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.[1] A ajuda americana passou então a ser solicitada junto a Franklin Delano Roosevelt, com

[1] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

uma freqüência 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".[2] 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

[2] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[3]

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,[4] 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

[3] 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.
[4] Ver CHESTERTON, G. K. *Charles Dickens, The Last of the Great Men*. New York: The Press of the Reader's Club, 1942 [1906].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 tênue 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 megalomaníaca 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 contribuíam 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 novecentista 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 mesquinharias; quero que minha vida de escritor seja um pouco mais digna.[5]

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

[5] "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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 mesmo 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 náufrago 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 Dostoievski 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

sincera admiração e respeito pelo colega.[6] 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.[7] 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).[8]

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.[9]

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

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

[7] 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.

[8] "El cuento occidental es una especie de artefacto simétrico, dividido en compartimientos. 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.

[9] BORGES, J. L. "Una biografía de Oscar Wilde". [*El Hogar*, 18 de noviembre de 1938]. In: ____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 427.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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]".[10] 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.[11] 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,

[10] CASARES, A. B. "Prólogo". In: BORGES, J. L. [et al.]. *Antología de la Literatura Fantástica* [1940], p. 12-13.
[11] CASARES, A. B. "Postdata". In: BORGES, J. L. [et al.] *Antología de la Literatura Fantástica* [1965], p. 15.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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".[12]

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,

[12] CASARES, A. B. *Borges*, p. 221.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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".[13] 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.[14]

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 futurológicas 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,

[13] 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.

[14] 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 Colóqio 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 subseqüente, 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).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 esquecê-la por alguns momentos. A verdadeira autonomia da estética em relação à política consistia nesta despretensiosa 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 prescinda da alusão às penalidades injustas de que padeceu o capitão Alfred Dreyfus.[15]

[15] "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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[16] 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.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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).[17] 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

[17] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 atrozes; essa região é Londres ou Buenos Aires, e os culpados somos você e eu.[18]

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

[18] BORGES, J. L. " 'The Croquet Player', de H. G. Wells". In: ____. *Textos Cativos*. 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[19] 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

[19] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 ficiconal. 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. Ramsom 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].[20]

E, em 1940, Borges publicava sua própria narrativa sobre o momento histórico que o mundo atravessava, atribuindo a motivação da escrita de "Tlön, Uqbar, Orbius 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.[21]

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

[20] "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.

[21] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 novecentista, 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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, Orbius 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.[22] 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

[22] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[23] 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.[24] Neste sentido, Arendt ressalta que, na origem do nazismo, estava a

[23] Cf. BORGES, J. L. "'Los Demonios', de F. Dostoievski [1985]". In: ____. *Biblioteca Personal*. OC, vol. 4, p. 496.
[24] 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*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 eloqüência 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.[25]

---

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

[25] 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[26]

Enfim, pode ser feita uma constatação de grande relevância para a análise subseqüente: 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.

[26] 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 Winscosin Press, 1988, 27-41.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 todo os mistérios inexplicáveis do mundo, em favor de uma explicação da história como determinação de forças ocultas plenamente cognoscíveis. Naquele momento, em conseqüência 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 Montevidéu 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".[27]

Era este tipo de comportamento que, em "Definción 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

[27] "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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 estaba apavorado.[28]

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".[29] 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.

[28] BORGES, J. L. "Anotação ao 23 de Agosto de 1944". In: ____. *Outras Inquisições*. 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 proclamación. 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.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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".[30] 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.[31]

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, Orbius Tertius.[32] 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 relembrada 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

[30]BORGES, 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.

[31] BORGES, J. L. "Dos libros". [*La Na*ción, 10 de diciembre de 1941]. In: ____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 107-111.

[32] 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, dialogo, 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[33]

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.[34]

[33] "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".

[34] "Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de um 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".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 Riochelle – um intelectual fascista francês, que Borges conhecera por intermédio do grupo *Sur* –, Bertrand Russel, etc.. Herbert Ashe, que "em vida padeceu de irrealidade, 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 principio, 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

> prova de que existem outros: tão lúcida e tão justa é a ordem que nele se observou.[35]

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 validez 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.[36] 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.[37]

[35] "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".

[36] 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.

[37] "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".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[38]

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

[38] "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".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

latente, e convertendo o ato em uma dança macabra.[39] 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, Orbius 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 autonômica. 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 (...)

[39] MAN, Paul de. "Aesthetic Formalization: Kleist's *Über das Marionettentheater*". In: ____. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, p. 263-190.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

> Desagraçadamente, a realidade não possui escrúpulos literários (...) *Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblabe*: o inverossímil, o verdadeiro, o indiscutível, é que os diretores do Terceiro Reich buscam o 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.[40]

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, Orbius 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 artificioso, 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 novecentista. 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

[40] "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. Adoloce de penuria imaginativa, de gigantismo, de crasa inverosimilitud (...) Desgraciadamente, la realidad no carece de escrúpulos literarios (...) *Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblabe*; 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 Schopenhaeur, 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 conseqüência 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 "conseqüências 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.[41]

[41] 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[42]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

---

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.

[42] BORGES, J. L. "Anotação ao 23 de Agosto de 1944". In: ____. *Outras Inquisições*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 2, p. 116-7. "Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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".[43] Por contraste, os prêmios foram

[43] Apud WILLIAMSON, E. *Borges: una vida*, p. 293.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[44] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

[44] 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". *Fragmentos*, 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.[45] 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

[45] 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 Veitiuno Editores, 1999.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 neo-platônicos, 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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".[46] 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.[47]

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

[46] 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.
[47] BORGES, J. L. "El último libro de Joyce". [*El Hogar*, 16 de junio de 1939]. In: ____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 464.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[48] 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.[49] 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 idiossincrasias muitas vezes lhe interessavam mais do que os produtos de suas laboriosas invenções.

[48] CHRIST, R. *Borges' Act of Allusion*, p. 259.
[49] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[50] 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

[50] 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).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 atrozes 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.[51] O que pretendo demonstrar é como esta condição, apenas insinuada em "El jardín...",

[51] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 novecentistas 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.[52] 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.

[52] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 exibe 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.[53]

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,

[53] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 eqüilátero. 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 lôbrego 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; infinatamente 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.[54]

Este tipo de enumeração, feita de exaustivas variantes em torno de um mesmo espaço vazio, é também um recorrente recurso do gênero para anunciar

[54] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 tríptica 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.[55] 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,

[55] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

cumpre 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.[56]

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

[56] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 edipiana, 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

humanas (Mallarmé).[57] 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 exibia 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

[57] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[58]

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, subseqüente 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

[58] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[59]

[59] "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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 decrépitas. 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.[60] 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.

[60] 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 Fischoff, 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: In: ____. *Finitud y Culpabilidad*. Trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta, 2004 [1960], p. 377-418.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 subseqüente 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

> 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 sues pacotes de papel marrom.[61]

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

[61] "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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

polêmica. E, tanto quanto a resolução do mistério, discussões neste território atiçam 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".[62]

[62] "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'."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 desnorteado 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

> dificuldade que ela tem com os milagres. Um milagre é surpreendente; mas é simples. É simples porque é um milagre.[63]

Daí a estrutura cuja recorrência foi observada por Borges.[64] 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.

[63] "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.

[64] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

> Os lábios de Craven se entreabriram: "O que você quer dizer?"
> "Nós encontramos a verdade; e a verdade não faz sentido".[65]

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? [66]

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

[65] "'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.

[66] "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?".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 sãos. 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 em 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

> o "tempo de lobos, tempo de espadas" que haviam conseguido outras gerações mais venturosas. [67]

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 calmaria 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".[68] 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

[67] "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.

[68] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.[69]

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.

---

[69] BORGES, J. L. "Abenjacan, 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 um laberinto. Em segundo lugar, la vigilaban um esclavo y um león. Em tercer lugar, se desvaneció um tesoro secreto. Em cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar…
Unwin, cansado, lo detuvo.
- No multipliques los mistérios – 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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'.[70] 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 antagonismos[71]: esteticismo e

[70] 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.

[71] 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

respeito são característicos da prosa de Borges.[72] 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".[73]

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:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

---

[72] 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.

[73] BORGES, J. L. "O immortal". In: ____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 598. "*Este palacio es fábrica de los dioses,* pensé primeramente. Exploré los inhabitados 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 irrrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrario, cada ato (e cada pensamento) é eco de outros que no pasado o antecedram, 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.[74]

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 baixeza 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

[74] "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".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 multicor 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 voluntario", 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 mesquinharias", 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,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 narrrador, 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.[75]

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

[75] 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 novecentista 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA

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 novecentista 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510830/CA