

BIBLIOTECA PESSOAL: a poética do conto em Jorge Luis Borges a partir da leitura de Julio Cortázar, Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne

Charles Kiefer
(PUC-RS)

RESUMO

A leitura que Jorge Luis Borges faz de Cortázar, Poe e Hawthorne é objeto, neste ensaio, para a análise da construção de uma poética do conto, considerando as influências que estes autores exerceram sobre o escritor argentino. Tratando a criação literária como um processo recorrente, circular e concêntrico, apontamos, em nossa investigação, para a constituição de uma escrita baseada em análises que remetem a um sistema de pares literários, sugerindo não somente possibilidades de escrita mas, também, de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Conto. Jorge Luis Borges. Poética.

O processo de apropriação e de desvio da poética de um autor por outro é lento e doloroso. Só os grandes autores o realizam plenamente. Já na abertura da obra *Biblioteca Pessoal*, Jorge Luis Borges (2001, p. 521) questionava: “Não sei se sou um bom escritor; creio ser um excelente leitor ou, em todo caso, um sensível e grato leitor”. Neste livro, Borges reuniu 66 prólogos, escritos para a coleção de obras clássicas que dirigiu para a Alianza Editorial, de Madrid, em meados da década de 80. A coleção ficou incompleta, mas fornece um excelente panorama de seus gostos literários. Lá estão Julio Cortázar e Edgar Allan Poe. É possível imaginar que o lugar de Nathanael Hawthorne estivesse reservado entre as 44 obras faltantes (o projeto previa 100 prólogos) já que em *Outras inquisições*, de 1952, dedicara ao escritor de Salem um alentado ensaio.

No que diz respeito a Cortázar, Borges (2001a) debruça-se sobre o tema da invasão já no prólogo da edição de *Casa tomada*, quando observa que em obras posteriores o conterrâneo retomaria o tema da ocupação,

de “modo mais indireto e portanto mais eficaz”. A breve e quase usurária afirmação exprime um pouco da poética borgiana e sua visão da literatura fantástica. Para ele, a técnica da sugestibilidade, por produzir no leitor um estado propício ao desenvolvimento da imaginação, é mais eficiente que a transcrição direta dos fatos. Borges também assinala a opção narrativa de Cortázar quando o assunto é a construção de personagens. Para ele, são “deliberadamente triviais”, porque regidos por uma

rotina de casuais amores e casuais discórdias. (...) Movem-se entre coisas triviais: marcas de cigarro, vitrines, bares, uísque, farmácias, aeroportos e plataformas de estações. Resignam-se aos jornais e ao rádio. A topografia corresponde a Buenos Aires ou a Paris, e de início podemos pensar que se trata de meras crônicas. Pouco a pouco sentimos que não é assim. Muito sutilmente o narrador atraiu-nos a seu terrível mundo, onde a felicidade é impossível. É um mundo poroso, em que os seres se entrelaçam; a consciência de um homem pode entrar na de um animal ou a de um animal na de um homem. Também se joga com a matéria de que somos feitos, o tempo. Em algumas narrativas fluem e se confundem duas séries temporais. O estilo não parece cuidado, mas cada palavra foi escolhida. Ninguém pode contar o argumento de um texto de Cortázar, cada texto consta de determinadas palavras em determinada ordem. Se tentamos resumi-lo, comprovamos que algo precioso se perdeu. (Borges, 2001, p. 521-2)

Borges (2001), o admirador de sagas e heróis emblemáticos, tem uma certa resistência ao mundo excessivamente contemporâneo de Cortázar, mas reconhece-lhe o valor e a capacidade de atraí-lo para esse universo mezinho, que parece fazer as narrativas confundirem-se com “meras crônicas”. A observação trai uma singular confusão do mestre argentino, ao remeter a questão do gênero – conto ou crônica – ao tema. Estruturalmente, nenhum conto de Cortázar pode ser confundido com crônica. Em todos, a existência cristalina de narradores, personagens, temporalidade, espacialidade e enredos definidos, embora de difícil síntese, define-os, categoricamente, como contos.

Borges (2001) percebe que a porosidade e a simultaneidade temporal constituem o cerne da narrativa cortazariana. Anota, também, a displicência da prosa e sua precisão vocabular, mas foge-lhe a musicalidade desse estilo que imita os improvisos jazzísticos. Borges beirou a compreensão ao afirmar que o resumo dos enredos praticamente os destrói, mas não se deteve no *insight*. O estilo descuidado de Cortázar é planejado e tem como propósito fazer o significante emergir na superfície do signi-

ficado. A Borges não interessavam nem a música nem os empréstimos da Psicanálise à Teoria da Literatura. No entanto, apesar da economia da análise, em meia página impressa e com precisão, elenca as principais características da poética de Cortázar:

- A trivialidade das personagens;
- A trivialidade do enredo, impossível quase de ser resumido;
- A topografia realista, reconhecível;
- A porosidade do universo da narrativa;
- O estilo sintaticamente descuidado, mas semanticamente rigoroso;
- As simultaneidades temporais.

Sobre Poe, Borges (2001, p. 246) escreveu o texto introdutório para a mesma coleção da Alianza Editorial, uma resenha crítica para a Revista *El Hogar*, um poema, intitulado “Edgar Allan Poe”, publicado em *O outro, o mesmo*, além de citá-lo diversas vezes em contos e ensaios, como em “A arte narrativa e a magia”.

Jorge Luis Borges principia o referido prólogo afirmando que a literatura de seu tempo seria inconcebível sem Whitman e Poe, não por acaso ambos escritores nascidos no alvorecer da era industrial. Após um brevíssimo comentário biográfico, considera a descrição do colégio onde estudou William Wilson um verdadeiro monumento. Borges impressionou-se com a arquitetura do prédio, tão curiosa que a pessoa nunca sabe em que andar está. Depois de descrever a índole de Poe como agressiva e neurótica, confessa admirar seu caráter de “firme trabalhador”, que nos legou “cinco generosos volumes de prosa e verso”. Com seu estilo telegráfico, fornece mais algumas informações sobre a vida de Poe, cita outros autores, como Emerson, Longfellow, Baudelaire e Mallarmé, os dois últimos admiradores confessos do criador de “O corvo”. Para Borges, toda a literatura policial, cultivada por Stevenson, Collins, Conan Doyle, Chesterton e Nicolas Blake, origina-se de um único conto de Poe, “Os crimes da Rua Morgue”. Considera de inaudita invenção alguns contos fantásticos, como “O caso do Sr. Valdemar”, “A descida ao Malström”, “O poço e o pêndulo”, “Manuscrito achado numa garrafa” e “O homem da multidão”. Arremata afirmando que em “A filosofia da composição”, o grande romântico concebe a execução de um poema não como doação da Musa, mas como uma operação matemática.

A 2 de abril de 1937, na Revista *El Hogar*, Borges (2001, p. 314) resenhou o livro de Edward Shanks sobre o escritor de Boston. Num primeiro momento, irônico e mordaz, aborda a dificuldade que deveria ter

um crítico britânico de fazer o elogio de um escritor *yankee*. Mas, por trás do desdém acadêmico de Shanks, Borges percebe algo incontestável, a “consciência geral de que Poe foi um inventor ou imaginador prodigioso, mas também um mau executor de suas invenções”. Para Borges, são os tradutores de Poe os responsáveis por seus desajustes e pela ênfase oca de sua prosa. Ficaré de sua obra, segundo o argentino, “a teoria poética, muito superior a sua prática” e “nove ou dez contos indiscutíveis: “O escaravELHO de ouro”, “Os crimes da Rua Morgue”, “O barril de amontilado”, “O poço e o pêndulo”, “O caso do Sr. Valdemar”, “A carta roubada”, “A descida ao Malström”, “Manuscrito achado numa garrafa”, “Hop Frog”. Ficam, ainda, o “ambiente peculiar dessas narrativas” e a invenção do gênero policial. Apesar das redundâncias e fragilidades que “assolam cada página”, isso basta para “justificar sua glória”.

Jorge Luis Borges admira Edgar Allan Poe, mas não compartilha de suas ideias, especialmente as que dizem respeito à arte de composição literária. Para Américo Cristófalo, jornalista peruano que o entrevistou, afirmou não acreditar – ao contrário do que propunha o escritor de Boston –, que a “operação de escrever” fosse uma “operação intelectual”. Na entrevista, ao explicar como produzira “El Zahir”, declarou:

Vou lembrar de como cheguei à concepção desse “conto”. Uso a palavra entre aspas, já que não sei se é o que é, mas, enfim, o tema dos gêneros é o que menos importa. Croce acreditava que não há gêneros. Eu creio que sim, que há, no sentido de que há uma expectativa no leitor. Se uma pessoa lê um conto, lê de modo diferente de seu modo de ler quando procura um verbete na enciclopédia, ou quando lê um romance, ou quando lê um poema. Os textos podem não ser diferentes uns dos outros, mas se alteram segundo o leitor, segundo a expectativa. Quem lê um conto sabe ou espera ler algo que o distraia da vida cotidiana, que o faça entrar num mundo, não direi fantástico, a palavra é muito ambiciosa, mas ligeiramente diferente do mundo das experiências comuns. (CRISTÓFALO, 1991, p. 103-104)

Mais que uma poética do conto há aqui uma poética da leitura. Para Borges, se o leitor lê um verbete como conto, aquele se transformará neste. Assim, em sua própria obra, elidirá a distinção entre os gêneros. O que chama a sua atenção, em Poe, não é a teoria do efeito, mas a atmosfera de pesadelo que envolve as suas narrativas.

São breves os comentários de Borges a respeito de Poe, e não chegam a configurar uma poética:

- Valorização da capacidade descritiva de seu predecessor;
- Ironia sutil a seu esforço produtivo;
- Reconhecimento da paternidade do conto policial.

Borges (2001, p. 53) foi bem mais generoso com Nathanael Hawthorne, a quem dedicou um ensaio de dezessete páginas. Talvez o incentivasse o fato de tratar-se de uma conferência, proferida no Colégio Libre de Estudios Superiores, em Buenos Aires, em março de 1949. Ou talvez porque não estivesse ainda completamente cego. A depurada síntese sobreveio-lhe com a cegueira, mas já era perceptível na prosa enxuta da juventude. Borges abominava a prolixidade e a retórica vã.

O ensaio sobre Hawthorne principia com a história de uma metáfora, que relaciona a imagem do sonho à da representação teatral. Borges concorda com Jung, para quem a literatura é semelhante aos sonhos. E se isto é verdadeiro, é bom que se comece a estudar a literatura norte-americana com Nathaniel Hawthorne, o sonhador. Quando Hawthorne nasceu, em Salem, em 1804, a cidade era decadente. E ali o escritor viveu, até 1836. Segundo Borges (2001, p. 53), amou-a por seus fracassos, por suas doenças, por suas manias. Jamais afastou-se de sua aldeia puritana, mesmo quando viveu em Londres e Roma. Como exemplo desse apego a valores arcaicos, cita o fato de Hawthorne ter desaprovado, em pleno século XIX, que os escultores produzissem estátuas nuas.

O pai de Hawthorne morreu no Suriname, de febre amarela. Um antepassado seu, John Hawthorne, havia sido juiz nos processos de bruxaria de Salem, em 1692, que resultaram no enforcamento de dezenove mulheres. Depois da morte do patriarca, todos os membros da família passaram a viver em reclusão. Nathanael fechou-se em seu quarto, onde passou os dias escrevendo. Ao entardecer, saía para caminhar. “Esse furtivo regime de vida durou doze anos”, anota Borges. Nesse período, Hawthorne produziu milhares de páginas de um diário, com centenas de esboços de contos, que jamais desenvolveria. Mesmo nesses relatos embrionários, os finais são alegóricos.

As duas primeiras leituras de Hawthorne, ainda na infância, além da Bíblia, foram alegorias: o *Pilgrim's Progress* e *The Faerie Queen*. Borges recorda a crítica de Poe a respeito da tendência alegorizante do autor de *Twice-told tales* e faz duas indagações: 1) se, de fato, o gênero alegórico é “ilícito”; 2) e se Hawthorne, realmente, incorreu no gênero.

Como nos livros de filosofia de Tlön, que comportam sempre a tese e a antítese, Borges (2001) confronta duas visões de alegoria. A de

Croce e a de Chesterton. O primeiro, acusava essa figura literária de ser um enfadonho pleonasma, um jogo de repetições, que primeiro mostra, depois explica. A alegoria, “segundo essa interpretação desdenhosa, viria a ser uma adivinhação, mais extensa, mais lenta e menos incômoda que as outras. Seria um gênero bárbaro ou infantil, uma distração da estética”. A do segundo, nega que o gênero seja condenável. Argumenta que a realidade “é de uma interminável riqueza e que a linguagem dos homens não esgota esse vertiginoso caudal”. Infere daí a possibilidade da existência de diversas linguagens para a apreensão da realidade.

Do argumento de Chesterton, Borges (2001, p. 56) conclui que “quanto menos uma alegoria for redutível a um esquema, a um frio jogo de abstrações, melhor ela será”. Assim, classifica os escritores em duas espécies: os que pensam por meio de imagens e os que pensam por meio de abstrações. *A priori*, os dois tipos têm o mesmo valor. O problema é quando um raciocinador quer passar-se por imaginativo. Aí, ocorreria o denunciado por Croce e perceberíamos “que um processo lógico foi enfeitado ou disfarçado pelo autor”. Para Borges (2001, p. 56-7), este é o defeito de Ortega y Gasset e também de Hawthorne, que foi “prejudicado por um erro estético: o desejo puritano de fazer de cada imaginação uma fábula”, o que o levava a acrescentar “moralidades” às suas histórias e, às vezes, “a falseá-las e deformá-las”. Borges passa a elencar uma série dos argumentos que Hawthorne deixou em seus cadernos de anotações. Invariavelmente, o autor de Salem acrescentava à trama ensinamentos morais. O contista argentino observa que eram “melhores aquelas fantasias puras que não procuram justificativa nem moralidade e que parecem não ter outro fundo além de um obscuro terror”.

Para Borges (2001, p. 60), o estímulo, o ponto de partida de Hawthorne não são as persona-gens, mas as situações. Primeiro, ele as imaginava. Depois, procurava personagens que as “encarnassem”. Mesmo não sendo romancista, suspeita que eles não procedam dessa forma. Cita Joseph Conrad, para quem seu próprio personagem, Schomberg, do romance *Victory*, era um ser “real”. Segundo Borges, o método de Hawthorne pode produzir “contos admiráveis”, mas “nunca romances admiráveis”. Porque no conto, “dada sua brevidade, a trama é mais visível que os atores”. No romance, um único personagem “mal inventado pode contaminar de irrealidade aqueles que o acompanham”. Essa irrealidade a que Borges se refere é sinônimo de verossimilhança. Irreal, para o criador de labirintos e universos paralelos, é o personagem que não obedece à causalidade ins-

taurada pela narrativa. Borges (2001, p. 60) resume e comenta a “singular história” do homem que abandonou a esposa por vinte anos, para concluir que, nesse conto de 1835, já estamos no mundo de Melville, de Kafka, “mundo de castigos enigmáticos e culpas indecifráveis”. Reconhece que seria justa a observação de que o mundo de Kafka é o do judaísmo e que o de Hawthorne é o mundo do Velho Testamento, mas argumenta que esta é apenas uma questão ética. Para ele, ambos têm não apenas uma ética comum, mas uma retórica comum:

A trivialidade, que Borges considerou um grave defeito no texto de Cortázar, na obra de Hawthorne transforma-se em virtude. Como ensina Pierre Menard, um mesmo elemento, deslocado no espaço e no tempo, pode ser índice de modernidade ou de anacronismo. Para um, porque vivia num mundo antigo e fantasmático, o cotidiano banal tem traços de heroísmo; para o outro, porque vive num mundo banalizado pela tecnologia, o cotidiano é tedioso.

Na sequência do ensaio, essa inovadora teoria da criação dos precursores aparece:

Aqui, sem nenhum demérito de Hawthorne, eu gostaria de intercalar uma observação. A circunstância, a estranha circunstância, de sentir em um conto de Hawthorne, redigido no início do século XIX, o sabor mesmo dos contos de Kafka, que trabalhou no início do século XX, não deve fazer-nos esquecer que o sabor de Kafka foi criado, determinado por Kafka. “Wakefield” prefigura Franz Kafka, mas este modifica, e afina, a leitura de “Wakefield”. A dívida é mútua; um grande escritor cria seus precursores. Cria-os e de certo modo os justifica.” (BORGES, 2001, p. 60)

Para Borges (2001), se Kafka tivesse escrito “Wakefield”, o marido jamais conseguiria retornar para casa. E se Poe e Cortázar tivessem escrito o conto, podemos nos perguntar. Na versão do primeiro, o marido pródigo, enlouquecido por obsessões ciumentas, torturaria a mulher até conseguir a confissão de atos indecentes praticados durante sua longa ausência. Depois, lenta e sadicamente, arrancar-lhe-ia os dentes, para que não mostrasse mais seu sorriso infiel. Na versão do segundo, teríamos narradores caudalosos, musicais, contando a história com displicência, enquanto a fábula fosse sendo progressivamente tomada por uma presença estranha. Ao final, não teríamos certeza de quem seria o fantasma, se o marido ou a esposa. Ou talvez ambos. E Borges, que imaginou um Wakefield kafkiano, como desenvolveria essa história? O texto, seria um

texto, teria sido encontrado por um edóctico dinamarquês, numa velha universidade, e comprovaria os desvios morais do líder quaker Nathanael Hawthorne, fundador da seita apóstata *Os puros de Salem*.

Borges (2001) descreve outra ficção alegórica de Hawthorne, “O holocausto da Terra”, prejudicada também pela sua preocupação com a ética. “Fartos de acumulações inúteis, os homens resolvem destruir o passado”. Reúnem-se e acendem uma altíssima fogueira. Jogam tudo às chamas. Ao final, o demônio diz ao autor que se esqueceram de queimar o essencial, o coração humano, “no qual se encontra a raiz de todo pecado”.

Borges (2001, 0. 64) condena, nesta alegoria de Hawthorne, a visão calvinista da depravação ingênita do homem e acusa-o de não “ter percebido que sua parábola de uma ilusória destruição de todas as coisas encerra um sentido filosófico e não apenas moral”. Se o mundo é o sonho de Deus, como o querem os idealistas, é preciso destruir o Sonhador para destruir o mundo. Ele lembra que a fantasia de destruir o passado foi tentada na China, três séculos antes de Cristo. E também na Inglaterra do século XVII, entre os puritanos, antepassados do próprio Hawthorne.

Ao fazer da arte uma função da consciência, estaria dizendo que “a tarefa do escritor” é “frívola ou, o que é pior, culpada”. Hawthorne, no prefácio de *A letra es-carlate*, imagina os espectros de seus antepassados criticando-o por estar escrevendo um romance. Que modo estranho de glorificar a Deus e de ser útil aos homens, dizem eles. Para Borges (2001, p. 64), esta é a velha disputa entre teologia e arte. O mestre das citações busca exemplos da polêmica na Bíblia, em Platão, Maomé, Plotino. A forma encontrada por Hawthorne para resolver o paradoxo foi colocar a literatura a serviço de ideais religiosos. Em *A casa das sete torres*, por exemplo, o escritor defende a tese de que “o mal cometido por uma geração perdura e se propaga nas subseqüentes, como uma espécie de castigo herdado”.

No entanto, apesar da tendência alegorizante, que já fora tão duramente criticada por Edgar Allan Poe, Borges defende o autor:

O fato de Hawthorne perseguir, ou tolerar, propósitos de índole moral não invalida, não pode invalidar, sua obra. No decorrer de uma vida consagrada menos a viver que a ler, pude muitas vezes verificar que os propósitos e teorias literárias não passam de estímulos e que a obra final costuma ignorá-los e até contradizê-los. Se há algo no autor, nenhum propósito, por mais fútil ou errôneo que seja, poderá afetar de modo irreparável sua obra. Um autor pode padecer de preconceitos

absurdos, mas sua obra, se for genuína, se responder a uma visão genuína, não será absurda. Por volta de 1916, os romancistas da Inglaterra e da França acreditavam (ou acreditavam que acreditavam) que os alemães eram demônios; em seus romances, porém, costumavam apresentá-los como seres humanos. Em Hawthorne, sempre a visão germinal era verdadeira; o falso, o eventualmente falso, são as moralidades que ele acrescentava no último parágrafo ou os personagens que idealizava, que armava, para representá-los. (BORGES, 2001, p. 64)

Ao contrário de Henry James e Ludwig Lewisohn, Borges (2001, p. 67) não vê objetividade nos romances de Hawthorne. Quem quiser objetividade, afirma, que a procure em Conrad ou em Tólstoi. Ele também recusa a opinião de Groussac, que viu em Hawthorne “a notável influência de Hoffmann”. Para ele, a afirmação baseia-se numa “equânime ignorância de ambos os autores”. Vê a imaginação de Hawthorne como romântica e seu estilo como correspondente “ao pálido fim do admirável século XVIII”. É bom lembrar que Borges vê o romantismo e o classicismo apenas como procedimentos narrativos, sem levar em consideração os elementos históricos. Para ele, o escritor “de hábito clássico” evita a expressividade”, enquanto que o escritor de “hábito romântico” quer, “com pobre fortuna, incessantemente expressar”.

Nesse rápido panorama da literatura de Hawthorne, Borges (2001, p. 230) recorda aos ouvintes que já lera vários fragmentos dos diários do autor, resumira dois contos e anuncia que traduzirá uma página de *Marble Faun*, cujo tema é “aquele poço ou abismo que, segundo os historiadores latinos, abriu-se no centro do Fórum e em cujas cegas profundezas atirou-se um romano, armado e a cavalo, para aplacar os deuses”. Feita a tradução, conclui que se trata de um símbolo múltiplo e que sua estrutura – o fato de uma coisa ser muitas – é a mesma dos sonhos.

Retomando a afirmação inicial, de que Hawthorne era um sonhador, Borges busca nos diários do autor uma passagem para reforçar o argumento:

Uma vez, ele propôs-se escrever um sonho, “que fosse como um sonho verdadeiro e que tivesse a incoerência, as estranhezas e a falta de propósito dos sonhos”, e maravilhou-se de que ninguém, até então, tivesse executado algo semelhante. No mesmo diário em que registrou esse estranho projeto – que toda a nossa literatura “moderna” tenta em vão executar e que talvez só Lewis Carroll tenha realizado –, Hawthorne anotou milhares de impressões banais de pequenos aspectos concretos (o movimento de uma galinha, a sombra de um galho na

parede) que ocupam seis volumes, cuja inexplicável abundância faz a consternação de todos os biógrafos. “Parecem cartas gratas e inúteis – escreve com perplexidade Henry James – dirigidas a si mesmo por um homem temeroso de que fossem abertas no correio e que por isso tivesse resolvido não dizer nada de comprometedor”. Tenho para mim que Nathaniel Hawthorne registrou essas banalidades por anos a fio para provar a si mesmo que ele era real, para de algum modo livrar-se da impressão de irrealidade, de fantasmidade, que tanto o freqüentava. (BORGES, 2001, p. 67)

Ao retomar a tese que equipara as invenções literárias às oníricas, acusa as literaturas de língua espanhola de serem “clientes do dicionário e da retórica” e não da fantasia. Para ele (Borges, 2001, p. 68), os escritores norte-americanos são mais inventivos e criativos que seus pares latino-americanos. Diante da literatura do Norte, a da Argentina parece-lhe provinciana, embora reconheça que seus conterrâneos tenham produzido páginas insuperáveis de realismo.

Borges (2001, p. 68) conclui seu ensaio afirmando que a morte de Hawthorne, nas montanhas de New Hampshire, em 18 de maio de 1864, foi tranquila e misteriosa, porque aconteceu durante o sonho. Imagina-se, um dia, a escrever um conto que resgate a história que ele sonhava. Depois, cita alguns livros que analisam e julgam a obra de Nathanael Hawthorne. Promete, por fim, para a próxima aula, estudar “a glória e os tormentos de Poe, em que o sonho exaltou-se em pesadelo”.

Se em Edgar Allan Poe o núcleo da poética do conto é a unidade de efeito, e em Julio Cortázar a esfericidade, em Jorge Luis Borges é a duplicação da fábula, que reproduz a tese de Platão, de um mundo inteligível e outro sensível. Sonhar o que sonhou Hawthorne no leito de morte é o grande sonho artístico do escritor argentino. Viver em dois ou mais universos, realizá-los através da arte de contar histórias, eis o propósito do autor.

Em Borges, a poética também deve ser buscada nos próprios contos, já que elide a diferença entre ensaio e ficção. Ao renegar a mimese aristotélica, seu simulacro neoplatônico de ficção faz-se *doppelgänger* de sua própria argumentação teórica.

Tracemos, como exemplo da prosa borgeana, uma síntese de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Nesta narrativa, Jorge Luis Borges (2001), numa conversa com o amigo Adolfo Bioy Casares, ouve falar, pela primeira vez, de Uqbar. Buscam em vão, em várias enciclopédias, o verbete sobre essa região do Iraque ou da Ásia Menor. No dia seguinte, Bioy telefona

a Borges e afirma ter encontrado informações sobre Uqbar no XXVI volume da *Anglo-American Cyclopaedia*. Em vez das usuais 917 páginas, a obra tem 921. O artigo descreve uma vaga geografia, obeliscos e espelhos de pedra. Na seção “Idioma e Literatura”, descobrem que a literatura de Uqbar é sempre fantástica e que as suas epopeias e lendas contam histórias das regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön. Na Biblioteca Nacional, Borges e Bioy examinam atlas, catálogos, anuários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e historiadores: ninguém jamais estivera em Uqbar. No outro dia, um amigo de Borges, Carlos Mastronardi, a quem relatara o assunto, encontrou o XXVI volume da enciclopédia numa livraria, sem nenhum indício de Uqbar.

Dois anos depois, Borges recebeu um livro de 1001 páginas, *A First Encyclopaedia of Tlön*. vol. XI. *Hlaer to Jangr*, publicado sem indicação de data e lugar, que pertencera a Herbert Ashe, um inglês que conhecera num hotel de Adrogué. Ainda que as portas do céu se abrissem, Borges não sentiria a emoção que sentiu naquela tarde em que tomou o livro nas mãos. Enfim, tinha diante de si um “vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido”. Existiam outros tomos? Esse planeta de tigres transparentes e de torres de sangue era fruto de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores e geômetras, dirigidos por um homem de gênio.

Cansado da busca de outros volumes feita em bibliotecas das Américas e da Europa, Alfonso Reys, que estava auxiliando Borges e Bioy nisso, propôs que todos os escritores empreendessem a tarefa de recompor os tomos que faltavam. Segundo ele, uma geração de tlönistas bastaria. A Borges importava pouco a zoologia e topografia de Tlön. Interessava-lhe o seu conceito de universo, que era idealista. A *Ursprache* de Tlön desconhece os substantivos, que se forma pela acumulação de adjetivos. Não se diz lua, mas áereo-claro sobre escuro-redondo ou alaranjado-tênuedo-céu. No outro hemisfério, os verbos se substantivam. Para luar, usa-se lunecer ou lunar. A cultura clássica de Tlön compreende uma só disciplina, a psicologia. Nesse planeta, o Universo é uma série de processos mentais, que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo. Em Tlön, a ciência não é possível, nem mesmo o raciocínio. Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem a verossimilhança, mas o assombro. Lá, a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Uma de suas escolas filosóficas nega o tempo; outra, afirma que já transcorreu todo o tempo;

outra, que a história do universo é escrita por um deus subalterno; outra, que só é verdade o que acontece a cada trezentas noites; e outra que diz que enquanto dormimos estamos despertos noutro lugar. Assim, cada homem é dois homens.

A geometria de Tlön afirma que o homem que se desloca modifica as formas que o circundam. Em sua aritmética, a operação de contar modifica as quantidades. Na literatura, não existe a figura do autor. Não há plágios, todas as obras são de todos. Os livros de ficção têm um único argumento; os de filosofia, contém a tese e a antítese.

Os séculos de idealismo influíram na realidade e, agora, em Tlön, as coisas se duplicam. O mundo real está se desintegrando. O idioma de Tlön já penetrou nas escolas, o passado fictício já ocupa o lugar do passado real. A numismática, a farmacologia e a arqueologia já foram reformadas. A tarefa da dinastia dos solitários mentores de Tlön prossegue. Em cem anos, alguém descobrirá os cem tomos da Segunda Enciclopédia. Assim, desaparecerão o inglês, o francês e o espanhol. O mundo será Tlön. Enquanto isso, Borges, o narrador, revisa, num hotel de Adrogué, uma tradução quevediana de *Urn Burial*, de Browne.

Retomemos o método do Uruboro, lendo em Borges o que este leu em seus pares. Em Cortázar, condena três aspectos: a trivialidade dos personagens e da trama, a topografia realista e o descuido estilístico, mas elogia a porosidade do universo narrado e sua ubiqüidade temporal; em Poe, critica os desajustes nos enredos, a ênfase oca do estilo, as redundâncias, as fragilidades e o intelectualismo, enquanto que lhe agradam o ambiente das narrativas, seu poder descritivo e a invenção do gênero policial; e a Hawthorne dedica uma verdadeira vindicação. É evidente a admiração e o respeito que sente pelo escritor de Salem. Defende-o na querela sobre a alegoria como figura retórica, mas condena-lhe o conteúdo calvinista. Aproxima Hawthorne de Kafka, aplicando aos dois a teoria da criação dos predecessores. A rigor, é como se dissesse que *Metamorfose* seria impossível sem *A Letra escarlata*, ou que Joseph K é primo-irmão de Wakefield. Em Hawthorne, Borges valoriza, sobretudo, o onirismo. Em seus contos, reconhece a mecânica dos sonhos e a sintaxe do devaneio. Deplora os pesadelos de Poe. Só lhe faltou dizer, depois de ter dito que Poe era o precursor de Faulkner, que ele, Borges, quer ser o precursor de Hawthorne. Ou que Hawthorne, em seu misterioso e tranqüilo leito de morte, nas montanhas de New Hampshire, sonhou Jorge Luis Borges, que sonhou Edgar Allan Poe, que sonhou Julio Cortázar.

Ao contrário de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar, que concebem o livro de contos como unidade, estrutura fechada, Jorge Luis Borges assemelha-se a Nathanael Hawthorne, que reuniu *sketches* e contos dispersos em *Twice-told tales*, anteriormente publicados em jornais e revistas. Em 1941, Borges reuniu também publicações dispersas e chamou ao conjunto de sete narrativas de *O jardim de veredas que se bifurcam*. Três anos depois, relançou o livro, com o nome genérico de *Ficções*, acrescido de outros nove contos, enfeixados sob o título de “Artifícios”. A publicação de “Pierre Ménard, autor do Quixote”, na Revista *Sur*, em 1939¹, já apontava para a metaficção como elemento estruturador da contística borgiana. O título definitivo, *Ficções*, descarta as “chantagens fáceis da verossimilhança”, como disse Davi Arriguicci Jr. O subtítulo interno, “Artifícios”, desvela ainda mais esse caráter lúdico e simulador. Como Poe, Borges não pretende, com seus contos, *une tranche de vie*, mas a ficção, a simulação, a invenção e criação de mundos imaginados. Nesse sentido, o primeiro conto do volume, “Tlön, Ubqar, Orbis Tertius”, é uma síntese perfeita e acabada de sua poética.

Conforme podemos observar, o narrador que Borges mais utiliza é o autor-onisciente. São oito casos: “As ruínas circulares”, “Tema do traidor e do herói”, “A morte e a bússola”, “O milagre secreto”, “Três versões de Judas”, “O fim”, “A seita da Fênix” e “O Sul”. O eu-testemunha é utilizado cinco vezes, em “Pierre Menard, autor do Quixote”, “Exame da obra de Herbert Quain”, “O jardim de vere-das que se bifurcam”, “Funes, o memorioso” e “A forma da espada”. O narrador eu-protagonista aparece três vezes, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A loteria de Babi-lônia” e “A biblioteca de Babel”.

Ao modo de Cervantes e outros escritores clássicos, Borges ignora a distinção entre *autor* e *narrador*. Para dar conta da contradição, é obrigado a duplicar o próprio autor, como, por exemplo, no ensaio “Notas sobre Walt Whitman”, onde divide o poeta no “eloqüente selvagem”, personagem de *Leaves of grass*, e o “pobre diabo que o inventou”. Assim, a auto-representação torna-se uma constante em sua obra, e não apenas em *Ficções*. No entanto, essa duplicação – pois o Borges no interior da narrativa não é o que a compõe – não deixa de produzir um narrador, chame-se ele Borges ou não. A identidade de nomes gera uma rica instabilidade e reforça a indefinição das margens do real e do simulado. No ensaio “A arte narrativa e a magia”, referiu-se à “teleonomia” e à “longa repercussão” que têm as palavras. O uso de nome próprio, como no final

de “O homem da esquina rosada”, ou em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por exemplo, contamina de realidade a irreabilidade ficcional, enriquecendo-a, multiplicando-a, desestabilizando a “suspensão da incredulidade” do pacto de leitura, num instigante jogo de espelhos. Se o que se conta é sonho do narrador, e se o sonho se autoapresenta, o autor – que sonha o sonho do narrador – também é sonho, e assim infinitamente.

Adepto da complexidade, dos jogos sofisticados, dos universos paralelos, dos paradoxais sistemas filosóficos e matemáticos, Borges compõe personagens e enredos labirínticos, espelhados, ubíquos. A natureza do fantástico em Cortázar e Borges é a mesma. Os contos de Borges não são “diretos”, como ele afirmou no prefácio a *Informe de Brodie*. O cotidiano, a matéria vulgar e prosaica, como um punhal ou uma pequena esfera, adquire, na sua obra, uma vibração hierática, anímica e fatal. O punhal retém rancores, a esfera concentra em si o universo. O prosaico ônibus da linha 168, de Cortázar, transforma-se na barca da morte. O universo no seu interior é outro, mas, felizmente, sempre há uma *porta*, uma *passagem*.

Os contos de Borges tanto se localizam em espaços realistas quanto alegóricos, nas planícies argentinas ou nos descampados de Tlön, mas sempre são fundamentais para a composição do enredo e para a caracterização das personagens. Se há algo que Borges *leu* em Poe, e o incorporou, é a capacidade de construir também “ambientes peculiares”. A ubíqua pampa de “O Sul” reproduz a ubiqüidade de Dahlmann, capaz de sonhar o que vive, na cidade, e de viver o que sonha, no campo.

Ver-se em Poe, encontrar-se em Poe, como num espelho, gerou em Borges uma comoção ubíqua: aquele “firme trabalhador”, construtor de enredos desajustados e dono de uma prosa enfática e redundante, era capaz de transformar um conjunto assimétrico de corredores e degraus de um internato de meninos em alegoria do Universo e do Infinito, sem cair na tentação hawthorniana das ilações morais e religiosas. No entanto, para Borges, a “boa e sensível prosa” de Hawthorne é superior à prosa “descuidada” de Cortázar e ao estilo de “ênfase oca” de Poe.

Para que se possa entender a concepção borgiana de *estilo* é preciso dilatar a investigação. No artigo “A supersticiosa ética do leitor”, de 1930, credita a indigência das letras argentinas a uma “distraída leitura de atenções parciais”. Essa má leitura teria gerado uma “superstição de estilo”. Ele afirma:

Os que sofrem dessa superstição entendem por estilo não a eficácia ou ineficácia de uma página, mas as habilidades aparentes do escritor: suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação e de sua sintaxe. São indiferentes à própria convicção ou à própria emoção: buscam *tecniquerias* (a palavra é de Miguel de Unamuno) que lhes informarão se o escrito tem o direito ou não de agradar-lhes. Ouviram dizer que a adjetivação não deve ser trivial e vão considerar que uma página está mal escrita se não houver surpresas na junção de adjetivos com substantivos, embora sua finalidade geral esteja cumprida. Ouviram dizer que a concisão é uma virtude e consideraram conciso quem se demora em dez frases breves e não quem domina uma longa. (...) Ouviram dizer que a repetição próxima de algumas sílabas é cacofônica e fingirão que na prosa isso os incomoda, embora no verso lhes proporcione um gosto especial, penso que fingido, também. Ou seja, não percebem a eficácia do mecanismo, mas a disposição de suas partes. Subordinam a emoção à ética, ou, antes, a uma etiqueta incontestável. (BORGES, 2001, p. 214-7)

Nem Hawthorne, nem Poe e nem Cortázar sofreram da “charlatanice da brevidade”, nem do “frenesi sentencioso”, que Borges (2001, p. 214) encontrou nas falas de Polônio, em *Hamlet*, por exemplo. O que talvez tenha faltado, na rigorosa análise estilística que fez de seus pares, foi levar em consideração a sua própria superstição de leitor erudito, incapaz de aceitar a emergência de um novo modo de escrever, mais coerente com os novos processos sociais em andamento. Do estilo de Borges, caudatário da tradição clássica, Poe poderia ter dito o que disse de Hawthorne – que corria o risco de ser acusado de maneirista. Muitos dos contos de *Ficções* não têm tensão, nem intensidade, e parecem-se mais com verbetes, resenhas, ensaios. Borges não se esforça em transformá-los na *máquina de fazer efeito* poeana, nem em dar-lhes a *esfericidade* que Cortázar exigiu do gênero. Não que não saiba ou não possa fazê-lo. “O homem da esquina rosada”, publicado em 1935, é um exemplar paradigmático da antiga poética: desde o princípio, tudo é elaborado com vistas ao final. No desfecho, somos levados outra vez ao princípio, onde tudo já estava preconizado. A narração em primeira pessoa, lançando-nos de chofre em plena ação narrada, reforça ainda mais a *impressão de esfericidade*. No entanto, o outro Borges, o que elege o simulacro e o sonho como fundamentos de *sua* poética, prefere os “textos transversais”², em que se interpenetram o policial e o fantástico, o ensaio e a ficção.

Moralidades e personagens idealizadas – eis o que Borges deplora em Hawthorne. Admira-lhe o estilo oitocentista, seu inglês eclesiástico e

ainda britânico. Se Cortázar encontrou nos pesadelos de Poe um espelho onde fitar-se, Borges compartilhou com Hawthorne uma “impressão de irrealidade, de fantasmidade”. Ambos viveram reclusos, entre relíquias de antepassados e volumes de literatura clássica. Hawthorne reconstruiu uma Salem que não chegou a conhecer; Borges mitificou os pátios, os luares e os heroísmos de uma Buenos Aires morta antes que ele próprio nascesse.

Desde os formalistas russos, sabemos que todo procedimento técnico é neutro e só se torna eficiente na articulação com os demais elementos que integram a estrutura narrativa. Borges mimetizou alguns procedimentos de Hawthorne e Poe, trans-formando-os em *sistema*. As referências bibliográficas, as citações, as invenções paródicas, que já apareciam em Poe, nele adquirem estatuto de gênero. O onirismo, lateral em Hawthorne, no argentino converte-se em função ideológica, em *Weltanschauung*. Borges não tem fé, mas o mito platônico interessa-lhe literariamente. Dos filósofos, os que mais admira são Schopenhauer, Leibniz e Berkeley, idealistas.

Mais que ensinar uma nova forma de escrever contos, Borges ensinou uma nova forma de lê-los. A literatura, ensina-nos ainda, não imita a realidade, ela é uma outra realidade, irmã do sonho, do devaneio, do delírio. Porque não podemos ter certeza de estarmos ou não sendo sonhados, resta-nos apenas sonhar outras tantas incertezas. E uma delas é a ficção, este sonho do sonho, terceiro grau de afastamento da verdade platônica, simulacro do que cremos ser o real.

PERSONAL LIBRARY: the poetics of the short story in Jorge Luis Borges from the reading of Julio Cortázar, Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne

ABSTRACT

In this essay, Jorge Luis Borges' reading of Cortázar, Poe and Hawthorne is the subject of analysis regarding the construction of a poetics of the short story, considering the influences these authors exerted on the Argentine writer. Approaching the literary creation as a recurrent, circular and concentric process, our investigation points to the constitution of a writing based on notes and analysis facing a system of literary pairs, suggesting not only possibilities for the writing, but also for the reading.

KEYWORDS: Short stories. Jorge Luís Borges. Poetics.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas*. V. I, II, III e IV. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Poe: cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Obra crítica*. v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- POE, Edgar Allan. *Poe desconhecido*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril, 1978.

_____. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of United States, 1984

CRISTÓFALO, Américo. *Así Escribo mis Cuentos*: Entrevista con Jorge Luis Borges Revista Quimera 103-104, Barcelona: Ed. Montesinos Editor S.A., págs.7-9, 1991.

TEITELBOIM, Volodia. *Los dos Borges*: vida, sueños, enigmas. Santiago: Sudamericana, 1996.

NOTAS

¹ Este conto, conhecido no mundo inteiro e admirado como de rara originalidade, tem uma origem curiosa. Segundo Teitelboim (1996, p. 29), o autor “sentia empatia por escritores com intenções transgressoras. Um autor francês, hoje bastante esquecido, Louis Ménard, foi seu modelo em um gênero que Borges cultivou com esmero: a apropriação e o uso de textos alheios. É classificado como escritor paródico. Atraiu-o porque tratou novamente e a seu modo clássicos da literatura grega. Reinventava-os em francês. Depois de Ésquilo, parodiou franceses. Reescreveu *El demônio em el café* com tal perfeição que fingiu que fora incluído em uma seleção de Diderot. Anatole France denunciou a fraude. Ménard tinha mania de brincar com os clássicos. Lia Homero como se fosse Shakespeare. Hamlet contemplava Helena e punha Desdêmona junto de Aquiles. Borges interessou-se tanto por essa brincadeira que inventou um Pierre Ménard.

² Na expressão de Otávio Paz, citada por Teitelboim (PAZ *apud* TEITELBOIM, 1996, p. 100)

Recebido em: 20/01/2017

Aceito em: 06/06/2017