esboçadas aqui de modo sumário. Desde logo, elas indicavam a eliminação da dualidade entre civilização e barbárie, estabelecida por Sarmiento, declarando uma mais profunda identidade entre as duas instâncias, e encontrando, nas instituições constitutivas do projeto de modernização, apenas camadas artificialmente sobrepostas à natureza aterrorizante da pampa, que, ao mesmo tempo, dissimulariam e perpetuariam uma experiência coletiva preexistente. A arcaica crueldade dos caudilhos espalhados pelas vastas extensões territoriais do país sobrevivia, de forma ainda mais repulsiva, no refinamento das convenções inautênticas da capital. Daí a onipresença de um mistério ontológico, que *Radiografía de la pampa* pretendia desvelar. Por trás das aparências de uma cultura pretensamente civilizada em sucessivos graus de ordenamento apolíneo, e já sentida como decadente, evoluía um cíclico retorno ao barbarismo, fundado na indistinção entre uma coisa e outra, que condenava a Argentina a estar eternamente encarcerada no seu inferno particular. Em certo sentido, o enigma de Rosas, tal como proposto pelo próprio Sarmiento, ecoava nesta configuração, que ampliava as deduções resultantes da coexistência de natureza a artifício na conduta do ditador. Também influenciado por Freud, contudo, Martínez Estrada via na decomposição analítica das estruturas sobrepostas o caminho para o reconhecimento de uma mácula secreta, que teria condenado a Argentina a este movimento circular, do qual só sairia mediante uma trágica e redentora transfiguração, que ele profetizava.

Pouco depois do lançamento do livro, Borges escreveu a seu respeito uma avaliação positiva. Destacando a filiação da obra a um novo gênero – “a interpretação patética da história e inclusive da geografia” de um país, típica de “alemães intensos” como Spengler e Keyserling –, ele mostrava-se admirado, sobretudo, com o estilo de Estrada, qualificando-o como poeta inteligente e bom prosador. Quanto a isso, seu julgamento não mudaria com o tempo, havendo outras afirmações em sua bibliografia do encantamento estético que lhe teria produzido a leitura de *Radiografía de la Pampa*, ao que atribuiria também a sobrevivência de sua admiração pelo “poema cósmico” de Schopenhauer, a partir da década de 30. Estes elogios, por outro lado, implicavam que estes autores não deviam ser lidos como filósofos, ou segundo um critério de verdade, e sim como

edificadores de magníficas construções ficcionais, elaboradas de acordo com os seguintes termos expostos na resenha:

O circunstancial não interessa aos novos intérpretes da história, nem tampouco os destinos individuais, em mútuo jogo de atos e paixões. Seu tema não é a sucessão, é a eternidade de cada homem ou de cada tipo de homem: o estilo peculiar de intuir a morte, o tempo e os outros, o espaço em que se move e o mundo.⁸⁹

O circunstancial e os destinos individuais, no entanto, costumavam ser focos do interesse de Borges, e instrumentos da estratégia com que ele muitas vezes desmontava grandes cosmologias totalizantes, pessimistas e apocalípticas, de modo a explicitar sua índole irrealista. *Historia de la eternidad*, uma compilação de ensaios publicada em 1936, já trazia no próprio título uma sugestão da ambigüidade com que tratava o assunto, e nela estava incluindo um texto sobre o Eterno Retorno em que havia um irônico comentário sobre a “descoberta” daquele conceito pelo indivíduo Friedrich Nietzsche, nas florestas de Silvaplana, em agosto de 1881. E, com isso, a idéia que proclamava a eliminação das singularidades humanas, em sua infinita repetição cíclica, era atrelada a uma narrativa singular, sobre um homem não menos especial. Pois Borges parece ter cultivado uma verdadeira curiosidade pelo gênio idiossincrático de Nietzsche, em todas as suas ambivalências, dedicando-se inclusive à leitura dos cadernos de notas do autor, motivo de uma enternecida nota sobre o testemunho de sua solidão publicada em *La Nación*. Algo semelhante ao que se lê nesta passagem sobre Oswald Spengler, de 1936:

Seis anos demorou Spengler para escrever *A Decadência do Ocidente*. Seis obstinados anos, em um faminto cortiço de Munique, em um aposento lúgubre que dá para uma pobre paisagem de chaminés e de telhas manchadas. Oswald Spengler, então, não tem livros. Passa as manhãs na biblioteca pública, almoça em refeitórios para operários, toma, quando está doente, vastas e ardentes quantidades de chá. Por volta de 1915 termina a revisão do primeiro volume. Não tem amigos. Secretamente compara-se com a Alemanha, que também está só.⁹⁰

⁸⁹ “Lo circunstancial no interesa a los nuevos intérpretes de la historia, ni tampoco los destinos individuales, en mutuo juego de actos y de pasiones. Su tema no es la sucesión, es la eternidad de cada hombre o cada tipo de hombre: el peculiar estilo de intuir la muerte, el tiempo el yo los demás, la zona en que se mueve y el mundo”. BORGES, J. L. “‘Radiografía de la Pampa’, por Ezequiel Martínez Estrada.” [Crítica, Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, año 1, n. 6, 16 de septiembre de 1933]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 52-53.

⁹⁰ BORGES, J. L. “Oswald Spengler”. In: _____. *Textos Cativos*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 274-5. “Seis años tardó Spengler en escribir *La decadencia de Occidente*. Seis obstinados años, en un hambriento conventillo de Munich, en una pieza lóbrega que da a un pobre

Retornando então à resenha de *Radiografía de la Pampa*, lemos que a obra de Martínez Estrada excluía “os encantos novelescos da biografia e da anedota, mas também os devaneios craneológicos de Lombroso”. Isto é: em uma rejeição integral do que seriam os legados do século XIX, ela felizmente ignorava as invenções mais estapafúrdias de uma era crédula e cientificista, mas, com isso, ficava também comprometida a sensibilidade do narrador para as misérias parciais de seres humanos isolados, submergidas no horror ontológico e demoníaco que o autor postulava. No caso de um breve e elogioso da obra de um colega, tal era o máximo grau de crítica que Borges se permitia, e creio que ele de fato identificava méritos incontestáveis no livro. Mas, na hora de fazer suas próprias considerações sobre a situação do país, e buscar uma saída para as imensas dificuldades em que ele se encontrava na década de 30, sua relutância em acatar a validade efetiva da interpretação de Estrada ficaria mais explícita.

Enfim, tudo o que foi dito até aqui nesta seção, principalmente através das divergências de Borges em relação a outros agentes políticos e intelectuais do período, deverá em seguida ser retomado em uma chave mais propositiva, capaz de indicar o quadro de semelhanças em que se situava seu pensamento. Pois, durante a celebração do quarto centenário de fundação de Buenos Aires, em 1936, a central de difusão radiofônica do Teatro Colón promoveu a leitura de uma série de textos, encomendados a intelectuais e políticos da cidade, que, naquele mesmo ano, seriam reunidos em um tomo editado pelo governo municipal. Jorge Luis Borges foi convidado a participar das homenagens pelo intendente Mariano de Vedia y Mitre, e aceitou a incumbência com satisfação, preparando um longo discurso, em certa medida limitado pelas convenções do gênero, mas também bastante metucioso na composição de um argumento sobre o papel da capital argentina em meio às turbulências políticas da nação no período. Embora raramente mencionado na bibliografia crítica sobre o autor, acredito que este é um dos documentos mais completos no que diz respeito à consolidação de posturas

paisaje de chimeneas y tejas manchadas. Oswald Spengler, entonces, no tiene libros. Pasa las mañanas en la biblioteca pública, almuerza en comedores para obreros, toma, cuando está enfermo, vastas y ardientes cantidades de té. Hacia 1915 termina la revisión del primer volumen. No tiene amigos. Secretamente se compara con Alemania, que también está sola”. BORGES, J. L. “Oswald Spengler”. [*El Hogar*, 25 de diciembre de 1936]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 254-255.

que já vinham sendo indicadas em seus textos anteriormente.* Devo então descrevê-lo em suas linhas gerais, para depois justificar esta última afirmativa.

“Tareas y destino de Buenos Aires” foi escrito para a transmissão oral, e tem, portanto, as costumeiras considerações iniciais voltadas para conquistar a atenção do público, mesmo que Borges utilize o recurso com a não menos habitual proclamação de que irá dispensá-lo. Em seguida, ele anuncia o tema do discurso – mas primeiramente através da negativa, prometendo que não o aproveitaria para elaborar mais uma “fundação”, algo que já teria se tornado um gênero literário característico da cidade. Assim, após citar alguns outros escritores que o teriam praticado, menciona o poema de sua autoria, escrito dez anos antes, sobre a “Fundación mitológica de Buenos Aires”, e inclusive o declama integralmente, ou quase, com a omissão da estrofe em que Hipólito Yrigoyen era saudado em letras maiúsculas. A declamação termina, portanto, com os mesmos versos que na década de 20 conferiam ao objeto do poema um caráter eterno e intemporal. “Entretanto, Buenos Aires teve um começo”, ele então aproveita para dizer, por contraste, logo que retoma o prosseguimento do discurso. “Apesar deste juízo alexandrino e sentimental, celebramos agora um centenário – o quarto – da primeira fundação da pátria”.⁹¹

Este enunciado já contém um movimento muito significativo, que desloca o texto de uma possível inserção na esfera do mito (ou de sua configuração estética) para o terreno da discussão histórica. Além disso, Borges afirma ainda que a questão sobre a natureza essencial da cidade apresentava o risco de suscitar mil e uma respostas, “todas inverificáveis, todas diversas e todas igualmente mitológicas”. O procedimento comum a todas elas seria o de confundir costumes, idiosincrasias e preconceitos locais com “idéias” universais, que não admitiriam nenhuma refutação intelectual. Esta vã diversidade de pareceres, “essas polêmicas poucas vezes divertidas e finalmente nulas”, porém, deixavam clara a importância simbólica que a cidade havia adquirido ao longo dos séculos, por ter sido palco dos mais decisivos eventos da vida política da nação. Importância esta que Borges

* Agradeço ao professor Adrián Gorelik, do Programa de Historia Intelectual da Universidad de Quilmes, por ter chamado minha atenção para a importância deste texto na trajetória intelectual e política de Borges.

⁹¹ BORGES, J. L. “Tareas y destino de Buenos Aires”. In: MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación*. Buenos Aires, 1936, p. 515-532. Também em BORGES, J. L. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 139-153.

acreditava concentrar-se ainda mais na Plaza de Mayo, ao constatar que “não há nenhum outro lugar de Buenos Aires tão saturado, tão *curado* de história, de sensível tempo humano”.

Na seqüência, ele passa a aludir justamente aos dois principais episódios desta história, que legitimavam a situação de destaque da capital. Sobre o primeiro deles – a guerra de independência contra a Espanha –, diz ter consciência do aspecto de disciplina escolar do tema, sujeitando aquele que o mobilizasse a acusações de ingenuidade e credence simplória. Ainda assim, ele recorre às imagens mais tradicionais da heróica constituição da pátria, para contrapô-las a outras que, na década de 30 do século XX, eram foco de maior prestígio, inclusive por serem consideradas expressões de um espírito mais complexo e refinado; isto é, as imagens do tempo de Rosas. E, ao descrever estas últimas, o discurso constrói uma cena ruidosa e multicolor, cheia de som e fúria, na qual, todavia, está explícita a intenção do orador de encontrar nela também o patético dos extremos da ênfase e da agitação, em proclamações oficiais pontuadas de “vivas y mueras”, no “deliberado atontamiento de los espíritus”, ou no vermelho insistente das divisas e emblemas rosistas. “Esta época tosca [*charra*] nos fascina”, diz então Borges, como que espantado com o fenômeno, sem dele isentar-se. E, para resumir o ponto, ele admite: “Dito de outro modo, a estética se sobrepôs à ética”.

No entanto, era preciso ainda acrescentar a este diagnóstico uma observação da maior importância. Pois se, por um lado, ele situava as reflexões do discurso na linhagem unitarista, que teria enfim vencido Rosas, e criado as condições para a república, por outro era nas próprias fundações literárias desta tradição que Borges encontrava uma real ameaça à unidade nacional. Isso em função do “prestígio satânico” conferido à figura do tirano por seus mais célebres adversários: “O dom Manuel segundo Mármol e segundo Sarmiento é o que me preocupa, não o desvanecido general Rosas do historiador Adolfo Saldías”. Tratava-se, assim, de substituir uma visão romântica, que pintara as guerras do século XIX com os matizes fortes de uma luta contra os poderes ocultos do mal, por outra que retirava toda substância da violência e da desordem, apresentando-a como um fenômeno contingente, causado por uma situação política particular. Não havia nenhum mistério subjacente àquela grande confusão que teria se proliferado sob o domínio de Rosas. E agora ela devia ser vista como mera aparência, em tudo o que possuía de descontrolada embriaguez e afetação

mistificadora, tendo no pano de fundo a figura apagada de um general infame. Sob os tumultos não havia nada.

Já em um artigo publicado em *La Prensa*, poucos meses antes, pode-se acrescentar, Rosas era caracterizado por Borges como um “burocrata estancieiro”, em comparação com antigos chefes das hostes federais, como Facundo Quiroga.⁹² Deste modo, a arte e o engenho, que Sarmiento via nele articulados ao impulso vital, ficavam reduzidos pela análise à banalidade de uma etiqueta e uma logística no manejo da máquina pública. Todavia, se, ainda assim, Rosas havia sido transformado em um suposto portador do carisma gauchesco, um simulacro do poder da pampa, como forma de controle da cidade, restava a Borges o problema da arraigada concepção de que o solo argentino era o verdadeiro repositório de uma força substancial, em eterno combate com a civilização, o que justificaria até mesmo o fascínio por suas expressões mais degradadas. O próximo passo de um discurso iconoclasta sobre estes símbolos devia então estar voltado justamente para a figura do *gaucho*, “numen ou semideus” incorporado à tradição, síntese de terrores e encantos mitológicos, cuja derrubada já havia sido antes pretendida por outros autores, mas com pouco sucesso.

E aqui, mais uma vez, ele parte para uma tentativa de compreensão do fenômeno sob a perspectiva de suas origens culturais: “Não tento uma impossível demolição. Outro propósito me chama: o de indicar (que seja de passagem) o que há de paradoxal e comovedor neste culto”. E, para isso, as guerras contra *el caudillaje*, que sucederam a da independência, deviam ser entendidas em toda a ambivalência de seus resultados. Se, por um lado, elas haviam proporcionado a organização da república na luta contra os homens do campo que odiavam a cidade, por outro teriam criado as condições do surgimento, na própria cidade, de um produto cultural exclusivo de escritores urbanos: a literatura gauchesca. De maneira que, tendo vencido a guerra, Buenos Aires concedia a seus heróis uma estátua ou a nomeação de uma rua, mas preferia gastar suas maiores energias criativas na imaginação do mito. A conclusão era de que a sociedade do século XIX havia lutado contra um oponente real, claramente definido como um inimigo político, que não merecia seu ódio, mas era uma ameaça concreta a seus valores. E depois o havia recriado como um arquétipo abstrato, que não era um modelo para

⁹² BORGES, J. L. “La vuelta de Martín Fierro”. [*La Prensa*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1935]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 125-129.

a conformação da realidade, e sim o necessário contraponto da decência e da parcimônia decorrentes da normalização da vida pública.

Neste ponto, uma digressão mais longa deve ser feita, antes que o final do discurso seja examinado.

Pois o que havia de “comovedor” nesta última constatação era o reconhecimento de que a civilização estava atravessada por uma falta intransponível, para a qual o otimismo com suas conquistas seria um substituto insuficiente, e que estimularia sempre a transformação de uma alteridade radical em matéria de sonhos. Na medida em que estes sonhos permanecessem como tais, e o orgulho civilizatório não se convertesse em uma via de mão única, isso criava um quadro de relativo equilíbrio, que não eliminava o conflito entre a ética e a estética em favor de nenhum dos dois pólos, mas convivía com ele, na aceitação do impasse, ao invés de buscar uma síntese redentora. E era justamente este equilíbrio que o século XX havia rompido, exigindo uma nova configuração de forças, um posicionamento mais decidido e claro dos atores políticos e intelectuais diante das alternativas possíveis. O melhor esclarecimento do problema encontra-se em uma resenha escrita por Borges muitos anos depois, e refere-se a um contexto mais amplo, mas acredito que sua aplicação neste caso será justificada:

Obras que fingem defender coisas indefensáveis – *Elogio da Loucura*, de Erasmo; *Sobre o Assassinato Considerado como uma das Belas-Artes*, de Thomas de Quincey; *A Decadência da Mentira*, de Wilde – pressupõem épocas razoáveis, épocas tão alheias à loucura, ao assassinato e à mentira que lhes diverte o fato de que alguém possa vindicar esses males. O que pensaríamos, em compensação, de épocas nas quais fosse necessário provar, com dialética rigorosa, que a água é superior à sede e que a lua merce que todos os homens a contemplem, ao menos uma vez antes de morrer? Nesta época vivemos.⁹³

Daí a preocupação com o satanismo, e a urgência em desconstruí-lo, através da caracterização da impostura. Uma necessidade decorrente da dissolução de uma esfera de racionalidade e confiança, sustentada por valores morais básicos, e

⁹³ BORGES, J. L. “‘Fausto’, de Estanislao Ocampo.” In: _____. *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 33-37. “Obras que fingem defender cosas indefendibles – *Elogio de la locura*, de Erasmo; *Sobre el asesinato como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey; *La decadencia de la mentira*, de Wilde – presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les divierte el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombre la miren, siquiera una sola vez antes de morir? En esa época vivimos”. BORGES, J. L. “‘Fausto’, de Estanislao Ocampo” [1969]. In: _____. *Prólogo com um prólogo de prólogos*. OC, vol. 4, p. 34-37.

em certa medida negociáveis, que permitia a expressão de seus contrários com alguma elasticidade, mas, em última instância, preservaria a clareza de raciocínio requerido para representá-los como adversários. Esta mesma clareza, por outro lado, passava a ser entendida como obtusidade moralista, ou carência de sofisticação intelectual, no momento que seus fundamentos eram abalados. Assim, a respeito da idéia de progresso, um dos principais alvos da crítica modernista, Borges havia escrito em 1933:

Essa idéia instável pode bem pode corresponder à realidade, mas o abjeto século dezenove a apadrinhou. Somos do século XX – *id est*, já somos evoluídos demais para dar crédito a falácias grosseiras como a evolução. Que essa ingenuidade fique para os varões dos daguerreótipos desvanecidos e das botinas de elástico.⁹⁴

De modo que o “ingênuo” aparecia aí como carente de engenho, de refinamento estético ou metafísico (em um comentário não destituído de engenhosidade e sofisticação). “Denegrir o século XIX é um dos passatempos, ou um dos desafogos, do nem sempre agradável século XX”, ele escreveria ainda em 1939. Ou seja, quando o “passatempo” a que se referia estaria tomando um viés político decisivo, prestes a chegar a um clímax devastador.⁹⁵

Não que ele considerasse, a priori, uma superioridade moral ou científica dos valores positivos oitocentistas em relação aos novos postulados. A diferença residiria, sobretudo, na maneira enfática e impositiva com que estes se afirmavam, o que substituía o debate intelectual pela divulgação de manifestos e slogans impactantes, mas que careciam de consistência teórica. Daí o que Borges escreveria em “Vindicación del 1900”, de 1945:

Pela boca de um jornalista, o século XX qualificou de “estúpido” o século XIX; talvez não seja ilícito recordar que as doutrinas pelas quais estão morrendo os homens do século XX – nazismo e comunismo – são invenções do século XX. O nazismo procede notoriamente de Fichte e Carlyle; o marxismo deve ter algum tipo de relação com Karl Marx; o estúpido século XIX foi, antes de nenhuma outra coisa, um século de libérrima discussão; não há argumento contra ele, contra suas

⁹⁴ “Esa idea inestable bien puede corresponder a la realidad, pero el abyecto siglo diecinueve la apadrinó. Somos del siglo veinte – *id est*, ya somos demasiado evolucionados para dar crédito a groves falacias como la evolución. Quede esa ingenuidad para los varones de los daguerrotipos desvanecidos y de los botines de elástico”. BORGES, J. L. “La eternidad y T. S. Eliot (fragmento)”. [Poesía, Revista Internacional de Poesía, Buenos Aires, v. 1, n. 3, julio de 1933]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 48-51.

⁹⁵ Borges, J. L. “De la vida literaria”. [El Hogar, 19 de mayo de 1939]. In: _____. *Borges en El Hogar*, p. 156.

preferências ou instituições, que não tenha sido formulado por alguém desse mesmo século.⁹⁶

O que Borges lamentava, portanto, era a arrogante desqualificação do opositor, convertida em estratégia discursiva, e que esvaziava as mesmas teorias que seus agentes pretendiam defender, dada a necessidade de que estas fossem apresentadas de modo a alcançar uma repercussão urgente e imediata. “Há quem prefira ser intimidado a ser convencido”, ele observaria em um artigo de 1938.⁹⁷ Mas sabia muito bem que isto podia implicar um determinado grau de idealização do século XIX, uma tentativa de contrapor a imagem de um passado mais ameno à experiência do presente. Por isso, teria terminado o “Vindicación del 1900” com as seguintes palavras: “Nossa época é, ao mesmo tempo, implacável, desesperada e sentimental; é inevitável buscar distração na carinhosa falsificação de épocas pretéritas”.

Em resumo, o século XIX tornara-se para Borges uma categoria na qual se alojava uma imagem de um mundo clássico, caracterizado pela mediação do diálogo, e cuja racionalidade era creditada a uma apreciação da *realidade histórica*, mas que, porém, fora corrompida por um século XX romântico, idealista e ávido consumidor de mitologias. O que, nunca é demais reafirmar, correspondia à degeneração do realismo e do historicismo em superstições pseudo-científicas, igualmente consumidas como respostas fáceis para problemas complexos, nas quais a deliberação racional era substituída pela redução fetichista. Paralelamente, na medida em que ética e estética, instâncias complementares em função das insuficiências de cada uma, tornavam-se o imperativo de uma intransigente moralidade individual e o modelo de conformação universal que se excluía mutuamente, ambos adquiriam um caráter cruel e desumano. O primeiro, por ser um princípio de total isolamento dos indivíduos, que condenava os menos capazes a uma humilhante frustração. E o

⁹⁶ “Por la boca de un periodista, el siglo XX ha calificado de “estúpido” al siglo XIX; tal vez no sea ilícito recordar que las dos doctrinas por las que están muriendo los hombres del siglo XX – nazismo y comunismo – son invenciones del siglo XIX. El nazismo procede notoriamente de Fichte y de Carlyle; el marxismo no carece de toda relación con Karl Marx; el estúpido siglo XIX fue, antes de ninguna otra cosa, un siglo de libérrima discusión; no hay argumento contra él, contra sus preferencias o instituciones, que no haya sido formulado por alguien en ese mismo siglo”. BORGES, J. L. “Vindicación del 1900”. [*Saber Vivir*, Buenos Aires, Año V, n. 53, 1945]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, 224-228.

⁹⁷ BORGES, J. L. “‘Die Vorsokratiker’, de Wilhelm Capelle”. [*El Hogar*, 29 de abril de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 385.

segundo por conter uma promessa de absoluta comunhão transcendental, em cujo âmago residia a barbárie.

A propósito, creio enfim ter reunido elementos suficientes para um primeiro esboço, em um plano ampliado, do argumento proposto neste estudo, de acordo com os objetivos, os instrumentos de abordagem e a delimitação cronológica do trabalho. Neste sentido, observo que ele foi iniciado com um enfoque sobre os escritos de juventude do autor, cuja produção ensaística de meados da década de 20 seria uma resposta a demandas de um período de instabilidade e transformação cultural. Textos como “El tamaño de mi esperanza” foram interpretados na chave de sua associação a um projeto de renascimento patriótico, de grande apelo popular, tendo na época e na figura de Rosas sua referência mitológica. Mas um projeto incapaz de se sustentar no poder, dada a inabilidade de seus executores e representantes. E o instante de sua derrocada, de acordo com as reflexões feitas, seria crucial na evolução do pensamento e da atitude de Borges. Nele, detectamos a adoção de uma postura mais distanciada em relação aos mecanismos de estetização da vida nos subúrbios, que, por sua vez, correspondiam ao surgimento de doutrinas que prometiam aos descontentes a instauração de novos modelos de coesão social, em reação ao processo de expansão e fragmentação verificado na cidade moderna.

Tal postura era devida, de acordo com a análise, à percepção de um vazio, de um empobrecimento material e espiritual, relativo ao declínio da tradição, fazendo com que Borges lançasse um compadecido olhar ao objeto contemplado. E, naquele momento, notei como o recurso a autores britânicos servia a esta mudança. Mas, sobretudo, com um efeito negativo, isto é, implicando ceticismo e ironia quanto à substância de artificiosos constructos estéticos, ou sofisticados sistemas filosóficos, como embasamento de atos e teorias políticas. Tratava-se de recuperar, de um ponto de vista informado pelo legado inglês, um tom moderado e dubitativo quanto à autenticidade destes paradigmas, mas não sem articulá-lo a uma poética do afeto e do humor, que via um sofrimento genuíno no que se apresentava como estilização formal.

Evoluções posteriores a 1930, em consequência de crises econômicas e políticas, teriam mudado o quadro que permitia este delicado equilíbrio. À degradação da vida pública local e internacional, seguiu-se um acirramento, por parte de grupos sociais e nações excluídas, de demandas por uma vida mais

autêntica, e um estado catalisador de mudanças radicais. Aos primeiros, foram associadas, na seção anterior, as figuras do gangster e do *compadrito*; no que concerne às nações, tinha destaque a situação alemã (o caso francês será incorporado ao debate na próxima seção). Diante disto, pretendo defender que Borges, ao fazer sua intervenção pública em 1936, recorreu novamente a valores que associava à Grã-Bretanha, com a qual possuía vínculos familiares, e que em determinado momento teria se tornado um exemplo decisivo em sua formação como escritor e intelectual. E, neste caso, a idéia de “século XIX” e a de “Inglaterra” podem ser consideradas equivalentes. Nelas, estão contidas uma noção de senso comum como eixo sólido de intercâmbios sociais, a valorização da política e da história, um entendimento do progresso como resultado de atos conservadores e reformistas alternados, e a gestão da unidade nacional como uma tarefa que exige esforços contínuos.⁹⁸ O cultivo do “pudor” e da “decência”, por sua vez, se refere a padrões de conduta vitorianos, que pela voz de Borges adquirem conotações políticas, intelectuais e literárias. Também uma relativa confiança no futuro, paralela a um estado de alerta para com os perigos do presente, é importante nesta caracterização.

Ou seja: diante das incertezas vividas na Argentina da década de 1930, ele teria visto a necessidade e a oportunidade de restituir o curso histórico da nação a uma trajetória interrompida, a qual implicava manobras políticas específicas, decorrentes de um conjunto delimitado de práticas e valores. Vejo nesta atitude um importante fator para a compreensão de sua formação como ficcionista, e que, desde já, nos levam a buscar em seus escritos as possíveis atualizações destes paradigmas. Em outro momento, a meu ver, a resignação com o aspecto anacrônico ou impraticável de tais virtudes seria determinante, o que afastaria o autor do âmbito da política, e o faria lidar com o problema no campo da linguagem. Agora, ressalto que o gesto da *restauração* é característico, estando previsto pelos valores mencionados, conforme cogitem a possibilidade de reverter um processo de dissolução. Tratava-se de preencher novamente o vazio sobre o qual haviam surgido os tumultos; nesta chave prosseguirá a leitura. Cabe, portanto, recuperar alguns dos raciocínios que teriam conferido consistência

⁹⁸ Para uma discussão mais completa e matizada sobre o pensamento político e o nacionalismo latino-americano no século XIX, que ainda assim corrobora algumas destas percepções, cf. PALTI, Elías José. *El Tiempo de la Política. El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

teórica às práticas em processo de desaparecimento, tanto em suas expressões concernente ao século XIX de um modo geral, quanto às que estão mais diretamente ligadas ao pensamento inglês.

E, assim como as idéias de Fichte e Marx teriam se tornado pontos de apoio para experiências políticas posteriores, no século XVIII podem ser encontradas formulações que elucidam experiências subseqüentes. Em 1784, por exemplo, Kant publicou sua *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, um ensaio dedicado ao problema da formação dos Estados nacionais e de suas relações mútuas, no qual a disposição humana natural para a *associação* e para a *divisão*, ou seja, a *insociável sociabilidade* do homem, era vista como geradora de antagonismos responsáveis pela própria constituição da sociedade civil, posto que as tensões promovidas por esta ambivalência deviam ser resolvidas mediante o estabelecimento de acordos legais.⁹⁹ Mas, da variedade destes acordos, surgia a questão da administração do direito entre os estados, cuja solução seria a criação de um corpo político internacional, que fizesse valer uma lei válida para todos, e garantisse certa segurança para uma oposição em si saudável, e que portanto não devia ser simplesmente eliminada, sob o risco de que a extinção do perigo comprometesse as forças necessárias a um projeto de longo prazo.

Pois a tarefa de pacificação do planeta era de antemão impossível para a sua geração e para as gerações próximas – e, no entanto, devia permanecer como um horizonte motivador dos trâmites presentes. Nestes, Kant já vislumbrava com algum otimismo pequenos sinais de evolução, compreendidos em uma perspectiva histórico-filosófica, que os inserisse no plano da natureza para o homem, isto é, no plano da Providência, com o qual dialogavam os esforços terrenos. Deste modo, se a *confiança*, como vimos na seção anterior, era para Borges um atributo das épocas clássicas, nesta configuração residia o anúncio de um período que mereceria tal epíteto. Mas deixaria de merecê-lo ao acreditar que a plena realização dos desígnios de pacificação da humanidade era uma possibilidade imediata, e não um ideal orientador de dificultosas negociações provisórias.

⁹⁹ Utilizo a seguinte edição: KANT, Immanuel. *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*. Organização Ricardo R. Terra. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1784].

Deste modo, é identificada, na contrariedade e complementaridade entre as instâncias da união e da separação, a origem de um corpo político intermediário, conformado segundo uma índole associativa, que, entretanto, só podia afirmar-se através de divisões e escolhas. A *nação* era a estrutura que surgia deste mecanismo: nela os particulares estariam congregados em torno de projetos comunitários, capazes de operar com um espectro delimitado de diferenças internas, e em um delicado equilíbrio externo, dado pelo reconhecimento da multiplicidade destes projetos.

Por outro lado, como notaria Carl Schmitt em *O Conceito do Político* (1927), a fundação destas células devia-se a atos de violência e exclusão, necessários para o estabelecimento da ordem constitucional, da qual estariam proscritos os inimigos extremos do regime a ser instaurado. E que, portanto, deviam ser compreendidos como gestos de uma competência prática, sem nenhuma vinculação com a idéia de uma identidade nacional ontologicamente determinada pelo solo pátrio.¹⁰⁰ Mas, uma vez que a ordem constitucional é criada através de uma decisão eficaz, supõe-se que o estado de exceção possa ser substituído por um quadro de relativa normalidade, em que as tensões remanescentes são administradas por meios legais, sem que a supressão do conflito torne os homens públicos inoperantes diante de novos desafios. Isto é, sem que na verdade o estado de exceção seja completamente suspenso, e o mesmo ato responsável pela fundação do Estado tenha que ser sempre repetido, em múltiplas ações menores, aparentemente isoladas.

Desde logo, garantias irrealistas de estabilidade e prosperidade podem converter-se em condições para a derrocada deste quadro, transformando gestos confiantes em mero automatismo, e sobrepondo à decisão autoritária o seu oposto perfeito: um liberalismo irrestrito, que se confunde com a indeterminação. Neste caso, cria-se o risco de que as gerações nascidas em tal conjuntura passem a flertar com universos paralelos de significação, transformando-os, em última instância, em modelos de oposição aberta contra o lamentável estado de degradação do legado tradicional. Sobre isto, Borges escreveu, em 1937, um prólogo para uma

¹⁰⁰ Cf. SCHMITT, Carl. *O Conceito do Político*. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1992 [1927]. Ver também, sobre este ponto específico, FERREIRA, Bernardo. “O sujeito da ordem”. In: _____. *O Risco do Político: crítica ao liberalismo e teoria política no pensamento de Carl Schmitt*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004, p. 98-128.

Antología Clásica de la Literatura Argentina, em que ressaltava a “energia moral” e o “vigor intelectual” com que os escritores nacionais do século XIX haviam participado das decisões políticas responsáveis pela organização da sociedade e das instituições argentinas. Sendo que, após 1880,

os pensadores podem se mover, se o desejarem, no campo da teoria pura; o artista pode isolar-se, se o desejar, na torre de marfim. Mas os homens da década anterior, desde a revolução de Maio até a conquista do deserto e a federalização de Buenos Aires, tinham que pôr suas teorias à prova na ação; tinham que viver a filosofia que professavam; a literatura intervinha nas contendas políticas. Isto confere à obra daqueles escritores, desde Funes e Monteagudo até Avellaneda e Estrada, uma extraordinária força vital.¹⁰¹

O que conferia outro aspecto à “amenidade” com que antes foi qualificado o século XIX. *All the sad variety of hell* era, inclusive, a expressão que Borges costumava utilizar para referir-se às guerras entre unitários e federais, esclarecendo, porém, que considerava aquele inferno uma etapa necessária para a delimitação das fronteiras e o estabelecimento da ordem institucional no país. Realmente ameno, então, teria sido o período que ia de 1880 e 1930, no qual a atividade especulativa era favorecida pelas conquistas das décadas anteriores. E era direcionada, inclusive, contra a estabilidade decorrente destas conquistas, expressando um desejo pelo risco e pela aventura, em constructos a princípio puramente formais, mas que se tornariam um reservatório de utopias para a reorganização da sociedade, no momento em que esta enfrentasse uma crise mais aguda. Muito do que Borges escreveu a partir daí sobre a geração de 20 baseava-se em uma compreensão deste mecanismo, como na resposta redigida naquele mesmo ano a um texto de Cambours Ocampo, que exaltava o “heroísmo” dos jovens das revistas *Proa* e *Martín Fierro*, entre outras, as quais teriam “arrasado a Bastilha dos preconceitos literários”, na opinião do articulista. “Não sei o que opinarão meus companheiros de apoteose acerca desta promoção”, dizia Borges. “Quanto a mim, posso jurar que a gratidão não exclui o estupor, a inquietação, o

¹⁰¹ “...los pensadores pueden ya moverse, si lo desean, en el campo de la teoría pura; el artista puede, si lo desea, aislarse en la torre de marfil. Pero los hombres de la década anterior, desde la revolución de Mayo hasta la conquista del desierto y la federalización de Buenos Aires, tenían que poner a prueba sus teorías en la acción; tenían que vivir la filosofía que profesaran; la literatura intervenía en las contiendas políticas. Eso da a la obra de aquellos escritores, desde Funes y Monteagudo hasta Avellaneda y Estrada, extraordinaria fuerza vital”. BORGES, J. L. “Prólogo à Antología Clásica de la Literatura Argentina [1937]” In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 163-165.

leve remorso e a extrema incomodidade”. E, na seqüência, ele caracterizava aquelas publicações como meios de divulgação de “alarmantes metáforas cósmicas”, tanto em versões irreverentes, como a de Antonio Vallejo, quanto em versões piedosas, como a que havia sido proposta por ele mesmo. Acrescentando a seguinte nota:

Na memória, o sabor desses anos é muito variado; eu juraria, no entanto, que predomina o agridoce sabor da falsidade. Da insinceridade, se uma palavra mais cortês se requer. De uma insinceridade peculiar, em que colaboram a preguiça, a lealdade, a diabrura, a resignação, o amor-próprio, o companheirismo e acaso o rancor. Não culpo ninguém, nem sequer meu eu da época; tento apenas – através do “grande espaço de tempo” a que alude Tácito – um exercício cristalino de introspecção.¹⁰²

A partir desta citação, enfim, a relação entre o século XIX argentino e o papel da Inglaterra no pensamento de Borges pode ser explorada. Ela indica uma releitura de sua obra de juventude através de sua inserção em um ambiente de decadência, no qual a agitação e a inquietude com as transformações culturais correntes geram falsas soluções para problemas complexos. Foi verificado como o autor, a partir de 1930, viu esta tendência agravar-se na vida pública local, análoga à de um contexto maior. A esta percepção, portanto, estava associado o exercício de introspecção que o fazia mudar de atitude, no sentido de corrigir equívocos próprios, e de todo um conjunto de vetores históricos, que haviam levado o país e o mundo à situação vivida em 1936.

Assim, enquanto a questão da autenticidade ocupava o centro dos debates públicos na Argentina da década de 30, Borges reclamava para si o valor da *sinceridade*, alcançado através de um exame autobiográfico, e da exposição de suas conclusões, na tentativa de recuperar uma integridade pessoal, fundada em princípios mais simples e honestos. Pois este qualificativo, associado por Lionel Trilling à sociedade inglesa do século XIX, pressupõe uma carência de sofisticação, correlata à compostura e à dignidade com que são praticadas tarefas

¹⁰² BORGES, J. L. “As ‘novas gerações’ literárias”. In: _____. *Textos Cautivos*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 300-302. “En el recuerdo, el sabor de esos años es muy variado; yo juraría, sin embargo, que predomina el agridulce sabor de la falsedad. De la insinceridad, si una palabra más cortés se requiere. De una insinceridad peculiar, donde colaboran la pereza, la lealtad, la diablura, la resignación, el amor propio, el compañerismo y tal vez el rencor. No culpo a nadie, ni siquiera a mí yo de entonces; ensayo meramente – a través del ‘grande espacio de tiempo’ a que alude Tácito – un ejercicio cristalino de introspección”. BORGES, J. L. “Las ‘nuevas generaciones’ literarias”. [El Hogar, 26 de febrero de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 279-281.

em favor do bem comum; uma confiança na ordem das coisas, que previne o pensamento de perder-se em sutilezas metafísicas; e a manutenção da probidade moral, mesmo em um universo destituído de convicções religiosas, no qual a idéia do dever possa ser mantida sem que esteja vinculada a um fim absoluto.¹⁰³ Em sociedades em processo de abertura e expansão, tudo isto ganha um sentido de preservação e restauração da vida comunitária, considerando-se que, para isto, basta ser acionada a boa-vontade de indivíduos, comprometidos com a realização de um trabalho impessoal. Ou seja, dispostos a aceitar um papel na sociedade e executá-lo com eficiência. Enquanto o critério de autenticidade julga como falsas as estruturas culturais, e requer sua substituição por outros modelos, o homem sincero oferece a elas a contribuição de seus talentos e aptidões, de modo a mantê-las e aprimorá-las para as gerações futuras.

E isto, afinal, em parte explica a postura assumida por Borges no discurso comemorativo do quarto centenário da fundação de Buenos Aires. Através dele, a ascensão do radicalismo, que apoiara, era vista como o resultado do declínio da tradição responsável pela organização da república. O que favorecia o surgimento de falsas soluções para os problemas nacionais, posto que formuladas em um âmbito estritamente teórico. No momento em que tal conjunção de fatores havia revelado toda sua incompetência em lidar com situações concretas mais complicadas, no entanto, a reação autoritária teria sido fruto do ressentimento e do ódio, cujas manifestações indicavam a mais completa falta de racionalidade, bem como a mesma ausência de aptidão prática para restabelecer a ordem institucional. O que criaria um panorama crescentemente instável, no qual proliferava um idealismo de viés sistemático, articulado pela coerência ideológica, prometendo corrigir todas as imperfeições da realidade concreta. Àquela altura, portanto, o artigo de maior escassez no contexto político e intelectual do país seria o *discernimento* das complexidades de sua situação histórica, expresso de uma maneira desapaixonada, que, todavia, não abandonasse a certeza de que havia valores básicos a serem preservados. Valores estes que residiam em certa noção de nobreza, indissociável da simplicidade, tal como Borges imaginava que haviam sido no espírito dos fundadores da pátria.

No exame de *Evaristo Carriego*, foi indicado que tal simplicidade relaciona-se com uma forma específica de afeto. Deste modo, o discurso de “Tareas y

¹⁰³ Cf. TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

destino de Buenos Aires” era finalizado com uma íntima e parcimoniosa declaração de amor por uma cidade e sua história, que conjurava as recordações de antepassados mortos nas guerras de independência ou sob a ditadura de Rosas, professando o “dever da esperança” de que Buenos Aires seria capaz de reunir, mais uma vez, as forças requisitadas para confrontar uma situação de risco. O que era uma declaração de otimismo, uma declaração de confiança, uma secularizada declaração de fé, segundo a qual um povo sensato e humilde enfrentaria o “rosto desconhecido” de seu “secreto porvir”, resignando-se a ser “um entre muitos”, isto é, recuperando o projeto de fazer da Argentina uma nação entre outras no cenário político internacional, com toda a humildade que este propósito exigia, e toda honra que sua realização poderia conferir.

A cortesia e o declarado pudor do discurso, portanto, não seriam somente uma concessão ao meio em que seria divulgado; tornavam-se também complementos retóricos da ingenuidade, que seria preciso resgatar do passado, diante do transtorno das mais simples convicções. Uma tentativa de organizar os tumultos com alguma clareza e lucidez. O *estilo médio* da oratória, conversado e não declamado, que simulava vacilações e incertezas, correspondia à noção de um senso comum de bases instáveis, sobre as quais, no entanto, seria possível buscar um consenso, sem recair na pura hesitação liberal ou relativista. Neste sentido, parece-me que a platéia de Borges era uma criação ficcional, que só mesmo a transmissão do discurso via rádio permitia. Concretamente, não era possível imaginar sua existência nos anos 30 em Buenos Aires. Ou melhor, apenas era possível *imaginá-la*, na suposição de que nos lares onde o discurso estivesse sendo escutado sobrevivessem os homens aos quais ele se destinava. E, de modo análogo, o próprio orador seria o produto de uma atividade de *self-fashioning*, para usar a expressão divulgada por Stephen Greenblatt, com que Borges teria buscado adaptar-se à ocasião.¹⁰⁴

Com isso, na teatralização da vida política de Buenos Aires daqueles anos, marcada pela polaridade entre um autoritarismo corrompido e promessas messiânicas de salvação nacional, Borges, por um momento, ocupou um papel que havia sido deixado vago: o de um constitucionalismo moderado, esperançoso na possibilidade de que o projeto de consolidação da democracia liberal fosse

¹⁰⁴ Cf. GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: The Chicago University Press, 1984.

levado a cabo na Argentina, tendo em vista que suas bases já haviam sido estabelecidas com solidez no século anterior, sendo apenas necessário despertar energias adormecidas. Incorporando então as conquistas do passado, este projeto olhava para o futuro, mas um futuro que chegaria através do esforço reformista contínuo, não em uma trágica redenção purificadora. O que demandava um sentimento de relativa coesão entre campo das experiências e o horizonte de expectativas, cujo eixo de articulação devia ser preenchido pelo diálogo constante, que impedisse o total descolamento das duas esferas, mas as considerasse como um conjunto maleável, que permitisse transformações graduais.

Naquele momento, contudo, o rompimento deste vínculo já era demasiadamente nítido para que sua representação tivesse condições efetivas de repercutir na realidade. O que ameaçava converter o discurso de Borges em uma peça meramente retórica, que “carinhosamente” falsificava a imagem da nação, sob a forma de uma república em vias de integrar-se à civilização do ocidente, quando o curso do presente no país, e daquela mesma civilização, apontava em outras direções.

É provável que ele estivesse bastante consciente disso, dada a amargura e a desesperança com que acompanhava os desdobramentos do golpe, bem como o ânimo depressivo de suas anotações pessoais no período. Mas o dever para com a pátria é peremptório: ele exige que tais circunstâncias sejam ignoradas. Além disso, acho que, com toda sinceridade, Borges gostou de desempenhar aquele papel, no momento em que foi chamado a fazê-lo. Depois de ter sua participação na esfera pública limitada à edição de um suplemento literário sensacionalista, no início da década, ele teria visto, no convite do intendente municipal, uma oportunidade de encarnar o intelectual responsável, otimista e ativo, em sintonia com as tarefas e o destino que aguardavam a nação, cujo modelo havia encontrado em figuras do século XIX. Podemos então imaginar como ele trabalhou cuidadosamente cada frase do discurso, de maneira a adaptá-las às modulações de sua voz, paramentado com as vestes de antepassados ilustres, repleto de compostura, cortesia e discernimento. Sua entrada em cena durou mesmo muito pouco, foi apenas uma fala secundária, dirigida a um público desinteressado. Mas, naquele dia em que foi à difusora do Teatro Colón, para proferir suas palavras ao povo argentino, imagino que o tímido e fracassado escritor, que ele sentia ser,

converteu-se em um homem confiante e cheio de força moral, de quem a família podia se orgulhar.

Há algo de patético nisto tudo, sem dúvida. Talvez tenha sido ligeiramente ridículo. Mas, do ângulo em que a coisa pode ser vista hoje, na insignificância do episódio existe uma espécie de grandeza. Uma grandeza comovente.

3.3 A Paz Perfeita

JIM KURRING: Sometimes people need a little help. Sometimes people need to be forgiven. And sometimes they need to go to jail.

Paul Thomas Anderson, *Magnolia*

Como em outros casos analisados até aqui, e de acordo com o que pode ser deduzido do final da última seção, o discurso radiofônico nela abordado foi mais um infrutífero empreendimento de Borges no sentido de encontrar um direcionamento para sua vida intelectual, profissional e literária. No primeiro capítulo, vimos como “El tamaño de mi esperanza” pode ser compreendido como o ponto de convergência de um projeto estético e político logo frustrado pelo fracasso do segundo mandato de Hipólito Yrigoyen; e, da relação entre *Evaristo Carriego* e a *Historia Universal de la Infamia*, depreende-se que a poética compassiva encontrada por Borges na obra de Carriego tornara-se obsoleta diante de sua percepção de um alarmante quadro social. Na medida em que este quadro estava relacionado à debilidade moral do governo argentino no período, a intervenção esboçada com o “Tareas y destino de Buenos Aires” tinha como horizonte uma possível reorganização das forças locais, e a retomada de um projeto nacional inacabado, na qual o orador estava claramente disposto a assumir algumas responsabilidades (e eventualmente um cargo no governo). Mas, tendo em vista que a situação política do país só se transformaria com maior efeito sete anos depois, e em um sentido muito diferente do imaginado por ele, a expressão mais direta daquela proposta ficou relegada a um momento isolado da trajetória do escritor, assim como não obteve grande efeito nos debates públicos de Buenos Aires na década de 30 de um modo geral.

Devo argumentar, contudo, que todos estes passos descontínuos integram um mesmo conjunto de fatores, cuja ressonância na formação literária de Borges ainda estava por se fazer notar de maneira menos intermitente. Pois, até esta etapa, o enfoque capaz de articulá-los em uma postura de maior abrangência foi apenas

mencionado em casos isolados, da mesma maneira como a presença de questões internacionais nas discussões argentinas havia sido ainda pouco comum na primeira metade da década. Somente a eclosão da Guerra Civil Espanhola em 1936 modificou esta tendência, dadas as relações históricas entre os dois países; Borges, no entanto, seguiu concedendo muito mais atenção a Adolph Hitler do que ao general Francisco Franco. E a crescente importância daquele no cenário mundial tornou suas leituras e seus escritos cada vez mais voltados para os problemas imediatos colocados pelas demandas territoriais e ideológicas do regime alemão. Desde logo, pretendo, em seguida, examinar a evolução do posicionamento do autor a este respeito, em comparação com o de outros escritores e intelectuais do período, na medida em que eventos concretos conferiam maior significado às simpatias políticas que estes professavam. E, com isso, será possível reformular alguns tópicos precedentes, em um novo eixo interpretativo, de acordo com uma configuração histórica em que teorias científicas, filosóficas e estéticas haviam adquirido enorme relevância prática, ao evoluírem para projetos de transformação total da sociedade, sustentados por instituições e governos beligerantes, que contavam com o apoio de agentes culturais não apenas em seus países, mas também em muitos outros mais afastados do epicentro de uma crise planetária.

Em resumo, se na *Historia Universal de la Infamia* foi constatada uma análise crítica das pretensões de autenticidade com que operavam os personagens do livro, depois reformulada por Borges para denunciar as imposturas do nazismo e doutrinas congêneres, em “Tareas y destino de Buenos Aires” já percebemos vários dos elementos que associariam seu pensamento a uma forma específica (entre outras possíveis) de reação ao fenômeno germânico. E, com os eventos imediatamente posteriores ao pronunciamento do discurso em fevereiro de 1936, mais uma vez a apropriação de hábitos e tendências da intelectualidade inglesa por parte do autor iria se manifestar, paralelamente ao aguçamento de uma sensação de urgência histórica. Mas é necessário destacar que, de modo correlato ao verificado na seção anterior, este diálogo era feito com a tradição oitocentista, neste caso referente ao contexto de certo equilíbrio de forças mediado pela supremacia britânica, e que, portanto, sofrera enorme desgaste desde o fim da era vitoriana. Aí havia se iniciado um extenso período de incerteza quanto às possibilidades reais de manutenção daquela ordem e daquele domínio, no qual

emergiram vários sistemas utópicos para a substituição do antigo modelo, entre os quais o ideal de uma paz universal, de matriz francesa, que, apesar de sua total oposição ao militarismo alemão, foi igualmente objeto de crítica e inclusive de sátira na obra do escritor argentino.

Segundo esta teoria, o árduo caminho previsto por Kant, para que gerações futuras pudessem viver em um mundo de tensões controladas por um corpo político internacional, podia ser substituído por outra via de acesso, mais direta e revolucionária, à completa pacificação da humanidade. E, neste caso, os estados nacionais deixavam de ser instâncias intermediárias para a realização, sempre incompleta, de um propósito final apenas pensável, tornando-se obstáculos ao salto projetado na direção do fim da história. Nos termos deste estudo, este é um último fator de maior repercussão a ser acrescentado ao argumento, e que permitirá, enfim, uma abordagem prevista dos contos produzidos por Borges na década de 1940. Mas, antes de tudo, ele requer o esboço prévio de uma conjuntura, e a indicação de alguns dados factuais.

O quadro conjuntural se refere às circunstâncias, já mencionadas, do término da Primeira Guerra. Pois, naquele momento, a vitória dos países aliados de maneira alguma significou um retorno à organização geopolítica anterior ao conflito, até mesmo porque as condições impostas aos derrotados agravariam uma situação de desequilíbrio, que este mesmo arranjo não comportava. De acordo com esta perspectiva, a relativa *pax Brittanica* do século XIX teria sido construída sobre bases instáveis, e constantemente negociadas, as quais evoluíram segundo uma efetiva identificação dos interesses comerciais do império com os de outras nações. E requeriam, para sua manutenção, alguma reciprocidade e auto-sacrifício da parte da instância hegemônica. Neste cenário, o recurso à guerra tinha sua legalidade reconhecida, dada a segurança dos britânicos em seu poder militar, enquanto, ao mesmo tempo, era evitado, sempre que possível, por práticas que atenuavam as tensões latentes, considerando-se os benefícios comuns decorrentes da preservação da paz. Após 1918, porém, o recurso à guerra foi considerado ilegítimo pelo direito internacional, o que era uma tentativa fantasiosa de manutenção do *status quo*, pois tornava o comprometimento com a paz uma exigência moral descolada da realidade de cada país. Principalmente a daqueles que viram neste preceito uma simples imposição formal, e perceberam a fragilidade de um sistema que precisava de artifícios legais para se manter.

Paralelamente, segundo o balanço do historiador e diplomata E. H. Carr, teria surgido, no âmbito acadêmico inglês do entre-guerras, uma utopia liberal internacionalista, segundo a qual uma “harmonia de interesses”, dada a priori, seria suficiente para garantir a continuidade da expansão verificada nas décadas anteriores. O que convertia um dado concreto e variável em uma peça teórica estática, em absoluto desacordo com a necessidade de identificar conflitos potenciais, e buscar para eles soluções negociadas.¹⁰⁵

Assim, uma crise de longa duração se instalava para as democracias ocidentais, em grande parte por causa da incapacidade destas de agir com competência localizada, para resolver problemas pontuais. Neste sentido, pode-se dizer que uma maior insegurança em relação à própria vitória determinou os termos do Tratado de Versalhes, cujo objetivo era criar um ambiente de absoluta estabilidade, através da eliminação de qualquer ameaça à ordem vigente, o que implicava o rebaixamento oficial de uma grande potência, a Alemanha, à condição de agente passivo dentro do jogo político internacional. Isto, contudo, teve como resultado a instalação da desacreditada e caótica República de Weimar, na qual proliferavam os apelos messiânicos ao orgulho patriótico ou racial, entre eles o do círculo de conspiradores fanáticos reunidos em torno de Hitler. Este já pregava então uma doutrina visionária de reorganização da comunidade germânica, que previa o expurgo dos judeus, acusados de serem os responsáveis pela catástrofe nacional, e uma expansão territorial ilimitada, dada a necessidade de conquista de “espaço vital” a ser ocupado pela raça ariana. Portanto, quando chegou ao poder, em 1933, Hitler já havia expressado claramente muito do que dele se podia esperar nas páginas do *Mein Kampf* e em outros panfletos. Ainda assim, persistia o argumento diplomático, por parte daqueles que preferiam evitar o enfrentamento, de que estes textos expressavam ambições demagógicas e retoricamente formuladas, as quais seriam naturalmente restringidas em um governo nacional-socialista.

Além disso, a mesma crise econômica que agravou os problemas sociais alemães, e favoreceu a ascensão nazista, fazia com que os líderes de outras nações estivessem naquele período muito mais preocupados com problemas internos do

¹⁰⁵ Cf. CARR, E. H. *Vinte Anos de Crise: 1919-1939. Uma introdução ao estudo das relações internacionais*. Trad. Luiz Alberto Figueiredo Machado. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2001 [1939].

que com ameaças estrangeiras. Esta situação só foi modificada com um pronunciamento de 1935, em que Hitler anunciava o rompimento do Tratado de Versalhes, com planos de constituição de uma aeronáutica e expansão do exército, ao que se seguiu a promulgação das Leis de Nuremberg, que retiravam todos os direitos civis dos judeus, e os reduziam à condição de excluídos sociais. A partir daí, ficava explicitada a principal novidade da política interna alemã, muito mais fundamentada na questão da raça do que qualquer projeto nacionalista do século anterior, quando certa diversidade era admitida, através da assimilação, no interior das fronteiras de cada país, e o anti-semitismo podia ser um sentimento freqüente, mas destituído de sistematicidade ideológica.

Quanto à política externa, o anúncio questionava de maneira bastante direta o pressuposto da inviolabilidade dos tratados, contando com o reconhecimento, então razoavelmente generalizado, de que o acordo específico com que ele rompia era insustentável. Da mesma maneira, ficava exposta a ineficácia da tentativa de manutenção da paz por meios legais, bem como o caráter fictício da doutrina da harmonia de interesses econômicos, construções jurídicas ou teóricas incapazes de resistir aos fatos que os contradiziam.

De modo que, àquela altura, o panorama mundial apresentava uma clara distinção entre potências autoritárias agressivas, como a Alemanha, a Itália e o Japão, que pretendiam desafiar ou mesmo destruir a ordem internacional, possuindo para isso grande sustentação popular, e os agentes que seriam responsáveis pela sua manutenção, entre os quais se destacava a Grã-Bretanha, a maior interessada na preservação do modelo estabelecido durante o século XIX. Não obstante, o período de inércia, incerteza e confusão que marcou as primeiras reações britânicas às manifestações de hostilidade do Terceiro Reich estendeu-se até 1938, quando foi assinado o Acordo de Munique, uma última e talvez desesperada tentativa do primeiro-ministro Neville Chamberlain de “apaziguar” Hitler. Com isto, era também protelado um dispendioso projeto de rearmamento inglês, que não contava com o apoio da opinião pública, e teria o efeito indesejado de despertar as lembranças da guerra anterior. Mas esta postura comprometia a confiança ainda existente no papel de “polícia do mundo” atribuído ao exército e, sobretudo, à marinha da Inglaterra, antes a mais sólida representação do poder conservador imperial, cuja simples disponibilidade para o combate ajudava a evitar turbulências de maior escala.

Daí o entendimento de que as negociações então empreendidas eram sinais de debilidade, e não mecanismos de troca de exigências e concessões, sustentadas por uma força concreta, cujo uso era preferencialmente evitado. O que teria levado alguns agentes políticos e intelectuais ingleses a reclamar um posicionamento mais claro de seu país, porém sem muito sucesso em um primeiro momento. Enquanto isso, a França adotava uma conduta que pouco fazia por constranger as pretensões alemãs, e que será abordada mais adiante. Já os Estados Unidos mantinham uma postura isolacionista, que só seria revertida em condições extremas, criando um panorama favorável ao prosseguimento das conquistas territoriais previstas por Hitler, sem que isto tenha passado despercebido por diversos observadores em várias partes do globo.

Neste ponto, pode ser retomado o objeto desta pesquisa. Pois, para os agentes democráticos ou liberais que compreenderam com alguma antecedência as implicações práticas do ideário nazista – e se afligiam com a constatação, por apego a privilégios estabelecidos, mero conformismo ou em função de um sincero comprometimento intelectual –, este era um quadro que motivava sérias apreensões. Na sociedade argentina, como assinalei no final da primeira seção do capítulo inicial, os editores da ressurgida revista *Nosotros*, Alfredo Bianchi e Roberto Giusti, encontravam-se nesta situação. Por isso, em março de 1936, ainda antes da ocupação militar da Renânia pelo exército alemão, a direção da revista fez circular, entre intelectuais argentinos, uma pesquisa interrogando as opiniões de cada um sobre as possibilidades de que a América, e mais especificamente a Argentina, seguissem um curso civilizatório e progressista, diante do naufrágio do velho mundo, imaginado como “uma catástrofe que só admite comparação com a ruína do Império Romano”.¹⁰⁶ Sob a ressonância igualmente apocalíptica do título “América y el destino de la civilización occidental”, as respostas recebidas foram publicadas em sucessivos números da revista, sendo que a de Jorge Luis Borges apareceu já na edição de abril daquele ano.

É um dos textos mais sucintos entre os dedicados às perguntas de Bianchi e Giusti. A princípio, há uma breve passagem sobre os Estados Unidos, em que Borges considera injustificada a aflição dos editores em relação ao destino dos norte-americanos, que possuiriam recursos materiais e espirituais próprios para

¹⁰⁶ BIANCHI, Alfredo y GIUSTI, Roberto. “Encuestas de Nosotros”. *Nosotros*, segunda época, año I, n. 1, tomo I, Buenos Aires, abril de 1936, p. 40-1.

sobreviver a uma eventual calamidade européia. Mas o caso da Argentina era visto em outra perspectiva. Isto porque, já nesta época, o autor pensaria de acordo com o que seria exposto em um artigo sobre Max Nordau, de 1951, no qual afirmava que o cidadão argentino, por prescindir de uma tradição consolidada, estava livre para ser “voluntariamente francês, voluntariamente inglês, voluntariamente italiano, ou o que seja”. Ao mesmo tempo, na resposta a *Nosotros*, ele ironizava a aceção de uma “civilização ocidental” que fosse um conjunto fechado de práticas e produtos culturais, qualificando-a como “uma desordem de ritos, inibições, lembranças, habilidades e hábitos”, o que lhe permitia fazer distinções entre as variantes que integravam esta desordem, tendo como termo de comparação as diferentes inibições, recordações, aptidões e hábitos de cada nacionalidade. Deste modo, Borges aproveitou a oportunidade para falar sobre suas próprias afinidades, em relação aos diferentes exemplos de conduta que identificava como disponíveis para o sujeito político sul-americano, enfatizando, por um lado, seu respeito à tradição britânica, e, por outro, elaborando uma crítica da alternativa francesa, o que se tornaria freqüente em sua obra a partir de então.

“O inglês pode dizer: *My country, right or wrong*, mas não identifica os interesses do universo com os do Império Britânico”, escrevia então Borges. “O francês, por outro lado, é o homem que identifica o interesse do universo com o da *sous-prefecture*”. Daí a contraposição entre uma atitude declaradamente nacionalista, ciente de sua inserção em um mundo de desacordos e embates entre variantes do mesmo sentimento, e uma perspectiva visionária, que eliminava as fronteiras deste mundo, em favor de um ideal de perfeição que não admitia limitações e divisões terrenas. Diante da questão colocada pelos editores de *Nosotros*, está claro que, para ele, a primeira destas posturas poderia dar uma resposta mais efetiva à ameaça alemã, por mais que estivesse ela própria sujeita ao um processo de declínio, pois suas forças poderiam ser restauradas, à medida das necessidades presentes. Enquanto a segunda seria marcada por excessos de sofisticação oratória, que ocultavam uma tibieza há mais tempo enraizada na cultura parisiense. O tema é relevante por nos fornecer um valioso indício de como o primeiro conto mais conhecido de Borges – “Pierre Menard, autor del Quijote” – passou a ser forjado a partir de meados da década, e pode ser resumido na constatação de um caráter idealista e abstrato que, associado à cultura

francófona, seria considerado, por alguns observadores, em grande medida responsável pelas condições que o regime hitlerista encontrou para fazer seu primeiro ataque decisivo na frente ocidental. Para desenvolver este ponto, será útil resgatar a narrativa de um episódio ocorrido em Buenos Aires, também em 1936, embora Borges nele não tenha participado diretamente.

Em setembro daquele ano, a capital argentina sediou um congresso convocado pelo Pen Club International, a associação de escritores fundada no início do século pelo escritor inglês H. G. Wells, entre outros, para defender a liberdade de expressão de maneira coordenada em diferentes partes do globo. Com os acontecimentos que vinham então sendo motivo de preocupações a este respeito, o encontro tinha sido marcado pela associação em caráter extraordinário, para criar a oportunidade de uma discussão mais ampla, sobre a disseminação do fascismo e suas implicações para a atividade literária. Ironicamente, contudo, o evento não contou com a presença do próprio Wells, talvez já descrente das possibilidades reais de um entendimento transnacional entre os escritores, e obtendo uma recepção pouco atenta às suas alegorias de uma possível expansão mundial da ordem totalitária (este tópico está reservado para o capítulo seguinte). O evento tampouco atraiu figuras importantes como George Bernard Shaw e Thomas Mann, que em geral alegaram razões particulares para não comparecer.

Lideradas respectivamente por F. T. Marinetti e Jules Romains, as delegações italiana e francesa, que mantinham maior contato com os círculos intelectuais portenhos, tiveram assim a oportunidade de ocupar o palco armado para o congresso, por mais paradoxal que fosse o papel do primeiro na discussão a ser feita. Só a presença de Marinetti seria suficiente para afastar Borges, cuja notória repulsa ao líder vanguardista remontava aos anos 20, sendo devida não apenas a questões estéticas e políticas, como também a uma diferença radical de temperamento, dados os extremos de parcimônia e histrionismo, ou de acanhamento e audácia, a serem detectados em ambas as personalidades (o argentino sempre tivera dificuldades para falar em público, o que ficaria ainda mais evidente diante da agitação e da desenvoltura de Marinetti). Mas a omissão de Borges pode também ser explicada por todo um conjunto de fatores que faria do encontro um verdadeiro espetáculo de massas, sob a forma de uma festa de conagração entre artistas. Nem por isso, o que nele ocorreu deixa de ser bastante elucidativo para os propósitos deste trabalho. Poucas semanas depois de

terminarem as atividades, Roberto Giusti publicou na revista *Nosotros* uma vívida descrição dos debates, que é hoje um dos melhores registros disponíveis do congresso. Ele merece uma paráfrase detalhada.¹⁰⁷

O texto de Giusti é perpassado por um sentimento de júbilo com o fato de que um episódio de tal significação tivesse ocorrido em Buenos Aires, na medida de seu contentamento com a conciliação final entre os escritores, que lhe parecia auspiciosa, quanto às perspectivas da paz entre os povos. Mas ele não deixa de registrar, com algum estranhamento, certas peculiaridades do congresso. Entre elas, a constituição do público, em que viu meninas enfatuadas atrás de autógrafos, políticos em busca da construção de uma imagem pública, amantes de espetáculos circenses, e uma serena evangelista hindu. Todos eles, contudo, “possuídos de verdadeiro interesse e emoção desbordante”, o que teria ficado explícito na participativa atenção que concederam à polêmica instalada entre franceses e italianos. Esta se iniciara logo na primeira sessão, com o veto dos primeiros à presidência pretendida por Marinetti, prosseguindo com o discurso de abertura de Jules Romains. Teria ocorrido então um momento de “grande beleza e dramaticidade”, segundo Giusti, em que o antagonismo democracia *versus* ditadura era proclamado com a subsequente expressão do sonho de “uma liberdade iluminada pelo espírito”, que fizesse vibrar, harmonicamente, na alma de todos, o desejo da paz mundial. Para ilustrar suas impressões, o cronista acrescenta ainda a citação de um poético artigo que o próprio Romains publicou depois em *La Prensa*. Neste, o francês lembrava a reação imediata de alegria e gratidão do público quando ele declarou sua crença na causa da emancipação humana – enquanto Marinetti, nas palavras do editor de *Nosotros*, se remexia impaciente em sua cadeira, vermelho de cólera reprimida.

Mas, como já ficou assinalado, no banquete final foi repartido “o pão da amizade entre os inimigos da véspera”, e entre “soluços e beijos”, mais uma vez nas palavras de Roberto Giusti, o congresso teria alcançado um saldo favorável para um projeto maior de conciliação entre as nações. “Comédia literária? Perguntar-se-á algum pessimista (...) Meu parecer é que foram satisfeitas necessidades políticas e diplomáticas superiores aos sentimentos pessoais dos escritores”, afirmava então o editor. Ele diz ainda que esta intenção unificadora já

¹⁰⁷ GIUSTI, Roberto F. “El Congreso de los P.E.N. Clubs. Comentario a puertas cerradas”. *Nosotros*, segunda época, año II, tomo II, n. 6, setiembre de 1936, p. 48-64.

estivera presente desde o começo do encontro, quando foi decidido que uma mensagem de Wells, expressando a posição de escritores britânicos, não seria lida em público. E o mesmo ânimo altruísta teria motivado outras falas “sutis e graciosamente ditas”, como um discurso de Victoria Ocampo, “alta expressão da cultura feminina”, que com “mente alerta”, “mentalidade vibrante”, e “fineza e sentimento da hora grave que atravessamos”, buscava elucidar o tema da função do escritor na sociedade.

Em meio a este trecho, porém, uma voz dissidente é mencionada no relato de Giusti. Este então recorda que o “delegado Laxness”, da Islândia, sem nenhuma elegância ou habilidade, teria qualificado o conjunto da discussão como um amontoado de “tonterías metafísicas”. Então o texto prossegue:

Bizantinismos? Teologías? Há quem diga: enquanto há fuzilamentos na Espanha e a ameaça de uma espantosa guerra universal, estamos aquí falando do porvir da poesia! Eu lhes respondo que são unilaterais, incapazes de ver mais do que um só aspecto das coisas, de conciliar em sínteses superiores momentos distintos da mente e da ação; digo-lhes que negam o espírito e sua função essencial.¹⁰⁸

O que era mais um indicativo da adesão do articulista ao modo como o pensamento francês, tal como representado no congresso, imaginava uma superação das dificuldades presentes. Apenas uma síntese superior, que acarretasse uma transformação radical da sociedade planetária em um todo homogêneo e pacificado, seria capaz de apresentar-se como uma solução definitiva para o ciclo beligerante no qual o mundo se enredara. E esta síntese requeria, para sua formulação, o uso das mais elevadas faculdades do espírito, uma poética que alcançasse a imagem modelar e inspiradora da humanidade redimida. Mas, diante do nível de abstração com que estas sínteses eram imaginadas, um dos propósitos desta etapa do trabalho é assinalar que, caso fosse obrigado a tomar partido nesta discussão, Borges muito provavelmente estaria ao lado de Halldór Laxness, um escritor socialista islandês, que viria a ganhar o prêmio Nobel de literatura de 1955.

¹⁰⁸ “Bizantinismos? Teologías? Hay quien dice: Mientras se fusilan en España y amenaza una espantosa guerra universal, venimos a hablar del porvenir de la poesía! Yo les contesto que son unilaterales, incapaces de ver [más que] un solo aspecto de las cosas, de conciliar en síntesis superiores momentos distintos de la mente y de la acción; les digo que niegan el espíritu y su función esencial”. GIUSTI, Roberto F. “El Congreso de los P.E.N. Clubs. Comentario a puertas cerradas”. *Nosotros*, segunda época, año II, tomo II, n. 6, setiembre de 1936, p. 48-64.

Mas, felizmente, não será necessário operar com uma diferença tão fervorosa de pontos de vista, o que permite a percepção de nuances e movimentos dubitativos nos escritos de Borges. Neste sentido, a publicação de *Historia de la Eternidad*, também em 1936, marcou o fim de um período em que o escritor dedicava-se com mais frequência à composição de ensaios de natureza estritamente filosófica ou metafísica, cuja motivação era atribuída a um gosto pessoal, e declaradamente anacrônico, por polêmicas escolásticas, retendo muito de sua admiração pelo estilo de Macedonio Fernández, e sem ter nenhuma perspectiva de sucesso editorial (consta que o livro vendeu exatos 27 exemplares nas semanas posteriores ao seu lançamento). Borges abandonaria estes exercícios em parte porque, sendo praticados como formas de divertimento, eles ainda assim mobilizavam energias com as quais o autor deixaria de contar durante uma crise pessoal e profissional, de que tratarei mais adiante.

Mas também seu entendimento das complicações européias deve ter contribuído para o redirecionamento de suas atenções. Decerto, na resposta à pesquisa dos editores de *Nosotros* sobre a iminência da guerra, ele dava ainda pouca credibilidade a perspectivas muito angustiadas com o futuro próximo, embora fizesse notar seu conhecimento da opinião menos tranquilizadora de H. G. Wells. Já em dezembro, portanto três meses depois de realizado o congresso do PEN Club, uma resenha de sua autoria sobre um livro recente de Bertrand Russel não continha nenhuma ressalva à constatação de que “uma guerra internacional não é menos inevitável que horrível, e está muito próxima”. Através de outros escritos congêneres surgidos a partir daí, portanto, cabe examinar como ele se inseriu no debate do qual esteve ausente na ocasião do encontro de escritores. Neste sentido, será útil isolar suas referências a intelectuais que personificavam posições diferentes naquele contexto.

Quanto aos italianos, em primeiro lugar, é preciso reafirmar que as idéias e ações do regime de Mussolini tinham grande repercussão na sociedade argentina. Um vínculo cultural reafirmado pela imigração favorecia este movimento, incluindo a criação de órgãos de imprensa sob a orientação direta do governo italiano, voltados para a constituição de grupos fascistas em Buenos Aires.¹⁰⁹ Assim, em maio de 1936, com a tomada do palácio do governo etíope por Mussolini, uma multidão tomou o centro da capital argentina, comemorando o

¹⁰⁹ Cf. PRISLEI, Leticia. *Los Orígenes del Fascismo Argentino*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

feito com uma retórica exaltada e confiante na “necessidade da Causa” que ele acionava.

Borges, no entanto, nunca havia dado maior crédito às eventuais conquistas ou aos fundamentos intelectuais desta causa, e considerava apenas ridículas as expressões artísticas a ela vinculadas, o que incluía as ostentosas e espetaculares celebrações do regime, que mencionou ao resenhar uma enciclopédia forjada para a pedagogia da “cultura italiana” em 1938.¹¹⁰ Pouco antes, já havia se referido ao epíteto de “guarango eloqüente” atribuído a Gabrielle D’Anunzio por G. A. Borgese, escritor italiano radicado nos Estados Unidos, que escrevera uma análise da ascensão do fascismo em seu país natal.¹¹¹ E, em seguida, a respeito de Marinetti, Borges observou que era “quicá el ejemplo más célebre de esa categoría de escritores que viven de ocurrencias, y a quienes rara vez se les ocurre algo”.¹¹² Portanto, o grandioso *rissorgimento* de Roma, anunciado por Mussolini em suas aparições públicas, era para ele o triunfo de um simulacro de extremo mau-gosto, marcado por uma inaptidão corrupta que, afinal, seria ela própria responsável pela deposição do *duce* durante a guerra. Enquanto a atitude dos escritores comprometidos com o regime não passava de mera agitação vanguardista, decerto causa de certa repugnância, mas destituída de obras ou argumentos que merecessem crítica e refutação. Ou seja: em nenhum outro caso estava tão claro o que havia sob os tumultos.

Por outro lado, Borges concedeu maior atenção à posição de interlocutores alemães que, por razões claras, não haviam comparecido ao congresso, mas constituíam uma vertente de certa relevância para a compreensão dos fundamentos teóricos do regime nazista, e seriam seus possíveis representantes em um evento como aquele. Neste caso, ganhava destaque a obra de Ernst Jünger, analisada mais recentemente por Russel Bermann como um *locus* exemplar da convergência de estética e política no modernismo alemão.¹¹³ Borges, por sua vez, resumiu um dos principais raciocínios do autor no seguinte trecho:

¹¹⁰ BORGES, J. L. “Enciclopedia Práctica Bompiani”. [El Hogar, 28 de octubre de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 424-5.

¹¹¹ BORGES, J. L. “De la vida literaria” [El Hogar, 4 de febrero de 1938]. In: _____. *Borges en El Hogar*, p. 93.

¹¹² BORGES, J. L. “De la vida literaria” [El Hogar, 4 de marzo de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 371.

¹¹³ Cf. BERMAN, R. “Written Right Across Their Faces: Leni Riefenstahl, Ernst Jünger, and Fascist Modernism”. In: _____. *Modern Culture and Critical Theory: art, politics, and the legacy of the Frankfurt School*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988, p. 99-117.

Para Ernst Jünger, a guerra não é um instrumento: é um fim. É a experiência mais intensa de que o homem é capaz; é uma atividade desinteressada com a arte ou a religião (...) “A capacidade de ensimesmar-se na guerra como no céu estrelado ou em uma música – escreve Jünger – foi concedida a muito poucos. Os outros, os que não sentem na guerra a afirmação, e sim a própria dor, estes a vivem como escravos, não como homens”.¹¹⁴

Poucos meses depois, referindo-se a *Der Totale Krieg*, de Erich Ludendorff, ele apresentava uma tese resultante deste juízo: a de que, sendo a guerra a mais elevada expressão da vontade vital dos povos, as instituições políticas de uma nação deviam estar subordinadas às instâncias militares, que podiam ignorar as finalidades externas à própria mobilização bélica, constituindo assim uma esfera autônoma, e destituída de qualquer entrave ao seu pleno desenvolvimento.¹¹⁵ De acordo com esta conclusão, a expansão territorial do Terceiro Reich deixava de ser um objetivo cujo alcance dependia da força do exército germânico, para tornar-se uma consequência das operações necessárias à manutenção do dinamismo desta força. E, por este motivo, o iminente conflito tinha outro aspecto em relação a eventuais embates entre nações verificados anteriormente, quando a tentativa de ampliação de fronteiras determinava o uso do poder militar, e não o contrário.

Deste modo, em seu radicalismo – posto que assentada em um princípio vitalista elementar –, tal formulação teórica excluía qualquer justificativa da luta que estivesse sujeita a contingências históricas e interesses materiais, em favor de uma concepção purificada das razões para lutar. A guerra tinha como única motivação a própria guerra. Ou, como escreveu Jünger: “A questão de saber em que século se luta, por que idéias e com que armas, desempenha um papel secundário”. Em sua resenha, Borges observou como esta distinção reproduzia o modelo da experiência estética, e o dilatava de tal modo que ele não mais estaria restrito a momentos isolados do cotidiano, mas seria responsável pela organização da vida em sua totalidade. Já em 1930, Walter Benjamin havia feito o seguinte

¹¹⁴ “Para Ernst Jünger, la guerra no es un instrumento: es un fin. Es la experiencia más intensa de que el hombre es capaz; es una actividad desinteresada como el arte o la religión (...) ‘La facultad de ensimesmarse en la guerra como en el cielo estrellado o en una música – escribe Jünger – ha sido concedida e muy pocos. Los otros, los que no sienten en la guerra la afirmación, sino el propio dolor, ésos la viven como esclavos, no como hombres’. BORGES, J. L. “‘Der Kampf als Inneris Erlebnis’, de Ernst Jünger”. [*El Hogar*, 1 de octubre de 1937]. In: _____. *Borges en El Hogar*, p. 70-71.

¹¹⁵ BORGES, J. L. “‘Der Totale Krieg’, de Erich Ludendorff. [*El Hogar*, 21 de enero de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 360-1.

comentário sobre a última frase citada de Jünger: “Essa nova teoria da guerra, que traz escrita na testa sua origem na mais furiosa decadência, não é outra coisa do que uma desinibida extrapolação para temas militares da teoria da *art pour l’art*”. E, naquela ocasião, o ensaísta tampouco deixou de notar como outra postura, na aparência totalmente contrária à de Jünger, tinha suas origens no mesmo fenômeno, postulando a equivalência do militarismo alemão e de ideais pacifistas estereotipados.¹¹⁶

Este é o ponto de maior importância para a argumentação desta etapa do trabalho. A guerra pela guerra, a paz pela paz: no momento em que era requerido do artista o comprometimento com uma das alternativas do cenário político internacional, e a completa substituição dos parâmetros sociais recebidos do século anterior parecia ser um curso irreversível, estes se tornariam paradigmas adequados aos hábitos do expressionismo alemão e do simbolismo francês (em um desdobramento geral, cujos casos particulares implicam nuances e exceções). Sem dúvida, existiam diferenças entre os dois pólos, particularmente no que se refere à relevância de cada um para a ação dos governos a que estavam vinculados, embora a indiferença do estado francês à crescente ameaça alemã possa ser também creditada ao ambiente cultural em que o pacifismo proliferava. E, na visão de Borges, creio que as semelhanças entre ambos vieram a ser muito mais notáveis, a tal ponto que eles se converteriam em expressões intercambiáveis de desespero e entusiasmo.

Pois, em ambos os casos, o desejo de mudança podia ser creditado a um descontentamento com a situação presente que somente admitia soluções extremas, sendo que, ao feroz ressentimento alemão, correspondia a sensação de fastio e declínio longamente experimentada na cultura francesa, após a derrota para os britânicos em 1815. De maneira que, ao “plebeísmo” britânico, segundo a expressão de Nietzsche, ambos contrapunham aspirações aristocráticas, que demandavam uma retórica de estilo elevado para sua divulgação, tivessem elas como referência uma nobreza guerreira e purificada da raça, ou os padrões de refinamento e sofisticação intelectual de uma classe ociosa. As duas linhas de pensamento convergiam também em um universalismo visionário, cujas raízes

¹¹⁶ BENJAMIN, W. “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger [1930]”. In: _____. *Obras Escolhidas. Volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 61-72.

ontológicas ou projeções metafísicas desconheciam os limites terrenos das unidades políticas tradicionais; e nisto residia uma possibilidade de síntese das dualidades que teriam atravessado a experiência do homem moderno, capaz de restituí-lo a uma comunidade orgânica, ou fundar uma etérea associação de indivíduos íntegros e livres, cujas imagens podiam ser contempladas na obra de arte.

Com isso, ficava comprometida a “secular amizade entre as letras da Inglaterra e da França”, que Borges ilustrou com a admiração de Shakespeare por Montaigne, e a influência de Jonathan Swift sobre Voltaire.¹¹⁷ Junto a uma afirmação de Charles Morgan, por ele posteriormente citada, segundo a qual “a França é uma idéia necessária à civilização”, a repetida menção a estes autores em sua obra relativizava as tendências “francófoba” de Borges, indicada por Juan José Saer.¹¹⁸ Mas, paralelamente, esta inclinação era corroborada tanto por dados idiossincráticos (sua indiferença aos encantos de Paris na primeira viagem à Europa, por exemplo), quanto pelo entendimento de que a tradição ensaística do *sens commun* francês havia sido substituída por outro modelo, de traços muito distintos, cujos rigores neoclássicos não admitiam as flutuações, e os movimentos hesitantes, de uma prosa deliberativa.¹¹⁹

“Basta que um homem de letras francês professe uma doutrina para que a aplique até o fim, com uma espécie de feroz proibidade”, Borges escreveria sobre Racine e Mallarmé. Mas, podemos acrescentar, mesmo no interior desta linhagem um processo de declínio podia ser percebido. Pois, se no primeiro caso, a figura trágica do rei, colocada acima das minúcias cotidianas e da balbúrdia histórica, era um artifício estilizado que se adequava à noção da corte absolutista como uma obra de arte social, no segundo o virtuosismo técnico e a elegância estilística desembocavam apenas na criação de complexas e extravagantes engenhocas literárias, ou na “metódica e ansiosa elaboração de obras de aparência caótica”, cujo único propósito era o assombro e a simulação de uma “ordem superior” a ser desvelada pela crítica. Assim, ao reassumir um viés político, instigada pela orientação pacifista de livros como *Au-dessus de la mêlée* (1915), de Romain

¹¹⁷ BORGES, J. L. “ ‘Ce Vice Impuni, la Lecture’, de Valéry Larbaud” . [El Hogar, 19 de febrero de 1937]. In : _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 276-277.

¹¹⁸ Cf. SAER, J. J. “Borges francófobo” [1992]. In: _____. SAER, J. J. *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, 30-37.

¹¹⁹ Para uma análise da literatura francesa com ênfase na idéia do *sens commun* e nos métodos ensaísticos, ver Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l’Esprit*. Paris: Hermann, 1994.

Rolland, ou voltando-se para a defesa de valores atemporais como a Justiça e a Liberdade, na linha do *La Trahison des clercs*, de Julien Benda (1927), tudo o que a poesia francesa alcançaria produzir, de acordo com estas reflexões, seriam magníficas construções retóricas totalmente dissociadas de uma realidade menos perfectível do que a linguagem. Há um comentário de Borges sobre um poema de Jules Romains que serve à discussão do problema.

A resenha de *L'homme blanc* foi publicada na revista *El Hogar* em setembro de 1937. Nela, Borges antes de tudo saúda Romains por ter sido “o demolidor de Felippo Tomaso Marinetti no Congresso dos PEN Clubs”, episódio cuja notícia certamente lhe causara enorme satisfação. No entanto, a respeito da obra comentada, e caracterizada como uma epopéia, a resenha não apresentava o mesmo entusiasmo. Alguns versos específicos são citados:

Fin de toute oppression. L'homme délivre de l'homme.

Régne du droit sur la force, et du travail sur l'argent.

Pleine respiration de la foule intelligente.¹²⁰

E Borges lamenta que o poeta tenha recaído na mera oratória. Uma oratória sublime, sem dúvida alguma, que com as mais nobres intenções vislumbrava um mundo harmônico, justo e belo. O problema era que, nas alturas a que o frenesi visionário elevava o *aedos*, o plano sub-lunar tornava-se um lugar de paixões tão pobres e mesquinhas, que sequer merecia ser defendido daqueles que igualmente o rejeitavam, mas de maneira mais contundente e destrutiva. Além disso, fica a impressão de que os horizontes contemplados por Romains o impediam até mesmo de ver o que se passava ao lado.

Outra fonte teórica do pensamento pacifista era a doutrina da não-resistência ao mal, formulada pelo conde Leon Tolstoi no final do século XIX. Esta pregava o abandono de um mundo corrompido pelo dinheiro e pela falsidade, e a fundação de novas comunidades, em que o indivíduo poderia reencontrar sua verdadeira natureza, e exercer as virtudes da castidade e do intelecto. Curiosamente, o escritor britânico Aldous Huxley foi o principal reformulador destas reflexões no período do entre-guerras, em trabalhos como *Ends and Means* (1937), no qual combatia a insensatez da guerra, evocando o “fundo nativo de bondade” e o “amor

¹²⁰ Apud BORGES, J. L. “‘L'Homme Blanc’, de Jules Romains”. [*El Hogar*, 17 de septiembre de 1937]. In : _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 337-8.

pela justiça” de todos os homens. Borges comentou estes textos elogiando os raciocínios lógicos e perfeitamente encadeados de Huxley, porém sem expressar uma aprovação mais ampla de suas idéias. E, ao discutir a obra do autor de um modo geral, ele sentenciou: “A fama de Aldous Huxley sempre me pareceu excessiva. Entendo que sua literatura é daquelas que se produzem com naturalidade na França e com algum artifício na Inglaterra (...) Parece-me que Huxley está sempre falando com uma voz emprestada”.¹²¹ Algo semelhante poderia ser dito do galês Bertrand Russell, também um brilhante artífice de raciocínios lógicos, e autor de tratados sobre geometria e matemática, cuja análise da ascensão do fascismo foi citada por Borges em mais de uma ocasião, mas sem que as deduções pacifistas de suas reflexões fossem por ele acatadas.

De maneira que o escritor argentino parece ter transitado entre leituras diversas, em busca de um ponto de apoio para seu posicionamento. As opiniões provenientes da literatura francófona lhe pareciam insatisfatórias; e, conforme escritores britânicos aderiam a uma linha de pensamento similar, eles perdiam os atributos capazes de apelar às suas previamente adquiridas simpatias anglófilas. Em G. K. Chesterton, porém, ele encontraria um interlocutor talvez mais apropriado às suas inclinações, que considerava todo equilíbrio uma condição provisória, fazendo com que inevitáveis instabilidades produzissem movimento, e o movimento produzisse uma estabilidade momentânea, na qual os conflitos pudessem ser administrados com alguma segurança. E, assim, creio que a duradoura influência do pensamento de Chesterton na obra de Borges, ponto ao qual retornarei algumas vezes daqui em diante, foi naquele momento decisivamente acentuada. Há, inclusive, uma indicação de que Borges teria tido, em certo momento de sua vida, a expectativa de conhecê-lo pessoalmente, havendo a possibilidade de que Chesterton fosse à Argentina, o que com grande probabilidade aconteceu nos meses que antecederam o congresso de 1936. Mas o escritor inglês, então com 61 anos, permaneceu em Londres, falecendo poucos meses depois da realização do evento, em um fato não destituído de carga simbólica.

Pois o autor, depois esquecido por círculos artísticos e acadêmicos, ou conhecido apenas como criador de contos policiais, havia adentrado o século XX

¹²¹ BORGES, J. L. “ ‘Stories, Essays and Poems’, de Aldous Huxley”. [El Hogar, 16 de abril de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 299.

como um dos mais legítimos representantes do período de maior vigor da cultura britânica oitocentista, cuja restauração defendia com uma inteligência sólida, e uma rara habilidade argumentativa. De modo que, pouco antes de sua morte, ele era em seu ambiente uma voz um tanto isolada, mas que conferia grande consistência às suas convicções, entre elas a da necessidade de que a Grã-Bretanha tivesse uma linha de ação melhor definida em relação à Alemanha – ou mais exatamente em relação à Prússia, como veremos a seguir – para corrigir o estrago feito, em grande parte por ela mesma, no final da guerra anterior. Segundo Chesterton, nenhuma verdadeira vitória é absoluta, contendo em si mesma o reconhecimento de uma derrota parcial, porque a qualquer tipo de conquista corresponde uma perda, e certo grau de frustração é inerente a todas as realizações humanas. Com isso, tampouco a vitória se converteria em um orgulhoso instrumento de humilhação, que causasse a emergência de um antagonismo fanático da parte dos derrotados. Este preceito, como sabemos, havia sido ignorado no Tratado de Versalhes, mas, para ele, isto demandava uma lúcida ação restauradora, e não a passividade culpada sob disfarces pacifistas.

Os textos analíticos de Chesterton sobre o problema, ou mais propriamente de intervenção, foram reunidos em *The End of Armistice* (1936), último livro publicado em vida pelo escritor, cujo título era uma referência direta à conjuntura europeia da época.¹²² A obra se tornaria uma das mais citadas sempre que o assunto surgia nos escritos de Borges, e muitos indícios da influência daqueles ensaios em sua produção literária podem também ser encontrados em outros textos. Sendo assim, vale apresentar alguns tópicos centrais de que eles se compõem.

Antes de tudo, em “Who is dictator?”, “The heresy of race”, “The truth about tribes” e “One word more”, é examinada a diferença entre a Nação e a Raça como critérios para o estabelecimento de unidades políticas. Sendo que a preferência de Chesterton pela primeira alternativa certamente não resultava de maiores simpatias pelo judaísmo, tendo ele escrito textos manifestando sua repulsa a práticas e personagens historicamente associados ao caráter semita, como *The Utopy of Usurers*. No entanto, estava claro para ele que o nazismo estava muito além de ser uma expressão localizada de anti-semitismo, posto que

¹²² Trabalho com a seguinte edição: CHESTERTON, G. K. *The End of Armistice* [1936]. In: _____. *Collected Works V: Family, Society, Politics*. San Francisco: Ignatius Press, 1987, p. 523-662.

seu principal elemento seria o orgulho tribal, em que o indivíduo, purificado de máculas exógenas, está vinculado a uma linhagem sanguínea, que configura uma imagem sacralizada do clã, que por sua vez compreende as energias da totalidade da espécie. Em decorrência disto, todo homem se torna aquilo que ele próprio venera: algo essencialmente distinto, em sua opinião, do respeito nacionalista por uma bandeira, que representa uma instância mediadora e separada do homem, a qual pressupõe o reconhecimento de outras unidades fundadas sobre o mesmo princípio, e seria, em condições regulares, compatível com a humildade pessoal.

Por sua tendência a transformar-se em um absoluto, portanto, o dado racial ignora todas as fronteiras estabelecidas, substituindo os múltiplos preconceitos e valores de cada nação, definidos em um curso temporal, pela indefinida sensação do indivíduo de pertencimento a uma comunidade eternizada. “Neste tipo de atmosfera antropológica”, o autor então se pergunta, “qual é a sua nação? Onde está o solo germânico? Ou melhor, onde ele não está?”. Borges faria o mesmo raciocínio em um texto de 1940, referindo-se a “perigosos etnólogos” alemães, que defendiam anexação de outros países não apenas quando consideravam os seus povos como uma raça inferior, mas também quando afirmavam o profundo enraizamento destes na raça germânica.¹²³ *Anthropology gone mad*, enfim, foi a fórmula encontrada por Chesterton para definir a ideologia racial, “que leva o homem a estar sempre buscando conterrâneos em terras alheias”.

Por esta razão, ele via a ascensão do nazismo primeiro como uma revolta da “tribo prussiana” contra a Alemanha, e, em seguida, contra a Europa como um todo. O que implicava a possibilidade do surgimento de fenômenos similares em outros países. Mas, diante da suposição de que algo do gênero ocorresse em seu próprio território, Chesterton recorria a um instrumento tipicamente britânico, e totalmente contrário aos excessos de auto-glorificação, isto é, o humor. Assim, em “If it were England”, ele imaginava-se na condição de um ditador inglês que, como *Herr Hitler*, pretendesse dominar e transformar rapidamente o país:

Agora me imaginem colocando em ação minha missão política, usando a gravata dos Old Boys, ou a gravata da Guarda, ou alguma elegante combinação das duas; e fazendo meu primeiro discurso, sobre como nós sabemos como Jogar o Jogo

¹²³ BORGES, J. L. “Algunos pareceres de Nietzsche”. [La Nación, Buenos Aires, 11 de febrero de 1940]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 178-182.

enquanto os irlandeses negróides e os franceses imundos não conseguem entender que Cricket é igual a Caráter e Caráter é igual a Cricket.¹²⁴

Neste ponto, vale lembrar que a célebre corpulência de Chesterton já havia sido o tema de uma anedota publicada por Borges na *Revista Multicolor de los Sábados*, e dava um tom de comédia física à situação descrita.¹²⁵ Os aspectos farsescos da pregação nazista, para a qual contribuía também a figura franzina do ditador prussiano, adquiriam então uma contraprova igualmente risível. Mas tanto Chesterton, quanto Borges, observariam que uma das características mais impressionantes dos agentes do fascismo de um modo geral era sua incapacidade de entender uma piada, o que os tornava imunes a este tipo de procedimento, na medida em que confundiam dignidade e honra com total ausência de modéstia. E, como já foi notado, para Borges este um problema central de qualquer diálogo com os germanófilos de seu tempo: eles se levavam terrivelmente a sério.

Por último, interessa verificar como o universalismo pacifista era abordado no livro. E, quanto a isto, em “Third thoughts are best”, Chesterton manifestava uma de suas principais preocupações: “O panorama europeu é sombrio; e tudo indica que os pacifistas conseguirão nos arrastar para a guerra”. Pois, na medida em que o rearmamento britânico era protelado, em razão de uma confiança cega na doutrina da harmonia de interesses, ou simplesmente por causa da hesitação gerada pela memória da catástrofe anterior, a guerra tornava-se cada vez mais provável, tendo em vista que os alemães não se sentiriam coagidos a manter suas pretensões dentro de certo limite. E então a força anárquica do prussianismo – a força da disciplina divorciada da autoridade – encontraria as condições ideais para sua expansão. Mas, acima de tudo, Chesterton identificava no âmbito francês uma tendência doentia à inação, de tal maneira contrastante com os impulsos vitais germânicos, que chegava a ser seu reverso perfeito, gerando com isso uma verdadeira cumplicidade entre duas inclinações diametralmente opostas. Depois de lembrar um famoso encontro entre Voltaire e Frederico II, em “The evil friendship”, ele observava em outro ensaio: “O pacifista e o prussianista se

¹²⁴ “Behold me setting forth on my political mission, wearing the Old Boys Tie, or the Guard’s Tie, or some gentlemanly combination of the two; and making my first speech; about how we understand how to Play the Game while the negroid Irish and the lousy French cannot understand that Cricket is Character and Character is Cricket”.

¹²⁵ “Una señorita, acercándose al voluminoso G. K. Chesterton, exclamó: ‘Oh Mr. Chesterton, qué maravilla ser célebre, donde quiera que vaya, la gente sabe quién es usted’. El gran hombre movió la cabeza: ‘Si no lo saben – dije desconsoladamente – lo preguntan’”. (In: BORGES, J. L. *Borges en Revista Multicolor*, p. 48).

complementam perfeitamente (...) Não me surpreende que, na prática, eles tenham formado uma aliança”. Uma aliança em que o princípio de indeterminação era comum às vastas aspirações de uns e outros; e que correspondia às semelhanças entre um clima de fastio e um sentimento de desespero cultural, ambos ansiosos pela resolução súbita e definitiva de uma crise, que só a morte pode tornar possível.

Suicídio e destruição: neste binômio residia para Chesterton a cumplicidade entre pacifismo e belicismo. O que ele sugeria, desde logo, não era um imediato e desgovernado ataque militar inglês à Alemanha, mas a criação de condições em que exigências pudessem ser feitas ao regime nazista, e este tivesse que acatá-las recorrendo ao mínimo de racionalidade do qual nem mesmo Hitler estaria destituído. *Shipwrecks are not avoided by doing something, but by doing the right thing*, o autor afirmou, em “Thinking about Europe”. O que, por outro lado, não excluía a disposição para o embate armado; e quando, em 1938, Borges publicou uma tradução de *Lepanto*, poema de Chesterton sobre as cruzadas e a defesa da cristandade, este gesto, mais do que nenhum outro, indicava uma adesão àquele ponto de vista.¹²⁶ A partir daí, o autor passou a integrar comitês e assinar manifestos contra o nazismo, e as células partidárias anti-semitas ou fascistas existentes no cenário argentino, tentando, com isso, influir também em um possível alinhamento do governo com uma das potências em rota de colisão no panorama internacional. Em 1939, publicou a “Definición del germanófilo”, ensaio já analisado na primeira parte deste capítulo, no qual a influência de Chesterton pode ser constatada.

Resta examinar como a sociedade de Buenos Aires reproduzia também condutas características da intelectualidade francesa, e de que maneira ele lidava com este fenômeno. Mas, antes disso, cabe assinalar que, como demonstram as notas de referência precedentes, quase todos os artigos de Borges mencionados nesta seção foram publicados na revista *El Hogar*, voltada para a classe média de Buenos Aires, e comandada pelo grupo editorial Haynes, de capital anglo-saxão. O autor mantinha um vínculo meramente profissional com a revista, encarregando-se quinzenalmente de uma página sobre autores e livros estrangeiros, e recebendo para isso uma remuneração fixa, o que não impedia que

¹²⁶ CHESTERTON, G. K. “Lepanto”. Traducción de Jorge Luis Borges. [*Sol y Luna*, Buenos Aires, n.1, 1938]. In: BORGES, J. L. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 168-177.

nesta relação existisse certa afinidade, preservada pela distância. Por outro lado, de uma natureza completamente distinta era seu intercâmbio com o grupo *Sur*, que editava um periódico mais dispendioso e menos dependente de vendas em larga escala, sendo mantido, sobretudo, com os recursos de sua fundadora, Victoria Ocampo. Dada a proeminência desta personagem, alguns antecedentes sócio-culturais relevantes para a formação do grupo podem ser destacados.

Estes remontam ao final do século XIX. Pois, com a resolução das guerras civis no interior, um velho patriciado rural estabeleceu-se na capital, porém deixando de ocupar uma posição politicamente relevante durante o processo de modernização empreendido no país a partir de 1880. Buscando manter um estilo de vida aristocrático na cidade, que as distinguisse da massa emergente, aquelas famílias então adotaram hábitos e costumes que estimulavam o refinamento dos sentidos e o cultivo de sofisticadas faculdades mentais. E, assim, enquanto investimentos ingleses impulsionavam a economia local e o surgimento das classes médias urbanas, um *beau monde* era criado em Buenos Aires segundo modelos culturais importados de Paris, entre eles as últimas novidades no campo das artes, da moda ou da gastronomia. Praticante de uma indolência francamente desdenhosa do utilitarismo burguês, e de sua imersão em um esforço regulado pelo dinheiro e por ambições de ascensão social, este meio atraía também artistas e intelectuais de diferentes extratos, que se sentiam igualmente marginalizados pela modernização capitalista. Portanto, quando a revista *Sur* foi criada, em 1931, por uma integrante de uma tradicional família oligárquica, rodeada por membros rebeldes das elites modernizadoras, sua linha editorial estava de acordo com este histórico de associações e descontentamentos.

Um dos pontos chave era o princípio da autonomia da arte, tal como postulado pelo simbolismo francês, que favorecia o virtuosismo técnico na elaboração do objeto estético, e a discussão teórica de seus mecanismos internos. A publicação patrocinava o talento de jovens locais, e a divulgação de obras de vanguarda surgidas no território europeu, ganhando com isso um aspecto cosmopolita. E, tendo sua primeira edição lançada apenas três meses depois do golpe de Uriburu, ela pôde também trazer, para seu quadro de colaboradores, agentes desencantados com a experiência populista da década anterior, bem como outros ideologicamente mais próximos ao fascismo italiano, antigos colaboradores da extinta *Martín Fierro*. Muitos destes foram incorporados ao salão literário de

San Isidro – talvez um fenômeno cultural mais importante do que a própria revista –, no qual uma sociabilidade elegante, alheia a tensões políticas, transformava o próprio salão em um objeto esteticamente trabalhado por seus participantes. Tópicos da ordem do dia eram também ali debatidos, mas a ausência de uma efetiva dinâmica de alianças e rupturas políticas na Argentina dos anos 30 fazia com que estes debates não tivessem grande incidência prática. Deste modo, até pelo menos meados da década, o círculo pôde dedicar-se a diálogos situados em um plano estritamente especulativo.

Borges, como foi dito, nunca foi um freqüentador assíduo daquelas reuniões, e Horacio Salas afirma inclusive que ele nunca cansava de demonstrar seu desconforto com os jantares oferecidos por Victoria, quando sua presença era requisitada. De fato, em um ambiente em que se destacavam figuras de grandes recursos oratórios, como o poeta Oliverio Girondo, seu retraimento vacilante e falta de desenvoltura social só podiam ficar mais explícitos (Edwin Williamson, por sua vez, atribui o primeiro grande fracasso amoroso de Borges à interferência de Girondo em sua relação com Norah Lange). Ele também considerava uma superstição, esnobe e elitista, a preferência disseminada no grupo por autores herméticos como James Joyce, T. S. Eliot e Ezra Pound. Não obstante, a habilidade que possuía para a formulação de problemas lógicos, e exposição de sistemas metafísicos, se mostraria bastante adequada ao periódico. Assim, após o deslocado “Nuestras imposibilidades”, os ensaios por ele publicados em *Sur* em geral tornaram-se peças de investigação filosófica ou lingüística, à maneira dos que seriam recolhidos em *Historia de la Eternidad*, ou comentários sobre obras de autores até então pouco conhecidos na Argentina, conforme sua erudição servisse aos propósitos de ilustração do público. Também para *Sur* ele podia enviar traduções sem muito apelo comercial, mas de uma peculiar qualidade técnica, que implicavam o emprego de um esforço considerável em uma atividade de teor lúdico e amadorístico, na qual a compensação material ocupava um papel secundário.¹²⁷

Contudo, questões justamente de ordem financeira terminariam por acentuar as diferenças já existentes. Isto porque, embora a família de Borges tivesse suas

¹²⁷ Para uma análise mais aprofundada das traduções de Borges publicadas na revista *Sur*, ver Patricia Willson, “Jorge Luis Borges, el traductor vanguardista”. In: _____. *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores de Argentina, 2004, p. 111-182.

origens em patrícios que haviam lutado nas guerras do século XIX, esta ascendência não lhe garantiria propriedades ou uma herança, ao mesmo tempo em que seu pai, também ele inclinado à especulação metafísica, não obtivera êxito econômico com as oportunidades abertas na moderna Buenos Aires. É verdade que, até certo ponto, pareceu possível a Borges seguir executando pequenas tarefas, como a edição da *Revista Multicolor de los Sábados* e da página quinzenal em *El Hogar*, mas estes eram trabalhos de pouca remuneração, enquanto a participação em *Sur* não podia nem mesmo ser considerada um trabalho. E, em 1937, como relataria em um texto autobiográfico, já estava na hora de que contribuísse com um salário fixo para a renda familiar. Através de amigos, ele obteria a indicação ao um posto de assistente da Biblioteca Miguel Cané, em uma parte cinzenta e afastada da cidade, que lhe forneceria um pequeno soldo durante anos de “sólida infelicidade”. Naquele mesmo texto, publicado originalmente em inglês, Borges descreve uma cena referente ao emprego na biblioteca que ilustra seu estado de espírito na época:

Durante estes anos, eventualmente nós, funcionários municipais, éramos recompensados com presentes como um pacote de um quilo de mate para levar para casa. E às vezes, ao entardecer, enquanto eu caminhava os dez quarteirões até a linha do trem, meus olhos estavam cheios de lágrimas. Esses pequenos presentes vindos de cima sempre me faziam lembrar como minha era triste e servil a minha existência.¹²⁸

E esta variante de um *sermo humilis*, que invoca a piedade do leitor, lembrando a prosa de Charles Dickens, transformava ele próprio em um personagem da fase final da obra de Evaristo Carriego: o pequeno funcionário do governo, que havia tido sonhos grandiosos de fama e redenção, para depois se deparar com a realidade de uma existência tacanha e suburbana, às margens tanto dos mecanismos burgueses de ascensão social, quanto das esferas da alta cultura intelectualizada. Decerto, a passagem citada contou com um lapso de tempo para configurar-se nestes termos; mas quando, em uma resenha surgida no número de 23 de julho de 1937 de *El Hogar*, Borges se referia ao “preço imperceptível e comovedor de sessenta centavos” pelo qual um livro de Olaf Stapledon estava

¹²⁸ “Now and then during these years, we municipal workers were rewarded with gifts of a two-pound package of maté to take home. Sometimes in the evening, as I walked the ten blocks to the tramline, my eyes would be filled with tears. These small gifts from above always underlined my menial and dismal existence”. BORGES, J. L. “An Autobiographical Essay”. In: _____. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, p. 241-2.

acessível em uma edição da Pelican Books, ele propunha uma espécie de cumplicidade de classe com os leitores daquela revista, não destituída de indicações de sua situação material na época.¹²⁹

Oportunamente, voltarei a tratar da inserção deste tipo de discurso em sua obra. Por ora, a passagem sobre sua condição como funcionário do município serve para indicar um contraste, entre a experiência cotidiana a que ela se refere, e a sociabilidade que moldava os diálogos do grupo *Sur*. De modo que, quando instado a escrever sobre a fundadora da revista, além de enfatizar a ousadia, o caráter forte, e mesmo o autoritarismo de Victoria, Borges lembrou que ela “via na cultura um prazer, um complexo agrado do ócio, nunca uma obrigação”.¹³⁰ Já em uma conversa com Adolfo Bioy Casares, com quem teve uma amizade que será abordada no próximo capítulo, ele diria o seguinte sobre o livro *Diálogos con Borges*, publicado por ela em 1969: “Me mostra com Victoria Ocampo, na inauguração de *Sur*, em um aniversário de *Sur*, com o conde de Seyès e com a condessa de Cuevas: eu não imaginava que tivesse tido uma vida tão estranha”.¹³¹

Mas, sob estes traços caricaturais, alojava-se uma inteligência mordaz, e a capacidade de organizar um ambiente de vívido convívio social, em oposição ao comportamento de Borges, que podia ser também tomado como uma expressão britânica de esnobismo. Pois, de tanto evitar a indiscrição e a associação a grupos literários, ele cultivava uma reserva muito semelhante à auto-suficiência, talvez levemente arrogante e acusativa no que diz respeito às “frivolidades” alheias. Creio que algo desta distinção está presente no seguinte comentário de Victoria: “Em relação a Borges, levo uma vantagem: eu o conheço. A recíproca é improvável. E o admiro. A recíproca é impensável”.¹³²

Desde logo, neste relacionamento existiam nuances que mereceriam um artigo à parte, até porque o escritor publicaria a maioria de suas ficções na revista, assim como o grupo *Sur* é um objeto de estudos muito mais rico do que pode sugerir esta breve caracterização. Mas, tendo em vista um só aspecto da questão, basta marcar a distinção entre o caráter aristocrático dominante no grupo,

¹²⁹ BORGES, J. L. “‘Last and First Men’, de Olaf Stapledon”. [El Hogar, 23 de Julio de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 324.

¹³⁰ BORGES, J. L. “Juicios de Borges sobre Victoria Ocampo”. In: _____. CHIAPPINI, Julio. *Borges y la Revista Sur*. Buenos Aires: Zeus, 1994, p. 18.

¹³¹ CASARES, A. B. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006, p. 1268.

¹³² OCAMPO, V. “Testimonios (1971-1974)”. In: _____. CHIAPPINI, Julio. *Borges y la Revista Sur*, p. 13.

sobretudo em seu uso de um discurso elevado (e respectivos acessos de exaltação ou apatia), e a condição profissional de Borges, à qual correspondia um *understatement* comprometido apenas por indícios de sentimentalismo. Isto aponta para a configuração de diferentes universos de significação, a serem delimitados criticamente, para que as opções políticas neles implicadas sejam mais bem compreendidas. Pois, afinal, a posição de observador que Borges assumiu em relação ao grêmio esteticista de San Isidro contribuiria para que ele formulasse um famoso texto, no qual o verdadeiro início de sua carreira como contista seria identificado, e em que, mais uma vez, nos deparamos com uma importante alusão de sua parte aos impasses da conjuntura mundial.

“Pierre Menard, autor del Quijote” apareceu na revista *Sur* de maio de 1939, um gesto cuja ironia suplantava a da publicação das peças da *Historia Universal de la Infamia* em um semanário popular. O conteúdo do conto é bem conhecido, mas alguns detalhes de sua composição devem ser ressaltados.

A princípio, o narrador se refere ao conjunto da obra de um falecido escritor, apresentando-a como o motivo de sua intervenção. Sobretudo depois das omissões e adições a ela impugnadas no catálogo de um jornal *protestante* (grifo no original), mesmo que os “deploráveis leitores” deste veículo fossem certamente poucos, além de calvinistas ou circuncisos. Ele então declara: “Dir-se-ia que ainda ontem nos reunimos diante do mármore final e entre os ciprestes infaustos, e já o Erro trata de conspurcar sua Memória... Decididamente, uma breve retificação é inevitável”. E, para tanto, são evocados dois “altos testemunhos”. Primeiro, o da baronesa de Bacourt, em cujos “inesquecíveis *vendredis*” ele próprio teria tido a honra de conhecer Pierre Menard. E depois, o da condessa de Bagnoregio, um dos “mais refinados espíritos do principado de Mônaco”, que teria sacrificado à “veracidade ou à morte” – segundo as palavras da condessa – a reserva que a distinguiu, ao enviar para a revista *Luxe* uma carta aberta sobre o assunto.

Parece-me que isto é o suficiente para qualificar o estilo do texto, e sua terminologia, como uma sátira da linguagem utilizada nos elegantes círculos literários de Buenos Aires e Paris. E, em seguida, surge a lista da “obra visível” de Menard, de acordo com as correções do narrador, na qual se destacam sonetos simbolistas, um exame das leis métricas essenciais da prosa francesa, monografias sobre Descartes e Leibniz, discussões sobre a técnica do xadrez, o esboço de uma

explicação da lógica simbólica de Georg Boole, uma tradução de Quevedo, uma “obstinada análise” dos hábitos sintáticos de Toulet, etc.. Nota-se que, além de ter um gosto particular por rígidas estruturas de linguagem e pensamento, Menard é basicamente um *diletante*: sua produção está totalmente isenta de acusações de utilitarismo. Nela há também uma invectiva contra Paul Valéry, que, segundo o narrador, seria o “reverso exato” da verdadeira opinião de Menard sobre o poeta, com quem ele teria uma “antiga amizade”, a qual permitiria esta inversão retórica. Valéry, por sinal, foi identificado por Juan José Saer como o melhor exemplo da *persona* literária satirizada por Borges neste conto, não apenas por uma questão de antipatia pessoal, mas também em função do fascinado interesse do argentino pelas extraordinárias maquinações do autor do “Cimitière marin”.¹³³

Mas o “extraordinário”, neste caso, como Saer observou, pode qualificar também excessos que têm como único objetivo a afetada exibição de habilidades fora do comum. “Meu propósito é meramente assombroso”, teria dito Menard, enfim, sobre aquela que seria sua “obra invisível”, isto é, a reescritura, palavra por palavra, do *Quixote* de Miguel de Cervantes, não através da recriação das condições de sua elaboração original – um procedimento descartado por ser “demasiado fácil” –, mas como resultado de uma sofisticada operação mental, comparável a uma “demonstração teológica ou metafísica”. Neste sentido, a opção pelo *Quixote* só ressaltaria o contraste entre um romance escrito em um “estilo” que beirava a negligência, segundo Borges, e o livro que sairia da pena de Menard, plenamente articulado pela necessidade, o que o tornaria um tesouro para a análise crítica de cada um de seus elementos internos. A este tipo de análise procede então narrador do conto, tendo diante de si alguns esboços e fragmentos recuperados, muito mais “sutis” do que os seus correspondentes cervantinos, o que seria revelado no cotejo das versões de ambos os escritores.

Em uma palavra, talvez não muito cortês: tudo não passa de uma *tontería*. À gravidade e aos escrúpulos com que o assunto é tratado equivalem ao pedantismo dos primeiros parágrafos do texto; mas há uma passagem que merece maior atenção. Nela, é discutido o capítulo XXXVIII de primeira parte do livro, o “que trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as armas e as letras”, a favor

¹³³ Para uma exploração mais detalhada deste jogo de identidades e diferenças, cf. Sergio Pastormerlo, “El irreverente reverenciado”. In: _____. *Borges Crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 95-114.

das armas e contra as letras em Cervantes, e igualmente elaborado, por diferentes motivos, em Menard.¹³⁴ No primeiro caso, atribui-se o conteúdo do discurso ao fato de que o autor da obra era um velho militar; já no segundo, é com algum espanto que o crítico encontra uma argumentação daquele teor em “um contemporâneo de *La Trahison des Clercs* e de Bertrand Russell”. Mas ele termina por aceitar a explicação da boronesa de Baucourt, que evoca a influência de Nietzsche, e, ao mesmo tempo, recorda a invectiva de Menard contra Paul Valéry, para assinalar uma característica consonante com a “divina modéstia” do autor: o hábito de propagar idéias que eram o estrito reverso das preferidas por ele. Assim, depois de um longo trecho, fica muito pouco claro qual seria a alternativa defendida por Menard, o que não deixa de servir a uma última observação do comentarista: “O texto de Cervantes e o de Menard são idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (mais ambíguo, diriam seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza)”. Em contraste com uma escrita simplória e negligente, portanto, a fineza do estilo de Menard permitia um jogo com os signos literários em que estes perdiam substância para poderem ser livremente transfigurados em seus opostos. No artefato estético, guerra e paz eram pólos indiferenciados e intercambiáveis, ambos submetidos a uma nobre e desinteressada atividade artística.

E, no final do conto, o narrador apresenta a justificativa de uma tarefa que reconhece como “complexíssima e de antemão fútil”. Nas palavras do próprio Pierre Menard:

Pensar, analisar, inventar não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e supenho que no futuro o será.¹³⁵

¹³⁴ Daniel Balderston elaborou uma análise do conto também enfocada na relação entre esta passagem e a conjuntura mundial. Ver “Menard y sus contemporáneos: el debate sobre las armas y las letras”, In: _____. BALDERSTON, Daniel. *Fuera de Contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad em Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996 [1993], p. 35-68.

¹³⁵ BORGES, J. L. “Pierre Menard, autor do Quixote”. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Ficções*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 497. “Pensar, analisar, inventar no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será”. BORGES, J. L. “Pierre Menard, autor del Quijote” [1939]. In: _____. *Ficciones*. OC, vol. 1, p. 482.

Deste modo, tal como o profeta Hakim de Merv, da *Historia Universal de la Infamia*, pregava a abstinência e a dissolução como manifestações de repulsa ao mundo, Menard via tanto na inação, quanto no movimento irrefreável, meios de acesso a uma esfera na qual as limitações individuais seriam superadas. Intelecto e força eram equivalentes; languidez e barbárie se complementavam. Já deve estar claro a que tipo de correlação Borges podia estar se referindo neste ponto, na medida em que ele é articulado ao conjunto de suas reflexões no período, o que conferia ao relato um significado mais aterrador do que podem sugerir seus aspectos satíricos. E, para reforçar o argumento, a simples e breve nota final do narrador é determinante: *Nîmes, 1939*.

Em setembro daquele ano começaria a Segunda Guerra Mundial. A invasão da Polônia pelo exército alemão acarretou uma maior mobilização de tropas adversárias, e alguma mudança no tratamento que o regime nazista vinha recebendo de seus inimigos potenciais. Mas, sem que o significado da manobra estivesse muito nítido, seguiu-se o período da chamada *phoney war*, carregado de expectativa e ansiedade em relação aos próximos movimentos de Hitler, ao menos na Inglaterra, onde ganhavam maior legitimidade aqueles que haviam defendido o rearmamento com antecedência. Na França, o curso regular da sociedade foi menos alterado pelas notícias. Já em Buenos Aires, a revista *Sur* manteve a posição antifascista adotada desde a guerra civil espanhola, publicando uma edição inteiramente dedicada ao tema, porém voltada mais para análises teóricas do que para questões pragmáticas, de modo que a contundência do comentário de Borges destoava dos ensaios de outros autores. Nele, mais uma vez, era afirmado o respeito e a admiração do escritor pela Alemanha; mas, logo a seguir, vinha uma frase que não admitia nenhuma leitura dúbia: “Espero que os anos tragam a venturosa aniquilação de Hitler, atroz filho de Versalhes”.

Porém, os acontecimentos seguintes indicariam exatamente o contrário. Em maio de 1940, a tempestade anunciada pela tensão do clima político europeu se iniciou, com a súbita ofensiva alemã na frente ocidental, violando as neutralidades de Holanda e Bélgica, causando o recuo desordenado das tropas aliadas para a costa, e avançando em um ritmo implacável na direção de Paris. Até aquele momento, nenhum outro fato demonstrara de modo tão intenso as reais possibilidades de um triunfo da vontade prussiana, e a queda da capital francesa, poucas semanas depois, confirmou o sucesso de uma operação impetuosa e

arriscada, consagrando a liderança interna de Hitler, e lhe concedendo enorme crédito para que seguisse colocando em prática seu projeto de poder internacionalista. A velocidade com que a vitória foi conquistada, no entanto, só foi possível diante do despreparo das forças oponentes, em parte atribuída à falta de uma sólida motivação para a defesa, que contrastava com a convicção ideológica dos alemães. E isto, por conseqüência, reafirmava um princípio fundamental da doutrina nazista: o de que à raça ariana estava reservada a missão de dominar o planeta, pois os outros povos já nem mesmo sabiam pelo que valia a pena lutar. Neste sentido nada era mais desprezível do que as inclinações pacifistas, associada à mera covardia pelos prosélitos da guerra e da coragem. A convergência no propósito de transformação radical do mundo verificada entre franceses e alemães, afinal, não fora feita para durar, pois implicava duas utopias excludentes, que mais cedo ou mais tarde deviam ser postas à prova no plano da realidade. E, neste caso, era presumível que uma delas saísse do teste fortalecida, ao empreender uma completa aniquilação da outra.

Decerto, houve entre os cidadãos da França aqueles que resistiram, e também os que não demoraram a fazer um exame crítico das causas da calamidade, como Jaques Maritain em *Atravers du désastre*, lançado já em 1941, na tentativa de encontrar uma explicação para o ambiente de “normalidade” que precedeu a invasão alemã em Paris. Pois, no geral, a maioria dos habitantes sequer se deu conta da situação até que fossem instados à capitulação ou à fuga, e a própria Victoria Ocampo se tornaria uma exasperada anfitriã de fugitivos da catástrofe, comentando com assombro como seus hóspedes teriam passado seus últimos dias em solo francês, a discutir o cumprimento ideal das cortinas, ou uma lista das mulheres mais bem vestidas de Paris.¹³⁶ Mas, para Borges, a principal lembrança que ficaria do episódio foi a de relatos segundo os quais membros da elite parisiense teriam “recebido” as forças de ocupação, sem ocultar certo júbilo com o fato de que finalmente *alguma coisa* estava sendo feita para reverter o estado de letargia em que o país estava submerso. “Estes nazis franceses, estes partidários da violência, nunca me pareceram muito coerentes”, ele diria para

¹³⁶ Cf. DONGHI, T. H. *La Argentina y la Tormenta del Mundo: ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004, p. 164.

Bioy Casares em 1966.¹³⁷ Incoerentes não, ambíguos, responderia o narrador de “Pierre Menard”.

Com este conto, enfim, a fase mais importante da produção literária de Borges havia se iniciado, e sua formação intelectual tinha alcançado um ponto decisivo, ao mesmo tempo em que o início da guerra acelerava o processo de resolução da crise. Acredito que a simultaneidade entre estes dois dados está longe de ser casual. Parte dos relatos que mais tarde dariam fama internacional ao autor foi igualmente escrita de acordo com a observação de acontecimentos políticos, os quais, por outro lado, eram vistos por ele como desdobramentos de fenômenos culturais de maior abrangência, que, naquele instante, mais do que nunca, tinham suas implicações históricas explicitadas. Para a compreensão deste mecanismo, terão contribuído as experiências pessoais de Borges, bem como seu diagnóstico da sociedade argentina no período anterior à guerra, onde os agentes que determinavam o curso dos eventos mundiais tinham congêneres autóctones; mas só mesmo em 1940 tudo isto iria articular-se em torno de um problema inescapável, de proporções inéditas na modernidade, que receberia em sua obra de maturidade um tratamento mais condensado, em relação ao que se pode inferir das dispersas citações utilizadas até este ponto da pesquisa. A partir de agora, portanto, não sem perder de vista a dimensão contextual do assunto, será possível examiná-lo com um enfoque mais preciso e independente de fatos isolados. Muito embora restasse a importante questão da permanência da Inglaterra no conflito, que, além de ter um peso considerável em termos práticos, para Borges assumiu um caráter especial. Com ela podemos passar à próxima etapa do trabalho.

¹³⁷ Apud CASARES, A. B. *Borges*, p. 1103.

4 A Sombra Planetária (1939-1945)

No dia 10 de maio de 1940, exatamente enquanto era iniciada a ofensiva ocidental alemã, Winston Churchill assumia o cargo de primeiro-ministro britânico, após ter sido um constante opositor das políticas adotadas por seu país em relação a Adolf Hitler, desde que este havia chegado ao poder. Assim, se acontecimentos recentes já haviam aumentado a estatura de Churchill dentro do governo inglês, a derrocada da França, durante seus primeiros dias no cargo, foi uma decisiva confirmação da necessidade do enfrentamento que ele defendera, porém em um momento em que talvez já fosse tarde demais. Diante de sucessivos relatórios que anunciavam uma catástrofe de proporções imprevistas no continente, e da ameaça de um ataque para o qual Londres não estaria preparada – enquanto grande parte de seu contingente militar encontrava-se na mais precária situação, ao recuar desordenadamente para a costa francesa –, por um par de semanas a sensação foi de que somente um milagre poderia reverter o curso em que a guerra estava seguindo com incrível rapidez.

Círculos influentes chegaram a cogitar um acordo, no qual viam a única possibilidade de sobrevivência do Estado britânico, e o próprio primeiro-ministro teve que lidar com esta alternativa; mas, sabendo que isto implicaria a instalação na Inglaterra de um governo títere comandado pelos nazistas, após um instante de incerteza o gabinete de Churchill insistiu no prosseguimento da guerra.¹³⁸ A ajuda americana passou então a ser solicitada junto a Franklin Delano Roosevelt, com

¹³⁸ Os trâmites, vacilações e debates que marcaram este processo estão detalhadamente descritos em KERSHAW, I. “Londres, primavera de 1940: a Grã-Bretanha decide combater”. In: _____. *Dez decisões que mudaram o mundo (1940-1941)*. Trad. Berilo Vargas, Celso Mauro Paciornik, Clóvis Marques e Fernanda Abreu. São Paulo: Cia. das Letras, 2008 [2007], p. 39-86.

uma frequência que dava mostras de desespero, mas contendo também declarações de que a Grã-Bretanha resistiria mesmo sozinha, pelo menos até que suas forças fossem suficientes para conter o avanço alemão. Em seguida, nem as piores previsões se tornaram realidade, nem o aguardado milagre aconteceu, o que estendeu a angústia vivida naquele momento por vários meses.

“Escrevo em julho de 1940”, anotou Jorge Luis Borges durante este período, em um tom pessoal que muito raramente incluía em suas resenhas. “A cada manhã a realidade se parece mais a um pesadelo”.¹³⁹ E, de fato, na medida em que ele via no nazismo uma expressão do horror, mesmo que em sua forma mais banalizada, o cenário mundial naquela ocasião indicava que o real podia estar sendo substituído pelo fantástico com uma velocidade assustadora. No mês anterior, Mussolini havia anunciado a entrada da Itália na guerra; o Japão estava aproveitando as turbulências européias para investir em um programa expansionista asiático; e, acima de tudo, ainda eram muito poucos os sinais de que o ímpeto juvenil alemão seria confrontado pela velha Grã-Bretanha, que podia muito bem estar apenas gastando suas últimas forças em uma luta solitária.

Pois, em meio a negociações internas com o congresso e com a opinião pública, Roosevelt protelava a intervenção solicitada, e Churchill tinha que arcar com as conseqüências de sua decisão, convocando para isto um esforço de guerra que se converteu em uma mobilização nacional sem precedentes, mas nem por isso suficiente como demonstração de força, tendo um significado simbólico possivelmente maior do que sua efetividade prática. A pressuposição de que os ingleses, em última instância, sempre fariam a coisa certa no momento certo, estava então ameaçada de ter sua última confirmação revertida em um ato retardado de heroísmo inconseqüente. Talvez, sob suas declarações de princípios e predisposição à morte na batalha, eles estivessem apenas desempenhando sem muita convicção o papel histórico que se esperava que representassem em tais circunstâncias. Por outro lado, podia ser também que a demora em tomar uma atitude fosse devida a contingências pontuais, e que no instante da decisão de permanecer na guerra houvesse começado um verdadeiro renascimento da fênix imperial. Aqueles que haviam visto como a Inglaterra enfrentara outras crises semelhantes, mesmo que de menor magnitude, não duvidavam de sua capacidade

¹³⁹ BORGES, J. L. “ ‘The new adventures of Ellery Queen’, de Ellery Queen”. [*Sur*, Buenos Aires, Año IX, n. 70, Julio de 1940]. In: _____. Borges en *Sur*, p. 232.

de recuperação, sendo inclusive pensável que, naquela oportunidade, ela viesse enfim a desvelar as medidas reais de seu poder e de sua glória.

No final do ano Borges publicou o seguinte poema:

PARA LA NOCHE DEL 24 DE DICIEMBRE DE 1940, EN INGLATERRA

Que la antigua tiniebla se agrande de campañas,
Que de la porcelana cóncava mane el ponche,
Que los bélicos “crackers” retumben hasta el alba,
Que el incendio de un leño haga ilustre la noche.

Que el tempestuoso fuego, que agredió las ciudades
Sea esta noche una límpida fiesta para los hombres,
Que debajo del muérdago esté el beso. Que esté
La esperanza de tus espléndidos corazones.

Inglaterra. Que el tiempo de Dios te restituya
La no sangrienta nieve, pura como el olvido,
La gran sombra de Dickens, la dicha que retumba.

Porque no hacen dos mil años que murió Cristo,
Porque los infortunios más largos son efímeros,
Porque los años pasan, pero el tiempo perdura.¹⁴⁰

Parece-me que o poema prescinde de uma análise detalhada. Mas cabe enfatizar como a menção a Charles Dickens é reveladora do sentimento de inocente confiança que emerge com a voz discursiva, e da imagem do mundo a ela correspondente. Pois o vulto que assoma no último verso da terceira estrofe é o do gênio inglês do século XIX, *the last of the great men*, segundo a expressão utilizada por G. K. Chesterton para referir-se ao romancista,¹⁴¹ coerentemente ressurgido em um poema natalino, quando o espírito de tudo aquilo que ele representava corria um enorme perigo, mas buscava reunir forças para ultrapassar mais uma provação seguir em sua travessia terrena. Dickens era um dos autores prediletos da mãe de Borges, e seus livros ocupavam prateleiras da biblioteca do

¹⁴⁰ BORGES, J. L. “Para la noche del 24 de diciembre de 1940, en Inglaterra”. [Saber Vivir, Buenos Aires, n. 4/5, noviembre/diciembre de 1940]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 183.

¹⁴¹ Ver CHESTERTON, G. K. *Charles Dickens, The Last of the Great Men*. New York: The Press of the Reader’s Club, 1942 [1906].

pai, em que o escritor passara parte da infância e da juventude. De modo que ele conhecia bem a estrutura de romances como *Bleak House* (1852-53) e *Great Expectations* (1860-61), nos quais o trauma da orfandade, por mais que reverta todas as expectativas em relação à vida, impele o indivíduo a construir relações por seu próprio esforço, para que ele possa encontrar, na idade madura, a felicidade que lhe foi negada. E, em meio a demônios e vilões, haverá sempre um benfeitor oculto, que exerce uma paternidade exigente e ao mesmo tempo terna, acompanhando com certo distanciamento as desventuras da criança em seu contato com um mundo hostil, mas sempre pronta a socorrê-la no momento de uma crise mais aguda. Com isto, dá-se a formação do caráter do herói, sem que ele saiba que seu percurso é sempre supervisionado pela Providência, e ainda assim mantendo-se confiante na superação de obstáculos que podem parecer fatais. O apelo deste mecanismo está em um ténue equilíbrio, entre uma promessa de redenção e as inúmeras negações da integridade do mundo que se encontram pelo caminho, enfrentadas durante um longo intervalo de tempo, capaz de abalar as mais firmes convicções. No final, a fé é recompensada pela imensa alegria da inserção do protagonista em uma família, com os mirabolantes desenlaces em que Dickens, de repente, consegue conferir a todos os seus inúmeros personagens um lugar na ordem das coisas. Mas sua genialidade estava justamente em despertar nas mentes adultas a crença nas virtudes da perseverança, contra todas as evidências de um universo que parece a ponto de fragmentar-se, e onde o mal parece atuar livremente. Ou seja: em Dickens, por mais que isto possa parecer uma brincadeira de mau-gosto, Deus nunca abandonou o mundo. Ele só estava escondido.

Nada mais condizente com a idéia de que tudo podia ser apenas um sonho ruim, causado por um longo período de letargia, do qual o Império estava agora ressurgindo mais forte e mais seguro, ao som de campanas que convocavam todos os cidadãos ingleses para uma nova cruzada. Nada mais contrário aos fatos. A resistência britânica teve o efeito prático de conter o ímpeto alemão, quando Hitler começava a acreditar que não haveria barreiras à expansão do Reich no ocidente; mas, nem por isso, ela deixou de simbolizar o fim de uma era, com a dignidade que se podia esperar do derradeiro gesto de um legislador exausto, que em seus últimos anos de vida cometera todo tipo de equívocos, mas tinha enfim uma oportunidade de se redimir.

Somente em março de 1941, com uma lei que regulamentava o empréstimo de instrumentos militares dos Estados Unidos aos Aliados, o cenário se tornaria mais incerto para ambos os lados. E, no final do ano em que também decidiu invadir a União Soviética, Hitler declarou guerra a Washington, antecipando-se à generalização do conflito, tendo recuperado a audácia megalomaniaca do seu temperamento de jogador, e prevendo que só fazendo apostas mais altas poderia sair vitorioso. Tal como Churchill havia imaginado, portanto, o prolongamento do embate armado na Europa comprometeu as inclinações isolacionistas norte-americanas, e fez com que entrasse em cena o agente capaz de decidi-lo a favor das nações democráticas. Enquanto, na frente oriental, a planejada conquista de “espaço vital” para a raça ariana sofria com a súbita recuperação do poder de resistência do adversário, depois de o exército germânico ter estado muito próximo da tomada de Moscou.

Ainda durante o ano de 1942, porém, o desfecho da guerra global era uma incógnita, sendo que a derrota do Eixo só passou a ser vislumbrada com maior clareza em um momento seguinte, quando a atuação dos Estados Unidos e da Rússia alcançou seu ponto culminante. Em suma, tudo se encaminhou em um sentido diferente do que era declamado no poema de Borges. Os alemães seriam derrotados, mas os grandes vencedores, deste lado do globo, cultuavam outra espécie de divindade, praticavam outro tipo de liberalismo, tinham seus ideais registrados em outras fontes literárias, e em sua sociedade aberta proliferava uma espécie de radicalismo que a moderação inglesa desconhecia.

Nesta perspectiva, o século XX havia começado com a intervenção norte-americana em solo europeu na Primeira Guerra Mundial; seguiu-se o intervalo da crise, em que a restauração do passado, representada pelo conservadorismo inglês, a interrupção da história, representada pelo mito racial alemão, e a aceleração do tempo, relacionada aos paradigmas da sociedade e da economia norte-americanas, foram os modelos disponíveis para a conformação de uma nova ordem mundial. Borges nutria um profundo carinho pela primeira destas alternativas, abominava a segunda, e – dos males o menor – teve que aceitar a última.

Isto no plano internacional. A política argentina seguiu curso próprio. Mas estes dois tópicos serão discutidos no quarto capítulo. Neste, o que interessa é notar que, embora tenha se permitido um momento de candura, coragem e esperança no natal de 1940, o estado de ânimo mais freqüente de Borges na época

era o de um desespero que beirava a paranóia. A segurança expressa nos versos para o povo inglês é o reverso exato da sensação de instabilidade que ele experimentava, para a qual contribuía problemas pessoais, a situação da vida pública local, e as informações que chegavam por meio de agências de notícias. Sua carreira profissional parecia então ter atingido um ponto em que ele parecia estar repetindo a trajetória malograda do pai, e com alguns detalhes agravantes, como o mísero salário recebido na biblioteca Miguel Cané. Nada apontava para a retomada do projeto de construção da nação argentina, que ele havia proposto quatro anos antes, já havendo indícios de que a reação contra a incompetência do governo em oferecer uma perspectiva de futuro viria, com maior probabilidade, de grupos fascistas ou comunistas de Buenos Aires. E, mesmo que aquele projeto pudesse ser retomado, o seria no instante em que o mundo das nações em que ele deveria inserir o país deixava de existir, para, de acordo com um prospecto plausível em 1940, dar lugar ao predomínio ariano, voltado para a destruição de tudo o que podia restar desta tradição.

Só mesmo lendo Dickens para continuar acreditando. Possuindo um vínculo a princípio de origem familiar, mas em grande medida cultivado, com o conjunto de práticas e valores associados ao século XIX inglês, Borges optara pelo comprometimento com sua preservação, e na pior hora possível. Tornara-se um burguês, no sentido britânico e oitocentista do termo, sem que pudesse sê-lo de verdade, a não ser sob a forma de um fracassado funcionário público, cujo “dever” era apenas o de fazer fichas catalográficas e ver se os livros estão todos no lugar. Nestas circunstâncias, sua homenagem natalina era um apelo quase fanático pela reconquista da inocência perdida, pela restituição de uma ordem na qual ele pudesse encontrar seu posto, pelo miraculoso despertar de um terrível pesadelo. Contudo, para fazer justiça à sua inteligência, vale dizer que apenas naquele breve lapso poético ele demonstrou tal disposição para a credulidade, e que, no geral, tinha a amarga consciência de estar acordado, de que nada ia terminar de uma hora para a outra. Além disso, Borges sabia que não era Chesterton, que por sua vez já não era Dickens, e, mais ainda, sabia que naquelas condições os antigos ideais nacionalistas haviam sido corrompidos pelo fascismo, de maneira que nenhuma sinceridade faria com que voltassem a ser o que eram. Tudo isto diz respeito, portanto, à sua “obra invisível”: a que poderia ter escrito se não tivesse

nascido na época errada. Na condição em que se encontrava, ele teve que se resignar a ser Jorge Luis Borges.

E para isso contaria com talentos intelectuais e estilísticos especiais, que gradualmente iriam revelar-se na seqüência de narrativas que passou a publicar a partir de 1939. Pois ser Jorge Luis Borges também significava manejar a linguagem do artifício e da estetização de modo a produzir resultados assombrosos, mesmo que fosse como mero passatempo ou diversão erudita. Por outro lado, ao longo de sua trajetória, sempre que o escritor havia esboçado textos deste tipo, com o ânimo da juventude ou o rigor técnico de uma mente inventiva, a isto teria se seguido a percepção da obra resultante como uma impostura, em que excessos de sofisticação ocultavam uma pobreza de espírito; e agora, mais do que nunca, ele constatava o alcance da expressão política de tais procedimentos, de modo que cabia a ele trabalhar com os próprios recursos e argumentos do inimigo, para expôr sua vacuidade. À altura de suas habilidades, portanto, estavam a sátira, a paródia e a análise crítica de sínteses falseadas e inconsistentes, forjadas em meio à crise para aproveitar um momento de confusão, no qual as mais absurdas teorias podiam ser aceitas como legítimas representações de necessidades da espécie ou da humanidade. Desta operação, que aprimorava alguns procedimentos já aplicados nos textos breves da *Historia Universal de la Infamia* e em “Pierre Menard, autor del Quijote”, creio ter surgido vários dos contos do autor, aos quais parte de sua fama pode ser atribuída.

A confirmar esta leitura, estão as indicações de que Borges consideraria a própria notoriedade depois alcançada mais um sintoma de um ambiente histórico peculiar, que preferia os simulacros complexos e as imagens fortes aos produtos da razão discursiva, e via na obra por ele produzida a apresentação confiável de esquemas metafísicos ou cosmológicos, autenticamente arraigados em linhagens filosóficas e literárias. Muitos comentários críticos foram feitos neste sentido, inclusive durante a vida e por amigos do escritor, que nunca se ocupou de refutá-los publicamente com muito esforço, a não ser em ocasiões isoladas. Da índole britânica, ele teve que abandonar as tendências nacionalistas, um direcionamento político que o fascismo e o nazismo corrompiam em suas doutrinas; mas dela teria preservado a capacidade de desconstruir mitos inconsistentes e inautênticos, através da paródia e da sátira, bem como um irônico *understatement*, abrindo caminho para as mais variadas interpretações de seus textos.

Muito do que foi dito até aqui está resumido em um discurso que o autor pronunciou ao receber um prêmio da Sociedad Argentina de Escritores por sua primeira reunião de narrativas, em 1945. O prêmio era uma espécie de compensação por ele ter sido ignorado em vários outros concursos de âmbito local nos anos anteriores, e Borges aproveitou a oportunidade de fazer considerações sobre sua obra e trajetória. O último parágrafo do texto é particularmente esclarecedor:

Quero acrescentar algumas palavras sobre um problema que o nazismo coloca ao escritor. Mentalmente, o nazismo não é outra coisa que a exacerbação de um preconceito de que adoecem todos os homens: o da certeza da superioridade de sua pátria, de seu idioma, de sua religião, de seu sangue. Dilatada pela retórica, agravada pelo fervor ou dissimulada pela ironia, essa cândida convicção é um dos temas da literatura. Não menos cândido que este tema seria o propósito de aboli-lo. Não podemos, contudo, esquecer que uma seita perversa contaminou essas antigas e inocentes ternuras, e que freqüentá-las, agora, é consentir (ou propor) uma cumplicidade. Careço de qualquer vocação para o heroísmo, mas desde 1939 procurei não escrever uma linha sequer que permita essa confusão. Minha vida de homem é uma imperdoável série de mesquinhas; quero que minha vida de escritor seja um pouco mais digna.¹⁴²

O discurso conjuga, afinal, uma série de tópicos já debatidos, aos quais devo eventualmente retornar. Mas, por ora, sem acrescentar mais ao que está dito com clareza nesta última citação, restam as últimas considerações introdutórias do capítulo.

Nele, pretendo abordar uma amostra das narrativas publicadas por Borges nos anos 40, sobretudo na primeira metade década, em uma ótica consonante com as observações precedentes. A primeira parte está atrelada a uma conjuntura política cuja observância é indispensável – e justamente neste seu caráter impositivo reside o eixo central da análise. Pois trata-se do ano em que a vitória alemã na guerra, seguida do domínio global nazista, teve que ser cogitada como o

¹⁴² “Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un perjuicio de que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas de la literatura. No menos candoroso que este tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna”. BORGES, J. L. “Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores”. [*Sur*, Buenos Aires, año XIV, n. 129, julio de 1945]. In: _____. Borges en *Sur*, p. 303-4.

prospecto mais favorecido pelos fatos, algo que tomou conta do imaginário ocidental por um intenso período de horizontes trágicos. Mas, se Borges foi também acometido pela idéia que tal desfecho era inevitável, ele o teria configurado, a se confirmarem as hipóteses levantadas, com um enfoque que ressaltava o componente de miséria e estupidez nele implicado, através da relação entre realidade histórica e irrealismo fantástico, na qual o segundo fator tomava o lugar do primeiro, substituindo a riqueza e a diversidade do mundo pela indigência de construções esteticamente estupendas. Seguramente, o “fantástico” também teria sido um assunto cândido e inocente em épocas passadas; mas, naquela situação específica, ele receberia um novo tratamento, de acordo com seu novo estatuto prático. E, vinculada à imagem da seita, da sociedade secreta, enfim, vinculado à categoria do *segredo*, que estaria na base destes constructos, estava sua exposição por um método alegórico, que pressupõe uma chave oculta para uma leitura de símbolos superficiais. Deste modo, trata-se não exatamente de entender como uma conjuntura externa era reproduzida em sua obra, mas de verificar como esta se apropriava de mecanismos de construção de sentido que haviam se tornado dominantes em uma época. E de como sua própria imaginação teria sido, em determinado momento, empobrecida por estes mecanismos, por força de um cárcere do qual talvez ninguém pudesse escapar.

Na segunda parte, uma seleção maior de relatos será mobilizada, no intuito de indicar como o acompanhamento da formação intelectual e artística de Borges nos leva a perceber neles certos padrões e recorrências. Devo centrar o debate na questão da radicalidade e da banalidade do mal, em sua relação com o trágico e o paródico, em contraposição a uma noção de equilíbrio presente na comédia inglesa. Então, todo o percurso deste estudo poderá ser resgatado, mas em outro enquadramento, por um lado menos comprometido com eventos militares e políticos sincrônicos à produção literária de Borges, e por outro relativo a câmbios sócio-culturais mais amplos. Ainda assim, o ano de 1945 marcaria com exatidão o instante de consolidação de uma nova ordem mundial – se é que o termo “ordem” se aplica neste caso, o que será discutido. A partir daí, procurarei assinalar como foi possível ao autor recuperar, em seus escritos, algo daquelas “antigas ternuras”, desfeitas as circunstâncias descritas acima, principalmente depois do desfecho da Segunda Guerra. Mas, se isto acarreta um olhar voltado para o passado, é também necessário entender como sua identidade pessoal e artística, construída em torno

de uma espécie de opção pela Grã-Bretanha, podia dialogar com um mundo dominado pela doutrina norte-americana. Este tópico servirá como ponto de interseção entre este capítulo e o último.

4.1 **Anno Mirabilis**

Os astrônomos de Perínzia se encontram diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros.

Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*

A recente publicação dos diários de Adolfo Bioy Casares, em 2006, foi um acontecimento editorial de grande relevância para os estudos sobre a história intelectual da Argentina moderna e, mais particularmente, para qualquer abordagem da vida e da obra de Borges. Pois, nas mil e tantas páginas do volumoso livro, já citado neste trabalho um par de vezes, estão reunidas apenas entradas que se referem a longas conversas entre os dois amigos, e uns poucos convidados eventuais, durante jantares freqüentes a partir de 1948, quando o próprio Bioy já mantinha um contato menos freqüente com o grupo *Sur*. Nestes diálogos, temas literários eram predominantes, com a discussão de livros e passagens evocadas pela portentosa memória de ambos; são mencionados autores e obras que pouco ou nada significam para o leitor contemporâneo; neles surgiam também questões políticas, sobre as quais Borges e Bioy costumavam expressar concordância; e, enfim, nota-se que eram constantes as *private jokes* e comentários bem-humorados sobre personagens e eventos da sociedade local.

De maneira que a leitura do texto deixa a impressão de que havia uma inata sintonia entre o modo de pensar de seus dois protagonistas, cuja amizade se iniciara no início da década de 30, para, depois disso, motivar diversas colaborações, e mútuos artigos elogiosos. Mas, nestas mesmas colaborações e artigos, há indícios de que esta predisposição teria sido conquistada através dos anos, contando com a generosidade e a admiração de ambas as partes, e não sem que diferenças possam ser hoje percebidas, no intuito de esclarecer um ponto importante para o prosseguimento do trabalho.

A diferença mais aparente estava na origem social e alguns tópicos correlatos: Bioy Casares pertencia a uma tradicional família proprietária de terras e gado, podia dedicar-se exclusivamente à literatura de ficção, era casado com Silvina Ocampo (irmã de Victoria), e transitava com desembaraço no grupo *Sur*, além de ser mais jovem e mais entusiasmado com as novas teorias estéticas. De Borges, já sabemos como não se enquadrava nas mesmas categorias econômicas, não tivera os mesmos sucessos afetivos, não portava as mesmas inclinações para a sociabilidade, e perdera o ânimo vanguardista inicial. No entanto, o foco da discussão pode ser deslocado para um romance que Bioy publicou em 1940, após ter passado três anos fazendo esboços e debatendo seu argumento, até chegar à versão final de *La Invención de Morel*. Trata-se da crônica de um naufrago que, em uma ilha deserta, descobre uma sociedade secreta, cujos integrantes na verdade são imagens holográficas, projetadas por uma máquina, criada para eliminar os efeitos da mortalidade sobre os homens, e eternizá-los em uma vida ociosa e contemplativa. Com isso, a própria ilha se converte em uma metáfora do orbe autônomo da arte, em suas cíclicas relações internas, conformadas em um relato de extraordinário rigor narrativo, influenciado pela obra de Edgar Allan Poe, pela filosofia de Henry Bergson, e remetendo no título a *The Island of Dr. Moreau* (1896), o romance fantástico de H. G. Wells.

Já em sua primeira edição, o livro era apresentado por um prólogo de Jorge Luis Borges, que ressaltava algumas destas características. Ele então mobilizou a contraposição entre o romance “realista” ou “psicológico”, que mimetizaria a desordem do mundo concreto, e o romance “de aventuras”, no qual os mecanismos da magia seriam transfigurados em um jogo preciso de semelhanças e analogias, posto em ação pelo artífice de um cosmos pleno de sentido, sem nenhuma parte injustificada. Associadas aos procedimentos dos primeiros, estavam as “inaptas ou ingênuas” soluções de Shakespeare, Cervantes ou Dostoiévski na resolução de histórias confusas e informes; à segunda categoria, correspondiam enredos impecáveis em seu acabamento estético, livres de qualquer impasse ético que viesse a comprometer seu apuro formal. “Discuti com o autor os pormenores da trama, que li mais de uma vez; não me parece uma imprecisão ou uma hipérbole qualificá-la como perfeita”, dizia afinal Borges, com

sincera admiração e respeito pelo colega.¹⁴³ E, naquele momento, parece ter sido justamente o cultivo da sinceridade, com seu poder de adaptação a situações sociais prefiguradas, e valorização da amizade a despeito de convicções pessoais, que permitiu-lhe elaborar o prólogo como um artigo imparcial, sem convertê-lo em uma peça retórica ou irônica, à qual estaria inevitavelmente atrelada a acusação de hipocrisia. De um homem sincero, espera-se que tudo o que diga seja verdade. Entretanto, ele não está obrigado a dizer *toda* a verdade.

Perceba-se, portanto, que Borges somente constata a perfeição da obra, em uma apreciação da destreza de seu autor, na comparação com a “negligência” de outros, sem expor um juízo mais amplo sobre as virtudes da perfectibilidade.¹⁴⁴ Isto ele havia feito em 1938, ao comentar um livro de contos folclóricos chineses, nos quais o acaso contribuía para uma feliz irregularidade das composições, o que Borges não verificava em seus correspondentes deste lado do globo:

O conto ocidental é uma espécie de artefato simétrico, dividido em compartimentos. É de uma simetria perfeita. Haverá coisa que se pareça menos com a beleza do que a simetria perfeita? (Não quero fazer uma apologia do caos; entendo que em todas as artes nada agrada tanto quanto as simetrias imperfeitas).¹⁴⁵

E, naquele mesmo ano, em um artigo sobre Oscar Wilde, ele afirmaria que os textos do autor não teriam “outra virtude além da perfeição”, o que prejudicava o interesse na leitura. Enquanto a vida de Wilde, em sua opinião, teria sido configurada por uma dramaticidade inexistente em sua obra, bem como sua personalidade teria sido palco de complexas tramas morais, merecendo ser vislumbrada como seu grande legado à cultura moderna.¹⁴⁶

De acordo com estes antecedentes, parece-me que a avaliação da obra de Bioy Casares por Borges não era orientada por um juízo *crítico*, mas por um juízo *técnico*, que reconhecia o funcionamento correto das engrenagens postas em

¹⁴³ BORGES, J. L. “Prólogo” [1940]. In: CASARES, A. B. *La Invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006 [1940], p. 7-10.

¹⁴⁴ Alberto Giordano desenvolveu um elucidativo argumento sobre o assunto em uma seqüência de artigos, tais como “Borges: la forma del ensayo”, *Punto de Vista*, año XIV, n. 40, jul. 1991, pp. 32-40, e “Borges: la ética y la forma del ensayo”, *Punto de Vista*, año XXIV, n. 70, ago. 2001, pp. 29-34.

¹⁴⁵ “El cuento occidental es una especie de artefacto simétrico, dividido en compartimentos. Es de una simetría perfecta. Habrá cosa que se parezca menos a la belleza que la simetría perfecta? (No quiero hacer una apología del caos; entiendo que en todas as artes nada suele agradar como las simetrías imperfectas”. BORGES, J. L. “ ‘Chinese Fairy Tales and Folk Tales’, traducidos por Wolfram Eberhard”. [El Hogar, 4 de febrero de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p.

¹⁴⁶ BORGES, J. L. “Una biografía de Oscar Wilde”. [El Hogar, 18 de noviembre de 1938]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 427.

operação no romance, sem discutir seu alcance literário. E, deste modo, o prazer proporcionado ao leitor seria mais propriamente de ordem intelectual, na identificação da absoluta coerência interna dos elementos narrativos, a tal ponto que, em um paradoxo apenas aparente, a proclamação da estética como instância modeladora de um universo autônomo impedia que este mesmo universo fosse invadido pela poesia ou pelo drama. O papel antes desempenhado por agentes mágicos, nos arranjos do conto de fadas, no romance cortês e no relato de aventuras da tradição ocidental, era conferido a um onipresente método científico, capaz de modelar o mundo em sua totalidade, eliminando todas as suas misteriosas zonas de sombra com uma luz uniforme. E, com isso, também a individualidade de caracteres e personagens submergia em uma estrutura lógica homogênea, erguida por um sistema de encaixes e analogias, cuja perfeição podia parecer sobrenatural, ou mesmo monstruosa, mas era obra de demiurgos humanos e mortais.

Em suma, se para Borges a realidade do ano de 1940 se assemelhava cada vez mais a um pesadelo, nestas observações estão alguns indícios do que ele entendia por este último termo. A seguir pretendo desenvolver este ponto. Creio que na confluência do fabuloso e do científico está a chave da compreensão do próximo conto a ser examinado com maior detalhe, tendo em vista os modelos antropológicos, matemáticos ou metafísicos que serviam à literatura fantástica da época, tal como esta era analisada por Borges. Associada a este enfoque, está a maneira como ele acompanhou a vida política de seu tempo – e daquele ano em particular –, ancorado no conhecimento que tinha desta vertente literária específica, até produzir a sua própria alegoria do assalto ao real por sistemáticas teorias totalizantes. Mas, antes de qualquer outra coisa, pode ser útil mencionar mais um dado relativo à sua amizade e colaboração com Adolfo Bioy Casares.

Pois foi também em 1940 que ambos os escritores, contando com a participação de Silvina Ocampo, publicaram uma *Antologia de la Literatura Fantástica*, pela Editorial Sudamericana, reunindo relatos próprios e alheios, em torno da categoria aludida no título. Coube a Bioy fazer o prólogo, e aproveitar a oportunidade para corresponder aos elogios de Borges, em um intercâmbio que, de ambas as partes, pode ter sido motivado tanto pela amizade quanto pelas conhecidas estratégias de troca de apreciações laudatórias entre escritores.

Ele então caracterizou os relatos do perceiro incluídos na coletânea – entre eles “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” – como “exercícios de incessante inteligência e de feliz imaginação, carentes de melodrama, de todo *elemento humano*, patético ou sentimental, e destinados a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, especialistas em literatura [grifo no original]”.¹⁴⁷ Previsivelmente, portanto, a melhor maneira encontrada por ele para explicitar sua admiração por aqueles contos foi fazer considerações que seriam aplicáveis à própria produção, talvez com uma ou outra mudança de ênfase, mas, no geral, reafirmando os méritos atribuídos a *La Invención de Morel*. E, considerando-se que um aplauso equivocado pode ser melhor que nenhum aplauso, além da deselegância de se corrigir um erro desta natureza, Borges não se ocupou de refutar publicamente o argumento. Por outro lado, o próprio Bioy se encarregaria de fazê-lo, muitos anos depois.

A antologia foi reeditada em 1965, com uma extensa *postdata* de Adolfo Bioy Casares. E neste artigo, de imediato, o escritor caracterizava sua descrição dos contos de Borges, presente no prólogo anterior, como “uma fórmula admiravelmente adequada aos mais ligeiros lugares-comuns da crítica”, deplorando que, desde então, não tivessem faltado provas de sua eficácia e durabilidade, de maneira que o viés nela adotado se disseminasse em meios acadêmicos e literários, conforme se consolidava a fama internacional do escritor a que se referia.¹⁴⁸ Quanto à sua própria interpretação precedente, Bioy a atribui na *postdata* a um “acaso bem intencionado fervor sectário”, creditado à degeneração do romance realista – em particular na América Latina – a coleções informes de tipos, lendas, vozes locais, em detrimento da trama. “Como panacéia recomendávamos o conto fantástico”, ele acrescenta, mas para logo em seguida reconhecer que este movimento reativo só poderia ter como resultado obras tão redutoras quanto as que pretendia abolir. “Desde logo, o romance psicológico não foi ameaçado pelos nossos embustes: tem perduração assegurada, pois, como um inesgotável espelho, reflete diversos rostos nos quais o leitor sempre se reconhece”, afirma ele, enfim. E também defende seu argumento com uma breve análise do conto “Josefina, a cantora, ou A cidade dos ratos”, de Franz Kafka,

¹⁴⁷ CASARES, A. B. “Prólogo”. In: BORGES, J. L. [et al.]. *Antología de la Literatura Fantástica* [1940], p. 12-13.

¹⁴⁸ CASARES, A. B. “Postdata”. In: BORGES, J. L. [et al.] *Antología de la Literatura Fantástica* [1965], p. 15.

incluído na coletânea, e no qual, em suas palavras, “a descrição dos caracteres, o delicado exame idiossincrático da heroína e de seu povo, importam mais do que a circunstância fantástica de que os personagens sejam ratos”.

Bioy Casares poderia ter mencionado também a história da metamorfose de Grete Samsa, a menina acanhada que floresce como uma mulher ativa, diligente e controladora após seu irmão ter se transformado em um inseto. Não que, em si mesmo, este último fato seja desimportante; trata-se apenas de observar que o brilhante estudo de Kafka sobre as relações familiares não se resume às primeiras páginas.

E o raciocínio de Bioy é complementado com a ressalva de que tampouco o conto fantástico corria risco de extinguir-se, pelo desdém daqueles que reclamavam uma literatura mais grave, em busca de respostas para as perplexidades do homem moderno. Pois ele corresponderia a um desejo menos angustiado e mais permanente do homem: o de escutar fábulas maravilhosas ou aterrorizantes, sem comprometimento com a vida cotidiana, cujo valor estava no simples prazer que sua leitura podia proporcionar (ou proporcionado pelo acompanhamento de um filme, teria acrescentado Borges, que sempre viu em Hollywood a mais importante fábrica de sonhos moderna). Desta forma, era restabelecido um princípio de moderação e equilíbrio entre os gêneros artísticos, cada qual com seu lugar e função na sociedade, sem que nenhum deles precisasse de uma defesa intransigente dos próprios princípios para encontrar repercussão, valendo antes a qualidade de cada produto do que sua dívida para esta ou aquela teoria exclusivista. Uma teoria desta natureza, porém, teria justificado o desacerto da avaliação de Bioy Casares na abertura da edição de 1940 da antologia, bem como os seus primeiros trabalhos ficcionais. E podemos localizar uma inflexão em sua perspectiva a este respeito já em 1956, quando, ao receber a notícia de que seu romance de estréia havia recebido votos em uma pesquisa sobre o livro “mais representativo” da tradição novelística argentina, ele fez o seguinte comentário: “*La Invención de Morel* representativa? Sem dúvida, mas não como a palavra surge na pesquisa”.¹⁴⁹

Àquela altura, portanto, ele e Borges já deviam estar de acordo sobre o que *La Invención de Morel* representava: o espírito de um tempo em que o fantástico havia se transformado em um instrumento de negação da realidade tão eficiente,

¹⁴⁹ CASARES, A. B. *Borges*, p. 221.

que determinadas ideologias políticas mobilizavam instrumentos muito parecidos com os da fabulação utópica para prometer uma maravilhosa ou aterrorizante redenção àqueles que as abraçassem. E, mesmo que Bioy não tivesse em momento algum expressado a menor simpatia por este tipo de doutrina, restringindo seu campo de atuação à esfera da arte, ele veio a entender que a mesma ânsia por uma vida esteticamente transfigurada que movia seus personagens movia também o jogo político da época, com implicações sociais cujo prospecto em 1940 era o da eliminação de todo *elemento humano* da face da terra, para que esta pudesse ser habitada por uma raça imortal de seres superiores.

Enfim, Bioy abominava o nazismo, mas sua dedicação à *l'art pour l'art*, à invenção de orbes auto-suficientes, em suas relações internas, se dava em um período que permitia toda espécie de insuspeita contaminação entre o literário e o político, dado o clima de fastio, ou desespero cultural, que estimulava a busca de soluções da mesma ordem em ambas as instâncias. A predominância da imagem sobre a escrita, da eternidade sobre o tempo, do rigor científico sobre as incertezas morais: tudo isso eram fatores que a ilha do Dr. Morel compartilhava com a imagem de um mundo nazificado, embora a apropriação de hábitos e costumes da literatura francesa por Bioy subtraísse de sua escrita os aspectos vitalistas do prussianismo.

Entretanto, embora esteja estreitamente relacionado a este, o principal problema que pretendo abordar nesta seção é outro, para o qual o que foi discutido tem uma função preparatória. Foi sugerido que Borges entendia o nazismo como uma ideologia política forjada sobre a identificação entre ciência e estética, propagando ideais de perfectibilidade e pureza, que, mesmo no território ficcional, seriam empobrecedores, e cujos líderes careciam do senso de realidade necessário para detectar a riqueza de nuances contraditórias do real, a incoerente diversidade do mundo. Surge então o tema de como a própria reação ao nazismo podia confirmar a força deste modelo cognitivo. Isto é, de como os limites entre o real e o irreal podiam estar de tal maneira comprometidos, em certo momento histórico, que o próprio senso de realidade capaz de diferenciá-los tivesse se tornado um atributo anacrônico, conforme nuances e incoerências de fato deixassem de existir no mundo.

Pois, ao mesmo tempo em que o artifício ganhava um poder estruturante positivo no âmbito da política, o gênero fantástico havia se tornado nos anos 30

um instrumento de denúncia desta conjuntura, adequado às mais apocalípticas perspectivas. E a obra de H. G. Wells, por exemplo, se em um primeiro momento estava associada à desinteressada elaboração de universos singulares, cada vez mais assumia um viés político e um caráter alegórico, apontando para o risco que corriam as nações democráticas diante do rearmamento alemão. Esta mudança de atitude não deixava de ser natural: acostumado a criar incríveis tramas ficcionais, Wells aplicava à realidade o mesmo mecanismo de articulação dos elementos narrativos utilizado em seus livros, descobrindo ali um enredo tão rigoroso e inverossímil quanto o de suas fantasias literárias. O que, em outras ocasiões, teria sido para ele um inocente desvio da normalidade burguesa, se revertia na representação do modelo adotado por uma reação feroz contra esta normalidade. E, se a imagem da sociedade secreta, e a idéia da conspiração, haviam sido sempre motivos fabulares, elas agora se encaixavam perfeitamente à visão de um mundo regido pela fabulosa escalada do nazismo.

Agora, sabemos que, por mais que apreciasse os primeiros trabalhos de H. G. Wells, Borges via a perfeição do conto fantástico ocidental com alguma reserva; resta saber se, admirando Wells como intelectual e escritor, ele encontrava no prospecto do domínio global germânico um vetor aplicável a acontecimentos correntes. A questão, portanto, é a maneira como Borges acompanhou a evolução da obra deste autor e autores correlatos, a partir do momento em que assumiram a tarefa de representar o real no que este teria de mais absurdo: isto é, a medida de sua disposição em concordar com o diagnóstico contextual assim formulado. Há uma interdependência entre esta questão e a examinada na seção anterior, tendo em vista que ambas estão vinculadas ao período do pré-guerra, quando o pensamento de Borges estava sujeito a constantes modulações e mudanças. Ambas convergem para a produção dos primeiros contos do escritor argentino. No entanto, em função da peculiaridade do relato a ser analisado a seguir, deve ser ainda abordado um tema que ficou de fora das considerações precedentes, resultante da mobilização do fantástico como critério de leitura de eventos históricos. Refiro-me à contaminação do olhar por um sentimento alarmista, que estimula a inserção de cada fato ou personagem concreto em um conjunto fechado de trâmites orientados por uma intenção planejadora; ou seja, a um problema indissociável da utilização do fantástico

como instrumento de esclarecimento e contra-reação política, o da relação entre a alegoria e a paranóia.

Os fundamentos teóricos do assunto serão discutidos mais à frente. Antes, pode ser útil entender como ela surge nos escritos de Borges. E, para isso, vale recordar a ressalva incluída por ele na resposta à revista *Nosotros*, quando perguntado sobre a iminência de um conflito bélico planetário no começo de 1936: “A desordem de ritos, de lembranças, de inibições, de habilidades e hábitos que integram a cultura ocidental não está à mercê de uma guerra – ainda que os romances de H. G. Wells digam o contrário”.¹⁵⁰ Tal avaliação corresponderia ao otimismo reformista que ele então buscava cultivar para com o futuro de seu país, e o do mundo no qual ele deveria se integrar, como vimos na seção 2.2; por mais que soubesse da crise que o ocidente atravessava, Borges acreditava no restabelecimento da ordem internacional – o que implicava pressupor sua tendência à desordem –, tanto quanto queria acreditar na reconstrução das instituições argentinas.¹⁵¹

E a resistência em acatar previsões catastróficas estava de acordo com o resguardo da crença em um senso comum, de índole conservadora e progressista ao mesmo tempo, cujo processo de dissolução poderia ser revertido, antes que se confirmassem os piores prospectos. Nesta perspectiva, as distopias futuroológicas que, radicalmente opostas aos ideais redentores da política contemporânea, buscavam representá-los sob modelos aterrorizantes, eliminavam as zonas de sombra e de ambivalência da realidade tanto quanto seus equivalentes utópicos, fazendo uso de uma restritiva perfeição formal na elaboração de suas tramas, que Borges atribuía à necessidade de causar determinado efeito de verossimilhança,

¹⁵⁰ BORGES, J. L. “América y el destino de la civilización occidental”. [*Nosotros*, segunda época, Buenos Aires, año 1, n. 1, abril de 1936]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 342-343.

¹⁵¹ Apesar das óbvias diferenças contextuais e circunstanciais, o comportamento parece ser análogo ao exposto por Hans Ulrich Gumbrecht no estudo do caso de Erich Auerbach, com ênfase na preservação de certa *compostura* diante da iminência da catástrofe. Cf. “‘Pathos da Travessia Terrena’ – o cotidiano de Erich Auerbach” In: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO. V *Colóquio UERJ: Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 91-125. Para a sugestão de um quadro comparativo em relação a outros intelectuais europeus, ver o texto subsequente, na mesma coletânea, de Ricardo Benzaquen de Araújo: “À sombra do vulcão – comentário a ‘Pathos da Travessia Terrena’ – o cotidiano de Erich Auerbach”, de H. U. Gumbrecht”, p. 126-135. No âmbito político argentino, acredito, segundo indicação de Túlio Halperín Donghi, que na figura do senador Lizandro de La Torre, autor de artigos como “Grandeza y Decadencia Del Facismo”, podem ser encontrados pontos de contato com a postura adotada por Borges (cf. DONGHI T. H. *La Argentina y la Tormenta del Mundo: ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004, p. 123-4).

verificada em obras de épocas declinantes. Em suma, o que ele relutaria em admitir era o esgarçar completo de uma esfera de racionalidade e confiança, o qual legitimasse o pessimismo destas obras, sendo simultaneamente corroborado por elas, na medida em que substituíam a diapasão irônica de antigos moralistas, como Voltaire e Jonathan Swift, pelo impacto pictórico dos novos adivinhos da catástrofe.

A contraposição à realidade de um modelo de perfectibilidade social era correlata à sua apresentação como um caos de aparências regido por forças malignas. Ambas partiam de um modelo moral rígido, de intenção pedagógica e iluminista, cujo exato oposto era o mundo tal como contemplado pelo escritor, o que o levava a assumir uma postura de negação radical do mesmo. Utopia e distopia seriam igualmente produtos de espíritos visionários, capazes de configurar a exemplaridade do não-existente com o mesmo método que desvelavam a imperfeição do real. Mas, em 1936, Borges não encontrava sistema algum na loucura de seu tempo histórico, o que tornava reversível o seu rumo em direção à guerra, na medida em que a negociação aparasse as arestas de uma ordem que, por pressupor o conflito, saberia como operar com ele.

E, dentro deste contexto, o fantástico não seria um gênero apropriado nem para a projeção de uma sociedade sem defeitos, nem para a exposição dos defeitos da sociedade: ela apenas constituía uma possibilidade de esquecer-la por alguns momentos. A verdadeira autonomia da estética em relação à política consistia nesta despreziosa função, na qual nenhuma confusão entre as duas esferas era estimulada. O que, porém, seria de uma notável raridade, tal como se depreende desta passagem, do mês de março daquele mesmo ano:

Suspeito que o exame geral da literatura fantástica revelaria que é muito pouco fantástica. Percorri muitas Utopias: desde a epônima de More até *Brave New World* – e não conheci uma única de ultrapasse os limites caseiros da sátira ou do sermão e que descreva pontualmente um falso país, com sua geografia, sua história, sua religião, seu idioma, sua literatura, sua música, seu governo, sua controvérsia matemática ou filosófica... sua enciclopédia, enfim: tudo muito articulado e orgânico, como era de se esperar, e (devo ser muito exigente) nada que prescindia da alusão às penalidades injustas de que padeceu o capitão Alfred Dreyfus.¹⁵²

¹⁵² “Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías: desde la epónima de More hasta *Brave New World* – y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico, por supuesto, y (me consta que soy muy exigente) sin alusión a los trabajos

Há, sem dúvida, certo exagero na declaração, contrastante com a idéia, divulgada por Borges em outros textos, de que no século XIX, entre outras épocas, o mítico e o fantástico haviam sido antes objeto de divertimento que veículo de pregação. O fenômeno estava associado ao surgimento da literatura gauchesca em Buenos Aires, e e às obras de Lewis Carrol e Rudyard Kipling, por exemplo: a primeira decorrente da normalização do processo de constituição do estado argentino, e as últimas correspondentes ao auge da autoridade britânica. Ambas, no entanto, já antecedendo a derrocada dos regimes que proporcionavam sua emergência, justamente a partir do ponto em que parecessem mais sólidos e estáveis.

Neste sentido, o caso Dreyfus assinalava o início de uma nova era: conforme o fantástico não prescindisse da alusão alegórica aos seus trâmites, ele retomava a inclinação alarmista e moralizante, agora se enrijecendo cada vez mais em certos modelos de esclarecimento, com a composição de tramas destinadas à revelação de estruturas subjacentes à crise. Pois o episódio, ocorrido na França no final do século XIX, gerou toda uma literatura política predisposta a ver nele o resultado de um obscuro complô anti-semita, tanto quanto nas origens do caso estavam suspeitas de que uma conspiração judaica estava em vias de controlar o estado francês.¹⁵³ Assim, ao mesmo tempo em que a aversão aos judeus se direcionava para a sua transformação em uma ideologia sistemática, a defesa do judaísmo passava a ver campanhas articuladas com premeditação onde podia existir somente um tradicional sentimento de repulsa. Uma coisa alimentava a outra: ao medo de que as nações européias sentiam de serem vítimas do elemento desagregador semita, equivalia o medo de que as leis dos estados constitucionais já não fossem suficientes para conter a ilegalidade da ideologia racial. E o medo faz parte da formação do movimento totalitário neste duplo direcionamento: ele o justifica e é por ele justificado.

Deste modo, o sentenciosidade com que Borges afirmava o caráter evitável da guerra traduziria uma segurança postulada por princípio: é preciso acreditar

injustos que padeció el capitán de artillería Alfredo Dreyfus”. BORGES, J. L. “ ‘La Estatua Casera’, de Adolfo Bioy Casares”. [Sur, Buenos Aires, año VI, n. 18, marzo de 1936]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 130-131.

¹⁵³ Cf. ARENDT, H. “O Caso Dreyfus”. In: _____. *Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia das Letras, 1989 [1949], p. 11-143.

que a guerra será evitada, pois o contrário significa submeter-se à lógica do inelutável, que caracteriza a penúria imaginativa dos que pensam que o futuro não pode diferir do presente. Uma dose de temor, porém, deve estar por trás desta postura, colocando o agente político de prontidão para responder às ameaças à estabilidade. Entre estas respostas, a guerra é o último – e legítimo – recurso no plano internacional, assim como a revolução restauradora está para o risco à unidade nacional: esgotados os mecanismos diplomáticos e parlamentares, elas operam uma restituição da autoridade fundadora, por meio do estado de exceção. Na segunda seção do capítulo anterior, vimos como o pensamento de Borges, em meados da década de 30, presumia um componente de realismo que abarcava estes raciocínios, referidos à conjuntura local; na terceira, a questão das relações entre os estados foi discutida de acordo com referências similares. Todas elas, porém, implicam a normalidade institucional como um ponto ao qual se pode sempre retornar, mesmo que através da aceitação de sua inviabilidade presente. Até 1939, isto parecia seguir valendo para Borges; mas agora, expandindo o recorte para o ano seguinte, trata-se de examinar como esta perspectiva podia estar equivocada, em uma situação de completo transtorno das categorias que a sustentavam, quando a própria noção do estado de exceção podia ter perdido sua substância, tornando-se definidora da realidade do mundo.

Era a possibilidade deste transtorno que a calma e a parcimônia inglesas rejeitavam por princípio, na sua insistência em pressupor que alguma racionalidade guiava as ações de Hitler. Paradoxalmente, talvez ele tivesse sido evitado, se maior crédito tivesse sido concedido ao pânico fantasioso de Wells.

Quanto a este último, Borges emitiu juízos variáveis ao longo do período. Eventualmente, lastimava o fato de que o escritor inglês tivesse abandonado sua vocação para a “pura invenção de sucessos imaginários”, dedicando-se a divagações políticas; e, um ano depois do fim da guerra, reafirmaria este diagnóstico em um ensaio de elogio ao “primeiro Wells”, que, “antes de resignar-se à especulação sociológica”, teria sido um admirável narrador, em obras como *The Time Machine* (1895) e *The First Men on the Moon* (1901).¹⁵⁴ Mas nem por isso Borges deixou de prestar atenção à maneira como os trabalhos tardios do escritor tinham uma formulação peculiar, mais complexa do que uma leitura

¹⁵⁴ BORGES, J. L. “El primer Wells” [*Los Anales de Buenos Aires*, año 1, n. 9, septiembre de 1946]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 79-81.

rasteira poderia sugerir. Assim, no comentário sobre *The Croquet Player*, publicado em fevereiro de 1937, ele discorria sobre o efeito alegórico do livro rememorando a pergunta da esfinge a Édipo: qual é o animal que tem quatro patas pela manhã, duas à tarde, e três à noite? Sua intenção era demonstrar que, na resposta à charada, ao contrário de restabelecer-se em sua unidade e significação originais, o conceito de “homem” era inesperadamente transfigurado, no reconhecimento deste como um assombroso animal mutante. Daí a conclusão:

Neste libro, os procedimentos literários de Wells coincidem com os da Esfinge tebana. A Esfinge descreve com toda prolixidade um monstro variável: esse monstro é o homem que a ouve. Wells descreve uma região de pântanos envenenados onde ocorrem fatos atrozés; essa região é Londres ou Buenos Aires, e os culpados somos você e eu.¹⁵⁵

Deste modo, o horror do qual Wells oferecia uma imagem em seu livro era obra de criaturas terrestres, com que cada leitor podia se identificar. E o tema da responsabilidade coletiva surgia aí como conseqüência de um transtorno moral generalizado, que conduziria o ocidente até uma situação limite poucos anos depois. Os ideólogos e burocratas da máquina totalitária eram monstruosos e, ao mesmo tempo, pessoas comuns, cujos processos mentais fundamentavam-se numa relação entre profundas frustrações e aspirações grandiosas; muitas outras pessoas comuns de todo o planeta haviam estado sujeitas a este esquema de comportamento, a partir dos primeiros sintomas da falência da tradição, agravada por sucessivas crises políticas e econômicas. Borges compreendia este processo, e via, em sua própria obra de juventude, uma ânsia pela transfiguração do real que podia a ele ser creditado, embora pouco tivesse ultrapassado os limites da pura e irresponsável especulação, como muitos outros produtos literários de seus pares, que assim teriam sido preparados em uma fase de transição, na qual as conseqüências de se levar a cabo os projetos imaginados não tinham que ser realmente encaradas. Surgia então a pergunta: até que ponto todos estes agentes seriam também culpados pelo desdobramento da crise na direção que podia ser

¹⁵⁵ BORGES, J. L. “ ‘The Croquet Player’, de H. G. Wells”. In: _____. *Textos Cautivos*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 291. “En este libro los procedimientos literarios de Wells coinciden con los de la Esfinge tebana. La Esfinge describe con toda prolijidad un monstruo variable: ese monstruo es el hombre que la está oyendo. Wells describe una región de pantanos envenenados en la que ocurren hechos atroces; esa región es Londres o Buenos Aires, y los culpables somos tú y yo”. BORGES, J. L. “ ‘The Croquet Player’, de H. G. Wells”. [*El Hogar*, 5 de febrero de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 270.

entrevista em 1937? Wells parecia ter uma resposta inequívoca. Mas é válido destacar que, dada a complexidade do problema, somente um intelecto paranóico podia dar a ele uma solução desta natureza, compreendendo o desenrolar da história como um fenômeno articulado por determinações universais.

Por razões como esta, no ano seguinte, Borges afirmaria ainda que os últimos trabalhos de Wells “não passavam” de sátiras ou alegorias, ou seja: que, mesmo operando com aquele engenhoso mecanismo de identificação, seu alcance literário era reduzido por uma moralidade destituída de visão do particular. E, como contraponto, apresentava *Out of the Silent Planet* (1938), de C. S. Lewis – hoje mais conhecido como o autor de *Chronicles of Narnia* –, uma “obra de tipo de psicológico”, na qual as reações de determinado personagem diante do intolerável e do atroz importavam mais do que as descrições de uma vertiginosa paisagem fantástica, ou a atribuição da responsabilidade por seu avanço a todo um povo ou civilização.¹⁵⁶ A diferença é sutil, mas crucial: a trama relata um processo de supressão da individualidade, mas, ainda assim, o indivíduo é o foco da trama. O esquema é alegórico – “estranho influxo da influência de nosso tempo: o vermelho Marte, na ficção de C. S. Lewis, é um planeta pacifista”, diz Borges –, mas seu desenvolvimento diz respeito justamente à submissão do herói à miséria da alegoria. De modo que ele também termina por identificar-se com o intolerável e o atroz, mas esta identificação seria antes um processo narrativo singular do que um pressuposto sociológico geral.

Isto pode explicar porque *Out of the Silent Planet* é uma chave de leitura para “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius” – uma alegoria que é também sobre a terrível identificação de um indivíduo, Jorge Luis Borges, com a estrutura de sua narração. Cabe, portanto, expor em linhas gerais o argumento de Lewis. Ele se articula em torno dos seguintes componentes: Dr. Ramson, o protagonista, chega a Marte, participando, à força e contragosto, de uma missão colonizadora, comandada por um ideólogo que pretende conquistar o planeta vermelho, evocando a superioridade da raça humana – ou ao menos de seus mais aptos exemplares – para legitimar seu propósito. E, diante da índole pacífica dos marcianos, este ideólogo acredita que não terá dificuldades em obter êxito. A empresa fracassa. Mas, após seu retorno à Terra, Ramsom está convencido de que

¹⁵⁶ BORGES, J. L. “Un primer libro memorable”. [Sur, Buenos Aires, año IX, 10 de febrero de 1939]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 441.

precisa alertar o resto da humanidade da existência de uma rede conspiratória e maligna, que estaria por trás daquela primeira missão. E, para tanto, solicita a um amigo que escreva sua história sob a forma de um relato ficcional. Enfim, é descrita uma elucidativa conversa entre ambos, na qual eles concluem que o melhor seria publicar a crônica como uma obra de literatura fantástica, sugerindo que, em seu esquema, residia uma possibilidade de esclarecimento dos leitores sobre possíveis sucessos reais de empresas semelhantes. Segundo o narrador:

Foi o Dr. Ransom quem primeiro percebeu que nossa única chance era publicar em forma de ficção o que não receberia atenção como fato (...) À minha objeção de que, se aceito como ficção, [a narrativa] seria por este mesmo motivo tomado como falsa, ele replicou que haveria indicações suficientes para os poucos leitores – os muito poucos – que *no presente* estivessem preparados para se aprofundar no assunto [grifo no original].¹⁵⁷

E, em 1940, Borges publicava sua própria narrativa sobre o momento histórico que o mundo atravessava, atribuindo a motivação da escrita de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” a circunstâncias relatadas no início do conto:

O fato ocorreu faz uns cinco anos. Bioy Casares jantara comigo naquela noite e deteve-nos uma extensa polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal.¹⁵⁸

O prosseguimento do relato será retomado mais adiante. Por ora, a ressonância do texto de Lewis no de Borges, através da proposição de uma charada cuja solução estaria restrita a um grupo restrito de iniciados, traz consigo uma referência às categorias do segredo e da sociedade secreta que deve ser aproveitada. A partir dela, creio que será possível entender como, se a princípio Borges relutou em mobilizar o método alegórico para sua própria leitura e

¹⁵⁷ “It was Dr Ransom who first saw that our only chance was to publish in the form of fiction what would certainly not be listened to as fact (...) To my objection that if accepted as fiction, it would for that very reason be regarded as false, he replied that there would be indications enough for the few readers – the very few – who *at present* were prepared to go farther in the matter”. LEWIS, C. S. *Out of the Silent Planet*. London: HarperCollins Publishers, 2005 [1938], p. 197.

¹⁵⁸ BORGES, J. L. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Ficções*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 475. “El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal”. BORGES, J. L. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [1940]. In: _____. *Ficciones*. OC, vol. 1, p. 461-482.

representação do mundo, ele terminou por ser persuadido da validade do procedimento, ao mesmo tempo em que transformava esta aceitação em um tema literário. Aquela relutância se deveria a um dilema que atravessa quase toda sua trajetória: a consciência de que a sátira e a paródia são gêneros literários típicos de períodos de decadência, simultânea à percepção de que a sátira e a paródia eram os únicos gêneros disponíveis a um escritor de sua índole, em sua posição histórica, e de acordo com identidade social que ele incorporava.

O que nos oferece a oportunidade de situar “*Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*” em relação ao desenvolvimento de sua obra até aquele momento, segundo o que foi exposto nos capítulos anteriores.

Primeiramente, devem ser recordadas as noções de superstição literária e virtuosismo estilístico, com as quais Borges caracterizava a extinção dos sustentáculos de uma prosa baseada na confiança e na razão. No início da década de 30, ele havia escrito a *Historia Universal de la Infamia* de modo a ilustrar, com fortes efeitos pictóricos, o que havia de ridículo nos procedimentos formais daquele tipo; mas, nem por isso, os textos deixavam de servir para o consumo de massas, inclusive porque criavam a sensação de que um segredo se escondia sob seus tumultos, de grande apelo para o público a que se destinava. Assim, se as épocas clássicas presumiam valores compartilhados e negociáveis, e que de antemão prescindiam de uma representação impactante, a dissolução de suas bases criava um ambiente cada vez mais instável, no qual truques retóricos podiam se passar por fontes de significados ocultos. Por outro lado, o temperamento do autor, mesmo neste contexto, o levava a acreditar que outro destino e outras tarefas o aguardavam.

É da natureza da fé e da esperança resistir às evidências que seus fundamentos se perderam. O homem sincero e confiante deve antecipar-se à tentação do desespero. Isto justifica a composição de um discurso como “*Tareas y destino de Buenos Aires*”, em meio às atribulações por que passava a Argentina na década de 30: por mais que o projeto constitucionalista estivesse à beira de um colapso, esta podia ser somente mais uma provação fortalecedora de seus princípios. Não é o caso de se perguntar até que ponto Borges de fato cogitava este encaminhamento, pois a sinceridade permite que determinado grau de convicção seja forjado em meio à incerteza, de modo a ser transmitido e propagado em um povo, da mesma maneira que requer certa encenação de

insegurança na estabilidade, para que esta não se converta em um pressuposto estático. Todavia, enquanto ele pronunciava suas palavras, a Europa enfrentava o agravamento de uma crise em grande medida causada pelo excesso de otimismo britânico, representado pela doutrina da harmonia de interesses, na qual a força da providência assumia um caráter apriorístico, e alheio à realidade dos fatos. Em retrospecto, isto transforma o discurso de 1936 em um epílogo da tradição oitocentista, mesmo que ele se apresentasse como motor de recuperação da mesma. A partir daí, seus conteúdos seriam re-contextualizados pelo orador apenas em manifestações pontuais.

Mas o seriam, na tradução do poema de Chesterton sobre as cruzadas, e no poema dedicado ao natal inglês de 1940 – peças em que o propósito motivador da oratória pode ser claramente detectado, e onde eram expressas expectativas congêneres, associadas à idéia de um ressurgimento das habilidades práticas dos ingleses, na medida em que estes abandonassem suas certezas teóricas. Por outro lado, a evocação do nome de Dickens podia ser um último e maníaco recurso contra a constatação de que, se antes havia um delicado equilíbrio entre a negação e a afirmação da integridade do mundo, este tinha se rompido. E, com este rompimento, os pólos da ordem e da desordem perdiam os mediadores que possibilitavam sua interação, tornando-se virtualmente tão afastados quanto indistintos. À mais completa instabilidade, corresponde a ânsia por esquemas categóricos para a explicação do universo, tal como, por exemplo, a idéia de que uma conspiração perfeitamente articulada está por trás da confusão do orbe.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, reencontramos um autor condenado à paródia, isto é, ciente de sua situação sócio-histórica, em que a identificação do embuste tomava o lugar da construção do futuro. Se alguma esperança podia ser preservada, antes de tudo era preciso acatar a tarefa mais vil de ser um mero demolidor de utopias. Não obstante, em sua intenção moralizante, o satírico e o paródico podem reter um bem-humorado descompromisso, e uma disposição ingenuamente perplexa com as extravagâncias humanas, da qual a obra de Edward Gibbon oferece talvez o melhor exemplo. O mesmo não pode ser dito da alegoria política, situada no último nível do declínio da confiança, referindo-se a uma conjuntura alarmante, em que já não há espaço para brincadeiras. E, sobretudo depois de 1939, Borges se viu na iminência de ter que abandonar até mesmo o humor empregado em seus textos. Pois, em 1940, ele passou a ver bastante

verossimilhança nos romances de H. G. Wells. E o pior é que ele foi convencido disto não somente pelo romancista, mas, sobretudo, pelas espantosas criaturas que pareciam afinal estar dando uma forma à realidade, mesmo que de modo um tanto caótico, guiados pela pobreza de sua ciência e pela exuberância de suas visões. O poder da máquina totalitária, ela mesma originada na instabilidade e na paranóia, está em seu auge quando seus inimigos passam a acreditar na eficácia de suas configurações.

Por este motivo, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” pode ser considerado um conto estéril, de um realismo grosseiro, pois nem que quisesse o autor conseguiria se desvencilhar da lógica em que a conjuntura o enredava. O que pretendo avaliar a seguir, portanto, são os mecanismos que conferiam tal força persuasiva ao modelo cognitivo cuja vitória até então parecia acontecer não apenas no plano militar, mas também no âmbito da imaginação humana, em diversas partes do planeta. E, para isso, devo resgatar determinadas reflexões sobre assuntos já mencionados, em um desvio talvez extenso, mas, com sorte, esclarecedor.

Antes de tudo, serve à análise o estudo de Georg Simmel sobre o segredo e as sociedades secretas.¹⁵⁹ Nele, se o primeiro fator surge como força de preservação do encanto e do mistério no mundo – e, portanto, como motivo de um certo desconcerto, de uma certa humildade do homem em relação aos outros e à natureza –, o segundo estabelece, com o princípio do sigilo, uma rede de orgulhosos iniciados, sob o modelo de um artifício extravagante e esquemático, isto é, um constructo formal derivado de complexas operações de planejamento e sistematização. Deste modo, o próprio conteúdo do segredo perde importância, diante das estruturas rituais que o envolvem, o protegem e lhe são sobrepostas, ao ponto de se tornarem autônomas, sem dúvida pressupondo um centro carismático de onde emanam seus significados, mas que precisa permanecer oculto, para não perder a eficácia como fonte de explicação da realidade. E, quanto maior a abrangência da sociedade secreta, quanto maior sua alusiva incidência no cotidiano, mais a realidade e a história ficam submetidas à fantástica interpretação que o segredo lhes impõe – “fantástica” por ser causa de admiração, fascínio e assombro em suas operações estéticas, e porque recusa os padrões morais comuns

¹⁵⁹ Utilizo a seguinte edição: SIMMEL, G. “El secreto y la sociedad secreta” [1908]. In: _____. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939, p. 331-392.

dos não-iniciados, substituindo-os pela suposta organicidade de uma nova ordem total, e um mecanismo de despersonalização que legitima o crime, como meio de se criar e manter a coesão interna do grupo.

Em *Os Demônios* (1871), o romance de Dostoievski, este processo é encenado, com ênfase no caráter prescindível da própria formulação do segredo. Assim, ele se converte no mote de uma trama conspiratória, capaz de causar o transtorno de toda uma comunidade, como que encantada pela emergência de um ainda desconhecido sistema doutrinário, cujo porta-voz é o jovem Piotr Verkhovenski. Borges comentou a obra em um prólogo escrito já no fim de sua vida, rememorando como, quando a leu pela primeira vez, os personagens adultos do enredo – aqueles que deveriam conter o ímpeto conspirador de Verkhovenski – lhe pareceram ser os mesmos “argentinos irresponsáveis” que, em determinado momento, teriam estimulado as vanguardas estéticas e acolhido as ideologias políticas do século XX, sem compreender seus fundamentos teóricos e conseqüências objetivas.¹⁶⁰ No romance, quando estes resolvem reagir, é tarde demais, e o assassinato planejado por Verkhovenski como ato de fundação de sua célula revolucionária local já aconteceu, contando com a participação de criaturas frustradas e ressentidas, mobilizadas por ele para o arremate da tarefa. Note-se que Varvara Petrovna, uma das figuras citadas por Borges em sua analogia, é uma temperamental dama aristocrática e liberal da pequena cidade em que se desenvolvem os eventos, com traços de personalidade e posição social notavelmente semelhantes aos de Victoria Ocampo. Embora seu retrato seja mais caricaturesco no que se refere à sua fascinação pelas correntes artísticas novidadeiras, e em sua promoção de festas e salões literários afrancesados em um rincão desolado no meio do território russo.

Albert Camus viu em *Os Demônios* um esboço dos métodos de assalto à vida pública utilizados pela doutrina nazista; mas foi Hannah Arendt, partindo de algumas conclusões de um trabalho pioneiro de Franz Neumann, que se aprofundou no exame do partido nacional-socialista como uma “sociedade secreta à luz do dia”, em uma linha de análise que teve prosseguimento na obra de Martin Broszat.¹⁶¹ Neste sentido, Arendt ressalta que, na origem do nazismo, estava a

¹⁶⁰ Cf. BORGES, J. L. “‘Los Demonios’, de F. Dostoievski [1985]”. In: _____. *Biblioteca Personal*. OC, vol. 4, p. 496.

¹⁶¹ As obras mencionadas são as seguintes: ARENDT, H. *Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia das Letras, 1989 [1949], e BROSZAT, M. *The Hitler State: the foundation*

idéia de uma conspiração secreta dos judeus, supostamente urdida através dos tempos por uma seita internacional, para assumir o controle de estados independentes, e supostamente registrada nos “Protocolos dos Sábios do Sião”, um documento apócrifo que teria adquirido grande potência persuasiva na Alemanha a partir da década de 1920. A autora então comenta que, embora este tipo de literatura política clandestina tivesse desempenhado certo papel em outras ocasiões – na Revolução Francesa, por exemplo –, os nazistas agiam fervorosamente como se ela possuísse valor científico, e pudesse ter sua pertinência confirmada pela observação, demandando, com isso, uma contra-conspiração para ser combatida. A ficção de um mundo totalmente dominado pelo capital semita e anglo-saxão, e permeado pela inautenticidade desordenada das relações monetárias, teria servido, portanto, de estímulo para o surgimento do regime hitlerista, em torno de um segredo de raízes raciais e ontológicas, que projetava a imagem de um cosmos em constante movimento.

Os rituais públicos do Terceiro Reich repercutiam esta duplicidade: por um lado eram imensas e simétricas manifestações de lealdade ao sigilo compartilhado, e por outro, através da sensação de intensidade vital causada pelas representações ritualísticas, não chegavam nunca a um ponto de repouso que estabilizasse os conteúdos por ela anunciados. Isto tornava a existência uma espécie de jogo, no qual sobrevivia a certeza da posse de um segredo em última instância indefinível, posto que fundado em uma lei natural, sem expressão completamente adequada na linguagem, tão grandiosa quanto insuficiente na eloquência de seus enunciados. Daí o poder do partido totalitário como uma “organização viva”, em contraste com o mecanismo morto do partido burocrático; daí seu desapego por leis positivas, que podiam ser mudadas a qualquer momento, pois seriam modos intercambiáveis de uma legalidade absoluta, desatrelada das normas escritas de uma constituição nacional.

Isto explicaria, em grande medida, o *amorfismo* do regime nazista, com sua ausência de estruturas hierárquicas estáveis, sua indefinição quanto a instâncias decisórias intermediárias, e sua confusão administrativa, assinalada pela maioria dos estudiosos. E neste ponto o cerne da questão é o conceito de totalitarismo.¹⁶²

and development of the internal structure of the Third Reich. Translated by John W. Hiden. London and New York: Longman, 1985 [1969].

¹⁶² Baseio a discussão sobretudo nestes textos: KERSHAW, I. “The essence of Nazism: form of fascism, brand of totalitarianism, or unique phenomenon” e “Hitler: ‘Master of the Third Reich’ or

Pois ele diferencia o fenômeno observado dos regimes autoritários, em que uma ordem é imposta à realidade a partir da intervenção de uma força normativa estabilizadora, que não pode dispensar a hierarquia para ter efetividade (e parece-me que, também por este motivo, a evolução do governo nacional-socialista o distanciou dos desígnios atribuídos à sua emergência por Carl Schmitt, em uma etapa inicial). Decerto, a vontade do *führer* desempenhava um papel indispensável para o funcionamento da máquina, e seu desejo era a Lei, mas uma Lei que, de acordo com a dinâmica totalitária, podia encarnar-se em qualquer lugar, a qualquer momento, sendo o “segredo” a ser interpretado por todos os cidadãos, de maneira indiferenciada. Assim, constantes alterações nos cargos governamentais preservavam a mística das sociedades secretas, criando universo aparentemente tumultuoso, que, contudo, seria governado por uma lógica identificável pelos iniciados no conhecimento esotérico original. O edifício totalitário não possuía uma estrutura nítida porque caminhava em direção à Estrutura absoluta; seus sofisticados e extraordinários artifícios formais podiam ser caóticos na superfície, mas estavam envoltas por uma *aura* onipresente, reafirmando a crença de que eram o resultado de uma disposição sobre-humana, ocultada aos olhos de pessoas comuns.¹⁶³

Enfim, pode ser feita uma constatação de grande relevância para a análise subsequente: a de que o objetivo de um movimento totalitário só pode ser o do domínio global, sendo que sua primeira manifestação em um país isolado funciona apenas como uma espécie de teste para suas verdadeiras ambições. Ao caráter absoluto da lei que o governa corresponde o desconhecimento de diferenças sócio-históricas e fronteiras territoriais; todo o planeta torna-se para ele um vasto território onde deve ser aplicada a vigência do segredo. De modo que

‘Weak Dictator’?”. In: _____. *The Nazi Dictatorship: problems and perspectives of interpretation*. London: Edward Arnold, 1985, p. 18-41 e 61-81. ARAUJO, R. B. “Totalitarismo, igualdade e liberdade”. In: _____. *Totalitarismo e Revolução: o integralismo de Plínio Salgado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 77-104. GENTILE, E. “El edificio inconcluso. El estado totalitario del fascismo”. In: *La Vía Italiana al Totalitarismo*. Trad, Luciano Padilla. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005 [2001], p. 263-286.

¹⁶³ A principal referência sobre o assunto é o famoso texto de Walter Benjamin intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1934]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196. Na vasta bibliografia sobre o autor e o tema, remeto a um artigo de Russel Bermann, intitulado “The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin on Fascism and Avant-garde” que serviu ao propósito deste exame. In: BERMAN, R. *Modern Culture and Critical Theory: art, politics, and the legacy of the Frankfurt School*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988, 27-41.

este, mesmo tendo origem ontológica na terra pátria, termina por avançar no sentido de uma síntese metafísica, alcançando uma dimensão universalista, sem restrições de caráter temporal ou espacial. E a tal desdobramento equivale uma intensificação ainda maior dos processos destinados a evitar o “desencantamento” com o regime, entre eles o do estabelecimento da guerra total prevista por Ernst Jünger, em que, mais do que nunca, o caos e a barbárie são fruto de um imperativo vitalista, no qual reside o pressuposto de uma ordem superior.

Paralelamente, tal intensificação dá-se com o aumento do sentimento de insegurança que é indissociável de configurações desta natureza, dada a impossibilidade de uma estabilização, que implicaria sua ruína; e, quanto maior a insegurança, maior o impulso paranóico que está na fonte do movimento totalitário, mas somente no auge de sua atuação o qualifica como tal. Por este motivo, apenas ao Terceiro Reich o conceito de totalitarismo pôde ser aplicado sem ressalvas, e, mesmo neste caso, tendo em vista os acontecimentos posteriores ao início da Segunda Guerra Mundial, que o dissociaram definitivamente de fenômenos fascistas como o italiano.

Foi em 1940 que o projeto expansionista alemão atingiu um clímax para o qual se encaminhou de acordo com este mecanismo, o que deve justificar a digressão feita. Internamente, a suspensão de padrões morais regulares, e a criação de um ambiente inverossímil, em uma perspectiva utilitária ou cotidiana, seriam ainda radicalizadas nos campos de extermínio, infernos sistemáticos instalados para causar o maior sofrimento possível às suas vítimas; mas isto só se revelaria aos olhos do resto do mundo anos depois. Após a invasão da França, no entanto, a sensação de que o planeta estava em vias de ser dominado por uma seita de fanáticos, convertida em corporação internacional, foi amplamente disseminada, segundo uma lógica do segredo que afinal eliminava todos os mistérios inexplicáveis do mundo, em favor de uma explicação da história como determinação de forças ocultas plenamente cognoscíveis. Naquele momento, em consequência das vitórias militares germânicas, mais corações e mentes eram conquistados pela doutrina da concatenação universal dos elementos, em torno de uma necessidade implacável. Por mais atroz ou intolerável que fosse esta idéia, ela veio a possuir uma aplicabilidade prática capaz de convencer até mesmo os espíritos menos propensos a acatá-la, por temperamento ou convicção. Para não

falar daqueles que, de antemão, já estavam dispostos a regozijar-se com sua pertinência.

Em seu diário, Adolfo Bioy Casares registrou um episódio que pode ser retrospectivamente creditado a este clima delirante, fornecendo ao mesmo tempo pistas para o esclarecimento de uma passagem citada na primeira seção do capítulo precedente. Nas palavras de Bioy, que valem uma transcrição mais longa:

Sábado, 12 de maio [1956]. Borges, Mauricio e Martín Müller, e Wilcock jantam aqui em casa. Os Müller contam que Martínez Estrada está meio peronista, meio comunista: em Montevideu falou da falta de liberdade que há agora em Buenos Aires, de que tudo anda tão mal que não lhe restam dúvidas que o melhor seria a volta de Perón ao poder. Isto me fez lembrar que, no começo da Segunda Guerra, quando a Inglaterra defendia sozinha o mundo livre, nos reunimos no restaurante chinês La Pagoda, na esquina de Diagonal com Florida, para assinar um manifesto a favor dos aliados. Nesta manhã, os primeiros a chegar fomos Borges, Petit de Murat, Martínez Estrada e eu. Borges e eu explicamos nosso propósito. Martínez Estrada disse que queria fazer uma ressalva ou, pelo menos, um chamado à reflexão. Perguntou-nos se não havíamos pensado que talvez houvesse alguma razão, e talvez também alguma justiça, no fato de uns perdessem e outros triunfassem, se não havíamos pensado que de um lado estava a força, a juventude, o novo em toda sua pureza, e do outro a decadência, a corrupção de um mundo velho (...) Petit de Murat se levantou e disse que para nós o assunto era mais simples: “De um lado estão as pessoas decentes, de outro uns filhos da puta”. “Se é assim”, respondeu Martínez Estrada tomando uma cor que passou do cinzento ao amarelo, “assino com vocês, com o maior prazer”.¹⁶⁴

Era este tipo de comportamento que, em “Definición del germanófilo”, Borges havia atribuído à penúria imaginativa dos que postulavam que o porvir não podar diferir do presente, e que a Alemanha, vitoriosa até aquele momento, não poderia começar a perder. A passagem demonstra também como as argumentações expostas por ele no artigo não podiam mesmo ter nenhum efeito em uma discussão com simpatizantes portenhos da causa nazista, em contraste

¹⁶⁴ “Sábado, 12 de mayo [1956]. Comen en casa Borges, Mauricio y Martín Müller, y Wilcock. Los Müller cuentan que Martínez Estrada está medio peronista, medio comunista: en Montevideo habló de la falta de libertad que hay ahora en Buenos Aires, de que todo anda tan mal que no le quedan dudas de que lo mejor sería que volviera Perón. Esto me recordó que, al comienzo de la Segunda Guerra, cuando Inglaterra defendía sola al mundo libre, nos reunimos en el restaurante chino La Pagoda, en Diagonal y Florida, para firmar un manifiesto a favor de los aliados. Esa mañana, lo primeros a llegar fuimos Borges, Petit de Murat, Martínez Estrada e yo. Entre Borges y yo explicamos nuestro propósito. Martínez Estrada dijo que él quería hacer una salvedad o, por lo menos, un llamado a la reflexión. Nos preguntó si no habíamos pensado que tal vez hubiera alguna razón, y quizá también alguna justicia, para que unos perdieran y otros triunfaran, si no habíamos pensado que de un lado estaba la fuerza, la juventud, lo nuevo en toda su pureza, y del otro, la decadencia, la corrupción de un mundo viejo (...) Petit de Murat se levantó y dijo que para nosotros el asunto era más simple: ‘De un lado está la gente decente, del otro los hijos de puta’. ‘Si es así – contestó Martínez Estrada tomando un color que pasó de grisáceo a amarillento – firmo con ustedes encantado’. CASARES, A. B. *Borges*, p. 162.

com a retórica muito mais eficaz de Ulises Petit de Murat. Note-se, porém, que a excitação nervosa implicada no comportamento de Martínez Estrada pode ser um dado mais importante para a compreensão do período que o conteúdo de suas reflexões. Pois ela corresponde a um ambiente no qual a intensidade dos acontecimentos transforma a própria história em jogo e aventura, encaminhando-a para um desfecho aterrorizante e trágico, aguardado pelo indivíduo com uma expectativa cada vez mais febril. A isto se refere a lembrança de Borges sobre como teria recebido a notícia da tomada de Paris pelos alemães:

Um germanófilo, cujo nome não quero lembrar, entrou em minha casa; postado à porta, anunciou a grande notícia: os exércitos nazistas tinham ocupado Paris. Senti um misto de tristeza, de nojo, de mal-estar. Algo que não entendi me conteve: a insolência do júbilo não explicava nem a estentorosa voz nem a brusca proclamação. Acrescentou que muito em breve esses exércitos entrariam em Londres. Toda oposição era inútil, nada poderia deter sua vitória. Então compreendi que ele também estava apavorado.¹⁶⁵

Para uma justa compreensão do objeto deste exame, portanto, é preciso reter a noção de que, fosse ele causa de mal-estar ou desespero, todos estavam sujeitos à paranóia, inclusive Jorge Luis Borges. Ou, de acordo com uma frase do *Facundo* de Domingos Faustino Sarmineto: “Acontece que o terror é uma enfermidade do ânimo que assola as populações, como a cólera, a viruela, a escarlatina. Ninguém se livra, ao fim, do contágio”.¹⁶⁶ A idéia de que o avanço dos acontecimentos já não podia ser detido, indo na direção de uma conquista do orbe pela raça ariana, tinha uma permeabilidade capaz de ocupar todas as cabeças com os cenários infernais dos romances de H. G. Wells. E Borges, por mais que assinasse manifestos e tentasse manter a confiança nos aliados, estava igualmente submetido às evidências de que seus piores pesadelos podiam estar se concretizando, por obra de um conjunto de fatores talvez mais poderoso do que qualquer impedimento moral ou mobilização militar.

¹⁶⁵ BORGES, J. L. “Anotação ao 23 de Agosto de 1944”. In: _____. *Otras Inquisiciones*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 2, p. 116-7. “Un germanófilo, de cuyo nombre no quiero acordarme, entró ese día en mi casa; de pie, desde la puerta, anunció la vasta noticia: los ejércitos nazis habían ocupado París. Sentí una mezcla de tristeza, de asco, de malestar. Algo que no entendí me detuvo: la insolencia del júbilo no explicaba ni la estentórea voz ni la brusca proclamação. Agregó que muy pronto esos ejércitos entrarían en Londres. Toda oposición era inútil, nada podría detener su victoria. Entonces comprendí que él también estaba aterrado”. BORGES, J. L. “Anotación al 23 de agosto de 1944”. [Sur, Buenos Aires, n. 120, octubre de 1944]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 111-2.

¹⁶⁶ SARMIENTO, D. F. *Facundo*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Booket, 2006.

Isto é o que se depreende do prólogo para um livro de Carlos Grünberg, em que ele, em meio aos eventos daquele ano, se referia ao “perverso e incrível mundo de 1940”, entendendo a lucidez do autor como exceção em um tempo de delírios, “cuja vasta sombra continental – e quiçá planetária – está se cerrando sobre nós”.¹⁶⁷ E era este sentimento que, em 1941, teria gerado uma paranóica afirmação de sua parte, segundo a qual, desde 1925, era praticamente impossível encontrar um contemporâneo que não fosse nazista – embora muitos negassem o fato, ou preferissem ignorá-lo.¹⁶⁸

O segundo relato da tardia carreira de Borges como contista foi então escrito sob o risco de ser também o último. E tampouco ele se isentava da responsabilidade conferida a tantos outros pela conjuntura mundial na ocasião. No entanto, a dramaticidade destas percepções transfigurou-se ali em um texto frio e metódico, que, com a técnica de um psicopata, sobrepõe as peças de uma estrutura narrativa perfeita, e só ao final revela uma realidade atroz e banal subjacente. Devo acompanhá-lo em suas evoluções mais importantes, de acordo com o propósito da análise.

O título do relato é uma composição tríptica, que alude à síntese cosmológica de uma dualidade: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.¹⁶⁹ E, a seguir, o universo de tautologias a que ele se refere começa a ser construído com a recuperação de uma máxima anteriormente proclamada na obra de Borges pelo profeta Hákim de Merv, na *Historia Universal de la Infamia*, mas agora lembrada como a declaração do líder de uma seita de Uqbar, que teria considerado os espelhos e a cópula abomináveis, porque aumentam o número de homens sobre a terra. A frase é atribuída, por Bioy Casares, no diálogo de abertura, a uma entrada da *Anglo-American Cyclopaedia*, no qual figurariam maiores informações sobre o assunto; e o conto é conhecido o bastante para que

¹⁶⁷BORGES, J. L. “Prólogo”. In: GRÜNBERG, Carlos M. *Mester de Judería*. Buenos Aires, Editorial Argilópolis, 1940, e BORGES, J. L. *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 80-83.

¹⁶⁸ BORGES, J. L. “Dos libros”. [La Nación, 10 de diciembre de 1941]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 107-111.

¹⁶⁹ Sigo uma linha de análise indicada por James E. Irby em “Borges and The Idea of Utopia”. In: DUNHAM, L. and IVASK, Ivar (editors). *The Cardinal Points of Borges*. Norman: University of Oklahoma Press, 1971, p. 35-46. Dos trabalhos mais recentes que abordaram o conto, diálogo, sobretudo, com as perspectivas adotadas por José Eduardo González, em *Borges and the Politics of Form*. New York and London: Garland Publishing, 1998, p. 169-200, e Annick Louis, em *Borges Face Au Fascisme: les fictions du contemporain*. La Courneve : Aux Lieux d’Être, 2007, p. 23-150.

seja necessário descrever as peripécias livrescas subseqüentes, em que Borges, o narrador, investiga a existência do verbete, primeiro se desapontando ao encontrar tomos da enciclopédia sem nenhuma referência ao suposto país, e depois conferindo o exemplar de Bioy, para ali, de fato, encontrá-las. Destas, ele registra apenas um traço memorável: o de que a literatura de Uqbar seria de caráter fantástico, e suas epopéias nunca remetiam à realidade, mas somente à região imaginária de Tlön. E, afinal, ele acaba se deparando como que por acaso com algo que ultrapassava suas expectativas, isto é, o décimo primeiro tomo de outra publicação do mesmo gênero enciclopédico, mas inteiramente dedicada a Tlön, cuja capa apresentava a inscrição em uma figura oval: *Orbius Tertius*. Segue-se o excitado comentário:

Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirática uma sumária descrição de um falso país; agora me proporcionava o acaso algo mais precioso e mais árduo. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus naipes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico.¹⁷⁰

Desde logo, tudo indica que o singular empreendimento, científico e fantasioso ao mesmo tempo, seria o trabalho de um grupo de diletantes, que, por puro deleite na arte da invenção, dedicava-se à criação daquele universo imaginário. Algo que parece se confirmar na seqüência:

Quem são os inventores de Tlön? O plural é inevitável, porque a hipótese de um único inventor – de um infinito Leibniz trabalhando na treva e na modéstia – fora descartada unanimemente. Conjectura-se que este *brave new world* é obra de uma sociedade secreta de astrônomos, de biólogos, de engenheiros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geômetras... dirigidos por um obscuro homem de gênio.¹⁷¹

¹⁷⁰ “Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar con algo más asombroso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico”.

¹⁷¹ “Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor – de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia – ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio”.

Mas o leitor provavelmente terá se recordado de como o jovem Borges, em um de seus primeiros ensaios, havia convocado seus pares a encontrar “a música, a pintura, a religião e a metafísica” adequadas à grandeza de uma Buenos Aires renascida: “Este é o tamanho de minha esperança, que a todos nos convida a ser deuses e trabalhar em sua encarnação”. O idealismo de Berkeley, um dos temas recorrentes em seus primeiros artigos, é transposto também para o conto, como o princípio unificador do projeto da enciclopédia; e o “apaixonado e lúcido” Schopenhauer surge na elucidação de um dos aspectos da linguagem de Tlön, o que insere o projeto dos enciclopedistas em um quadro maior de referências. Mais adiante, o narrador menciona ainda insólitos objetos que eventualmente apareceriam na paisagem do país, os *hrönir*, exageradas aberrações de artefatos de uso cotidiano, as quais causariam uma desconcertante interferência na vida de seus habitantes; e isto reproduz o mecanismo conspiratório concebido para a campanha de Macedonio Fernández à presidência da Argentina na década de 20, tal como registrado na obra inacabada de Borges e seus amigos, mas que agora tomava parte de um plano muito mais sério e ambicioso. Diversos nomes familiares são então inseridos na polêmica sobre as verdadeiras origens e significados deste plano, entre eles os de Ezequiel Martínez Estrada, Drieu La Rochelle – um intelectual fascista francês, que Borges conhecera por intermédio do grupo *Sur* –, Bertrand Russel, etc.. Herbert Ashe, que “em vida padeceu de irrealdade, como tantos ingleses”, é um personagem fictício com um papel central na trama, assim como uma certa princesa de Faucigny Lucinge, que encontra um *hrönir* no ambiente terrestre, naquela que teria sido “a primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real”.

Resta saber como, da aparente confusão causada por este tipo de interferência, e da polifonia cacofônica dos diferentes ofícios e disciplinas de Tlön, podia emergir um conceito sintético do universo, uma imagem sistematicamente forjada do orbe. Quanto a isto, diz o narrador:

A princípio, acreditou-se que Tlön era um mero caos, uma irresponsável licença da imaginação; agora se sabe que é um cosmos e que as íntimas leis que o regem foram formuladas, ainda que de modo provisório. Basta-me recordar que as contradições aparentes do Décimo Primeiro Tomo são a pedra fundamental da

prova de que existem outros: tão lúcida e tão justa é a ordem que nele se observou.¹⁷²

Fica assim exposto o método interpretativo que orienta o entendimento do projeto tlöniano, com a redução de todas as suas ambigüidades e paradoxos a uma estrutura lógica pressuposta, cuja validade se reforça pelas deliberadas imprecisões empregadas na revelação do segredo. O que torna possível ao comentarista estender-se na análise da perfeita articulação teórica dos elementos que compõem a obra. Em alguns trechos, como no que se refere à linguagem, esta descrição assume um tom antropológico.¹⁷³ Mas, sem maior dificuldade, o relato passa para um estilo de tratado lógico ou metafísico, contemplando a geometria, a filosofia, a literatura de seu objeto. Comum a todos estes temas é a subtração da individualidade, da temporalidade e do *elemento humano*, expressa exemplarmente na idéia de um sujeito único, eterno e anônimo, que seria responsável pela totalidade da produção literária disponível e por ser escrita. Mas proceder a uma paráfrase detalhada de cada uma das disciplinas seria ignorar a ironia que atravessa todo o conto, e assim manifestada pelo narrador: “Esta não é história de minhas emoções, e sim de Uqbar e Tlön e Orbius Tertius”.

Com efeito, a primeira parte termina como se tudo não passasse de um desinteressado colóquio de especialistas ocorrido em *Salto Oriental, 1940*. Mas a ela era acrescentada, já naquele ano, um pós-escrito de “1947”, que transformava o relato em uma distopia futurista:

Reproduzo o artigo anterior tal como apareceu na *Antología de la literatura fantástica*, 1940 [ou na revista *Sur*, segundo a primeira versão do conto], sem outro corte senão o de algumas metáforas e de uma espécie de resumo zombeteiro que agora se tornou frívolo. Ocorreram tantas coisas desde essa data... Limitar-me-ei a recordá-las.¹⁷⁴

¹⁷² “Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. Básteme recordar que las contradicciones aparentes del Onceno Tomo son la piedra fundamental de la prueba de que existen los otros: tan lúcido y tan justo es el orden que se ha observado en él”.

¹⁷³ Este ponto em particular foi assinalado por Roberto Gonzáles Echevarría, em *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 223-228.

¹⁷⁴ “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940 [ou na revista *Sur*, segundo a primeira versão do conto], sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas”.

Trata-se do esclarecimento do enigma de Tlön, segundo novas descobertas. Ele remontaria ao início do século XVII, na Inglaterra, quando uma sociedade secreta e benévola, tendo George Berkeley entre seus afiliados, se propusera a inventar um país. Após um hiato de dois séculos, ela ressurgiria na América sob o mecenato de um milionário niilista e defensor da escravidão, que sugere a elaboração de uma enciclopédia metódica sobre um planeta ilusório, com a condição de que esta não compactuasse “com o impostor Jesus Cristo” (Ezra Buckley não acreditava em Deus, mas queria demonstrar ao Deus não existente que homens mortais são capazes de conceber um universo). Em 1914, trezentos colaboradores recebem o último volume da Primeira Enciclopédia de Tlön, e, pouco a pouco, os estranhos objetos a que ela se refere começam a disseminar pelo mundo, a princípio causando mera curiosidade, mas depois chamando a atenção de intelectuais e da imprensa. Que, na década de 40, publica diversos manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autênticas e reimpressões falsas da “Obra Maior dos Homens”, alçando o plano original da sociedade a um patamar mais elevado, o qual sequer poderia ter sido previsto por seus idealizadores:

Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder. Há dez anos, bastava qualquer simetria com aparência de ordem – o materialismo dialético, o anti-semitismo, o nazismo – para encantar os homens. Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas – traduzo: leis não-humanas – que nunca percebemos completamente. Tlön é um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto forjado para que o decifrem os homens.¹⁷⁵

Mas o narrador acrescenta que, enquanto o contato com Tlön desintegrava este mundo, a humanidade, encantada com seu rigor, esquecia e tornava a esquecer que era um rigor de enxadristas, e não de anjos. O conjectural “idioma primitivo” de Tlön já estava então penetrando nas escolas; a história nelas ensinada era substituída por um passado fictício, do qual nada se sabia com

¹⁷⁵ “Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden – el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo – para embelesar a los hombres. Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también esté ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”.

segurança, nem mesmo que era falso; todas as áreas do conhecimento sofriam reformas revolucionárias; uma dispersa dinastia de solitários havia mudado a face da terra, e sua tarefa prosseguia, com intensidade cada vez maior, até que desaparecessem do mundo o idioma inglês, o idioma francês e o mero espanhol. “O mundo será Tlön”, anota enfim Jorge Luis Borges, para em seguida arrematar: “Eu não faço caso, eu sigo revisando nos quietos dias do hotel Adrogué uma indecisa tradução quevediana do *Urn Burial* de Browne”.

Este desfecho favorece várias interpretações, dependendo de ênfases relativas ao papel da tradução na carreira de Borges, às suas leituras de Quevedo e Thomas Browne, às ambigüidades da modéstia e do diletantismo que ele declara. Não pretendo esmiuçar o tópico. Porque, no contexto das referências anteriores, o que mais importa é sua declaração de indiferença: o tom resignado ou desdenhoso com que o texto é finalizado, um reverso exato do pânico que de certa maneira também se faz presente na narrativa. As duas coisas não são excludentes, assim como a apatia e a paranóia são ambas reações mórbidas, correlatas à certeza de um destino que não pode ser modificado, contra o qual nada pode ser feito, na medida em que funciona como uma engrenagem independente da ação de indivíduos isolados. Com o sujeito impassível que escrevia o conto, portanto, convive o maníaco persuadido a crer na ordenação do real segundo uma lógica totalizante.

Tal ausência de distinção entre pólos de conduta opostos reproduziria, no nível estilístico, uma duplicidade que percorre todo o relato, onde a barbárie se insinua na mais elegante discussão acadêmica, sem que, todavia, a questão da violência seja levantada em momento algum. Borges costumava dizer que, em uma charada para a qual a resposta seria a palavra “xadrez”, “xadrez” era a única palavra que não poderia constar de modo algum na formulação da pergunta. Daí a conclusão provisória de que “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius” é uma alegoria do horror, demandando uma “chave” interpretativa para ser compreendido; e que por isso mesmo, por possuir esta chave, pode ser entendido como o relato mais miserável de Borges.

Para uma segunda inferência, cabe mencionar o estudo de Paul de Man sobre a relação entre a idéia de sociedade estética e o teatro de marionetes, onde a perfeição dos movimentos de personagens inanimados é indissociável do fato que eles não têm vida, fazendo com que na beleza coreográfica resida uma violência

latente, e convertendo o ato em uma dança macabra.¹⁷⁶ O mesmo princípio pode ser aplicado à categoria da sociedade secreta, cuja expansão ocorre no sentido de transformar todos os homens em fantoches de seus desígnios arquitetônicos, e para fazê-lo deve torná-los indiferentes ao crime com que se dá seu ato fundador.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a história mundial torna-se palco deste espetáculo, com o que o jovem Borges, seus amigos, mestres, desafetos e “argentinos irresponsáveis”, de um modo geral, dão todos sua contribuição para a obra maior dos homens – sem nem mesmo saber que fazem parte de um rigoroso plano cosmopolita para a transformação radical do mundo, e sem acreditar que fosse possível detê-lo, depois de evidenciada a velocidade de sua concretização. Pois, junto à disseminação da mania e da paranóia, a eliminação de nuances e diferenças é outra grande conquista do totalitarismo, no que se refere à inclusão de todos em sua esfera autônoma. Borges traça uma caricatura de si mesmo como um narrador sensato e parcimonioso, incitando uma interpretação intelectualista da narrativa, com seus trâmites literários e enciclopédicos – no qual ressoa, apenas insidiosamente, a voz de uma personalidade transtornada.

Mas, se o relatório é de uma banalidade atroz – referindo-se a paisagem tão exuberante quanto indigente, tão grosseira quanto perfeita, tão refinada quanto embrutecida –, é porque, de fato, o indivíduo que o redigiu não via a realidade de outra maneira. Em uma completa inversão de fatores, tornada possível pelos distúrbios de uma época histórica, o conto é fantástico por ser realista, ou ao menos por buscar um retrato fiel do real como contemplado pelos olhos do narrador, no qual as misérias da fábula se encaixavam com exatidão. Nunca antes a literatura de Borges havia sido uma filha tão legítima de seu tempo. Podemos então pressupor que ele escreveu a narrativa a contragosto, percebendo a pobreza do material tanto quanto havia percebido a vacuidade dos textos da *Historia Universal de la Infamia*, mas agora cogitando seriamente uma total coincidência entre o barbarismo esteticista e a realidade. Quanto a isso, ele escreveria o seguinte, no momento em que Hitler declarasse guerra aos Estados Unidos:

A noção de um atroz complô alemão para conquistar e oprimir todos os países do orbe é (apresso-me em confessá-lo) de uma irreparável banalidade. Sofre de penúria imaginativa, de gigantismo, de uma grosseira inverossimilhança (...)

¹⁷⁶ MAN, Paul de. “Aesthetic Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*”. In: _____. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, p. 263-190.

Desgraçadamente, a realidade não possui escrúpulos literários (...) *Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable*: o inverossímil, o verdadeiro, o indiscutível, é que os diretores do Terceiro Reich buscaram o império universal, a conquista do orbe (...) É infantil impacientar-se; a misericórdia de Hitler é ecumênica; em breve (se ele não for impedido pelos entreguistas e pelos judeus) gozaremos todos dos benefícios da tortura, da sodomia, do estupro e das execuções em massa.¹⁷⁷

É interessante notar como, até em um trecho como este, se introduz a voz da inocência, da sinceridade e da obtusidade burguesas, tal como incorporada por Borges. O problema com a realidade era que lhe faltava decoro, e a alusão ao sexo na enumeração dos crimes nazistas remetia à mentalidade vitoriana. O sujeito que visse, na conjuntura presente, o resultado de uma conspiração prussiana, devia ter *vergonha* de declarar seu diagnóstico, sob pena de abrir mão da solidez de um educado *commom sense*, e compactuar com as mais medíocres interpretações da história; mas teria que fazê-lo ao entender que educação e senso comum haviam sido banidos do mundo real, para dar lugar às obscenidades do totalitarismo, em que a disciplina substituía a civilidade, e a megalomania tomava o posto do discernimento.

O indivíduo que escreveu “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” era também este escritor anacrônico e constrangido com os eventos que lhe coube relatar, dos quais omitiu os fatos mais sórdidos, deixando ao leitor a tarefa de adivinhá-los. No entanto, neste procedimento não deixava de haver certa malícia e grande destreza técnica, de maneira que mesmo a inocência não passava de um constructo artificial, forjado na figura de uma *persona* literária autoconsciente. E esta *persona* era o sujeito britânico destituído de toda confiança na racionalidade e na justiça, que teria marcado sua experiência oitocentista. O leitor de Dickens despojado de sua fé na intervenção da providência, e, o que é mais grave, possuído pelos demônios de quinta categoria gerados pela estupidez de seu tempo.

Para finalizar esta etapa, deve ser citado outro conto do corpus de narrativas de Borges onde há uma referência explícita ao nazismo. Sob o título de “*Deutsches Requiem*”, ele foi publicado em 1946, e trata-se do depoimento de um

¹⁷⁷ “La noción de un atroz complot de Alemania para conquistar y oprimir todos los países del orbe es (me apresuro a confesarlo) de una irreparable banalidad. Adolce de penuria imaginativa, de gigantismo, de crasa inverosimilitud (...) Desgraciadamente, la realidad no carece de escrúpulos literarios (...) *Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable*; lo inverosímil, lo verdadero, lo indiscutible, es que los directores del Tercer Reich procuran el imperio universal, la conquista del orbe (...) Es infantil impacientarse; la misericordia de Hitler es ecuménica; en breve (si no lo estorban los vendipatrias y los judíos) gozaremos de todos los beneficios de la tortura, de la sodomía, del estupro y de las ejecuciones en masa”. BORGES, J. L. “La guerra em America”. [Sur, Buenos Aires, año XII, n. 87, diciembre de 1941]. In: _____. Borges en Sur, p. 31-32.

suposto oficial alemão, que, naquele mesmo ano, estaria aguardando sua execução, após ser condenado à morte por fuzilamento. Este se apresenta como Otto Dietrich zur Linde, descendente de combatentes da Primeira Guerra Mundial e da guerra franco-prussiana, apaixonado pela música e pela metafísica, leitor de Schopenhauer, Nietzsche e Spengler, sendo que, na obra do primeiro, teria encontrado a revelação de uma ordem secreta da história, a qual prodigiosamente eliminava as diferenças entre os homens e as divindades. E, como uma consequência desta ordem, ele interpretava a própria morte, dado que ela estaria de acordo com um plano sobre-humano, no qual sua individualidade não possuía qualquer importância, embora a covardia dos ingleses, em certo momento, tivesse ameaçado defraudá-lo.

Incapacitado para a luta por um tiro recebido na perna antes do início do conflito – e que, segundo uma das várias notas do “editor” que publicava o manuscrito, teria tido “consequências muito graves” –, Linde fora nomeado subdiretor de um campo de concentração. Onde, em suas palavras, o aguardava uma missão ainda mais árdua do que a batalha armada. Pois ali, diante da figura de um poeta judeu por ele lido e admirado, enfrentaria o risco de incorrer em um vício característico das culturas decadentes, isto é, o vício da piedade. Então, com total dedicação, e opondo-se aos baixos instintos morais que o acometiam, o oficial determina um regime disciplinar especialmente pensado para transformar o mundo de David Jerusalem em um inferno terrestre, destruindo o poeta para destruir os resquícios de compaixão que habitavam uma detestada zona de sua própria alma. Ao sucesso desta operação, se segue a derrota da Alemanha, mas aí algo singular ocorre com Linde, que se diz tomado por inesperada felicidade com este desfecho, encontrando para ela a seguinte explicação:

A história dos povos registra uma continuidade secreta (...) Hitler acreditou lutar por *um* país, mas lutou por todos, até por aqueles que agrediu e detestou. Não importa que seu eu o ignorasse; sabiam-no seu sangue, sua vontade. O mundo morria de judaísmo e dessa enfermidade do judaísmo que é a fé em Jesus; nós lhe ensinamos a violência e a fé na espada (...) Muitas coisas há que destruir para edificar a nova ordem; agora sabemos que a Alemanha era uma dessas coisas. Demos algo mais que nossa vida, demos o destino do nosso querido país. Que outros maldigam e outros chorem; a mim me alegra que nosso dom seja orbicular e perfeito.¹⁷⁸

¹⁷⁸ BORGES, J. L. “Deutsches Requiem”. Trad. Flávio José Cardozo. In: _____. *O Aleph*. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 646. “La historia de los pueblos registra una continuidad secreta (...) Hitler creyó luchar por *un* país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No

Fecha-se o ciclo. “Deutsches Requiem” é a forma acabada da infâmia. Otto Dietrich zur Linde é a versão final dos profetas, *compadritos* e *hard guys* que a partir de 1930 teriam assumido o encargo de anunciar os novos tempos, com disposição heróica, severidade ideológica, ou erudição acadêmica, tudo isso convergindo para um monstruoso raciocínio, composto por fórmulas aparentemente complexas e assombrosas, mas que acusam o enrijecimento dos processos mentais em modelos imunes à realidade dos fatos. Suicídio e devastação são mais uma vez equivalentes no depoimento; e as circunstâncias em que ele teria sido escrito remetem à imagem do cárcere, apropriada ao fenômeno de que trata a história.

Creio ser equivocada a interpretação segundo a qual o conto revela uma contaminação dos tribunais militares do pós-guerra pelo revanchismo nazista, dando seqüência ao eterno retorno da barbárie na modernidade, de acordo com as previsões de intelectuais pacifistas como Aldous Huxley. Em primeiro lugar, porque isso implicaria a identificação da voz do autor com a de um personagem em cuja psicologia ele estava interessado, sem dar crédito às deduções teóricas de sua loucura, que como tal devia ser configurada. Além disso, Borges recebeu as notícias que indicavam o encerramento do conflito com satisfação, como anunciava a libertação de Paris em 1944:

Essa jornada populosa deparou-me três heterogêneos assombros: o grau físico de minha felicidade quando soube da libertação de Paris; e descoberta de que uma emoção coletiva pode não ser indigna; o enigmático e notório entusiasmo de muitos partidários de Hitler.¹⁷⁹

importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad. El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesus; nosotros lo enseñamos la violencia y la fe de la espada (...) Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto”. BORGES, J. L. ““Deutsches Requiem” [1946]. In: _____. *El Aleph*. OC, vol. 1, p. 617-23.

¹⁷⁹ BORGES, J. L. “Anotação ao 23 de Agosto de 1944”. In: _____. *Otras Inquisições*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 2, p. 116-7. “Esa jornada populosa me deparó tres heterogêneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; es descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler”. BORGES, J. L. “Anotación al 23 de agosto de 1944”. [Sur, Buenos Aires, n. 120, octubre de 1944]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 111-2.

A partir daí, ele passa a se indagar sobre as razões deste entusiasmo, concluindo que os germanófilos estavam de tal forma aprisionados em um esquema cognitivo, que nenhum dado da realidade seria capaz de desfazê-lo: tudo o que eles podiam ver eram peças a confirmarem seus ideais de morte e devastação. Do assombro do autor com a resistência deste mecanismo surgiria “Deutsches Requiem”.

Além disso, Borges sabia que o problema colocado por uma ordem internacional decorrente da vitória dos aliados só poderia situar-se no pólo oposto: era o problema da liberdade. Também este assunto será abordado no capítulo final. Por enquanto, a liberdade só pode ser vista como solução. Assim, entre 1940 e 1945, a evolução do panorama mundial desfez o ambiente de delírio e paranóia de que ele foi vítima, entre outros que chegaram a acreditar no prospecto de uma conquista do globo pela raça ariana, para não falar dos que estavam predispostos a contribuir para a realização deste projeto. O que faz de “Deutsches Requiem” um conto mais lúcido do que “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius”, em função do explícito desacordo entre a voz narrativa e o mundo real, não como uma relação entre o que é interno e externo ao relato ficcional, mas como uma relação que é o próprio princípio configurador do relato. Entretanto, se entendo que a idéia de lucidez tem alguma aplicabilidade neste caso, é porque suponho compartilhar com meus leitores ao menos um sentimento quanto ao significado da palavra, mesmo que não a possamos reduzir a um conceito, e de preferência não o reduzindo. *Wishful thinking*, dirão os mais céticos quando a adequação desta expectativa à realidade. Mas é certo que, em 1940, uma realidade que cedia e queria ceder à loucura atingiu um ponto de virada de uma intensidade singular.

Fair is foul and foul is fair, diziam as parcas a Macbeth, anunciando uma tragédia que transcende os limites da racionalidade humana. Estupidez é inteligência e inteligência é estupidez, ecoaram suas vozes séculos depois, quando o ressentimento e a técnica tomaram o lugar da paixão e da magia, transformando em farsa política o que só alcança verdadeira expressão através da música. Hoje, estas novas parcas podem nos parecer ridículas, exageradas, ou simplesmente falsas. Mas, para compreender o que foi aquele tempo – aquele ano, aqueles meses, aqueles dias – é preciso conseguir pensar e sentir, como Borges pensou e sentiu, que elas podiam estar com a razão.

4.2 Crimes e Pecados

Esta seção tem como principal objetivo oferecer uma proposta de análise de alguns contos publicados por Borges na década de 1940, de maneira a trabalhar assuntos já discutidos, mas com maior ênfase na questão da linguagem por ele mobilizada para criar suas ficções, na medida em que estas tragam alusões menos diretas à conjuntura imediata de sua publicação. Por um lado, isto implicará uma mudança nos métodos de abordagem, mais voltada para uma discussão sobre estilos e gêneros literários, e o diálogo constante com estudos e ensaios dedicados a este tópico, em detrimento da atenção antes dada ao curso histórico argentino e mundial. Por outro lado, pretendo demonstrar a viabilidade de que o argumento geral do trabalho, tal como desenvolvido até aqui, seja verificado também nos objetos com que passo a lidar.

Ele pressupõe a configuração de determinados quadros de valores, que teriam expressões tanto no âmbito da política quanto no da literatura, sem haver uma predominância estrutural de um sobre o outro. Isto conforme categorias tais como “moral”, “estética”, e “ética”, por exemplo, possam ser aplicadas no exame de ambas as esferas, consideradas instâncias de significação independentes, mas sujeitas a interpenetrações, por estarem inseridas em um quadro mais amplo, onde ocorrem transformações concernentes às diversas áreas de atuação humana, e ao qual pode ser dado o nome de “cultura”. No caso, com ênfase na questão das culturas nacionais, vistas em uma perspectiva comparatista, que terá se mostrado adequada no decorrer da investigação, segundo a maneira como o autor organizava seus comentários e reflexões. Neste sentido, podemos associar, à cultura britânica, a categoria da moral, com suas respectivas atualizações políticas

e artísticas, enquanto a estética, no período trabalhado, teria predominância nas culturas francesa e germânica (fosse pelo viés apolíneo do simbolismo e do pacifismo, fosse pelo caráter dionisíaco do expressionismo e do belicismo).

A associação da ética à cultura norte-americana, e as apresentações literárias deste paradigma e de seus dilemas, serão exploradas no último capítulo. Por ora, acredito que, terminada a análise de “*Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*”, os relatos subseqüentes do escritor argentino podem ser avaliados em recortes interpretativos mais abrangentes. Inclusive porque, a partir daquele momento, determinados procedimentos teriam sido recorrentes em suas narrativas, caracterizando boa parte de sua obra. Procedimentos estes que partiam de experiências anteriores, mas apenas na década de 1940 criaram um corpus ficcional mais amplo, com algumas novas nuances e distinções, o que permite este novo enfoque. No qual será dada atenção especial a um gênero literário específico, que considero privilegiado para os objetivos da análise. Feita esta ressalva, prossigo com a exposição dos resultados de minha pesquisa.

Em dezembro de 1941, Borges publicou uma compilação de suas seis narrativas escritas nos três anos anteriores, entre elas “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”, que encerrava o volume e lhe emprestava o título. Na ocasião, Adolfo Bioy Casares repetiu na revista *Sur* o elogio antes declarado no prólogo à *Antologia de la Literatura Fantástica*, acrescentando que, após descobrir as possibilidades literárias da metafísica, Borges as estava aplicando aos ideais de rigor e elegância inerentes ao relato policial, criando assim um novo gênero artístico. Divulgada por alguns outros artigos aprobatórios, a obra foi logo considerada uma postulante aos *Premios Nacionales de Literatura*, que seriam concedidos, em poucos meses, por uma comissão oficial, de que fazia parte Roberto Giusti. Mas não coube a Borges nenhum dos primeiros lugares do concurso, o que Giusti se encarregou de justificar em uma nota da revista *Nosotros*, de julho de 1942, segundo a qual os juízes teriam considerado inapropriado recomendar ao povo argentino “uma obra exótica e decadentista”, que oscilava “entre o conto fantástico, uma jactanciosa erudição recôndita e a narrativa policial”, tendo como resultado uma “literatura desumanizada”, feita de “jogos cerebrais obscuros e arbitrários”.¹⁸⁰ Por contraste, os prêmios foram

¹⁸⁰ Apud WILLIAMSON, E. *Borges: una vida*, p. 293.

atribuídos a livros sobre temas mais familiares ao público local, todos eles romances esquecidos desde então.

Com isso, já naquele momento, duas avaliações díspares prenunciavam traços que se tornariam marcantes na recepção da obra de Borges, durante a maior parte do século XX.¹⁸¹ De um lado, estavam o entusiasmo modernista com a transformação da arte, com a recuperação de padrões “clássicos” de composição estética, e o fascínio por complicados artifícios “irreais”, de grande apelo intelectual, ou ambições filosóficas. De outro, o repúdio tradicionalista à excentricidade da produção contemporânea, com seus frívolos e gratuitos truques de linguagem, que afastariam o artista da função social de representar o seu ambiente imediato. A primeira considerava intercambiáveis e indiferentes os conteúdos a serem trabalhados pela força modeladora do artista, reagindo contra o pressuposto de que a literatura devia reproduzir uma realidade histórica, e estabelecendo paradigmas teóricos para a configuração da matéria literária. Enquanto a segunda via, na temática de uma obra, algo muito mais importante do que qualquer procedimento formal, encontrando nas sínteses e análises dos vanguardistas meros caprichos auto-referentes, aos quais contrapunha um realismo supostamente mais sólido e gerador de coesão cultural.

¹⁸¹ A primeira delas seria desenvolvida a partir do estudo pioneiro de Ana Maria Barrenechea, *La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Borges* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984 [1957]), encontrando grande repercussão no estruturalismo francês (cf, por exemplo, GENETTE, Gérard. *La utopía literaria* [1970]. In: BARRENECHEA, Ana Maria, REST, Jaime, UPDIKE, John y otros. *Borges y la Crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981). A segunda foi representada, sobretudo, por uma coletânea de artigos intitulada *Contra Borges*, e compilada por Juan Fló (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978). A partir do início da década de 1990, com a publicação de *Borges, um escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo (Buenos Aires: Ariel, 1995 [1993]), e *Fuera de Contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad em Borges* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996 [1993]), há um crescente reconhecimento da insuficiência de ambos os enfoques interpretativos, o que favorece a compreensão da obra do escritor argentino como lugar de confluência entre temas literários, filosóficos, históricos e políticos, expondo ambigüidades e tensões culturais detectáveis em cada uma destas esferas. Seguramente, comentários anteriores já haviam apontado nesta direção, como de Davi Arriguci Jr., em “Da Fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, reunido no livro *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência* (São Paulo: Cia. das Letras, 1987, pp. 193-226). E muitos que se seguiram aos trabalhos de Sarlo e Balderston indicaram desdobramentos possíveis desta linha de investigação, entre eles os estudos de José Eduardo González (*Borges and the Politics of Form*. New York and London: Garland Publishing, 1998) e Julio Pimentel Pinto (*Uma Memória do Mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998), com os quais esta pesquisa, no meu entendimento, possui afinidades mais importantes do que eventuais discordâncias. O último autor mencionado tratou também de tais percursos e guinadas na bibliografia crítica tratada em um artigo recente (cf. PINTO, J. P. “Borges, itinerários da crítica: irrealismo, leituras, história”. *Fragments*, Florianópolis, números 28/29, jan-dez 2005, p. 13-19). E, para um acompanhamento sintético dos paradigmas críticos aplicados à leitura de Borges no século XX, ver SOUZA, Eneida Maria de. *O Século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Ambas as visões concordam em um ponto: a leitura crítica de uma obra depende de um critério de adequação do objeto particular a normas universalmente válidas e pré-concebidas. Ou seja, mais uma vez estamos diante de juízos técnicos, em que o maior ou menor grau de aproximação do texto a um ideal, dado a priori, determina a apreciação da obra. Pouco importa se este ideal se vincula a um plano abstrato ou empírico, pois, para se tornarem instâncias regulatórias, os dois operariam na chave da negação do outro para adquirir legitimidade, funcionando como pólos excludentes – e, desde logo, equiparáveis – de uma normatividade estanque. No que se refere a Borges, as duas avaliações me parecem insuficientes, no que creio estar de acordo com um viés interpretativo mais geral, adotado por seus comentadores nos últimos anos (ver nota 165).

E ainda assim elas são, a meu ver, e de certo modo, complementares. A primeira destacaria corretamente a proeminência de recursos técnicos sutis e engenhosos nas narrativas do autor, que, em suas inúmeras inter-referências internas, alusões a conhecimentos esotéricos, descrições de polêmicas escolásticas, e excesso de símbolos e enigmas, produziriam um “efeito de complexidade” ininterrupto, que é responsável pelo encantamento – ou pela repulsa – do leitor. Dada a concisão dos textos, este fica então como que hipnotizado pela promessa de um desfecho no qual todas estes elementos irão reunir-se em um significado único e surpreendente. De modo que ele, o leitor, se encontra na iminência da revelação de um segredo, que perpassa toda a história, de natureza mística ou intelectual, capaz de levá-lo à exaustão de suas faculdades mentais, ou ao paroxismo da compulsão interpretativa.¹⁸² O rigor e a elegância aplicados na composição das tramas estimulam a expectativa pelo seu ordenamento final em uma totalidade de sentido. À confusão superficial dos signos, contrapõe-se a impressão de que ela é apenas a aparência de um sistema

¹⁸² A questão é discutida em um estudo de L. A. Murillo, *The Cyclical Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge: Harvard University Press, 1968, e está relacionada ao papel da *alusão* no estilo de Borges, foco do trabalho de Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Act of Allusion*. New York: New York University Press 1969. Os dois trabalhos se destacam na percepção da vertigem como um efeito distintivo do aparato de símbolos e citações empregado nas narrativas, bem como em suas enumerações, causando uma desintegração da linguagem como lugar de distinções e identidades ordenadas (ver também, a este respeito, FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1966], p. IX-XXII). O tema foi mais recentemente abordado em ensaios reunidos de Silvia Molloy, *Las Letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999, e em uma investigação de Lisa Block de Behar, *Borges, la pasión de una cita sin fin*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

por ser desvelado. No entanto, o efeito pode ser o inverso, com a sugestão de vagos e vastos universos, contida em micro-cosmos de absoluta perfeição formal. Nos dois casos, de fato, o conteúdo das histórias pouco importa, e sim o dinamismo deste movimento, entre os pólos da ordem e do caos, cujo repouso significaria a perda do encantamento estético característico dos relatos. Este encantamento, por outro lado, só poderia ser alcançado através da hipertrofia dos fatores que estavam em sua origem, reduzindo a escrita a reproduzir incessantemente os mesmos artifícios, e condenando-a a tautológicas maquinações verbais.

Isto nos encaminha para a parcela de razão que possuía a comissão julgadora dos *Premios Nacionales de Literatura* da Argentina, segundo este raciocínio. Com efeito, grande parte da obra de Borges é constituída de jogos cerebrais obscuros e arbitrários, com suas circunvoluções auto-referentes, seus maneirismos ornamentais, sua floresta de símbolos e citações. Muitos se embrenharam nesta mata em busca do “segredo de Borges” e nela estão perdidos até hoje; outros saíram brandindo descobertas definitivas – sistemas neoplatônicos, complexos sexuais, a questão do nazismo – que serviriam para explicar o conjunto da obra sob uma luz uniforme. Mas revelações deste tipo correm sempre o risco de serem tentativas de evitar o vazio, ou o fato de que possa não haver nada sob os tumultos eruditos de Borges. De modo que a comissão julgadora do concurso estaria parcialmente certa ao qualificá-los como artefatos “exóticos”, que incitavam, no plano literário, os extremos da crença modernista em uma alteridade radical como fonte secreta de ordenamento da vida. Mas, crédula por sua vez em uma normalidade irreal do curso da história, a comissão não podia ver nisto nada além de um desvio de padrões de conduta estabelecidos, isto é, loucura e heresia, rotuladas como tais sem nenhum senso de humor. Faltaria-lhe o distanciamento necessário para ver na prosa de Borges um espetáculo consciente de suas artimanhas cenográficas, e ela, portanto, teria ignorado o enquadramento, a moldura em que o autor instalava seus jogos.

Embora importe mais a maneira como esta moldura, gradualmente, passou a delimitar os próprios relatos, algo do que foi dito até aqui neste trabalho terá antecipado sua descrição, e algumas outras referências podem ser feitas com o mesmo propósito. Temos, por exemplo, um irônico comentário de Borges sobre o obscurantismo e a imprecisão que caracterizaria a linguagem filosófica de sua

época, anotado em uma resenha de 1939, sobre um pensador que então gozava de prestígio nos círculos especializados: “Ninguém pode entender a filosofia de nosso tempo sem entender Whitehead, e ninguém pode entender Whitehead”.¹⁸³ Já no âmbito literário, além de ocupar-se com um desmonte bem-humorado das “charlatanerías simbolistas” de Mallarmé e Paul Valéry, ele acompanhou os desdobramentos da escrita de James Joyce em uma prosa cada vez mais hermética, um processo que atingiria a qualidade literária de suas obras na proporção inversa. Sem dúvida, o *Ulisses* era um monumento forjado por um invejável dom verbal e por uma “feliz onipotência da palavra”, que Borges comparava à de Shakespeare, mas, quanto ao romance seguinte de Joyce, o mesmo já não podia ser dito: “*Finnegans Wake* é uma concatenação de truques cometidos em um inglês onírico e que não é difícil qualificar como frustrados ou incompetentes”, ele observou em 1940.¹⁸⁴

Assim, cada vez mais, a produção artística moderna parecia-lhe reduzida a truques, charadas e alegorias, à elaboração virtuosística de árduos labirintos, que simulavam a posse de um segredo, cuja compreensão estava reservada a enxadristas e críticos. Seus próprios textos, decerto, muitas vezes reproduziam esta tendência, mas isto era antes um motivo de frustração do que de entusiasmo para o autor, direcionando-o quase invariavelmente para o território da paródia, em relação aos outros e em relação a si mesmo. Por razões particulares, enfim, Borges talvez possa ser incluído em uma lista em que constam os nomes de Anton Tchekhov e Franz Kafka: a de escritores que, no mais das vezes, estavam descontentes com seus relatos, porque sabiam que a literatura merecia ser outra coisa. Mas sabiam, também, que lhes coube viver em uma época miserável, na qual outra coisa talvez não fosse possível.

Na seção 4.2, terá chegado o momento de indicar como Borges, em determinado ponto de sua carreira, acreditou-se destinado a uma experiência literária de fato valiosa, em contraste com tudo o que havia produzido antes. Por enquanto, pretendo enfatizar como ele insinuou aquele descontentamento. Em uma de suas mais esclarecedoras entrevistas, por exemplo, há uma passagem em que é discutido o uso de metáforas inusitadas e surpreendentes nos poemas de

¹⁸³ BORGES, J. L. “‘Modes of Thought’, de A. N. Whitehead”. [*El Hogar*, 29 de marzo de 1939]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 459.

¹⁸⁴ BORGES, J. L. “El último libro de Joyce”. [*El Hogar*, 16 de junio de 1939]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 464.

Fervor de Buenos Aires. Borges então caracteriza o procedimento como um mero jogo de estilo, embora o efeito causado por ele pudesse sugerir que tivesse alcance filosófico: “A coisa toda é feita de truques com as palavras”, ele declara. “Apenas com as palavras?”, pergunta o entrevistador. “Apenas com as palavras”, responde Borges.¹⁸⁵ O autor diria algo semelhante sobre alguns dos contos que escreveu na década de 40, com a diferença que, neles, o ânimo com que havia composto os ensaios de sua juventude teria sido substituído pela resignação, o que confere outro teor aos resultados obtidos com a concatenação de inusitadas alusões livrescas.

A este câmbio está atrelado o entendimento de que a expectativa com que a literatura do século XX foi aguardada, para tomar o posto da monotonia e da obtusidade burguesas, teve como resposta não a autêntica grandeza e consagração da arte, mas um apequenar-se mais agudo desta em simulacros de suas ambições originais. “Sinto dizer que “O homem no umbral” é também uma espécie de *trick story*, um jogo com o tempo”, Borges escreveu nos comentários a uma compilação em inglês de suas narrativas, repetindo uma advertência que confrontava justamente aquele tipo de expectativa, após aplicá-la a outros textos da coletânea.¹⁸⁶ Que ficássemos avisados: o que estava em jogo eram apenas palavras. Dizê-lo era uma questão de sinceridade.

Por outro lado, ele não se sentia obrigado a desculpar-se por todas as narrativas, e isto porque outras delas já traziam consigo, como uma espécie de advertência interna, indícios do que possuíam de convencional ou caricato. Ou por adquirirem alguma profundidade, com a inserção de personagens humanizados, que deixavam de ser apenas títeres sem vida nas mãos de um artífice habilidoso. E tais personagens, de certa maneira, parecem ser sempre variações de Jorge Luis Borges. O comportamento deles, diante dos enigmas e mistérios colocados pela situação textual, equivaleria às facetas com que o autor encarava um encarceramento em fórmulas trucadas de composição; e ver a si mesmo nesta perspectiva era, para ele, também ver toda uma geração de intelectuais e artistas, cujas personalidades e idiosincrasias muitas vezes lhe interessavam mais do que os produtos de suas laboriosas invenções.

¹⁸⁵ CHRIST, R. *Borges' Act of Allusion*, p. 259.

¹⁸⁶ BORGES, J. L. “Commentaries”. In: _____. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Edited and Translated by N. T. di Giovanni. New York: Dulton, 1970, p. 275.

Ressalte-se ainda que determinados truques e jogos, presentes em seus contos, estão correlacionados à linguagem política da época, em uma situação de paralelismo e elucidação mútua, dentro de esferas culturais mais amplas, tal como que procurei indicar no começo desta seção. Tendo isto em vista, observo que, na organização deste capítulo, serão criadas três subdivisões, às quais, respectivamente, e para usar um recurso expositivo, podem ser associadas as idéias de “França”, “Inglaterra” e “Alemanha”. No primeiro caso, centrado em determinada tradição do relato policial, e sua atualização paródica na obra de Borges, retomo a questão da cumplicidade entre esteticismo e vitalismo, ou entre suicídio e barbárie, presente no exame feito da *Historia Universal de la Infamia*, com maiores desdobramentos na seção 3.3. Na segunda parte, busco, na produção literária de G. K. Chesterton, outro modelo para o mesmo gênero, a ser usado como termo de comparação, de onde algumas deduções sobre o problema do mal no objeto nos relatos de Borges possam eventualmente ser extraídas, de acordo com a influência do pensamento do escritor britânico em sua formação intelectual. Na terceira subdivisão, retomo o enfoque sobre hábitos literários germânicos, para que algumas últimas observações a respeito possam ser feitas.

Será aproveitado, portanto, um esquema construído no decorrer da tese, e acredito que aqui ele poderá articular-se em torno de um só foco de atenção. Sem perder de vista o ambiente histórico em que evolui a trajetória acompanhada, trata-se agora de analisar objetos que não demandam um diálogo ininterrupto com a conjuntura imediata de sua produção, remetendo a mudanças mais profundas e duradouras. Entre outras coisas, as ficções de Borges nos oferecem uma imagem do mundo, filtrada por sua experiência, seus hábitos, preconceitos e talento literário, tal como ela o observou durante a longa crise que coincide com o período de sua formação. Por fim, pretendo indicar como o mundo pós-1945 surge em seus relatos. Para este tópico me voltarei no encerramento do capítulo, embora ele seja mais propriamente o tema da última etapa do trabalho.

4.2.1 Os detetives suicidas

Desde logo, cabe ressaltar que “El jardín de los senderos que se bifurcan” foi a única narrativa policial “séria” publicada por Borges – mas “séria” em um sentido específico, já limítrofe em relação ao paródico.¹⁸⁷ O conto trata da consumação de um plano perfeito, elaborado por um espião chinês que, a serviço dos alemães durante a Primeira Guerra Mundial, precisava enviar, desde a Inglaterra, uma mensagem aos seus superiores, informando a localização de um parque de artilharia britânico, para que este fosse bombardeado. Sabendo que sua identidade fora descoberta, e que estava prestes a ser capturado, Yu Tsun pensa um meio de enviar o aviso a Berlim enquanto possível, mesmo que isto significasse sua entrega aos inimigos. De maneira que ele redige sua história enquanto aguarda a morte em uma prisão, mas orgulhoso de ter realizado sua tarefa com perícia, ao procurar e assassinar um indivíduo que tinha o mesmo nome da cidade a ser atacada, fazendo assim chegar à Alemanha a notícia do crime.

Uma espantosa casualidade justifica o título da história. Stephen Albert, o homem escolhido para morrer, é um sinólogo que possui o legado de um antepassado de Yu Tsun: o livro que seria ele mesmo o labirinto a cuja elaboração Ts’ui Pên, o antepassado, dedicara sua vida, no intuito de deixar para a posteridade uma imagem do universo tal como concebido por ele. A obra teria resultado em um romance aparentemente caótico, que acompanha infinitas

¹⁸⁷ Toda a argumentação seguinte dialoga com a contribuição de John T. Irwin ao debate sobre o tema, em um livro cuja leitura recomendo a investigadores de quaisquer assuntos relacionados (*The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the analytic detective story*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994).

bifurcações no tempo, supondo diversos desenlaces para cada situação vivida por seus protagonistas, o que por sua vez leva infinitamente à abertura de novas alternativas. Isto, porém, não salva Stephen Albert de cumprir seu papel no plano de Yu Tsun, que o fulmina com um disparo, depois de escutar a explicação do livro, contrapondo, à multiplicidade de opções figurada no romance, o cumprimento exato de seu sacrifício pela causa alemã. A causa importa-lhe menos, porém, do que a própria execução formal do plano, pela qual sua vida e a de Stephen Albert são sacrificadas.

Em que pese a estranheza da trama, portanto, “El jardín de los senderos que se bifurcan” busca um efeito literário convencional, o da resolução de um enigma através da plena articulação dos elementos de um enredo, consumada no momento de um crime. Referências históricas o situam em um território recorrente na obra de Borges: há o pano de fundo da guerra, o jovem que lê os *Anais* de Tácito no vagão de um trem por onde passa Yu Tsun, e as declarações deste de que em breve o mundo seria habitado somente por dândis e bandoleiros, executores de empresas tão atroz quanto a que ele havia concebido. O que caracteriza Yu Tsun como um personagem da *Historia Universal de la Infamia*, um “monstro moral” destituído de profundidade psicológica, entregue a maquinações que tudo submetem à perfeição estética. Mas, nem por isso, o conto abandona as funções do gênero policial para converter-se em uma alegoria política; no final, o que interessa é o suspense gerado pela seqüência de eventos, que, em meio a especulações sobre a narrativa e o tempo, cria um ambiente onírico, favorável ao efeito ordenador da cartada decisiva. Porém, para alcançar este efeito, casualidades extravagantes e diálogos labirínticos se faziam indispensáveis, para o “convencimento” de um leitor já acostumado às convenções do gênero, e que as considerava simplórias ou banais. Daí o impasse: ao mobilizar recursos como aqueles para ter impacto, o conto policial ficava a um passo de se tornar uma caricatura de si mesmo.

O processo traz a marca da decadência, e a menção a Tácito no interior da narrativa já delimita o território em que se movem os personagens.¹⁸⁸ O que pretendo demonstrar é como esta condição, apenas insinuada em “El jardín...”,

¹⁸⁸ Para uma leitura do conto mais atenta ao tema da estilização da violência da Primeira Guerra, ver BALDERSTON, D. “El ‘labirinto de trincheras carente de todo plan’ en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”. In: _____. *Fuera de Contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996 [1993], p. 69-92.

converteu-se no traço mais característico dos contos policiais de Borges, na medida em sua parafernália simbólica se multiplicava. Acompanhar esta evolução é ver, no plano literário, uma dinâmica correlata à que o autor identificou no curso político da época; vale reforçar, entretanto, que não se trata de um reflexo ou da influência unidirecional de uma instância sobre a outra, e sim de movimentos distintos que dialogam com as mesmas forças históricas. E, assim como Borges teria enfrentado os exageros e simulacros políticos de seu tempo recorrendo ao humor, ele transformaria em motivo de derrisão determinadas evoluções do discurso literário. Mas tampouco a relação entre o ridículo e o atroz estaria ausente neste caso, e também aqui pode ser útil assinalar brevemente os antecedentes oitocentistas da questão.

Pois, em suas resenhas do final da década de 30 sobre livros de escritores populares como Milward Kennedy e Michael Innes, Borges havia apontado aquela que seria a “crescente dificuldade do gênero policial”: a capacidade adquirida pelos leitores de se anteciparem às soluções das tramas.¹⁸⁹ E esta dificuldade podia ser atribuída a um processo cultural de longa duração. Na perspectiva de Borges, a fórmula clássica do conto policial havia sido registrada por G. K. Chesterton, privilegiando a “simplicidade” de histórias com soluções elementares, em comparação com a “complexidade” de combinatórias sofisticadas; para os leitores mais refinados do século XX, contudo, o procedimento resultaria apenas ingênuo; eles buscavam o fascínio com a perspicácia analítica e o encanto das estruturas lógicas, não a conveniência de arremates previsíveis do ponto de vista do bom senso, o que transfere a matriz do gênero para a obra de Edgar Allan Poe. Melhor ainda se, à argúcia da análise clarividente, pudesse ser articulada a sugestão de enigmas ainda mais complexos. Em “El jardín de los senderos que se bifurcan”, esse molde se aplica ao plano de Yu Tsun, fazendo com que a identidade entre o nome de sua vítima e do alvo alemão resolva o enigma da história – o que, no entanto, não a restringe aos limites analíticos do gênero, pois a dispersão da narrativa em um caos atordoante, que precede o crime, oferece a pista de que o que está em jogo é algo maior: o enigma do universo.

¹⁸⁹ Ver BORGES, J. L. “ ‘Sic Transit Gloria’, de Milward Kennedy”. [El Hogar, 3 de septiembre de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 334, e BORGES, J. L. “ ‘Hamlet, Revenge!’, de Michael Innes”. [El Hogar, e de diciembre de 1937]. In : _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 355-6.

O truque consistia em dar a uma mera charada o aspecto de um mistério cósmico. Para a perplexidade do leitor, o que parece ser somente em conto policial inclui um tratado sobre metafísica. Todavia, se, neste caso, os dois encaminhamentos da narrativa são divergentes e irreconciliáveis, restava a tarefa de explorar as possibilidades da técnica em busca da eliminação desta diferença. O que, por outro lado, implicaria no esgotamento da fórmula, alcançado por Borges em questão de dois contos, de acordo com o processo por ele descrito em um prólogo para a *Historia Universal de la Infamia*:

Eu diria que é barroca a etapa final de toda arte, quando esta exhibe e dilapida seus meios. O barroquismo é intelectual e Bernard Shaw declarou que todo trabalho intelectual é humorístico. Este humorismo é involuntário na obra de Baltasar Gracián ; voluntário ou consentido, na obra de John Donne.¹⁹⁰

O que “Hombre de la esquina rosada” havia significado para as narrativas da *Historia Universal de la Infamia*, portanto, “El jardín de los senderos que se bifurcan” viria a ser para “La muerte y la brújula”, o relato policial publicado na seqüência por Borges. E se o humor, nos primeiros, podia ser involuntário em várias gradações, nos outros se tornava consentido, embora tanto nas narrativas de 1933-1934, quanto no relato de 1942, a banalização satírica de procedimentos formais estivesse vinculada à representação de um aflitivo quadro social. Sei que isto pode estar se tornando repetitivo, mas, ao menos neste caso, não em função da inépcia responsável por outras deficiências ou exageros deste trabalho. Para Jorge Luis Borges, era o mundo que havia se tornado tautológico após 1930, mesmo que aquele pudesse ser o mais intolerável dos tédios.

Os excessos de “La muerte y la brújula” começam pelo nome dos personagens. Erik Lönnrot, o detetive apresentado como um diletante com algo de aventureiro, um Auguste Dupin com temperamento de jogador, traz na última sílaba de sua designação uma palavra alemã para a cor vermelha. E Red Scharlach, “el Dandy”, reitera, no nome e no sobrenome, a proeminência que tons rubros adquirem no decorrer da história. Este último é quem desencadeia a ação,

¹⁹⁰ BORGES, J. L. “Prólogo à edição de 1954”. In: _____. *História Universal da Infâmia*. Trad. Alexandre Eulálio. OC [edição brasileira], vol.1, p. 315. “Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus recursos. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne”. BORGES, J. L. “Prólogo a la edición de 1954”. In: _____. *Historia Universal de la Infamia*. OC, vol. 1, p. 307-308.

ao cometer um crime que chama a atenção de Lönnrot por suas circunstâncias peculiares, particularmente a frase encontrada ao lado do cadáver de um participante do congresso talmúdico que estaria ocorrendo em Buenos Aires: *La primera letra del Nombre ha sido articulada*. A partir daí, outros dois mortos são encontrados em diferentes lugares da cidade, que a princípio parecem aleatórios, mas corresponderiam, segundo as mensagens do criminoso, à segunda e à última letras do “nome”, o que cria um ambiente cabalístico para o prosseguimento e a resolução da trama. A hipótese de um complô anti-semita é levantada na imprensa local para explicar os crimes, ao que tudo indica terminados. Mas Lönnrot não se contenta com a explicação e continua a caçar o criminoso, convencido de que ele ainda premeditava outro atentado.

Afinal, traçando com tinta vermelha as coordenadas dos locais dos crimes anteriores, ele descobre que formavam um triângulo equilátero. Mas, a partir da lembrança do termo grego *tetragrámaton* – referente a uma variável dos “nomes de Deus”, tal como propagado em segredo pela seita dos Hasidim, *JHVH* –, conclui que o quarto crime ocorreria no centro do círculo inscrito no triângulo. Assim chega a Triste-le-Roy, uma estância do sul da cidade, certo de que evitaria outro assassinato e prenderia o malfeitor. Antes de alcançar a câmara onde este o aguardava, porém, ele se perde em uma estranha edificação:

Vista de perto, a casa da chácara de Triste-le-Roy possuía muitas inúteis simetrias e repetições maníacas: a uma Diana glacial em um nicho lóbrego correspondia em outro segundo nicho outra Diana; uma sacada refletia-se em outra sacada; duplas escalinatas abriam-se em dupla balaustrada (...) Por ante-salas e galerias saiu a pátios iguais e repetidas vezes ao mesmo pátio. Subiu por escadas poeirentas a antecâmaras circulares; infinitamente multiplicou-se em espelhos opostos; cansou-se de abrir ou entreabrir janelas que lhe revelavam, fora, o mesmo desolado jardim de várias alturas e vários ângulos.¹⁹¹

Este tipo de enumeração, feita de exaustivas variantes em torno de um mesmo espaço vazio, é também um recorrente recurso do gênero para anunciar

¹⁹¹ BORGES, J. L. “A morte e a bússola”. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 563. “Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana Glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada (...) Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín”. BORGES, J. L. “La muerte y la brújula” [1942]. In: _____. *Ficciones*. OC, vol. 1, p. 541.

que, no cerne do mistério, a morte aguarda o detetive. Sem maiores surpresas, é isto o que acontece em “La muerte y la brújula”. Com dois capangas de sua gangue, Scharlach está aguardando Lönnrot no centro da casa, e segue-se o diálogo em que o dândi esclarece seus motivos e métodos. Os primeiros são atribuídos ao encarceramento de seu irmão pelo detetive três anos antes, quando ele próprio recebera uma bala na perna durante um tiroteio, após o que teria se refugiado em Triste-le-Roy, cultivando o ressentimento e o ódio que o levariam a elaborar o plano. Conhecendo a atração de Lönnrot por segredos esotéricos, aproveita a morte casual do congressista talmúdico, em um assalto por dinheiro da gangue, e das palavras que este teria escrito no início de um texto antes de morrer: *La primera letra del Nombre ha sido articulada*. Os assassinatos seguintes são então executados no propósito de atrair o detetive para a quinta, na medida em que a solução tríplica seria satisfatória para o público, mas não para alguém em busca dos indícios de um enigma mais sofisticado. Lönnrot escuta tudo isto sentindo uma “tristeza impessoal, quase anônima”, na atmosfera de um crepúsculo de tons avermelhados. Por fim, Scharlach retrocede alguns passos e, cuidadosamente, abre fogo contra ele.

O conto intercala a exatidão do esquema de Scharlach, que previa o reconhecimento de seus truques pelo intelecto de Lönnrot, e a atmosfera melancólica e onírica em que se dá seu encerramento, na absurda arquitetura de Triste-le-Roy. Esta seria a fórmula consagrada, e já decaída, do conto policial segundo Borges. Mas, da identidade entre a vítima e o assassino, ou do detetive e do criminoso, dada a similaridade de seus nomes, e a convergência de seus raciocínios, surge o vínculo com a matriz mais antiga do gênero: a tragédia grega.¹⁹² Explorar esta relação pode ser útil para ampliar o quadro de referências da análise, e entender porque o texto está engastado nos moldes aristocráticos do simbolismo francês, reencenando sua cumplicidade com os aspectos místicos do expressionismo alemão.

Pois, por excelência, *Édipo Rei* é a história do homem que resolve uma charada para tornar-se vítima da própria determinação heróica e do próprio intelecto agudo. Para ele, conhecer a identidade do assassino é conhecer a si mesmo, e vice-versa, em um processo no qual a *hybris*, o orgulho do soberano,

¹⁹² Cf. John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the analytic detective story*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994, p. 201-228.

cumprir um papel determinante. Assim, é revelada uma criatura parricida e incestuosa, responsável pelos crimes que transtornaram a ordem natural das coisas, cujo sacrifício é exigido pelos deuses, em um sistema de compensação inelutável, que sobrepõe a fatalidade trágica à pretensa liberdade do indivíduo. Trata-se de um dos mais cruéis pesadelos forjados pela mente humana: a idéia de que o mundo é uma armadilha, na direção da qual o herói caminha movido pelo desejo de conhecer a verdade, mas ignorando que esta verdade irá aprisioná-lo em um destino do qual ele nunca esteve efetivamente desligado. O incesto confere enorme impacto à percepção desta impossibilidade de ruptura, tendo em vista a imagem da fronteira familiar como um cárcere, ao qual o destino restringe o raio de ação do herói, atribuindo a todos os seus atos um significado preciso dentro do esquema de sua ruína. Sem dúvida, a arquitetura, o enredo, o *plot* de *Édipo Rei* pode ser um tanto inverossímil e extravagante em sua perfeição formal – mas, como resultado de um capricho divino, ele exige apenas sua aceitação como uma força sem sentido e eticamente neutra para a compreensão humana, uma lei indiferente ao sofrimento pessoal. E, por isso mesmo, se torna o impulso de uma aterrorizada e piedosa identificação do coro, que assiste ao espetáculo da manipulação do personagem trágico como um títere cego, sem que ninguém possa fazer nada a respeito.¹⁹³

Daí o papel comunitário da tragédia antiga: o de representar, para um coletivo anônimo de cidadãos, o surgimento de uma consciência psicológica da vulnerabilidade da condição humana, no momento histórico em que o herói deixava de ser um modelo para ser um problema. Nela se sobressai a função empática do drama, que percorre todo um espectro de tensões e dúvidas antes da desgraça fulgurante, tensões e dúvidas que apenas se insinuavam na caracterização do guerreiro épico. Neste sentido, ela operaria como um foco de convergência para diversos olhares, que nele reconhecem dilemas e temores comuns, decorrentes de um contexto de incertezas, onde atuam poderes

¹⁹³ Cf. RICOUER, P. “El Dios malvado y la visión ‘trágica’ de la existencia”. In: _____. *Finitud y Culpabilidad*. Trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta, 2004 [1960], p. 357-376, e VERNANT, J. P. “O momento histórico da tragédia antiga: algumas condições sociais e psicológicas” e “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”. In: VERNANT, J. P., e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999 [1981], p. 1-6 e 7-24.

irreconhecíveis. Estes são os poderes do mito, que, por definição, são desumanos. Desta maneira, o trágico postula a radicalidade do mal.

Ou seja: no confronto entre um cosmos mítico, lendário, habitado por classes nobres e militares, e um indivíduo fragilizado pela angústia e a interrogação de seu lugar no mundo, a tragédia oferecia uma oportunidade de identificação do espectador com o sofrimento do herói, subjugado pela absurda execução do plano divino. Porém, ao recuperar os padrões da narrativa trágica para a *short story* moderna, Edgar Allan Poe lançou-se à tarefa de erguer estruturas tão fantásticas quanto a da travessia edípiana, sem ter a mesma atenção com o infortúnio de seus personagens. “The Fall of the House of Usher” trata do confinamento de dois irmãos, aristocratas e incestuosos, em uma casa condenada à catástrofe por uma profecia antiga; “William Wilson”, do tema do duplo como identidade entre perseguidor e perseguido, que se encontram em uma violenta cena final; e Auguste Dupin é um implacável decifrador de enigmas, cujos raciocínios analíticos mantêm-se no terreno da lógica pura. Em nenhum dos casos, encontramos uma situação dramática que torne a personalidade ou o padecimento dos protagonistas mais importantes do que a solução do enigma. Mas, enfim, estas peças parecem ter sido criadas com propósitos estéticos, no sentido técnico da expressão, o da engenharia virtuosística de máquinas auto-suficientes. E, por esta razão, já nasceram sob o risco da transfiguração satírica: diante de tão minuciosas catedrais, sejam elas sustentadas pela lógica de seus segredos ou pela complexidade de seus mistérios, somos defrontados com uma absoluta ausência de tragicidade, no sentido humano do termo. Sem demérito para os textos, no que se propõem a alcançar, fica a impressão de que tudo pode não passar da mais pura diversão literária.

Mas se há humor, em Poe, ele é involuntário; em Borges, pouco a pouco, torna-se premeditado. Entre ambos, está a apropriação da obra do escritor norte-americano operada pelo simbolismo francês (de acordo com uma genealogia que o próprio Borges apontou em algumas ocasiões). E, neste último caso, o artefato estético adquiria o grave estatuto de um meio para a salvação pessoal, fosse através da dispersão do sujeito em um caos atordoante de correspondências simbólicas, que promete sua reintegração na unidade do Ser (Baudelaire), fosse pela ascética conquista da natureza pela consciência, que lhe subtrai a substância material, criando um universo formal purificado dos desejos e das paixões

humanas (Mallarmé).¹⁹⁴ Assim, o que antes estimulava a criação de contos e poemas isolados da vida cotidiana, agora passava a prometer a substituição desta, com formas de uma existência mais nobre e heróica, mesmo que, em ambos os vetores, ela se direcionasse inelutavelmente para a experiência da morte. Mas, de acordo com Paul de Man, o principal legado destes autores para a literatura do novo século não seriam as representações do sucesso desta busca, mas o relato de seu desespero e de suas frustrações, quando eles “deixavam cair a máscara” e percebiam que mesmo a promessa de unidade contida na idéia da morte era uma ficção teatral, que não ultrapassava o âmbito da linguagem. E, portanto, os devolvia ainda vivos a um mundo mais prosaico, ou menos suscetível de ser capturado pelas operações do intelecto.

Enredados na esfera da arte como caminho para uma falsa redenção, e fazendo apostas compulsivas, que cada fracasso só fazia por aumentar, os simbolistas teriam se enredado em um jogo perverso, de simetrias e repetições, com o qual não conseguiam romper. Confrontavam com orgulho a irrevogável dualidade do ser, e anunciavam o resgate da unidade perdida, através de um esforço sobre-humano do corpo ou da consciência, para se depararem com um vazio no lugar onde deveria estar o segredo, no instante da revelação de que o mundo fora abandonado pelos deuses. A partir daí, uma bifurcação levava a duas condutas distintas. A primeira era gerada pelas forças da compulsão, aliada a transformações do quadro social, fazendo com que a crença nos atributos redentores da estética alcançasse novos patamares, estendendo-se a projetos de administração política e renascimento cultural. A este processo estão associadas a banalização do mal e a estetização da política. A segunda trazia as marcas de um aprendizado, ao escancarar a vacuidade das promessas esteticistas, ao mesmo tempo em que exibía e esgotava seus recursos. Nesta direção, creio ter seguido a obra de Borges.

Deste ponto de vista, o que há de angustiante nos efeitos paródicos de “La muerte y la brújula” se deve ao fato do conto articular, na moldura de uma mera história de detetives, os mecanismos de cognição da história como eterno retorno das mesmas farsas, no qual estariam aprisionados agentes incapazes de mudar o

¹⁹⁴ Cf. MANN, Paul de. □The double aspect of symbolism”. In: _____. *Romanticism and Contemporary Criticism*. The Gauss Seminar and other papers. Baltimore: The Johns Hopkins University Pres, 1984.

seu curso, ou entregues a ele com uma convicção maníaca. Quanto a isso, algumas conexões imediatas podem ser sugeridas, como, por exemplo, entre a cor vermelha e seu papel nas representações do radicalismo argentino, uma relação extensamente ilustrada por Sarmiento, ou entre o *tetragrámaton* e a suástica nazista, um símbolo solar encontrado em várias culturas pré-cristãs. Todavia, importa menos determinar a origem destes signos do que entender como eles são manipulados na narrativa, como traços exagerados de um enigma risível, posto que se reduz a um plano de vingança, pensado para atrair um amante de sistemas lógicos e mistérios cabalísticos. E nem por isso o conto deixa de ter uma ressonância trágica, se atentarmos para a condição dos personagens como marionetes de um só destino aterrorizante: “O assassino e o assassinado, cujas mentes funcionam da mesma maneira, podem ser o mesmo homem”, afirmou Borges ao comentá-lo, acrescentando que, de certo modo, Lönnrot era um personagem suicida.¹⁹⁵

Em retrospectiva, a constatação traz consigo a lembrança de maio de 1940, como uma etapa do movimento infinito de um ciclo de agressões e reações entre dois inimigos, França e Alemanha, aprisionados no código da vendeta. E o relato serviria também para que Borges descrevesse sua própria situação após a ascensão de Juan Domingo Perón ao poder na Argentina, subsequente à derrota dos regimes fascistas na guerra, quando ele afirmaria sentir-se mais uma vez capturado pelas simetrias e repetições de Triste-le-Roy. Mas nenhuma destes focos de análise esgotaria as possibilidades de interpretação de “La muerte y la brújula”, que configura, de maneira mais ampla, uma imagem do mundo como pesadelo tautológico, labirinto de espelhos e caminhos que se bifurcam, talvez um tanto banal em seus excessos arquitetônicos e estilísticos, mas por isso mesmo ainda mais impiedoso com aqueles que estão submetidos ao infortúnio de habitá-lo. O rei triste de Borges remete ao monarca melancólico do drama barroco, segundo a leitura de Walter Benjamin, que antecedeu sua famosa descrição da figura de Baudelaire: um sujeito submerso na percepção do tempo como uma caprichosa eternidade, o esteta entediado com a multiplicação das alegorias, que se deixa perder na floresta de símbolos do labirinto urbano, e encontra no niilismo e no

¹⁹⁵ BORGES, J. L. “Commentaries”. In: _____. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Edited and Translated by N. T. di Giovanni. New York: Dulton, 1970, p. 269.

suicídio o “selo de uma vontade heróica” apropriada aos tempos modernos. E o pior é que esta eternidade mítica não é trabalho dos deuses, mas dos homens. Daí sua aterradora trivialidade.

Enfim, o que o relato tem de patético é também o que ele tem de terrível. Lógica e mística nele se conjugam na imagem de um cosmos regulado pelo eterno retorno. Mas, por outro lado, isto converge apenas para a criação de uma “atmosfera” depressiva, na qual Borges via o maior mérito da história, sem que o elemento humano possa ser percebido a não ser em sua ausência, e nenhuma verdadeira consternação trágica seja decorrente de sua leitura. A apatia e a indiferença de Lönnrot diante do próprio destino desestimulam uma interpretação fundada na natureza de seu sofrimento, e, se o caprichoso sistema de Scarlach é o mal, não se trata do mal radical responsável pelo infortúnio de uma nobre alma, mas de um plano mesquinho gerado pelo ressentimento e pelo ódio. Desta diferença se encarrega o componente satírico da trama, o que torna o modelo edipiano insatisfatório para a interpretação da narrativa, e, sobretudo, para o prosseguimento da argumentação sobre o assunto. Neste sentido, é o caso de verificar de que maneira a *comédia* podia servir como uma referência do relato policial, e como isto pode ser um vetor relevante para o tratamento do tema.

4.2.2 As alegrias do Padre Brown

Em suma: tendo em vista o esgotamento da tática simbolista ou expressionista empregada na elaboração dos relatos, e sua transfiguração em uma vaga atmosfera caricaturesca, a tradição inglesa mais uma vez serviria à continuidade da trajetória de Borges. Refiro-me a Chesterton e, por extensão, à criação mais célebre do escritor britânico, o padre Brown. Antes de seguir adiante, portanto, será válido recordar alguns traços marcantes da personalidade e das histórias deste personagem, no intuito de demonstrar como, também neste caso, a “inocência” britânica terminou por servir de remédio – ou uma forma de proteção – com que o argentino enfrentou a sensação de viver em meio a imposturas e simulacros. No entanto, veremos como isto nos leva antes à indicação de um falta do que de um fundamento em seus textos: a falta de simplicidade. Trata-se então de identificar o conjunto de práticas e valores a que esta simplicidade está vinculada.

Podemos começar com um comentário de Borges, escrito em 1937, sobre um texto autobiográfico de Chesterton:

Desnecessário falar da magia e do brilho de Chesterton. Eu quero deter-me em outras virtudes do famoso escritor: sua admirável modéstia e sua cortesia. Os literatos que em nosso solene país condescendem ao gênero autobiográfico falam de si mesmos em um tom distante e reverencial, como se falassem de um ilustre parente que vez por outra encontram nos velórios; Chesterton, ao contrário, convive íntima e jovialmente com Chesterton e até ri dele.¹⁹⁶

¹⁹⁶ “Innecesario hablar de la magia y del brillo de Chesterton. Yo quiero ponderar otras virtudes del famoso escritor: su admirable modestia y su cortesía. Los literatos que en nuestro solemne país condescienden al género autobiográfico, nos hablan de si mismos en un tono remoto y reverencial, como si hablaran de un ilustre pariente que a veces encontraron en los velorios; Chesterton, al contrario, intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él”. BORGES, J. L.

O que já nos situa no âmbito da comédia. E, a este respeito, note-se que, além de permear o estilo de sua prosa, o cômico é um princípio estruturante nas narrativas de Chesterton, assim como dos romances de Charles Dickens, cuja arte elas de certa maneira exibem, sintetizam e esgotam.

Pois, em Dickens, os enredos começam pela alusão ao demoníaco como agente de desintegração do mundo, com imagens de detalhes assustadores ao olhar infantil que as percorre: a cicatriz no rosto de um bandido, lareiras crepitantes, risadas macabras, cervejarias decrepitas. Mas, no fim das contas, tudo é alucinação. Os demônios não passam de criaturas viciosas, nunca verdadeiramente nocivas à ordem do universo. Não há grandes maldições ou sortilégios. No máximo, há alguma demência e fanatismo na perversidade dos vilões, mas ela pode ser creditada a um histórico de humilhações e ofensas, que os tornam dignos da piedade de consternados e cândidos heróis, no instante em que eles alcançam uma visão de conjunto, e consolidam sua fé na justiça e na providência. Enfim, a radicalidade do mal está banida destas histórias, e o transtorno que as atravessa é a corrupção, expressa com clareza em maus hábitos e defeitos físicos, signos de cobiça, avareza ou mesquinhez, mas não de uma personalidade ou índole maligna. A teodicéia de Dickens – seu esquema de justificação da presença do mal no mundo – é tão abrangente que se detém apenas onde falham todas as teodicéias cristãs: o sofrimento infantil.¹⁹⁷ Nas passagens em que este é mais agudo e injustificável, sua voz é a do coro trágico antigo. No mais das vezes, porém, ele está bem satisfeito com os indícios de que uma inteligência racional e caridosa regula as desventuras do homem.

O engraçado está em como o vício e o desequilíbrio penetram com várias gradações as almas de personagens intermediários, e transfiguram os ambientes que eles habitam. Com seus esquisitos auxiliares, advogados presunçosos, e confusos trâmites judiciários, o mundo de Dickens oferece oportunidade para todo

“‘Autobiography’, de G. K. Chesterton”. [El Hogar, 1 de octubre de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 341.

¹⁹⁷ Sobre o tema da teodicéia, ver WEBER, M. “Theodicy, Salvation, and Rebirth [1922]”. In: _____. WEBER, Max. *Sociology of Religion [Religionssoziologie, from Wirtschaft und Gesellschaft]*. Translated by Ephraim Fischhoff, introduction by Talcott Parsons, foreword by Ann Swidler. Boston: Beacon Press, 1991, p. 138-150. Mais especificamente sobre as teodicéias cristãs, ver RICOUER, P. “El mito ‘adámico’ y la visión ‘escatológica’ de la historia”. In: _____. *Finitud y Culpabilidad*. Trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta, 2004 [1960], p. 377-418.

tipo de riso com pequenas fraquezas e idiossincrasias humanas, e as constrangedoras trapalhadas delas decorrentes. Percorrer este mundo é mover-se, com desconcerto e embaraço, em um labirinto de escritórios bagunçados, pilhas de petições, balbúrdia oratória, e daí surge o efeito cômico das expressões faciais perplexas, que “não vêem maneira alguma de endireitar as coisas”. Este viria a ser o mundo de Kafka – mas apenas a partir do instante em que estivesse completamente entregue a uma agitação sem sentido algum, convertendo o desamparo em uma condição existencial irreversível do indivíduo, condenado ao infinito vagar pelos corredores de um universo desgovernado. Em Dickens, subsiste a crença em uma razão que se diverte com estes breves percalços, e assegura a execução de um plano benévolo e pedagógico. Que, afinal, repercute no plano do direito, onde se consolida o derradeiro e justo arranjo de enredos e processos.

Chesterton concentra estes vetores em histórias abreviadas, de acordo com uma disposição intelectual, que se expõe em um protagonista arquetípico. Por isso elas estão destituídas da alegre riqueza de personagens e situações de Dickens, ilustrando com maior premeditação o que antes fluía com naturalidade. Outro traço diferencial é a contraposição do caráter de sua figura central com congêneres de outras nacionalidades, o que se tornará particularmente valioso para a análise subsequente de um conto de Borges. Assim, já na primeira história de *The Innocence of Father Brown* (1911), ele surge no contraste com a figura de Aristide Valentin, o investigador francês que chega à Inglaterra para realizar a “maior prisão do século”, na caça a um bandido internacionalmente célebre, que lá estaria refugiado. Valentin é qualificado como um acumulador de êxitos baseados em raciocínios lógicos exatos, em consonância com o rigor típico do pensamento francês, que, segundo o narrador, se distingue não por postular novos paradoxos, mas por ir até o fim na dedução de um truísmo. E ele é igualmente um observador atento e frio do que se passa à sua volta, de modo que, no navio em direção a Londres, nota a presença de vários clérigos, os quais estariam indo participar de um encontro na capital inglesa, sendo que um deles, em particular, fica registrado em sua memória:

O Congresso Eucarístico sem dúvida havia retirado da estagnação provinciana muitas criaturas como esta, confusas e desamparadas, como toupeiras fora da toca.

Valentin era um cético no rigoroso estilo francês, e não podia ter amor algum por padres. Mas podia sentir pena deles, e este em particular teria causado pena em qualquer um. Carregava um guarda-chuva grande e esgarçado, que deixava cair constantemente no chão. Não parecia saber qual era a extremidade certa do seu bilhete de retorno. Explicou a todos na embarcação, com uma simplicidade pueril, que tinha que ser precavido, pois havia algo feito de prata verdadeira “com pedras azuis” em um de seus pacotes de papel marrom.¹⁹⁸

A caracterização denota uma fragilidade e uma desorientação tipicamente cômicas, nos detalhes da imagem e do comportamento do padre, que, em sua “ingenuidade”, declara para todos portar um objeto valioso. No entanto, mais do que um efeito cênico, ela implica uma relação com a transcendência, que se torna nítida na seqüência dos relatos, consolidando a idéia de que o desconcerto de Brown é uma expressão de humildade, presente na falta de jeito em lidar com minúcias práticas e regras de etiqueta. Por outro lado, na passagem sobre as pedras preciosas, reside outro indício decisivo para a composição do personagem: sua plácida confiança nos desígnios de uma ordem divina, impossível de ser fixada em sua totalidade por agentes humanos, mas que, através da mediação textual, se executa em cada um dos contos de Chesterton, agenciada por seu personagem central. Trata-se de uma segurança articulada às próprias vacilações do padre, e nunca abalada ao ponto de lhe colocar em dúvida quanto à efetividade da providência, tornando aquilo que parece ingênuo em uma espécie de desafio aos homens de má-fé, que tentarão desvirtuar o curso normal das coisas, e assim darão o pretexto para o desenrolar das tramas.

Não pretendo parafrasear nenhuma delas em especial, e sim entender uma dinâmica que é mais ou menos apreensível no conjunto, a partir desta conexão entre o humor e a graça. Deste modo, aquela mesma criatura atrapalhada com guarda-chuvas e tíquetes se converte, em todos os relatos, no solucionador de enigmas intrincados, que ele vê como oportunidades de exercitar uma razão fundada no alcance universal da justiça. “A razão é sempre razoável, mesmo no último limbo, na fronteira perdida de todas as coisas”, diz o padre Brown em uma

¹⁹⁸ “The Eucharistic Congress had doubtless sucked out of their local stagnation many such creatures, blind and helpless, like moles disinterred. Valentin was a sceptic in the severe style of France, and could have no love for priests. But he could have pity for them, and this one might have produced pity in anybody. He had a large, shabby umbrella, which constantly fell on the floor. He did not seem to know which was the right end of his return ticket. He explained with a moon-calf simplicity to everybody in the carriage that he had to be careful, because he had something made of real silver ‘with blue stones’ in one of his brown-paper parcels”. CHESTERTON, G. K. “The Blue Cross” [1910]. In: _____. *The Complete Father Brown Stories*. London: Wordsworth Classics, 1992, p. 17-32.

polêmica. E, tanto quanto a resolução do mistério, discussões neste território atacam o seu espírito argumentativo, estando nelas inserida uma tese sobre a natureza da verdade, consagrada pela robustez do senso comum, mas, em última instância, proveniente de uma teologia.

Para expô-la, Chesterton recorre a um terceiro personagem: o bandido que, após ser capturado por Brown – na medida em que este se antecipa a Valentin, demonstrando a insuficiência da lógica aplicada a assuntos humanos –, regenera-se e torna-se também, em narrativas posteriores, um investigador de casos criminais. Flambeau é um francês com traços germânicos, que combina argúcia matemática com acessos de violência, e pode ter inspirado a criação de Red Scharlach, inclusive pela correspondência de seus nomes. Já em sua primeira aparição, sob o disfarce de um participante do congresso eucarístico, ele discute com o padre Brown a infinitude do universo; afirma que o enigma do cosmos é insondável, e que existem outros mundos, outras formas de existência, que preservam significados ocultos para a mente do homem, com as quais este somente pode se relacionar através do fascínio e da adoração. Enquanto o protagonista de Chesterton, com uma serena convicção descrente de tais fantasias, discorre sobre aquilo que pode ser compreendido como seu próprio delírio ecumênico, mas ainda assim introduz no debate uma sobriedade inexistente na fala do suposto colega:

O universo é infinito apenas fisicamente, não infinito no sentido de escapar às leis da verdade (...) A razão e a justiça alcançam a a estrela mais remota e solitária. Olhe para essas estrelas. Elas não parecem ser diamantes e safiras singulares? Bem, você pode imaginar qualquer botânica ou geologia delirante que quiser. Pense em florestas de magnetita com folhas de brilhantes. Pense que a lua é uma lua azul, uma singular e enorme safira. Mas não vá pensar que toda esta excêntrica astronomia faria a menor diferença para a razão e a justiça da conduta. Em planaltos de opalas, e precipícios engastados em pérolas, você ainda encontraria um cartaz com o dizer: “Não roubarás”.¹⁹⁹

¹⁹⁹ “The universe is only infinite Olhe physically, not infinite in the sense of escaping from the laws of truth (...) Reason and justice grip the remotest and the loneliest star. Look at these stars. Don’t they look as if they were single diamonds and sapphires? Well, you can imagine any mad botany or geology you please. Think of forests of adamant with leaves of brilliants. Think the moon is a blue moon, a single elephantine sapphire. But don’t fancy that all that frantic astronomy would make the smallest difference to the reason and justice of conduct. On plains of opal, under cliffs cut out of pearl, you would still find a notice-board, ‘Thou shalt not steal’.”

Note-se como a imagem do diamante remonta ao rigor formal francês, e a “botânica” mencionada condiz com uma idéia de natureza presente no romantismo alemão. Sendo que, a ambos, é contraposto um ideal de equilíbrio e moderação. De modo que a razão e a justiça são, por um lado, mais misteriosas do que a lógica analítica, e por outro mais simples do que os excessos místicos. E estão acessíveis a todos, em uma linguagem direta e pouco sofisticada, para expressar uma lei moral básica, que não indica o caminho para a santidade, mas serve para constranger a ação de patifes. No caráter mediano desta lei se assentam as bases do senso comum, e estas sustentam o equilíbrio da comunidade, que é o equilíbrio sempre ameaçado, e sempre restituído, nas narrativas de Chesterton. Por fim, a apreensão destas leis não requer opulência imaginativa, nem os extremos do escrúpulo técnico. Ela depende, sobretudo, do discernimento, uma qualidade humana muitas vezes falseada por fantásticas teorias e constructos estéticos. Ou, como diz o padre Brown para explicar como desmascarou Flambeau em seu disfarce de clérigo: “Você atacou a razão. Isso é má teologia”.

Desta maneira, o conto policial de Chesterton é inaugurado com a descrição de um crime que, em sua aparente insensatez, ameaça a crença em uma lei racional, estabelecendo uma fissura entre o mundo empírico e a verdade. Ao enigma são propostas soluções geométricas ou sobrenaturais, que enrijecem ou dispersam a imagem de um universo regulado pela razão; mas o padre Brown termina por encontrar uma resposta capaz de reagrupar os elementos do texto de acordo com seu poder de mediação. E, mesmo que ele se sinta em algum momento desnordeado com as complicações da história, haverá sempre a fé em uma súbita e feliz revelação da coincidência entre a ordem das coisas e a providência: “A coisa mais incrível sobre os milagres é que eles acontecem”, diz o narrador de “The Blue Cross”, referindo-se a esta espécie de fenômeno, que, sendo caracterizado como um mistério, nem por isso precisa ter um aspecto complexo ou sofisticado. Tal como o padre Brown discorre em “The Wrong Shape”:

A mente moderna sempre mistura duas idéias diferentes: mistério no sentido do que é maravilhoso, e mistério no sentido do que é complicado. Esta é metade da

dificuldade que ela tem com os milagres. Um milagre é surpreendente; mas é simples. É simples porque é um milagre.²⁰⁰

Daí a estrutura cuja recorrência foi observada por Borges.²⁰¹ Há a postulação do enigma, com nuances sobrenaturais ou fantásticas, que parecem tornar obsoletos os procedimentos investigativos usuais de um Auguste Dupin; estes indícios fantasmagóricos se acumulam, e geralmente estão nos títulos das histórias, como “The Queer Feet” ou “The Invisible Man”; mas, por todo o tempo, o padre Brown, por mais distraído ou desastrado que pareça, está no controle da situação, formulando para ela uma resposta sensata, talvez não tão engenhosa ou aterradora quanto era de se esperar – “temo que vocês vão achar tudo muito prosaico”, ele inicia um de seus discursos a respeito –, porém verdadeira e justa segundo uma inteligência providencial, que, afinal, também não é muito complicada.

O detetive não deixa de demonstrar, em algumas ocasiões, como seria capaz de construir brilhantes hipóteses com o material de que dispõe. Em “The honour of Israel Gow”, por exemplo, ele enumera uma série de possíveis soluções para o enigma da morte de um nobre escocês em seu fantasmagórico castelo, todas elas igualmente interessantes e enganosas. “Dez falsas filosofias se encaixam ao universo; dez falsas teorias se encaixarão ao castelo de Glengyle. Mas nós queremos a verdadeira explicação do castelo e do universo”, afirma ele, para finalizar a exposição, antes de proceder às considerações finais. Neste mesmo conto, todavia, acontece algo que merece nossa atenção: por um instante o padre Brown tem sua fé abalada, ao constatar que a solução verdadeira do caso parece dissociada dos critérios da razão e da justiça. E ele então decide dormir, explicando a atitude em um diálogo com o policial que o acompanha:

“Dormir! Dormir. Chegamos ao fim da linha. Vocês sabem o que é o sono? Vocês sabem que todo homem que dorme acredita em Deus? O sono é um sacramento; porque é um ato de fé e é um alimento. E precisamos de um sacramento, mesmo que seja um sacramento natural. Aconteceu-nos algo que acontece muito raramente com os homens; talvez a pior coisa que possa acontecer a eles.

²⁰⁰ “The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle”. CHESTERTON, G. K. “The wrong shape”. In: _____. *The Complete Father Brown Stories*, p. 102-116.

²⁰¹ Ver BORGES, J. L. “Modos de G. K. Chesterton”. [Sur, Buenos Aires, año VI, n. 22, julio de 1936]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 18-23.

Os lábios de Craven se entreabriram: “O que você quer dizer?”
 “Nós encontramos a verdade; e a verdade não faz sentido”.²⁰²

No entanto, presumivelmente, no dia seguinte, após uma boa noite de sono, Brown tem uma iluminação, originada da prosaica menção a um dentista, que lhe restitui a tranqüilidade, e encaminha o texto para a zona de conforto em que costumam terminar suas tarefas:

Amigos, passamos a noite no inferno; mas agora o sol nasceu, os pássaros estão cantando, e a luminosa imagem do dentista reconforta o mundo (...) Ah, deixem-me ser bobo por um momento. Vocês não imaginem como estive infeliz. E agora sei que não havia nenhum grande pecado em toda esta história. Talvez apenas um pouco de insensatez – e que se importa com isso?²⁰³

De tal maneira que o breve intervalo de dúvida apenas sugere, e logo desfaz, a perspectiva de uma angústia mais duradoura. E ele não basta para causar a impressão de que estamos enfim livres da indulgente – e muitas vezes exasperante – confiança do padre Brown. Por causa da escassez de movimentos como este, e da suspeita de que por sua vez eles denotam uma falsa insegurança, os contos de Chesterton podem causar no leitor contemporâneo uma sensação de monotonia ou aborrecimento, com sua credulidade simplória na normalidade das coisas, que eles reafirmam constantemente. Em comparação com os relatos de Poe, como foi indicado, eles tiveram uma repercussão muito efêmera e restrita no século XX, talvez – peço licença para a menção duvidosa – reverberando nas tramas infantis do *Scooby-doo*, onde a substituição farsesca do mistério sobrenatural por uma resolução da ordem do humano serve para reiterar, em cada desenho, a segurança em um final feliz (segundo Virginia Woolf, afinal, quase toda a literatura inglesa do século XIX era literatura para crianças). Mas é preciso qualificar aquela “monotonia” como um elemento constitutivo do pensamento de Chesterton, e ver

²⁰² “‘Sleep! Sleep. We have come to the end of the ways. Do you know what sleep is? Do you know that every man who sleeps believes in God? It is a sacrament; for it is an act of faith and it is a food. And we need a sacrament, if only a natural one. Something has fallen on us that falls very seldom on men; perhaps the worst thing that can fall on them’.

Craven’s parted lips came together to say: ‘What do you mean?’

‘We have found the truth; and the truth makes no sense’.” CHESTERTON, G. K. “The honour of Israel Gow”. In: _____. *The Complete Father Brown Stories*, p. 90-101.

²⁰³ “Friends, we have passed the night in hell; but now the sun is risen, the birds are singing, and the radiant form of the dentist consoles the world (...) Oh, let me be silly a little. You don’t know how unhappy I have been. And now I know that there was no deep sin in this business at all. Only a little lunacy, perhaps – and who minds that?”.

como ela se destaca contra um pano de fundo que aponta para seu contrário. Sendo, portanto, uma qualidade a ser entendida no contraponto com a emergência de outros paradigmas interpretativos, para enigmas criminais e cosmológicos, decorrentes de crenças profanas mais atraentes e arrebatadoras.

Enfim, se a tragédia antiga remetia à possibilidade de um deus maligno a comandar os assuntos humanos – e à noção de um mal radical, em sua neutralidade ética –, a comédia inglesa, desde Shakespeare, teria expressado a idéia de que um certo controle do mundo foi conferido aos homens, aos quais cabe serem honrados e justos no escopo de suas atribuições, como indica o discurso final de Próspero em *The Tempest*. E se, no primeiro caso, o orgulho do soberano o encaminha à perdição, e à queda na armadilha trágica, no segundo o desconcerto e a humildade antecedem o advento da graça, quando mesmo a mais simplória das criaturas assume o domínio da situação dramática. Para tanto, ela lança mão de sua inocência e sinceridade – a capacidade de acatar verdades ordinárias e preceitos basilares, atrelada a uma exposição sem floreios dos mesmos, que requer equilíbrio entre cortesia e autoridade, delicadeza e convicção, embaraço e competência –, e assim torna-se imune aos encantos das explicações extravagantes, nas quais o desejo de autenticidade se transforma em produtor de imposturas.

De tal maneira que, no máximo, os expoentes do autêntico são maníacos e lunáticos, vendo forças ocultas e gigantes mitológicos onde há apenas desvios de conduta e moinhos de vento. A razão não é um segredo reservado aos iniciados de uma seita, mas a faculdade do espírito compartilhada por todos os homens são. Para Chesterton, ortodoxia significava lucidez, mas esta correspondência, vale repetir, é reservada, segundo Borges, para as *épocas razonables*, em que é desnecessário provar com lógica rigorosa que os homens não devem roubar e matar. Épocas em que a noção de sanidade mental é descomplicada, e um escritor romântico como Thomas de Quincey, em seus estudos sobre mistérios cabalísticos e sociedades secretas, pode vindicar abertamente a loucura e o delírio, como desvios da normalidade burguesa e cotidiana, sem difundi-los como meios legítimos e decisivos de acesso à verdade ou à explicação do universo.

Devo salientar que nenhum destes argumentos será transposto para a análise da obra de Borges com o peso que o discurso religioso lhes confere. Muito pelo contrário: no lugar onde em Chesterton havia uma garantia do equilíbrio do

mundo e da regularidade de seus movimentos, em Borges se instala o vazio sobre o qual se dá o distúrbio da antiga ordem. Mas, se vamos falar de um mundo abandonado por Deus, é bom saber que Deus é este que o abandonou, para assim compreender de que modo a ausência é sentida; e, se vamos falar de um mundo assombrado pelos demônios, as observações precedentes servem para indicar como Borges, leitor de Chesterton, viu tais entes malignos como alucinações e devaneios de um época tumultuosa. Sem insistir na anacrônica crença em uma inteligência divina a arranjar os negócios terrenos, ele reteve da inocência e da parcimônia britânicas a incredulidade nos poderes do diabo, principalmente depois de passados os anos de maior angústia com a idéia de que o horror podia estar mesmo tomando conta do planeta. E, assim, pôde recuperar sua bem-humorada lucidez, para desfazer fantasmagorias e reduzi-las, então definitivamente, à condição de material para a sátira. Trata-se, enfim, de indicar como o modelo narrativo de Chesterton lhe serviu para fazer esta operação.

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, o último conto policial de Borges a ser discutido, foi publicado em 1945, e está livre das ambivalências que faziam “La muerte y la brújula” oscilar entre o ridículo e o trágico – o que provavelmente se relaciona com um cenário internacional desanuviado das tensões dos anos anteriores, por mais que na política argentina surgissem outros pesadelos, de acordo com a visão do autor. Paralelamente, o cenário do relato é o verão inglês de 1914, isto é, o momento exatamente anterior ao início da longa crise que marcou o declínio da tradição britânica, e justamente por sua datação e localização o conto torna nítida a ausência de um detetive como o Padre Brown, em uma trama que reproduz, em vários aspectos, o enquadramento de suas intervenções. Isto está relacionado a uma conferência proferida por Borges no mesmo ano da publicação do relato, onde, em retrospecto, ele descrevia o fastio de sua geração com a brandura de uma velha moralidade:

Há vinte anos atrás, meu país pôde suspeitar que as indescifráveis divindades lhe haviam reservado um mundo benigno, e reversivelmente alheado de todos os antigos rigores. Então, eu me lembro, Ricardo Güiraldes evocava com nostalgia (e exagerava, epicamente) as durezas da vida dos tropeiros; a mim e a Francisco Luiz Bernárdez nos alegrava imaginar tiroteios entre contrabandistas de álcool na alta cidade de Chicago; eu perseguia com vã tenacidade, com propósito literário, os últimos rastros dos *cuchilleros* das margens da cidade. Tão manso, tão incorrigível pacífico nos parecia o mundo, que brincávamos com anedotas ferozes, e invejámos

o “tempo de lobos, tempo de espadas” que haviam conseguido outras gerações mais venturosas.²⁰⁴

Sabemos também como, neste contexto, a dureza e os rigores do processo de fundação do Estado argentino haviam ficado para trás, assim como o vigor ainda presente no pensamento de Chesterton sofria na Inglaterra um processo de esvaziamento, degenerando em normas e teorias estanques, correspondentes à calma que precede as grandes crises, ou ao otimismo irrealista com uma racionalidade que vinha perdendo sua substância comunitária. Assim, em “Abenjacán el Bojarí”, tomam parte dois investigadores, ambos “jovens, apaixonados e distraídos”, e “fartos de um mundo sem a dignidade do perigo”. O primeiro, Dunraven, é autor de uma epopéia e cultiva uma barba escura, enquanto o segundo, Unwin, teria publicado um estudo sobre um teorema imaginário de Fermat, e apreciava problemas matemáticos. Auguste Dupin e Roderick Usher, Monk Eastman e Pierre Menard, Red Scharlach e Erick Lönnrot: a dupla representa o embate e a identidade entre rigor lógico e dissipação mística que atravessa a obra ficcional e crítica de Borges. Mas ela representa, sobretudo, Valentin e Flambeau, sem que nenhum clérigo sensato pudesse penetrar na narrativa, estando vinculado àquele mundo estúpido, obtuso e indigno, que eles queriam tanto deixar para trás.

No que se refere ao enigma e à trama policial descrita, o tom é abertamente jocoso, tratando da história de um rei de cabelos vermelhos, assassinado com seu leão e seu escravo em uma insólita construção que lhes servia de morada: “Espero que a história seja lida pelo humor”, Borges diria anos depois. “Não posso esperar que ninguém leve a sério tais caprichos pictóricos”.²⁰⁵ A solução da charada é o que menos importa, e toda a atenção se volta para os personagens que tentam desvendá-la. Estes se definem como tipos muito bem identificáveis, em uma

²⁰⁴ “Hace veinte años, pudo sospechar mi país que las indescifrables divindades le habían deparado un mundo benigno, y reversiblemente alejado de todos los antiguos rigores. Entonces, lo recuerdo, Ricardo Guiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba, épicamente) las durezas de la vida de los troperos; a Francisco Luiz Bernárdez y a mí, nos alegraba imaginar que en la alta ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con propósito literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan incorrigiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos ‘el tiempo de lobos, tiempo de espadas’ que habían logrado otras generaciones más venturosas”. BORGES, J. L. “Aspectos de la literatura gauchesca”. [Número, Montevideo, 16 de enero de 1950. Conferencia leída en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo, 29 de octubre de 1945]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 221-3.

²⁰⁵ BORGES, J. L. “Commentaries”. In: _____. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Edited and Translated by N. T. di Giovanni. New York: Dulton, 1970, p. 273-4.

passagem introdutória, na qual Unwin pergunta por que as circunstâncias do crime, ocorrido vinte e cinco anos antes, em uma casa na localidade que visitavam, seguiam sendo obscuras, ao que se segue a resposta de Unraven, e um diálogo:

- Por diversas razões – foi a resposta. – Em primeiro lugar, esta casa é um labirinto. Em segundo lugar, vigiavam-na um escravo e um leão. Em terceiro lugar, desvaneceu-se um tesouro secreto. Em quarto lugar, o assassino estava morto quando o assassinato ocorreu. Em quinto lugar...

Unwin, cansado, o deteve.

- Não multipliques os mistérios. – disse. – Estes devem ser simples. Lembra a carta roubada de Poe, lembra o quarto fechado de Zangwill.

- Ou complexos – replicou Dunraven. – Lembra o universo.²⁰⁶

Tampouco devemos multiplicar as digressões interpretativas. A esta altura, deve estar claro que “Abenjacán el bojarí” se insere na linhagem da prosa de Chesterton, retirando-lhe o ponto de equilíbrio, e que isto, contudo, não torna menos excêntricas as resoluções do problema favorecidas por seus dois detetives. É um debate sobre as convenções do gênero destituído do que havia de “convencional” no pensamento do Padre Brown, e construído sobre a falta de um senso comum capaz de fornecer respostas às questões do texto, que estimula a imaginação a buscar desenlaces sensacionais, ou de “simplicidade” estritamente lógica e geométrica. Dez falsas teorias se aplicam ao caso de Abenjacán; dez falsas filosofias, a partir de 1914, se aplicariam ao universo. No entanto, não há razão ou justiça alguma a que se possa recorrer para elucidar a verdade, e a explicação encontrada no final é apenas um frustrante jogo de disfarces, em que o criado do rei teria construído o labirinto para atraí-lo a uma armadilha. Como sempre, a solução do mistério é prosaica e inferior ao próprio mistério, mas o pior é que, do ponto de vista da inteligência, ela não faz nenhum sentido.

²⁰⁶ BORGES, J. L. “Abenjacán, o Bokari, morto em seu labirinto” [1945]. In: _____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 668.

“Por diversas razones. Em primer lugar, esa casa es un laberinto. Em segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. Em tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. Em cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...

Unwin, cansado, lo detuvo.

- No multipliques los misterios – le dijo. – Éstos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

- O complejos – replicó Dunraven. – Recuerda el universo”. BORGES, J. L. “Abenjacán El Bojarí, muerto en su laberinto”. In: _____. *El Aleph*. OC, vol. 1, p. 641-46.

Ou seja: convertida em um assunto estritamente factual, empírico e científico, a verdade se degrada em uma concatenação linear de causalidades, que nada tem a ver com a razão, no sentido mais amplo do termo. Por outro lado, a percepção desta insuficiência motiva o *nonsense* de ficções metódicas ou apaixonadas, criadas com pretensões filosóficas, mas que se destacam por seu fascínio estético, não por sua efetividade prática. Diante disso, o raciocínio desenvolvido nesta etapa pode ser recuperado, de modo a preparar sua reinserção no plano mais geral do trabalho.

Os símbolos, as metáforas, as alusões e os vertiginosos exageros cabalísticos dos contos policiais de Borges seriam tumultos sobrepostos ao esfacelamento de uma concepção moral da ordem do mundo, associada ao século XIX inglês, que serviu ao estabelecimento de um império, e cuja explanação se encontra, entre outros lugares, na obra de Chesterton. Esta ordem implicava falhas e distensões, na medida em que possuía certa maleabilidade, dada pelo caráter mediano de seus fundamentos, negociáveis dentre de certos limites; ela se baseia em um acordo apropriado à índole falível dos homens, e tem sua pertinência confirmada exatamente quando está prestes a desfazer-se, criando o ambiente de confiança que Borges atribuía às épocas clássicas. E a confiança é um elemento constitutivo da comédia, de acordo com a estrutura convencional da forma, em que tudo parece ir mal para depois terminar bem. Quando esta estrutura se enrijece em um convencionalismo automático e inócuo, porém, ela perde seu alcance consensual, fica esvaziada de sentido, torna-se mais impositiva que persuasiva, e suas composições demandam a interferência de um *deus ex machina*, a caminho de tornar-se mais máquina do que deus. Os contos de Chesterton se situariam no limiar deste processo.

Paralelamente à decadência britânica, o século XX assistiu à mobilização de configurações trágicas, que, do campo da estética, passaram ao campo da política, convertendo-se em uma indicação do curso da história. Contra o plebeísmo inglês, insurgiram-se as noções da perfectibilidade humana e da nobreza da raça, atreladas ao caráter heróico do personagem trágico, e, como ele, confinadas à pureza do sangue e à circularidade do mito. Todavia, tanto o mal radical, de raiz racial e ontológica, como o bem absoluto, de projeção cosmopolita e metafísica, aos quais determinados agentes estavam dispostos a entregar sua individualidade e sua liberdade, em troca de uma existência plena de sentido, assumiram formas

artificiais que apenas simulavam um segredo inexistente. O cosmos misterioso das sagas épicas era só uma confusão, e a clareza analítica do pensamento ordenador era pura matemática. Segundo Borges, não há salvação na confusão ou na matemática.

Mas Borges, além de diagnosticar esta impossibilidade, e ver com repugnância os movimentos coletivos que insistiam em ignorá-la, registrou também em seus textos o que existia de preciosamente patético nas expressões individuais do fenômeno. E, com isso, recuperou uma capacidade de enternecimento com os devaneios e aspirações do personagem cômico, que desloca o estilo satírico, ou mesmo paranóico, de seus contos, para um diálogo com Chesterton. Este movimento é essencial para a continuidade do estudo que proponho, mas, como em toda perspectiva comparatista, ele deve ser feito não apenas em função da semelhança, mas também da diferença. Pelo mesmo motivo que o padre Brown se tornaria uma figura anacrônica no século de Borges, a produção literária do autor argentino não podia simplesmente reproduzir o tipo de solução que ele encontrava para seus enigmas; não podia, de fato, reproduzir solução alguma. Com isso, aos poucos, vamos nos aproximando do delineamento de outro contexto para a leitura de seus contos, mas quero apenas mencionar este ponto para voltar a discuti-lo logo adiante. Antes, considero justificável oferecer ao menos mais um exemplo de como este argumento pode ser elaborado por outro caminho, aumentando um pouco o espectro dos relatos a serem trabalhados.

4.2.3 Os deuses bárbaros

Há um anexo a “Abenjacán el Bojarí”, na forma de uma parábola à qual o texto faz alusão, intitulada ‘Los dos reyes y los dos laberintos’.²⁰⁷ Conta como o rei da Babilônia certa vez teria reunido seus magos e arquitetos para construir a mais sutil das edificações, no propósito de atordoar aqueles que a adentrassem: “Esta obra era um escândalo, porque a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus e não dos homens”, comenta o narrador. E, ao receber uma visita do rei dos árabes, o rei da Babilônia o faz penetrar no labirinto, para jactar-se de sua obra diante do espírito grosseiro e rústico do hóspede. Este, por sua vez, após perder-se nela durante todo um dia, não profere nenhuma queixa, dizendo apenas que existia também em seu país um magnífico labirinto, o qual mostraria ao colega para retribuir-lhe a acolhida, quando houvesse oportunidade. Retornando à Arábia, ele reúne seus exércitos, para promover a impiedosa devastação dos reinos babilônicos, e captura seu soberano. Que é amarrado na corcova de um camelo, e levado ao deserto, onde o rei dos árabes declara ser aquele o seu labirinto, e que nele não havia galerias a percorrer, muros que vedassem o passo, portas para forçar, mas apenas a imensidão em estado bruto, na qual seu prisioneiro seria abandonado para morrer de fome e de sede. Aqui termina a história.

A parábola consagra, em duas imagens definitivas, as teorias e condutas sobrepostas à falência da prática do equilíbrio de antagonismos²⁰⁸: esteticismo e

²⁰⁷ O autor já havia incluído esta lenda em seus artigos pelo menos em duas oportunidades, atribuindo-a a diferentes fontes. Ver BORGES, J. L. “Labirintos”. [*Obra*, Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, año I, n. 3, febrero de 1936]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 156-158, e BORGES, J. L. “Uma leyenda arábica”. [*El Hogar*, 16 de junio de 1939]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 465.

²⁰⁸ Utilizo a expressão de acordo com a análise de Ricardo Benzaquen de Araújo sobre a influência do pensamento inglês na obra de Gilberto Freyre, presente na conclusão de seu estudo sobre o

vitalismo, abstração geométrica e potência ontológica, refinamento intelectual e violência primitiva, a utopia da paz e a utopia da guerra, o bem universal e o mal radical. No mesmo sentido, a atitude do rei babilônico tem algo do orgulho francês com as maravilhas urbanísticas de sua capital, enquanto na rusticidade do rei dos árabes residem traços do arquétipo germânico, gerando uma relação de ostentação e ressentimento, que culmina na destruição da Babilônia. Na trama, repercute também o contraste entre a cidade e a natureza, entre civilização e barbárie, que se destacava no pensamento argentino.

Terminado o ciclo dos relatos policiais, portanto, note-se que o mesmo percurso poderia ter sido em um sentido inverso e idêntico, a partir dos contos que Borges situa no deserto, no pampa, e outras paisagens primitivas. Se aqueles transitavam de charadas criminais para a perplexidade metafísica, estes apresentam vagas profusões de símbolos que podem reduzir-se a meras charadas. Em “Las ruinas circulares”, de 1940, o esquema é cumprido com exatidão. O texto utiliza os recursos estilísticos da *fine writing* para criar uma atmosfera onírica, de matizes orientalistas, onde se desdobra a história de um homem dedicado à tarefa de gerar outro, com o material de seus sonhos. Mas detalhes humorísticos se inserem na descrição de um trabalho tão árduo, e de antemão fútil, como o de Pierre Menard: a necessidade de sonhar cada fio de cabelo da criatura, o conserto de uma deficiência em seu ombro direito, a impostação verbal de algumas passagens. E, ao final, tudo não passa de uma *trick story*, com a revelação de que aquele que sonhava também era sonhado, e assim por diante.

Mas, por um breve instante, o relato consegue causar uma vertiginosa sensação de irrealidade e encarceramento na eterna recorrência. Borges trabalharia este tema mais extensamente em “El Inmortal” (1947), protagonizado por um soldado romano, da época do declínio do império, o qual faz uma viagem em busca da lendária cidade dos homens imperecíveis. Esta viagem o leva a uma espécie de coração das trevas – *The Adventures of Arthur Gordom Pym*, de Poe, *The Purple Land*, de W. H. Hudson, e *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, são algumas das referências do relato –, mas os comentários do narrador a este

autor. Cf. “Conclusão: Dr. Jekyll and Mr. Hyde”. In: BENZAQUEN, R. B. *Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Ed. 34, 2005 [1994], p. 183-207.

respeito são característicos da prosa de Borges.²⁰⁹ Recordando sua descoberta de uma obra abandonada, retratada com palavras semelhantes às usadas na descrição da quinta de Triste-le-Roy, e que ele depois revela ser a famosa cidade, o soldado afirma:

“Este palácio é obra dos deuses”, pensei primeiramente. Explorei os inabitados recintos e corrigi: “Os deuses que o edificaram morreram”. Notei suas peculiaridades e disse: “Os deuses que o edificaram estavam loucos”. Disse isso, bem sei, com incompreensível reprovação que era quase remorso, com mais horror intelectual que medo sensível (...) “Esta cidade”, pensei, “é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e, de algum modo, compromete os astros. Enquanto perdurar, ninguém no mundo poderá ser valoroso ou feliz”.²¹⁰

E, depois deste trecho, ele constata que os “imortais” eram na verdade os inativos trogloditas de uma tribo que vivia além da cidade, embora ele houvesse esperado encontrar um povo industrioso e sábio. Após erguerem a complexa e insensata construção, eles teriam se entregado a uma existência puramente espiritual e contemplativa, esquecendo-se do mundo físico, e indiferentes a sucessos e infortúnios pessoais, na medida em que um sistema de precisas compensações tomava conta de sua psicologia. Cada um deles era apenas um exemplar da espécie – e, neste aspecto, o conto ilustra a filosofia de Schopenhauer, com sua imersão em uma abstrata esfera mítica, onde primitivismo e quietude se confundem, e a música é a arte que prescinde do mundo ao conformar a sofisticada geometria do cosmos. Assim como a violência seria um duplo da lógica nos relatos policiais, aqui a abstração implica uma relação estreita com a barbárie. Mas tudo isto interessa também pelas destituições que acarreta. Tal como se lê:

²⁰⁹ Este tipo de narrativa constitui toda uma tradição literária, abordada por Luiz Costa Lima em *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

²¹⁰ BORGES, J. L. “O immortal”. In: _____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 598. “Este palácio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: Los dioses que lo edificaron estaban locos. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible (...) Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.” BORGES, J. L. “El Inmortal” [1947]. In: _____. *El Aleph*. OC, vol. 1, p. 571-583.

A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens (...) Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é eco de outros que no passado o antecedem, sem princípio visível, ou fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário.²¹¹

E o precioso, o precário, está naquilo que os sistemas totalitários eliminam de sua esfera de atuação: a singularidade do indivíduo, sua liberdade e a rareza de cada percurso biográfico. Pode não haver nada de heróico nestes atributos; do ponto de vista dos ideais de pureza e perfectibilidade, o *principium individuationis* é, de fato, um signo do desprezível. Eles não poderiam encontrar dignidade onde vêem somente o degradante exílio de um universo mítico primevo, ou a incapacidade de desenvolver as qualidades humanas universais. Todavia, na perspectiva do que há de incompleto, de falível na condição humana, as existências individuais são tocantes em suas carências. E são, pelo mesmo motivo, cômicas, não em uma perspectiva que vê no personagem da comédia baixaza e indignidade, mas naquela que o transforma em um herói precioso e patético, atrapalhado com o *nonsense* do mundo.

Por último, vale lembrar “El Sur”, de 1953, o último conto publicado pelo escritor argentino no período de que tratamos. E aqui, mais uma vez, estamos no terreno das referências auto-biográficas de Borges. A narrativa descreve a preciosa e precária morte do secretário de uma biblioteca municipal de Buenos Aires, em 1939, causada por um acidente que o teria deixado febril e delirante em uma cama de hospital, o que lhe permite sonhar o próprio fim, de acordo com sua índole romântica (e reproduz, portanto, um episódio ocorrido no final de 1937, que quase tirou a vida do autor, quando ele teve uma septicemia decorrente de um corte na cabeça).

Decerto, também esta é uma *trick story* – o truque está em relatar fatos imaginários como reais, e assinalar a inversão no final. Porém ela é mais do que isso, e viria a ser considerada pelo autor uma de suas melhores. Para tanto

²¹¹ “La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres (...) Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario”.

contribuíram sua retomada de um estilo marcado pela nostalgia, e por um singular sentimentalismo, presentes no percurso do protagonista em direção ao subúrbio da capital, no retrato da pobreza multicolor do armazém onde ele “escolhe” morrer, e em alguns outros comoventes detalhes circunstanciais. Nem o deserto, nem a cidade: “El sur” termina naquela zona intermediária, que na década de 20 havia se proclamado a síntese das duas coisas, mas onde Borges identificou pela primeira vez a miséria que estava por trás desta aspiração. De modo que, em seu amor àquela vida tacanha e àquele cenário modesto, ele teria feito ressurgir, nesta história, a Palermo de *Evaristo Carriego*, onde a inépcia preservava algo da inocência de épocas passadas, por mais que nenhuma competência ou autoridade efetiva pudesse reverter este atributo em seu contrário. A luz crepuscular com que se encerra o conto seria apenas um tímido reflexo de um período de glória, e também o anúncio de tempos mais sombrios.

Em que pesem as diferenças entre os escritos de Jorge Luis Borges e Thomas Mann, afinal, “El sur” traz notáveis semelhanças com *Morte em Veneza*, do autor alemão – e até por isso a distinção fica mais acentuada. Juan Dahlmann, o herói do relato, tem como antepassado um pastor luterano germânico, o que se relaciona com o temperamento místico do jovem Borges, sua afeição à terra pátria, e a apropriação de mitologias do solo e do sangue. Como Gustav von Aschenbach, ele se encaminha ao “sul” como que guiado por uma força maligna, para lá encontrar sua morte anunciada; e o sul, nos dois casos, é um lugar pintado em cores vivas, que ocultam sua palidez funérea. Uma espessa camada de maquiagem se sobrepõe aos rostos dos personagens e às paredes dos armazéns, denotando os estertores de uma paixão esgotada em gestos superficiais.

No entanto, comparada à ironia de Mann, com que o vejo manejar um estilo épico para tratar de um fim irrisório, a de Borges oscila entre extremidades mais próximas, nos tênues movimentos de aproximação e afastamento, de intimidade e consternação. Comparada à morte de Aschenbach, a de Juan Dahlmann é *confortável* – e ele apenas aceita seu destino como se lhe tivesse sido concedido por uma divindade simpática aos seus sentimentos. Ao contrário do burguês alemão, taciturno e obstinado em sua fidelidade ao *volk*, ele pratica um “*criollismo* algo voluntário”, e possui um temperamento mais ingenuamente provinciano. Não deixa de ser o funcionário de biblioteca, que todos os natais recebe uma porção de mate, e vai para casa chorando de humilhação. No desfecho

de sua vida há certa justiça e alguma benevolência, sacramentada por uma simples agulha, tendo em vista que uma injeção aplicada no hospital lhe oferece a oportunidade de sonhar um duelo, com que terminarão os seus dias em um armazém suburbano.

Neste ponto, ele é um personagem de Chesterton. Inclusive porque os traços sobrenaturais da narrativa são eliminados em favor de uma explicação humana. Todavia, a triste comédia que terá sido sua existência terrena é redimida em um epifania tão fugaz, tão crepuscular, que a luz incidindo sobre seu derradeiro ato é antes o signo de uma ausência do que de uma presença. Além disso, em sua vinculação à biografia de Borges, o conto trata de um não-acontecimento. Após o acidente que ele próprio sofreu em 1937, e que o deixou delirando entre a vida e a morte por vários dias, o autor voltou a ser o pequeno funcionário público que cumpria deveres absurdos, a serviço de um estado desfeito, e sem um Deus que lhe oferecesse qualquer conforto. “Minha vida é uma interminável série de mesquinhas”, ele afirmou em 1945. Neste ponto, era um personagem de Kafka.

Com isto nos aproximamos do próximo tema do trabalho. Mas, para preparar sua inserção, quero ainda tratar de uma narrativa em que a antinomia entre civilização e barbárie, entre a cidade e o deserto, entre abstração e violência, surge na obra de Borges sem nenhuma intenção paródica. Pois se, no plano das coletividades, estes elementos representavam modelos de organização social indesejáveis, no que concerne aos indivíduos eles podiam ser signos de um destino imune a questionamentos de ordem moral – isto é, eles podiam ser *autênticos*. No âmbito da política, a relação entre sigilo e autenticidade era produtora de imposturas e monstruosidades; no território das existências particulares, o segredo é um tesouro não partilhável, mas fundador da singularidade do sujeito. E, neste sentido, ele deveria ser respeitado.

A “Historia del guerrero y de la cautiva” (1949) se inicia com uma menção à lenda de um guerreiro lombardo que, durante o assédio a Ravena, quando caiu o Império Romano, teria mudado de lado e morrido defendendo a civilização que atacava. Borges imagina-o um símbolo do fascínio que a cidade podia exercer sobre um espírito brutal; mas não o imagina um traidor, e sim um iluminado, um converso. A força que o leva a trocar uma vida selvagem pela “complexa maquinária” de Roma é, por definição, insondável. E o mesmo vale para a história narrada a seguir, supostamente recebida da tradição oral da família de Borges,

sobre a também lendária mulher, de origem inglesa, que vivia entre os *gauchos* e índios do pampa, onde, segundo uma suposição corrente, era mantida prisioneira. O desfecho do relato revela que esta teria sido, na verdade, uma opção da mulher, para a lástima, escândalo e exasperação da avó britânica de Borges, que não podia considerar digna a vida no deserto. “A esta barbárie se havia rebaixado uma inglesa”, comenta o narrador, do ponto de vista da velha senhora. Mas, logo em seguida, ele retifica:

A figura do bárbaro que abraça a causa de Ravena, a figura da mulher européia que opta pelo deserto podem parecer antagônicas. No entanto, um ímpeto secreto arrebatou os dois, um ímpeto mais fundo que a razão, e os dois acataram esse ímpeto que não souberam justificar. Talvez as histórias que contei sejam uma única história. Para Deus, o anverso e o reverso desta moeda são iguais.²¹²

De maneira que, no contraste com a moralidade vitoriana, esteticismo e barbarismo surgem aqui como modelos de conduta que o pensamento inglês não consegue compreender, mas que têm justificação própria e autônoma. E um traço distintivo do conto, neste aspecto, é que o guerreiro e a cativa correspondem aos seus destinos com absoluta indiferença por tais padrões morais, o que nos impede de caracterizar a conduta de ambos como decorrentes do ressentimento francês ou alemão contra a Grã-Bretanha. O narrador parece instalar-se na posição de um sujeito que não entende este tipo de vocação, mas o reconhece a autenticidade do “ímpeto mais profundo do que a razão”, algo que estaria além dos hábitos de sua mentalidade e da de sua família, sem que, por isso, fosse motivo de sátira ou horror. Este reconhecimento da alteridade denota alguma flexibilização na postura do autor, no que se refere a paradigmas herdados, com os quais, neste caso, podia estabelecer uma relação seletiva, inclusive por deles se apropriar através de uma estratégia de *self-fashioning*. Enfim, Borges não era tão obtuso quanto algumas vezes queria parecer.

Resta saber o que ele fez com o “ímpeto secreto” que ele mesmo teria sentido ao entrar em contato com os elementos da cultura anglo-saxônica, o que

²¹² BORGES, J. L. “História do guerreiro e da cativa”. In: _____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. OC [edição brasileira], vol.1, p. 623. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta pelo desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales”. BORGES, J. L. “Historia del guerrero y de la cautiva” [1949]. In: _____. *El Aleph*. OC, vol. 1, p. 596-599.

nada tem a ver com o confronto com outras formas de vida, mas diz respeito a uma questão totalmente pessoal. Presumivelmente, a partir do final da Segunda Guerra este problema se tornaria mais claro para ele, cujo temperamento conservador se viu em definitivo diante de um mundo no qual já não havia muito a se conservar. Sem dúvida, a exatidão da data é antes um instrumento de organização deste estudo do que um limite a ser aplicado à realidade sem ressalvas. Mas ela possui certa pertinência, que nos permitirá recuperar os passos da trajetória percorrida até aqui, para então concluir o capítulo.

Em *Evaristo Carriego*, o escritor se apropriou pela primeira vez do legado inglês, na chave de uma piedosa atenção aos infortúnios de criaturas desamparadas; em “Tareas e destino de Buenos Aires”, teria recorrido à herança oitocentista como uma orientação propositiva, para proclamar sua confiança e fé no futuro do país. O avanço do nazismo, diante da inércia francesa, viria a confirmar sua fidelidade ao exemplo britânico; por este motivo, ele podia representar aquelas dualidades em uma perspectiva irônica e paródica, apontando o que existia de cumplicidade e semelhança em sua mútua exclusão, e o que havia de grotesco em suas ambições épicas e descomedimentos oratórios. Por volta de 1940, ele chegou a crer que o grotesco podia ser a nova forma do real; mas, nos anos seguintes, esta impressão foi se desfazendo, ao menos em seu alcance planetário. De modo que, em “Abenjacán el bojarí”, ele voltaria a tratar das matrizes comportamentais do fenômeno com um olhar afetuoso e compadecido. Há certo carinho, certa gentileza na descrição que ele nos oferece de Unwill e Dunraven, assim como havia em várias passagens de *Evaristo Carriego*. Ambos são jovens tímidos que buscam escamotear com idéias mirabolantes uma íntima pobreza.

Esta foi uma postura que o autor teve que abandonar, e depois recuperou, nos quinze anos que separam os dois textos. Na *Historia Universal de la Infamia*, que se segue à biografia de Carriego, a estilização formal mais rígida equivale a uma miséria mais cruel, que favorecia a disseminação do fanatismo ideológico, diante do qual o instinto de compaixão viria a ser substituído pela necessidade de enfrentamento. Em 1945, Borges podia transformar novamente seus protagonistas em figuras de uma inocente comédia, ao situá-los no ambiente ameno que fora o de sua juventude, retomando a dinâmica com que havia descrito o *pobrerío conversador* de Palermo. Por outro lado, se o movimento feito durante a década

de 30 anunciava a incorporação de um conjunto de valores mais sólido à sua obra, associados à conservação e reforma de instituições existentes, à negociação e ao conflito, à vacilação e decisão, agora, no lugar onde deviam estar estes valores, instala-se um vazio. Seus contos policiais carregam o reconhecimento de uma nova imagem do mundo. Por isso sua comédia não encontraria uma resolução justa e simples aos olhos de Deus, da inteligência ou do bom senso. O século XX estava apenas começando.

Em determinado momento de sua jornada, Juan Dahlmann, de “El sur”, passa a suspeitar que está viajando para o passado, não apenas para o sul (a própria casa em que teria morado Hipólito Yrigoyen surge na paisagem do conto). Esta é a solução oferecida a um personagem cuja existência se situa no limiar entre duas épocas. Se permanecesse vivo, estavam-lhe reservados dias de uma interminável e absurda função em uma repartição pública, e não uma contribuição efetiva para o esforço de construção do estado nacional argentino, ao qual ele pudesse sentir-se integrado, com humildade e perseverança patriótica. Ficaria assim explícita a derrocada das esperanças registradas por Borges no discurso de 1936. Para poupar sua criação deste desgosto, o autor lhe concede uma morte romântica, cujos traços fabulosos são de uma puerilidade enternecedora. No entanto, ele próprio – o autor – teve que seguir existindo em uma sociedade na qual nenhuma tarefa parecia ter-lhe sido reservada, e novos paradigmas culturais suplantavam a antiga inocência do estilo de vida dos subúrbios.

Será discutido mais adiante em que medida estes paradigmas tinham também seus aspectos cômicos. Mas a dimensão trágica do século XX, no sentido grego do termo, ter-se-ia exposto em uma degradada variante: a da engenharia de meticulosas máquinas com que os homens assumiam a tarefa reservada aos deuses, ou sua entrega a mistérios cósmicos transfigurados em sistemas ideológicos. A restituição de uma classe de pretensos nobres, guerreiros e geômetras à esfera do mito revelou-se um enredo assombroso apenas em sua banalidade, inserindo um elemento de repulsa na piedade que ele poderia despertar. Ainda assim, antecipando brevemente a continuidade do trabalho, cabe compreender este processo como um resultado de forças históricas até certo ponto determináveis.

Pois, se o totalitarismo foi a expressão extrema de um impulso anti-democrático, anti-burguês e anti-cristão, ele encontraria seu principal adversário

em uma democracia burguesa e cristã muito distinta da que predominou durante o auge do Império Britânico. A propósito, o liberalismo inglês teve suas origens no século XVIII articulado a ideais de harmonia e ordem presentes, por exemplo, no pensamento de Adam Smith; a uma poética da simpatia e da compaixão, amplamente disseminada nos romances de Dickens; e a certa confiança na justiça e na racionalidade do mundo, cujo epílogo seria a obra de Chesterton. Entre o indivíduo lançado no mundo através da experiência libertadora da orfandade, e o todo pensável de uma teologia racional, há instâncias mediadoras que atenuam sua desproteção: para a Humanidade, a nação, para o Dever, o trabalho, para Deus, o sacramento. Seguramente, sobrevalorizar a efetiva capacidade de anteparo destas instituições, em relação à pobreza material e espiritual dos homens, é somente falsificar carinhosamente tempos difíceis, os *Hard Times* do título do romance de Dickens. Mas, para fins comparativos, elas devem ser levadas em consideração, principalmente no contraste com práticas constitutivas da sociedade norte-americana.

A crise do modelo inglês está associada ao esfacelamento destes pontos de mediação – ou sua reprodução mecânica, despojada do espírito existente em suas fundações. Isto acontece quando o critério da autoridade, no qual eles não deixavam de sustentar-se, perde a legitimidade dada por ações competentes e por uma mediação eficaz; quando a razão elementar degenera em um racionalismo restritivamente empirista; quando o patriotismo se converte em pretexto de uma exploração colonial ilimitada; e quando o trabalho torna-se apenas um meio de obtenção de dinheiro, à medida que o sistema capitalista se desfaz de constrangimentos morais e sistêmicos. Ao mesmo tempo, os sacramentos perdem o efeito alentador da graça e do perdão, em um mundo do qual Deus parece estar cada vez mais afastado. O crescimento das massas urbanas, ao acelerar este processo, por meio de sua força desagregadora, deixa-lhe como subproduto a multidão de seres atomizados da metrópole contemporânea. Daí a tentativa de revertê-lo com uma proposta de organização social com um sentido oposto: o da aglutinação e coesão dos indivíduos em uma totalidade orgânica absoluta, configurada segundo o princípio estético da despersonalização, isto é, a integração sem intermediários de cada sujeito na forma acabada do Ser. Seja ela alcançada através de um critério racial eticamente neutro, ou de uma imagem visionária da

humanidade pacificada, em última análise também neutralizante de todos os dilemas éticos.

Por outro lado, as reações francesa e alemã contra o processo de dissolução da sociedade burguesa oitocentista se chocariam com um novo conjunto de valores, fundado em uma radical vigência da ética, e convertido no próprio motor de desagregação da velha ordem moral. Este é o enquadramento em que pretendo situar a discussão da obra de Borges a partir deste ponto. Creio que ele é adequado à análise de narrativas muito distintas das estudadas até aqui, seja quando estas oferecem uma imagem do mundo consonante com seus pressupostos, seja quando se relacionem à possibilidade de uma poética neste contexto.

Para tanto, serão mobilizadas referências freqüentes nos artigos, resenhas, ensaios e contos de Borges, mas que ainda não receberam aqui um tratamento de acordo com sua relevância em sua formação intelectual e literária, por estarem mais diretamente associadas ao assunto que agora antecipo. Refiro-me, naturalmente, sobretudo a literatos responsáveis pelo registro de hábitos, costumes e preconceitos vinculados à idéia de “Estados Unidos”, que então se tornava fundamental para a idéia de civilização, constituindo a mais importante novidade em uma época de grandes transformações. Mas refiro-me, em especial, àquele escritor cuja obra, no entendimento de Borges, representaria com maior êxito – inclusive em seus fracassos – os dilemas do homem contemporâneo em um universo em expansão. Isto é, Kafka. Enfim, de acordo com a divisão interna da tese, pode-se dizer que o ano de 1945 consolidou uma mudança no cenário econômico, político e social internacional que, se não é discutida nos textos de Borges com a mesma atenção até agora verificada nos temas trabalhados, surge em suas alusões, citações e comentários sobre autores capazes de auxiliar a compreensão deste processo, e que, portanto, merecem ser aproveitados.

5 O Mundo de Kafka (1945-1955)

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 com 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 alegre 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.²¹³

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).²¹⁴

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

²¹³ KAFKA, F. *Diários (1910-1923)*. Edición a cargo de Max Brod. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Fabula Tusquets, 1995, p. 338.

²¹⁴ BORGES, J. L. “Franz Kafka. *A Memorfose*”. 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*.²¹⁵ 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.²¹⁶ 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

²¹⁵ BORGES, J. L. “‘La Cruz Azul y otros cuentos’, de Gilbert Keith Chesterton”. In: _____. *Biblioteca Personal*. OC, vol. 4, p. 483.

²¹⁶ 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.

contraste, 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.²¹⁷

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 consomem 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

²¹⁷ 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”.²¹⁸ 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.²¹⁹

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 estafalarios” 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

²¹⁸ BORGES, J. L. “Prólogo”. In: _____. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 105-7.

²¹⁹ 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.²²⁰ 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 oitocentista. 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

²²⁰ 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.²²¹

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 *winner*s e *loser*s 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.

²²¹ 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).²²²

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

²²² 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.²²³ 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

²²³ 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”.²²⁴

²²⁴ LAWRENCE, D. H. *Studies in Classic American Literature*. New York: Doubleday & Company, 1951 [1923], p. 8.

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, recorde 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 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.²²⁵ 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 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

²²⁵ 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.

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.²²⁶ 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 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

²²⁶ BLANCHOT, M. “A palavra profética”. In: _____. *O Livro por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 113-124.

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 Borges²²⁷ –, 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 monomaníaca 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 perceptivelmente maligno, como o que intuíram os gnósticos, mas também irracional, como o dos hexâmetros de Lucrécio.²²⁸

²²⁷ 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.

²²⁸ 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 hexámetros de Lucrecio”. BORGES, J. L. “Prólogo”. [MELVILLE, H.

Com isso, nos aproximamos de encerrar um preâmbulo necessário à leitura proposta de “La biblioteca de Babel”.²²⁹ 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 *teologia negativa*²³⁰, 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

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.

²²⁹ 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.

²³⁰ 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.

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,²³¹ 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.²³²

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

²³¹ 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.

²³² “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 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.

observações anteriores, além de preparar, na paráfrase, algumas inferências eventualmente capazes de nos fazer avançar um pouco mais no exame do assunto.²³³

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.²³⁴

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

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.)

²³³ 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.

²³⁴ 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.

Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”.²³⁵

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:

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

²³⁵ “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”.

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.²³⁶

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, 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

²³⁶ “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 despenhados 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”.

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 seqüência, 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 focar 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”.²³⁷ 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”.²³⁸ 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 imensos mares e bibliotecas populosas; mas tudo se dá em umas poucas e enternecedoras páginas, com a descrição de um sujeito qualquer, que parece

²³⁷ BORGES, J. L. “Nathaniel Hawthorne” [1948]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 59.

²³⁸ Apud CASARES, A. B. *Borges*, p. 553.

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...²³⁹

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.²⁴⁰

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.

²³⁹ “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...”.

²⁴⁰ 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.²⁴¹

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

²⁴¹ 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.²⁴² 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 idiosincrasia 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 desnordeado 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

²⁴² 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*].²⁴³

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”.²⁴⁴

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

²⁴³ “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.

²⁴⁴ 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.²⁴⁵ “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.²⁴⁶ 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.²⁴⁷

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 –

²⁴⁵ 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.

²⁴⁶ BORGES, J. L. *An autobiographical essay*, p. 230.

²⁴⁷ 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? ²⁴⁸

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...”. ²⁴⁹

“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

²⁴⁸ 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.

²⁴⁹ 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.²⁵⁰

²⁵⁰ “Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol (1 Corintios 9:22); que prescindam 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”.²⁵¹ 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 eloqüente 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

²⁵¹ 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.²⁵²

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.

²⁵² BORGES, J. L. “A aproximação a Almotásim” [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.²⁵³

²⁵³ 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.²⁵⁴ 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.²⁵⁵

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

²⁵⁴ 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.

²⁵⁵ 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 1945.²⁵⁶ 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

²⁵⁶ 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 minguante ou cansada, posta a improvisar o mundo com material impuro: o problema da existência do mal”.²⁵⁷ 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

²⁵⁷ 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.²⁵⁸

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.²⁵⁹

²⁵⁸ “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.

²⁵⁹ 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.²⁶⁰ 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

²⁶⁰ 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”.²⁶¹

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

²⁶¹ 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.²⁶² 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”.²⁶³

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”.²⁶⁴ 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

²⁶² 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.

²⁶³ 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.

²⁶⁴ 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.

infinita. Mudará o universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade; sei que, alguma vez, minha vã devoção a exasperara; morta, eu podia consagrar-me à sua memória, sem esperanças mas também sem humilhação.²⁶⁵

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

²⁶⁵ 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”.²⁶⁶ 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 compartilhem; 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 imagen 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.²⁶⁷

²⁶⁶ COSTA, R. *El Humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 30.

²⁶⁷ “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 vestíbulo 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 Plínio,²⁶⁸

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”.

²⁶⁸ “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 pirâmide, 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 desiertos 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.²⁶⁹

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.²⁷⁰ 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

²⁶⁹ BORGES, J. L. “Emanuel Swedenborg. *Mystical Works*”. In: _____. *Prólogo con un 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.

²⁷⁰ 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.²⁷¹ 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.²⁷²

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

²⁷¹ Para uma discussão recente e mais aprofundada sobre a relação entre arte e religião na modernidade, que ofereça uma bibliografia mais vasta, ver Rowan Williams, “God and the artist”. In: _____. *Grace and Necessity: reflections on art and love*. Harrisburg: Morehouse, 2005, 134-170.

²⁷² 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”.²⁷³ 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 arroubo 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

²⁷³ 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.²⁷⁴ 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.²⁷⁵ 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

²⁷⁴ 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.

²⁷⁵ 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 irrealidade; 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.²⁷⁶ 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

²⁷⁶ 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.²⁷⁷

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

²⁷⁷ 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 harto 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.²⁷⁸ 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 Doukhobours, 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

²⁷⁸ 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 Adamas se pudessem fazê-lo de modo elegante”, afirma o autor. “Há moralistas modernos, de inclinações científicas, 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 portanto 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.²⁷⁹

²⁷⁹ “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 Tolstói 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 desafio 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 desafios 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 desafio 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.²⁸⁰ 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,²⁸¹ de banalização da violência,²⁸² e da degradação dos antigos padrões morais da pátria, “com a mera disciplina usurpando o lugar da lucidez”.²⁸³

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,

²⁸⁰ 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.

²⁸¹ Cf. BORGES, J. L. “L’Illusion Comique”. [*Sur*, Buenos Aires, n. 237, noviembre-diciembre de 1955]. In : _____. *Borges en Sur*, p. 55-57.

²⁸² Cf. BORGES, J. L. y CASARES, A. B. “La Fiesta del Monstruo”. In: BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*, p. 392-402.

²⁸³ 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 oitocentistas, 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 restabeçam em nossa pátria as liberdades fundamentais.²⁸⁴

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

²⁸⁴ “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”.²⁸⁵ 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 equivocada 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*.²⁸⁶

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

²⁸⁵ 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.

²⁸⁶ 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.²⁸⁷

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, tímido 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

²⁸⁷ 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 Montevideú, 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.²⁸⁸

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, este elementos foram mantidos em suas lembranças 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?”.²⁸⁹

²⁸⁸ “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.

²⁸⁹ “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 Williamson ressalta a angústia provocada pelo desemprego, que teria durado vários meses, sem que nenhuma ocupação rentável surgisse para resolver o dilema.²⁹⁰ 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 magistras 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.
²⁹⁰ 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.²⁹¹

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

²⁹¹ “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.²⁹²

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.²⁹³ 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

²⁹² BORGES, J. L. *An autobiographical essay*, p. 245.

²⁹³ 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.²⁹⁴

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.”²⁹⁵

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

²⁹⁴ “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.

²⁹⁵ “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.²⁹⁶

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.²⁹⁷

²⁹⁶ “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.

²⁹⁷ “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.²⁹⁸ 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,

²⁹⁸ 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 estratagemas, 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.²⁹⁹

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

²⁹⁹ 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 estratagemas, 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.³⁰⁰

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

³⁰⁰ “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.

6 Conclusão

Desde que foi reconhecida como um dos produtos mais instigantes do ofício literário no século XX, a obra de Jorge Luis Borges tornou-se um foco de convergência para diversas abordagens críticas, que fizeram da bibliografia a respeito um corpus à parte de variações sobre um mesmo tema. Este trabalho foi apresentado como um esforço interpretativo que, na proposta de integrar-se a tal conjunto de reflexões, esteve atento à especificidade dos textos do autor, conferindo uma ressonância sócio-política às idéias e significações neles implicados, através da mobilização de determinados quadro contextuais, que os próprios escritos de Borges ajudaram a compor. Entretanto, uma vez terminada esta tarefa, dentro dos limites temáticos e cronológicos que determinei para seu encerramento, creio ser possível, e inclusive recomendável, o esboço de uma conclusão menos dependente de um objeto de análise singular. Para isso, serão retomados de maneira sintética alguns dos resultados obtidos com a pesquisa, mas para que eles sirvam a uma discussão que extrapola o âmbito da crítica sobre a obra de Borges.

Refiro-me, sobretudo, às diferenças e interpenetrações internas à cultura anglo-saxônica, tal como o assunto surgiu no último capítulo. Pois acredito ser este o enfoque comparativo que melhor pode nos ajudar a compreender determinadas possibilidades e contradições da sociedade e da literatura contemporâneas, em relação a outros que foram debatidos no decorrer do trabalho. Parto do pressuposto de que diversas das transformações históricas experimentadas no século XX podem ser compreendidas do ponto de vista da substituição, nem sempre completa ou irreversível, de paradigmas ingleses por

critérios norte-americanos na condução da vida pública, econômica e cultural em diversas partes do globo. Isto porque, dada a influência exercida por estes modelos em tais esferas, eles teriam adquirido uma relevância prática cujo entendimento por parte de críticos culturais é indispensável para que seja atingida uma visão de conjunto da história do ocidente, em seus movimentos estruturais de longo prazo.

Decerto, esta é uma leitura panorâmica, e restritiva em mais de um sentido. Primeiramente, vale ressaltar o óbvio, isto é, que ela se atém a uma linha de continuidades e rupturas vinculada um tanto exclusivamente a valores e idéias predominantes em determinada faixa do globo, ignorando alternativas radicalmente contrárias que possam ter surgido ou venham a surgir (em se falando da segunda metade do século, a alternativa soviética é uma notável ausência na discussão a ser feita, mas incluí-la neste texto demandaria outro tipo de orientação à análise). Dentro dos limites da proposta, portanto, o foco está mesmo voltado para variações referentes a sociedades liberais e capitalistas, considerando-se que a crescente apropriação destes parâmetros por governos e populações só aumenta a necessidade de que eles sejam compreendidos em seus fundamentos. E, neste sentido, a duplicidade indicada pela dissociação entre “Inglaterra” e “Estados Unidos”, além de ser eventualmente um caminho útil a esta compreensão, desestimula a denúncia de que um “pensamento único” estaria por trás do fenômeno do capitalismo contemporâneo, conforme se verificarem distinções basilares entre ambas as esferas de significados. Nas últimas décadas, por sinal, a abertura e o êxito econômico da China, com seu lento, restritivo e controlado processo de liberalização política, só fez por incluir outras variáveis nesta discussão.

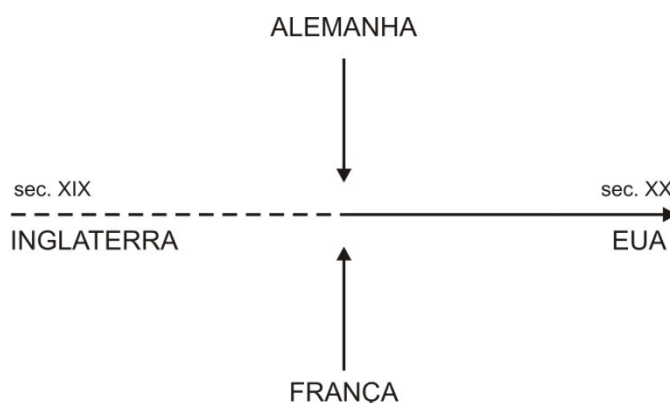
Por outro lado, algumas das reações mais importantes à vertente anglo-saxônica tomada de modo geral foram mencionadas no decorrer do trabalho. No plano da história das idéias, apareceu então o tema da correspondência entre dois movimentos extremos de repúdio ao mundo burguês, o que teria motivado uma atípica cumplicidade, embora a Alemanha e a França fossem inimigos declarados na Segunda Guerra. Acontece que ambos puderam ser creditados a ambientes de desespero e fastio cultural, os quais favoreciam a noção de que um salto repentino seria responsável por uma mudança definitiva do curso histórico planetário, atrelada ou à promessas de pacificação plena da humanidade, ou ao prospecto de

um revigoramento da espécie pela via do belicismo. E o primeiro destes fatores não deixou de ser apropriado à momentânea reafirmação do segundo, na medida em que denotava um apático desinteresse na defesa do legado da modernidade européia.

O vitalismo germânico suplantou a lógica pacifista francesa em 1940, consolidando-se como a mais séria ameaça à tradição oitocentista. Porém, cinco anos depois, sua derrota não seria menos contundente. E tais acontecimentos chamam a atenção para o aspecto pontual da repercussão de tais doutrinas, tendo em vista o período do pós-guerra, quando, mesmo que elas tenham ressurgido aqui e ali com graus distintos de sistematização, jamais alcançaram a mesma amplitude verificada nos anos 30. E, para sua caracterização como fenômenos isolados, contribui a ressalva de que, enquanto seus raciocínios decorriam de traços do temperamento francófono ou prussiano, eles o faziam somente às custas de corrompê-los ou degradá-los, em fórmulas de pensamento enrijecidas e caricaturescas, ou imposturas que pouco e nada acrescentavam à herança clássica que atualizavam. “França” e “Alemanha” continuam sendo idéias necessárias à civilização, cuja negação ou abandono irrestrito implicaria um empobrecimento de nossa visão sobre a experiência da modernidade. Contudo, o mesmo talvez não seja verdade sobre os agentes que converteram tais idéias em inconsistentes simulacros de suas melhores expressões. Uma das coisas mais desconcertantes sobre Hitler é o fato dele ter sido absolutamente desnecessário.

Ao mesmo tempo, o papel assumido pelos EUA na campanha dos Aliados confere ênfase ao fato de que a antiga ordem conservadora sofria um processo de declínio, e nos permite situar na primeira metade do século XX o momento em que também a “Inglaterra” tornou-se uma idéia, com menor incidência prática na realidade do que tivera no período anterior. Decerto, um dos objetivos desta conclusão é reiterar a percepção de que dela permaneceram determinadas orientações, de conduta política e criação artística, das quais podem ser deduzidos referenciais para a análise de ações e textos posteriores à decadência do império britânico; ações e textos que não necessariamente tiveram sua origem em solo inglês, não necessariamente sofreram uma influência direta de intelectuais e autores ingleses, mas de algum modo configuraram contrapontos à aceitação incondicional da nova imagem do mundo, passíveis de serem entendidos como gestos de recuperação de hábitos e costumes que associa ao século XIX. Mas

devo explorar este ponto logo adiante. Por ora, e a partir das últimas observações, creio que o diagrama abaixo oferece uma imagem resumida do percurso histórico discutido, com seus embates, mutações e continuidades:



E, tendo em vista os fundamentos, valores, unidades políticas, formas literárias, entre outros componentes, que podem ser vinculados a cada um destes vetores, compoño o seguinte quadro:

| INGLATERRA | ALEMANHA | FRANÇA | EUA |
|------------------|----------------------|----------------------|---------------------------|
| Moral cristã | Estética dionisíaca | Estética apolínea | Ética protestante |
| Nação | Raça | Humanidade | Indivíduo |
| Conservadorismo | Totalitarismo bélico | Idealismo pacifista | Liberalismo/reacionarismo |
| Providência | Ontologia | Lógica | Teologia negativa |
| Novo testamento | Barbárie arcaica | Antiguidade clássica | Velho testamento |
| Comédia e lírica | Epopéia | Oratória | Tragédia bíblica |

Vale dizer que a proeminência que os países assumem no interior dos quadros isolados é circunstancial; ela diz respeito a um método expositivo que adotei neste estudo em particular, podendo ser modificada de acordo com outros interesses ou fontes de pesquisa (Max Weber, por exemplo, provavelmente situaria modalidades religiosas no topo da lista; Erich Auerbach teria destacado as

formas literárias; Georg Simmel talvez começasse com as variedades do modo de produção e uso de artefatos de cozinha, daí desdobrando seu raciocínio para categorias políticas, intelectuais e filosóficas). E, se estão sublinhados os dois conjuntos do mundo anglo-saxão, isto acontece porque, como antecipei, as relações entre ambos são as que me interessam agora. Trata-se então de elucidar, ao menos em parte, o que há de recorrente nas interseções e diferenças entre cada um dos pares deste grupo, para que um argumento geral a respeito possa apresentar-se.

Antes de tudo, a própria questão religiosa merece um esclarecimento, porque a vinculação da moral cristã a uma nação que se auto-definiu como protestante pode suscitar dúvidas. Mas o fato de que o anglicanismo nunca se despreendeu completamente de suas bases no catolicismo romano é usualmente reconhecido; e ele se tornou evidente em particular no final do sec. XIX e início do sec. XX, quando autores como G. K. Chesterton, Hillaire Belloc, C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien promoveram na Inglaterra um *revival* da ortodoxia cristã, com uma consistência intelectual ancorada na solidez da tradição. Tal movimento reformador, por sua vez, ao voltar-se contra forças centrípetas e excessos liberais, dá o tom daquilo que pode ser considerado o instinto conservador britânico. Refiro-me a uma tentativa de *controle* das potencialidades políticas, econômicas e culturais de um dado contexto, que permite a realização de avanços e um razoável progresso destes vetores, mas detém-se diante do risco de crise que estes mesmos avanços e progressos têm como consequência, na medida em que uma ordem se veja ameaçada de dissolução.

E assim a noção de “conservadorismo”, tal como surge no quadro da Inglaterra, pode ser desde já mais bem qualificada. É importante notar que ela implica o movimento e a mudança, e, portanto, refere-se a uma atuação criativa, delimitadora de “formas”, a operar-se sobre um terreno de certa instabilidade. Pois, sem pressupor determinado grau de abertura – econômica, política ou dramática –, gestos desta natureza não adquirem maior relevância. Mas eles são gestos de conservação porque impedem que esta abertura, de caráter liberal, chegue ao ponto de romper limites considerados regulares. Um difícil equilíbrio é aqui buscado, demandando vigilância, cuidado e competência para sua prática, mas um equilíbrio que só merece este nome ao admitir o papel do conflito, da transformação e da fragmentação para se efetivar.

Desde logo, se por um lado a moderna Grã-Bretanha apresentou uma experiência diferenciada na Europa moderna, em relação às tendências mais centralizadoras e mais autoritárias do absolutismo francês e espanhol, por outro ela também teve traços distintos daqueles que viriam a se manifestar no caso norte-americano. Parece-me que a já citada noção de crise é a que melhor exemplifica a distinção. No modelo inglês, processos mais agudos desta natureza seriam algo a ser evitado mediante negociação e reforma, isto é, por uma controlada mediação moderadora, podendo recorrer a restaurações e ao autoritarismo ortodoxo em casos extremos, mas preferindo não permitir que as coisas cheguem a este ponto. Enquanto o universo de hábitos e paradigmas dos EUA possibilitaria o surgimento de um progressismo tão entusiasta quanto arriscado, no âmbito dos avanços democráticos, científicos e produtivos. A este movimento estaria relacionada a radicalização das inclinações liberais anglo-saxônicas; e o contraponto de tal vetor seriam as tendências mais fortemente reacionárias da sociedade norte-americana. Note-se que neste caso não estamos falando mais em conservação de estruturas existentes, nem mesmo da restauração de experiências de um passado próximo, mas da evocação de alianças situadas em um plano a-histórico, como aquela em que um Deus exigente e implacável teria exigido a total fidelidade de suas criaturas para com seus preceitos éticos.

Como procurei indicar no decorrer do trabalho, o entendimento destas duas dinâmicas é reforçado pelas contraposições entre nacionalismo e individualismo, entre o o Novo e o Velho Testamento, entre a ação da Providência e a idéia do abandono do mundo por Deus, entre a comédia inglesa e as modalidades do trágico na literatura norte-americana. Diante disso, pode ser exposta uma formulação que percorre todo este argumento comparativo, segundo a qual, no segundo quadro descrito, dá-se um movimento de bipolarização das forças já verificadas no primeiro.

Parto do princípio de que a moral já conteria em si mesma um ideal ético e uma ameaça de danação. Mas possibilitava uma transcrição da Lei em códigos de conduta que operavam no intervalo entre uma coisa e outra. Já as exigências de santidade e heroísmo, a separação inegociável entre eleitos e condenados, sucesso e fracasso, *winner and losers*, ignorava as chances de que algum conforto fosse alcançado em situações intermédias. Do mesmo modo, no primeiro caso, entre a suposição de uma autoridade incontestada e a defesa da liberdade do indivíduo,

estaria o corpo agregador do estado nacional, como garantia de direitos adquiridos, e o agente restritivo baseado na noção do *common sense*. Enquanto, nos EUA, as energias centrípetas e centrífugas deste esquema teriam extrapolado suas flutuações e alternâncias consideradas “normais”. Pois estamos falando de uma sociedade cujo discurso pode margear o anarquismo em sua defesa da liberdade do indivíduo, e ao mesmo tempo busca na articulação de indivíduos isolados o meio para a realização de uma obra de grandes proporções. Uma obra que, por sua vez, está sempre sujeita à derrocada, em função do próprio ritmo alucinante com que é posta em movimento.

Imaginar que um destes vetores poderia existir sem o outro compromete o entendimento da contribuição de ambos, vistos em conjunto, ao espectro de experiências humanas. No propósito de entender as práticas conservacionistas inglesas, pude utilizar a imagem do “equilíbrio de antagonismos” para caracterizá-las; agora, estou me referindo a um desequilíbrio entre forças antagônicas de coesão e dispersão que, se não deixam de ter um feixe de variações médias entre elas, ignoram-no em favor de um intenso dinamismo entre as extremidades do pêndulo. Contraposto à “monotonia” do mundo burguês oitocentista, este ambiente presume maiores riscos e está sempre ameaçado por um atordoante descontrole. Em comparação com o parcimonioso ideal da manutenção ou atualização de uma ordem, ele se expõe ao trágico esfacelamento de todo ordenamento, em sua expansão para além dos limites tradicionais.

Como era de se esperar, em se tratando de uma cultura monetarista, a esfera econômica ilustra esta observação melhor do que nenhuma outra. Nela, fica demonstrado como, se o capitalismo do século XIX já sofria com variações cíclicas entre períodos de crescimento e recessão, estas eram ainda modulações flutuantes, que se mantinham próximas a um eixo mediano, de modo que fosse conservada a confiança em um gradual desenvolvimento de suas potencialidades. Contudo, com o aumento da participação norte-americana na economia mundial, ganhou novas dimensões, nos anos 1930, a categoria da depressão: uma brusca linha descendente, que se segue a uma época de euforia, e marcada pela descrença generalizada no futuro, por uma angústia que adquire profundidades existenciais.

Mas é melhor deixar ao assunto para os que dele entendem. Mobilizo-o apenas para reforçar a idéia de que os mecanismos de liberalização e retorno à ordem, de progresso e restauração da autoridade centralizadora, são semelhantes

no universo anglo-saxônico. Todavia, diferentes níveis de exposição a abalos sísmicos dissociam seus dois representantes. Em um dos casos, temos uma contínua atenção a ameaças de dissolução, que favorece medidas de ajuste e reforma da sociedade, e o prosseguimento da vida em um curso regularizado; no outro, os pólos da segurança e da incerteza se sobressaem à zona de ambigüidades, de hesitações momentâneas e decisões habilidosas, existente entre ambos, de modo que o fenômeno da crise, em que se dá a iminência do cataclisma e a exigência de decisões contundentes, talvez seja aquele em que seu rosto se revela.

Ao falarmos em crise, estamos falando de literatura. Não há relato que prescindia de um evento ou uma seqüência de eventos desta natureza para o desdobramento de suas ações, ao menos no que se refere à literatura proveniente do universo judaico-cristão (foi discutido como certa tradição oratória francesa, de viés neoclássico, podia eliminar sua possibilidade, recorrendo a abstrações lógicas, humanitárias ou pacifistas. E como a hipertrofia do mesmo conceito, expresso no ideal da guerra permanente, que atualizava a imagem da barbárie arcaica, pôde, em um determinado período da história literária e política alemã, comprometer sua caracterização como um momento especial no curso do tempo).

E o primeiro apontamento decorrente das últimas observações é a respeito do lugar ocupado pela catástrofe, pelo apocalipse, na literatura norte-americana da segunda metade do século passado. Entre outras obras, ele remete à de Philip Roth, possivelmente o autor que mais bem representou o transtornado espírito de seu tempo, por meio das múltiplas calamidades que acometem seus personagens: a atuação agressiva de transformações históricas sobre a biografia do indivíduo, as conseqüências desproporcionais de pequenos deslizes sobre suas trajetórias, a degradação física acelerada e súbita. Em *Portnoy's Complaint* (1969), demandas auto-impostas de retidão ética convivem – ou melhor: se chocam bruscamente – com atos de dissipação sexual, aos quais se segue a compulsão da penitência (a ironia de Roth tampouco se mantém no espectro das modulações sutis, e o efeito da descrição gritante de contrastes é uma hilaridade compulsiva). Mas seus romances podem também começar com a pintura de paisagens idílicas, sendo que por trás de toda esta segurança insurgem potências desumanamente destrutivas, tal como na *American Pastoral* (1997), em que a um terror trágico, decorrente do esmagamento do sujeito austero e fiel a seus princípios pela força cruel do

incontrolável, dá o tom da narrativa. A ruína corpórea, financeira, profissional e familiar recebe de Roth um tratamento impiedoso. E ele raramente apela para nossa compaixão.

Ainda no âmbito dos relatos apocalípticos, quero fazer uma menção mais isolada, mas que considero fundamental para o entendimento das possibilidades artísticas que se apresentam, de acordo com o que foi exposto. Pois *Angels in America* (1992), a peça teatral de Tony Kushner convertida em minissérie para a TV, possui vários elementos que a fazem integrar esta discussão. Há a catastrófica irrupção de uma epidemia, tomada como anúncio do juízo final, com a proliferação de pústulas, castigos, arrependimentos, visões, profetas e loucos. A conflagração da crise é expressamente um signo do abandono dos homens por Deus, e requer a interrupção do movimento, do progresso, das migrações, do desejo, para ser mitigada. Mas o que chama a atenção neste caso é que, após o intenso *tour de force* no qual se estende a angústia e a confusão das consciências, emerge uma confiança renovada no futuro, mesmo que sobre ruínas que jamais voltarão a ser reunidas em uma imagem estável do mundo. Reafirma-se a opção pelo movimento, pelo progresso, pelo desejo, tendo em vista que são origens tanto do mal quanto do bem, da doença e das promessas de cura, da AIDS e do AZT. No horizonte relativamente desanuviado do final da história, após todo tipo de vilezas e descaminhos terem sido contemplados, após decisões graves e transformadoras terem sido executadas, retorna-se a algum grau de “normalidade” no curso da vida. Se é que se pode falar de normalidade neste caso, e se é que se pode falar em retorno.

Mas, para cada grande narrativa trágica e catastrófica da experiência norte-americana, há um relato menor que confere uma atenção mais compadecida à inserção do “homem comum” neste contexto. Para cada *Moby Dick* há um “Bartleby”, para cada *Scarlett Letter* há um “Wakefield”. O próprio Roth publicou em 2006 um romance mais curto e menos ambicioso, intitulado *Everyman*, em que experiência de um personagem médio diante da morte iminente é narrada com uma prosa que evoca certo enternecimento. E neste ponto posso ser mais específico naquilo que seria a “preservação” de hábitos e costumes “ingleses” na literatura da segunda metade do século XX. As aspas se justificam em ambos os casos porque, no lugar do primeiro termo, melhor seria falar em recriação de tais critérios em uma nova chave; e, no lugar do segundo, é mais apropriado

pensarmos, por exemplo, na singular influência de Anton Tchekhov entre toda uma geração de contistas norte-americanos.

Pois, por um lado, uma determinada noção de moralidade, o cultivo de maneiras corteses, a índole reformista, e a valorização da ciência, da civilização, da cultura, de certo modo tornaram Tchekhov um herdeiro do século XIX. Tais atributos se consolidaram em sua biografia no momento em que ele deixou de reconhecer a doutrina de Tolstoi como um meio para a emancipação das classes camponesas e baixas da Rússia. “Não pode haver senão uma única moral, a que nos foi dada no tempo de Jesus Cristo, que impede pessoas como você ou eu ou Barantsevich de roubar, mentir, etc.”, ele escreveu nesta época a um amigo, menos para defender o cristianismo do que para opor-se às altas exigências de heróica intransigência que Tolstoi exigia dos novos homens. “Meu senso de honestidade me diz que há mais amor pela humanidade na eletricidade e no barco a vapor do que na castidade e na abstenção da carne”, Tchekhov afirmou em outra ocasião, que se refere à mesma polêmica.* Também a habilidosa composição de caracteres medianos, ou mesmo simplórios, e o senso cômico aliado a sóbrios apelos à compaixão e à piedade do leitor, o vinculam à tradição do catolicismo literário britânico, e mesmo das narrativas cristãs de um modo geral.

Por outro lado, antes mesmo que, na Inglaterra, Chesterton reformulasse esta tradição sobre bases ortodoxas – por mais que seu pensamento compreendesse certo grau de liberalização –, Tchekhov incorporou a seus escritos a percepção de que o desamparo e o desconcerto do sujeito, diante de um universo fragmentado, não teriam como resposta nenhuma ação providencial e autoral vinda de cima. A liberdade do homem ordinário abandonado por Deus e pelo Estado era então tomada como uma conquista irreversível e um problema insolúvel. Deste modo, ao invés de conservar ou restaurar uma ordem pré-dada, através de desenlaces providenciais, em que o personagem desafortunado encontra conforto em sacramentos e alegrias redentoras, era necessário o esforço de se *construir*, a partir de um material pobre e escasso, e com o devido distanciamento, as relações nas quais, de uma desordem pressuposta, pudessem ser apenas sugeridas novas modalidades seculares de antigos valores comuns.

* As citações foram extraídas da excelente biografia de David Magarshack (*Chekhov, a life*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1952), em que o tema das relações pessoais e intelectuais entre Tchekhov e Tolstoi é detidamente abordado.

Por mais que possam ser engraçados, os contos de Tchekhov se situam no contexto mais amplo de um mundo e uma linguagem tragicamente dispersos. A crise é sempre o pano de fundo, o que torna sua expressão mais ostensiva até mesmo desnecessária em cada relato. A solidão e a angústia são pontos de partida, que, porém, permitem a criação de precárias e preciosas histórias, nas quais se insinuam também seus contrários, em raros momentos de entendimento, reconciliação ou felicidade, os quais sempre cedem mais uma vez à força massacrante do entorno. Isto confere à sua prosa um teor realista, no sentido mais amplo do termo; e talvez por este motivo ele tenha sido resgatado, no ambiente literário dos EUA, por escritores que se dedicaram a representar a realidade da baixa classe média das pequenas cidades e dos subúrbios norte-americanos, como Sherwood Anderson, Raymond Carver, Alice Munro, entre tantos outros.

Do primeiro, pode-se dizer que adquiriu merecida fama como pioneiro de toda uma geração, embora não tenha sido o mais brilhante destes autores. Carver, por sua vez, foi responsável por uma obra em que a pobreza, o alcoolismo, o desemprego, o desespero existencial, e um manejo quase grosseiro da linguagem, são as bases de êxitos literários em que não deixam de estar presentes o enternecimento, a cortesia, e uma delicada articulação de signos e imagens. Uma narrativa como “Distance” faz emergir, de uma situação tão prosaica quanto conflituosa, a improvisada afirmação do lar e da família como lugar de conforto e felicidade para o sujeito comum. Porém “lar” e “família” são construções invariavelmente precárias no mundo de Carver, situadas em um terreno de instabilidade permanente, o que fica explícito em histórias como “Where I’m Calling From”, “Fever”, “Menudo”, etc.. O último relato do autor foi uma narrativa sobre a morte de Tchekhov.

Já Alice Munro, ao que me parece, encontrou ao longo de sua trajetória a mais completa expressão da complexidade de um mundo em que a tragédia é um dado, e onde mortes, doenças, desenganos e rupturas abruptas desarticulam por princípio qualquer “ordem” ou “forma” a ser buscada. Não obstante, sua linguagem organiza este caos com uma sensibilidade e uma força de composição singulares, de modo que, em meio a tal confusão, se multiplicam significados e conformações possíveis, tão incertos quanto precisos, e portanto misteriosos, em suas manifestações pontuais.

Enfim, a menção destes nomes serve também para que seja lembrado o do israelense Amós Oz, indiretamente associado a esta linhagem. Porque também ele, na Jerusalém de meados do século, recorreu a Tchekhov para lançar outro olhar à realidade em que estava inserido, depois de ter se surpreendido com a leitura de um volume de contos de Sherwood Anderson, tal como relata em sua autobiografia. E, daí em diante, seus romances se tornaram construções metodicamente dedicadas à tentativa de conferir novo sentido a valores como a compaixão, a alegria e o desejo, sendo estes três integrantes de um “pacote” que, segundo um personagem de *Conhecer uma Mulher* (1989), precisa ser apropriado em conjunto: uma coisa não vem sem a outra. Mas, sem evocar uma doutrina ou sistema teológico que a priori legitime estes preceitos, Oz compôs um corpo narrativo no qual eles precisam necessariamente surgir do fenômeno dramático ou literário. E isto com um poder de convencimento equivalente ao talento, à sinceridade e ao trabalho construtivo empregados no texto.

Em se falando de Oz, pode ser retomada também o tratamento da questão da política, deixada em suspenso nos últimos parágrafos. Pretendo, neste caso, enfatizar brevemente como, paralelamente à carreira do autor como ficcionista, sua postura em relação ao conflito entre Israel e Palestina foi formulada com a defesa de práticas que estariam associadas a mecanismos oitocentistas, “britânicos”, para a resolução de crises.

Cabe então enfatizar que, se a criação do Estado de Israel foi um projeto mal supervisionado pela Inglaterra, no momento de sua decadência como força imperial, talvez este seja um problema a ser resolvido justamente através da aplicação de parâmetros que deveriam ter sido eficazes em um primeiro momento. Assim como o Tratado de Versalhes foi um ato de humilhação catalisador de ressentimentos, cujas piores consequências poderiam ter sido evitadas com uma administração mais competente da ordem internacional, também neste caso certos erros históricos demandam mais do que o apontamento de vítimas e culpados para serem corrigidos. Tampouco o pacifismo incondicional é aqui de grande utilidade, razão pela qual o ambiente pode se beneficiar com o cultivo de alguns valores e práticas analisados no segundo capítulo deste trabalho.

Refiro-me à habilidade necessária para a demarcação e conservação de fronteiras, que não prescindam da autoridade ou da força como meios de contenção de energias irracionais – mas saiba operar com negociações e concessões, como

substituto do uso de uma autoridade e de uma força desmedidas, inclusive para que tais energias não adquiram uma aparência de legitimidade. Refiro-me ao reconhecimento das nações como unidades políticas fundamentais, a serem construídas historicamente, criando um sistema de equilíbrio que pressuponha o conflito, e esteja atento às suas possibilidades de radicalização. E, afinal, à aceitação de que nenhum verdadeiro sucesso é possível sem que uma dose de frustração o acompanhe. Por este motivo, Oz compara a situação no Oriente Médio a uma peça de Tchekhov, em que os agentes em jogo terão que acatar as limitações impostas às suas pretensões e demandas pela realidade concreta, e negociar com esta realidade para que algum tipo de avanço seja alcançado, mesmo quando nenhuma paz perfeita se mostre no horizonte imediato.

Trata-se, portanto, mais uma vez, da necessidade do controle vigilante de uma crise, para que circunstâncias explosivas não atinjam um ponto de irreversibilidade. Penso que em nenhum outro quadro, atualmente, fica mais expresso como determinadas inclinações conservadoras, e os atributos criativos que são intrínsecos às suas melhores expressões, podem contribuir para o desenlace de um drama. Muito destas inclinações podem ser deduzidas dos romances do próprio autor. Mas é um equívoco entendê-los como alegorias políticas, em função não apenas da autonomia do ficcional, como também do fato de que o procedimento alegórico decorre de uma apreensão paranóica da realidade, que o próprio Oz insiste em desconstruir. É verdade que há um teor moralista na composição de personagens eventualmente caricaturais, mas a moralidade que assim se insinua é da ordem do mediano: não aquela que postula uma luta entre forças do Bem e forças do Mal, mas reconhece em todos os “homens comuns” algo de patético e anedótico, capaz de suscitar simpatia, e favorecer um reconhecimento das fragilidades humanas, inapropriadas para a incorporação de uma ética “superior” no trato cotidiano.

Além disso, toda e qualquer sugestão de uma doutrina sistemática, ou representação de austeridade moral que beira a fanática compostura, sucumbem em sua prosa a uma *poética* que desfaz convicções e certezas. Sempre que seus protagonistas se aferram a uma auto-representação demasiadamente segura ou confiante, eles estão na iminência de serem desconcertados pelos transtornos do desejo. Há, portanto, uma mística na obra de Oz, associada ao papel do amor em suas narrativas: a compaixão e a alegria são seus correlatos indispensáveis. E, não

por acaso, em *Como Curar um Fanático* (2002), seu famoso manifesto contra as posições extremadas de ambos os lados do conflito no Oriente Médio, repercute o comentário de Chesterton sobre Tolstói, citado no quarto capítulo deste trabalho. Também aqui o poder sanativo da imaginação e da poesia é evocado. Também aqui ele adquire uma conotação política, na medida em que serve à cura de uma patologia, antes decorrente do pensamento lógico de modo geral, do que desta ou daquela crença religiosa em particular.

Nesta perspectiva, a literatura adquire uma dupla função. Ela tem um viés construtivo, de estabelecimento de “ordens” provisórias em meio à confusão generalizada do mundo liberal e capitalista, conferindo uma espécie de amparo à experiência do homem comum neste mundo, mas sem oferecer-lhe mais do que breves e alusivos instantes de entendimento e repouso – isto é, sem ignorar o caráter trágico desta experiência, tomado como um condicionamento do real. Parece-me que a recepção de Tchekhov nos EUA se deve, em parte, ao modo como o primeiro incorporou tal condicionamento à sua obra, para, a partir daí, investigar as suas efetivas possibilidades estéticas. Já um autor como Amós Oz, se não deixa de operar com procedimentos semelhantes, deles extrai maiores projeções sociais, dadas as exigências de uma situação em que entendimentos e acordos precisam ser alcançados com maior efetividade prática, ao mesmo tempo em que conflitos e diferenciações devem ser pressupostos, pois sua eliminação é impossível. Desde logo, sempre que uma totalidade de sentido se insinua em seus textos, ele recorre à potência fragmentadora da literatura e do drama, preservando assim uma zona de ambivalência em se situam sua poética e sua mística.

Esta zona de ambivalência é uma zona intermediária. Sua constante recriação torna-se necessária para que sirva de contraponto aos extremos da depressão e do entusiasmo. Pois estamos falando de uma arte que opera no eixo das mediações, do *sensus communis* kantiano, tornada tanto mais necessária conforme um “senso comum” tenha se perdido, e assim demande esforços pontuais para ganhar uma nova – mesmo que efêmera – ressonância. Tudo isso diz respeito, portanto, à tentativa de reencontrar um eixo articulador das extremidades do pêndulo, feito de anteparos construtivos, da delimitação de formas, mas igualmente sujeito a contínuas dissoluções e à falta de controle, a ser permanentemente perdido e reconquistado. Refiro-me, portanto, a algo que aponta para resoluções apenas provisórias e pontuais, no ambiente de uma crise

estabelecida como pano de fundo para todas as ações humanas, onde um princípio de moderação busque evitar que ela atinja proporções catastróficas.

E com isso pretendo indicar também como tais soluções “moderadas” podem ser pouco úteis em determinadas circunstâncias; em particular, nas circunstâncias em que, depois de liberadas pela força expansiva dos vetores sócio-culturais norte-americanos, determinadas energias já há muito tempo saíram do tipo de “controle” que a índole conservadora entende ser sempre recuperável. Tomemos, por exemplo, a crise mais aguda a que este movimento pode ainda nos levar, referente à questão climática. Pois a sombra atmosférica e planetária que se anuncia pode não ser de responsabilidade exclusiva dos Estados Unidos, mas tem sua origem em um desgovernado progresso econômico; um progresso favorecido pelos mecanismos da ética protestante, que serviu de “modelo” para o sistema produtivo do ocidente durante o século XX. O tema, desde logo, tem a desagradável capacidade de demonstrar como os norte-americanos foram além de simplesmente *imaginar* a história como uma narrativa apocalíptica. De modo coerente com suas bases culturais, eles a *produziram* nesta chave, assumindo cegamente o risco de dar o mundo o aspecto de uma terra devastada.

No momento, poucos são os que não se posicionam de modo conservacionista no debate. Idealizações abstratas, imagens do “outro mundo possível”, tornam-se risíveis diante de um fenômeno tão concreto, que exige intervenções tão imediatas; e mesmo os partidários do caos, que apreciam a estética dos ataques terroristas, mudam de postura com a ameaça de um maremoto mais próximo de suas casas. Deste modo, normalmente – com ênfase no advérbio –, fala-se em diminuição da emissão de gases, em contenção do desmatamento e dos empreendimentos industriais, no acompanhamento vigilante dos indicadores climáticos: enfim, de uma retomada do controle, por parte do homem, das ações que levaram à crise presente, e do negociado estabelecimento de limites para sua atuação como agente histórico. Sem dúvida, cada um dos êxitos alcançados neste sentido tem validade assegurada, e seria extremamente inapropriado menosprezar estes esforços. O problema é que, dada a própria natureza do transtorno, a simples moderação pode ser insuficiente. Talvez não haja solução à inglesa, de acordo com as coordenadas do bom senso, que resolva o assunto no ponto em que ele se encontra.

É lícito cogitar que uma crise à americana requer soluções idem. Antes de sair de cena como potência imperial, a Grã-Bretanha teve uma última chance de reafirmar seus valores, praticar suas virtudes e corrigir seu maior erro histórico, resistindo com dignidade às investidas germânicas contra a civilização. Agora que os Estados Unidos, com alguma probabilidade, deixarão de ocupar o mesmo posto rotativo, cabe esperar que suas potencialidades não estejam de todo esgotadas. E, dada a carência de habilidades demonstrada por este país para a contenção e a preservação, ou sua tendência a extrapolar padrões de conduta regulares, alguma surpresa poderá surgir sob a forma de uma *inovação* científica e tecnológica, por exemplo. Nada que precise dar o assunto por encerrado de uma hora para a outra, mas algo que restabeleça a confiança na capacidade do homem de enfrentar graves desafios com resistência e criatividade. Uma inovação que, no plano prático como no simbólico, possa reverter estragos causados pela ciência e pela tecnologia do século XX.

Wishful thinking, dirão os mais céticos quanto a um possível desenlace a ser buscado por esta via. No entanto, projetos de captação de carbono na atmosfera, e de produção de energia limpa por meio da fusão nuclear, são hoje menos extravagantes do que pareceriam anos atrás. Ou então não deixaram de ser, em momento algum, extravagâncias e despropósitos, para as usuais dimensões do humano; e, por isso mesmo, virão a ser a resposta para um distúrbio que vai além de tais dimensões. Portentosos desastres e inesperadas ressurreições, que se elaboram de maneira gradual, mas subitamente ganham corpo e forma: desta matéria é feito o mundo norte-americano no que tem de melhor e de pior. Suas crises são da ordem da desmedida, do grandioso e do sublime. Mas há beleza no modo como minúsculos e insignificantes seres humanos se reerguem por suas próprias forças do esmagamento e da exaustão.

“Nada está perdido para sempre”, diz Harper, uma personagem de *Angels in America*. “Neste mundo vivemos uma espécie de doloroso progresso, enquanto aspiramos por aquilo que passou e sonhamos com o que está por vir”. Assim, após todo tipo de equívocos, turbulências e vilezas terem sido contemplados na história, passado o momento da mais transtornadora sensação de que o mundo ia se acabar, no final ressurgem esta demonstração de fé, mesmo em meio aos destroços de um orbe assolado pela peste, por guerras e pela loucura. A fala se segue ao relato de um sonho: aquele em que, sobrevoando a camada de ozônio

esgarçada e prestes a se romper definitivamente, Harper vê ascenderem da terra almas de pessoas mortas, que entrelaçam as mãos e os tornozelos, formando uma rede. E estas almas são compostas da mesma matéria que o ozônio, de modo que a camada as absorve e é restaurada.

É possível que esta imagem – uma das mais belas de que tenho notícia – venha a ser um dia mais do que um achado poético. Ou, como diria Jorge Luis Borges, ao terminar seu conto sobre a imensa, desgovernada e delirante biblioteca, e imaginar que por trás disso tudo poderia estar uma ordem ainda por ser revelada aos homens: meu coração se alegra com esta elegante esperança.

7 Referências Bibliográficas

AFFRON, Matthew, and ANTLIFF, Mark (editors). **Fascist Visions: art and ideology in France and Italy**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

AIZEMBERG, Edna. **Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos: del hebraísmo al poscolonialismo**. Madrid: Iberoamericana, 1997.

ALAZRAKI, Jaime. "Kabbalistic Traits in Borges' Narrative". *Studies in Short Fiction*, VIII, n. 1, Winter, 1971, p. 78-92.

ALTAMIRANO, Carlos. **Bajo el Signo de las Masas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30**. São Paulo: Ed. 34, 2005 [1994].

_____. **Totalitarismo e revolução: o Integralismo de Plínio Salgado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999 [1963]

_____. **Origens do Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia. das Letras, 1989 [1951].

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, pp. 193-226.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1946].

_____. **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.

BALDERSTON, Daniel. **Fuera de Contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996 [1993].

BARRENECHEA, Ana Maria. **La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Borges**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984 [1957].

BARRENECHEA, Ana María [et. al.] **El Universo de Borges: a ocho voces**. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Nación, 1999.

BARRENECHEA, Ana Maria, REST, Jaime, UPDIKE, John y otros. **Borges y la Crítica**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

BÉJAR, María Dolores. **El Régimen Fraudulento: la política en la provincia de Buenos Aires, 1930-1943**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

BEHAR, Lisa Block de. **Borges, la pasión de una cita sin fin**. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 [1938].

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Russel A. **Modern Culture and Critical Theory: art, politics, and the legacy of the Frankfurt School**. Madison: The University of Winsconsin Press, 1988.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por Vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORDA, Juan Gustavo Cobo. **Borges Enamorado**. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999.

BORDELOIS, Ivonne. **Un Triángulo Crucial: Borges, Güiraldes y Lugones**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, 4 vols.

_____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998, 4 vols.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas en colaboración**. Barcelona: Emecé Editores, 1997.

_____. **Inquisiciones**. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. [1925].

BORGES, Jorge Luis. **El Tamaño de mi Esperanza**. Buenos Aires: Seix Barral, 1993 [1926].

_____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1993 [1928].

_____. **Borges en Revista Multicolor de los Sábados**. Buenos Aires: Atlántida, 1995.

_____. **Borges en *El Hogar* 1935-1958**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

_____. **Borges en *Sur* 1931-1980**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.

_____. **Textos Recobrados 1919-1929**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.

_____. **Textos Recobrados 1931-1955**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

_____. **The Aleph and Other Stories 1933-1969**. Together with commentaries and an autobiographical essay. Edited and Translated by N. T. di Giovanni in collaboration with the author. New York: E. P. Dulton & Co., 1970.

_____. **Selected Poems, 1923-1967**. Edited by N. T. di Giovanni. New York: Delacorte Press, 1972.

BORGES, J. L. y BULLRICH, Silvina [selección]. **El Compadrito: su destino, sus barrios, su música**. Buenos Aires: Emecé, 2000 [1945].

BORGES, J. L. con VÁSQUEZ, María Esther. **Introducción a la Literatura Inglesa**. Madrid: Alianza Editorial, 1999 [1965].

BORGES, J. L. con ZEMBORAIN, Esther. **Introducción a la Literatura Norteamericana**. Madrid: Alianza Editorial, 1999 [1967].

BORGES no Brasil. Organizado por Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BROSZAT, Martin. **The Hitler State: foundation and development of the internal structure of the Third Reich**. London: Longman, 1981 [1969].

BURKE, Kenneth. **Language as Symbolic Action: essays on life, literature, and method**. Berkeley: University of California Press, 1966.

CAMPOS, Vera Mascarenhas de. **Borges e Guimarães: na esquina rosada do grande sertão**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2005 [1951].

CARR, E. H. **Vinte Anos de Crise: 1919-1939. Uma introdução ao estudo das relações internacionais**. Trad. Luiz Alberto Figueiredo Machado. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2001 [1939].

CASARES, Adolfo Bioy. **Borges**. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.

CHESTERTON, G. K. **Collected Works V: Family, Society, Politics**. San Francisco: Ignatius Press, 1987.

_____. **Collected Works, vol. XVIII: Carlyle, Tolstoy, Stevenson, Chaucer**. San Francisco: Ignatius Press, 1991.

_____. **Charles Dickens, the last of the great men**. New York: The Press of the Reader's Club, 1942 [1906].

_____. **The Complete Father Brown Stories**. London: Wordsworth Classics, 1992.

CHIPAPPINI, Julio. **Borges y la Revista Sur**. Buenos Aires: Zeus, 1994.

CHRIST, Ronald. **The Narrow Act: Borges' Act of Allusion**. Preface by Jorge Luis Borges. New York: Lumen Books, 2005 [1969].

CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004 [1984].

COSTA, René de. **El Humor en Borges**. Madrid: Cátedra, 1999.

DAVIES, Oliver, and TURNER, Denys. **Silence and the World: negative theology and incarnation**. New York: Cambridge University Press, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEVOTO, Fernando J. **Nacionalismo, Fascismo y Tradicionalismo en la Argentina Moderna**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.

DONGHI, Túlio Halperin. **Vida y Muerte de la República Verdadera. (1910-1930)**. Buenos Aires: Ariel, 1999.

_____. **La República Imposible (1930-1945)**. Buenos Aires: Ariel, 2004.

_____. **La Argentina y la Tormenta del Mundo: ideas e ideologías entre 1930 y 1945**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

DONGHI, Tulio Halperín, JAKSIC, Iván, KIRKPATRICK, Gwen and MASIELLO, Francine. **Sarmiento: author of a nation**. Berkeley: University of California Press, 1994.

DUNHAM, Lowell, and IVASK, Ivar (editors). **The Cardinal Points of Borges**. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

FÉRNANDEZ, Macedonio y BORGES, Jorge Luis. **Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad**. Edición y notas de Carlos García. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

FERREIRA, Bernardo. **O Risco do Político: crítica ao liberalismo e teoria política no pensamento de Carl Schmitt**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

FINCHELSTEIN, Federico. **La Argentina Fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.

FISHBURN, Evelyn, and HUGHES, Psiche. **A Dictionary of Borges**. London: Duckworth, 1990.

FLÓ, Juan [comp.]. **Contra Borges**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1966].

FRANCO, Rafael Olea. **El Otro Borges. El Primer Borges**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica da Argentina, 1993.

FUMAROLI, Marc. **La Diplomatie de l'Esprit**. Paris: Hermann, 1994.

GARTH, Todd S. "Confused Oratory: Borges, Macedonio and the creation of the mythological author". *MLN*, vol. 166, n. 2, Hispanic Issue, 2001, pp. 350-370.

GENTILE, Emilio. **La Vía Italiana al Totalitarismo**. Trad, Luciano Padilla. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005 [2001].

GIORDANO, Alberto. "Borges: la ética y la forma del ensayo". *Punto de Vista*, año XXIV, n. 70, ago. 2001, pp. 29-34.

GIORDANO, Alberto. "Borges: la forma del ensayo". *Punto de Vista*, año XIV, n. 40, jul. 1991, pp. 32-40.

GOLSAN, Richard J. (editor). **Fascism, Aesthetics, and Culture**. Hanover: University Press of New England, 1992.

GONZÁLEZ, José Eduardo. **Borges and the Politics of Form**. New York and London: Garland Publishing, 1998.

GORELIC, Adrián. **La Grilla y el Parque: espacio público y cultura urbana em Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

_____. **Das Vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Trad. Maria Antonieta Pererira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago: The Chicago University Press, 1984.

GRIFFIN, Roger. "The reclamation of fascist culture". *European History Quarterly*, vol. 31, n. 4, 2001, p. 609-620.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **1926 – vivendo no limite do tempo**. Trad. Luciano Trigo. São Paulo: Record, 1999 [1997].

_____. **Modernização dos Sentidos**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Production of Presence: what meaning cannot convey**. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

HADIS, Martín. **Literatos y Excéntricos: los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

HADOT, Pierre. **O Que é Filosofia Antiga?** Trad, Dion Davi de Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1995].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Escritos de Juventud**. Trad. José María Ripalda y Zoltan Szankay. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1978.

HELLER, Agnès (ed.) **Lukács Reappraised**. New York: Columbia University Press, 1983.

HELLER, Erich. **Kafka**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, Editora de Universidade de São Paulo, 1976.

_____. **Thomas Mann: the ironic German**. South Bend, Indiana: Regnery/Getaway, Inc., 1979.

_____. **The Disinherited Mind: essays in modern German literature and thought**. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1975

HEWITT, Andrew. **Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde**. Stanford: Stanford University Press, 1993.

IRWIN, John T. **The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the analytic detective story**. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994.

KANT, Immanuel. **Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita**. Organização Ricardo R. Terra. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1784].

KANTOROWICZ, E. **The King's Two Bodies: a study in mediaeval political theology**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.

KAPLAN, Alice Yaeger. **Reproductions of Banality: fascism, literature, and French intellectual life**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

KAPLAN, Brett Ashley. "Masking Nazi violence in the beautiful landscape of the Obersalzberg". *Comparative Literature*, vol. 59, n. 3, 2007, p. 241-268.

KERMODE, Frank. **The Genesis of Secrecy: on the interpretation of narrative**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

_____. **The Sense of an Ending – studies in the theory of fiction**. New York: Oxford University Press, 1967.

KERSHAW, Ian. **The Nazi Dictatorship: problems and perspectives of interpretation**. London: Edward Arnold, 1986.

KERSHAW, Ian. "Hitler and the uniqueness of Nazism". *Journal of Contemporary History*, vol. 39, n. 2, 2004, p. 239-254.

_____. **Dez decisões que mudaram o mundo (1940-1941)**. Trad. Berilo Vargas, Celso Mauro Paciornik, Clóvis Marques e Fernanda Abreu. São Paulo: Cia. das Letras, 2008 [2007].

LATOURL, Enrique Fernández. Macedonio **Fernández, candidato a presidente y otros escritos**. Con una carta-prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones Agon, 1998.

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

LIMA, Luiz Costa. **O Redemunho do Horror: as margens do ocidente**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

_____. **Trilogia do Controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Limites da Voz: Montaigne, Schlegel, Kafka**. Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005 [1993].

LOUIS, Annick. **Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres**. Paris: L'Harmattan, 1997.

_____. **Borges Face au Fascisme: les fictions du contemporain**. La Courneuve: Aux Lieux d'Être, 2007.

LÖWY, Michel. **Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central: um estudo de afinidade eletiva**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989 [1988].

LUKÁCS, Georg. **Soul and Form**. Translated by Anns Bostock. Cambridge: The Mit Press, 1980 [1910].

_____. **A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAN, Paul de. **Romanticism and Contemporary Criticism**. The Gauss Seminar and other papers. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

_____. **The Rhetoric of Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984.

MARGATO, Izabel, e GOMES, Renato Cordeiro. (orgs.) **O Papel do Intelectual Hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MEIER, Christian. **Política e Graça**. Trad. Estevão Rezende Martins. Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília, 1997 [1989].

MICELI, Sergio. “Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, março de 2007.

MOLLOY, Sylvia. **Las Letras de Borges y otros ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

MOSSE, George L. **La Nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich**. Trad. Jesus Cuéllar Menezo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007 [1975].

MURILLO, L. A. **The Cyclical Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges**. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: ia. Das Letras, 1992 [1886].

_____. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1887].

NOVAES, Adauto (org.) **Poetas que Pensaram o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PACHECO, José Emilio. “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. *Revista de la Universidad de México*, v. 34, n. 4, diciembre de 1979, p. 1-16.

PALTI, Elías José. **El Tiempo de la Política**. El siglo XIX reconsiderado. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

PASTORMELO, Sergio. **Borges Crítico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007..

PAULS, Alan, y HELFT, Nicolás. **El factor Borges: nueve ensayos ilustrados**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2000.

PAWELL, Ernst. **The Nightmare of Reason: a life of Franz Kafka**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

PIGLIA, Ricardo. **Respiración Artificial**. Buenos Aires: Anagrama, 2001 [1980].

PINTO, Julio Pimentel. **Uma Memória do Mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

_____. “Borges, itinerários da crítica: irrealismo, leituras, história”. *Fragmentos*, Florianópolis, números 28/29, jan-dez 2005, p. 13-19

PRISLEI, Leticia. **Los Orígenes del Fascismo Argentino**. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

RICOUER, Paul. **Finitud y Culpabilidad**. Trad. Cristina de Paretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta, 2004 [1960, 1988].

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Jorge Luis Borges: a literary biography**. New York: E. P. Dutton & Co., 1978.

_____. **Borges: uma poética da leitura**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007 [1976].

ROWE, William, CANAPARO, Claudio e LOUIS, Annick (compiladores). **Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

SAER, J. J. **El Concepto de Ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SALAS, Horacio. **Borges, una biografía**. Buenos Aires: Emecé, 1994.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995 [1993].

_____. **Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

SCHMITT, Carl. **Romanticismo Político**. Trad. Luis A. Rossi y Silvia Schwarzböck. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2001 [1919].

_____. **O Conceito do Político**. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1992 [1927].

SCHORSKE, Carl E. **Viena Fin-de-Siècle: política e cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988 [1961].

SIMMEL, Georg. **Sobre la Aventura: ensayos de estética** [Philosophische Kultur]. Trad. Gustau Muñoz y Salvador Mas. Epílogo de Jürgen Habermas. Barcelona: Ediciones Península, 2002 [1911].

_____. **Sociología: estudios sobre las formas de socialización**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939, p. 331-392.

SOSNOWSKI, Saul. **Borges e a Cabala: a busca do verbo**. Trad. Leopoldo Pereira Fulgencio Júnior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991 [1986].

SOUZA, Eneida Maria de. **O Século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

STEINER, G. **Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o velho criticismo**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1959].

_____. **After Babel: aspects of language and translation**. New York and London: Oxford University Press, 1975.

_____. **Real Presences**. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

STERN, Fritz. **The Politics of Cultural Despair: a study in the rise of the Germanic Ideology**. Berkeley: University of California Press, 1974.

STERNHELL, Zeev, SZNAJDER, Mario y ASHERI, Maia. **El Nacimiento de la Ideología Fascista**. Trad. Octavi Pellisa. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994 [1989].

TERÁN, Oscar (coord.) **Ideas en el Siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

THIEM, Jon. "Borges, Dante and the poetics of total vision". *Comparative Literature*, vol. 40, n. 2, 1988, p. 97-121.

TRILLING, Lionel. **Sincerity and Authenticity**. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges: esplendor e derrota**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999 [1996].

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 [1965].

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999 [1972].

VIÑAS, David [et. al.]. **La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)**. Coordinado por María Pia López; dirigido por David Viñas. Buenos Aires: Paradiso. Fundación Crónica General, 2007.

WAIZBORT, Leopoldo. **A Passagem do Três ao Um: crítica literária, sociologia, filologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WARLEY, Jorge A. **Vida Cultural e Intelectuales en la Década de 1930**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

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].

WEBER, Max. **Ancient Judaism**. Translated and Edited by Hans H. Gerth and Don Martindale. New York: The Free Press, 1958 [1921].

_____. **Sociology of Religion**. Translated by Ephraim Fischhoff, introduction by Talcott Parsons, foreword by Ann Swidler. Boston: Beacon Press, 1991.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: una vida**. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

WILLIAMS, Rowan. **Grace and Necessity: reflections on art and love**. Harrisburg: Morehouse, 2005.

WILLSON, Patricia. **La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores de Argentina, 2004.

WITT, Mary Ann Frese. **The Search for Modern Tragedy: aesthetic fascism in Italy and France**. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

WOODALL, James. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Trad. Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999 [1996].

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)