

SETE IDÉIAS CONTRA O REALISMO: UM ESTUDO DO CONTO EL OTRO' DE JORGE LUIS BORGES

Mestranda. Jéssica Rocha (USP)

Este artigo visa à exposição de alguns resultados obtidos no trabalho de Mestrado. Na análise do conto “El Otro” de Jorge Luis Borges foi possível constatar uma série de críticas ao realismo que se concretizam especificamente enquanto questionamentos à capacidade de representação fiel da realidade na literatura. Nesta leitura pretendemos pontuar os momentos em que: a narrativa joga com o tempo e o espaço para afastá-los das certezas sobre a realidade; as operações que distanciam as personagens autobiográficas de seu autor; a substituição da história por outra forma de narrar o passado; a construção subjetiva da mesma que impede o sentido evolutivo dos acontecimentos; um problema de recepção textual contido no diálogo dos protagonistas; a narrativa coloca impedimentos a uma apreensão exata dos fatos na literatura. Pretendemos demonstrar neste artigo de que maneira essas questões estão postas na forma e no conteúdo do conto.

Antes de passar ao corpo da análise, adiantamos seu enredo. Em 1972, o narrador se propõe o relato de um estranho acontecimento. Borges no ano de 1969, portanto aos 69 anos, está em Cambridge, EUA. Reflete sobre o tempo, quando aparece um outro personagem. Interrogado, este último afirma ser Jorge Luis Borges e estar em Genebra no ano de 1918. O mais velho crê que ambos são Borges, enquanto o mais jovem acredita somente em sua existência. Trava-se um longo debate no qual cada um tenta provar seu ponto de vista, até que o velho tem a idéia de que eles apresentem o dinheiro que trazem consigo. Provado, mas não de todo (uma vez que as notas de dólar não têm data), que ambos são Borges, despedem-se e o narrador dá sua versão do ocorrido.

Em primeiro lugar, os elementos constitutivos da fábula apontam para a produção de dois sentidos através do modo em que as personagens estão construídas: individualidade e coletividade. Há dois sujeitos diferentes para um mesmo Borges, mas também esta personagem é um homem igual a vários homens (vários Borges: 1918, 1969, 1973) – e que se quer igual ao próprio criador. O jovem é Borges, mas o velho também é Borges. Dois homens que afirmam ser o mesmo: eis aqui um primeiro paradoxo. Mas se um homem pode ser dois homens fica sugerido que poderia ser qualquer homem ou mesmo todos os homens. Uma metáfora essencial neste conto é a hidra composta de estrelas, mas cujo agrupamento é o universo. Ela sugere que cada ser é único e que, no entanto, dentro do grupo, um homem é igual a toda humanidade. Através destes recursos as personagens vão se distanciando da figura de Borges, à medida que se aproximam do Homem em geral. Com isso, a manipulação semântica abre a dimensão simbólica dos personagens apagando os rasgos individuais de seu modelo humano. Por outro lado, com a divisão do único Borges, o texto ainda lembra o quanto alguém pode ser diferente de si mesmo em dois momentos de sua vida. Isto é, ainda que se pudesse capturar fotograficamente um indivíduo, outros momentos dessa mesma vida se encarregariam de falsear e invalidar esse retrato. Os dois personagens são muito bem delineados e inclusive discutem por seus

pontos de vista, como se fossem muito diferentes um do outro.

Este conto faz parte do Livro de Areia. No epílogo deste volume, o autor revela seus propósitos ao expor que sua tarefa nesta narrativa era: *“conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y bastante parecidos para ser uno”*. Esse registro põe claramente em relevo a conversão da pessoa na personagem. Além disso o conto está cheio de dados autobiográficos. A organização textual parece voluntariamente buscar as diferenças entre a personagem e a pessoa real: há adulterações e mentiras nestes dados. Afinal, é como se perguntasse aos realistas: “esse personagem tem os meus dados, é certo, e por isso, este Borges sou eu?”. Assim, o primeiro argumento contra o realismo seria o de que não se pode apreender um ser humano tal qual ele é, ou tal qual ele foi, através da literatura.

No exame do tempo verifica-se novamente que há duas conotações coexistentes, agora, no âmbito temporal: a) uma subjetiva; e b) uma objetiva.

Borges (o velho) possui uma percepção particular do tempo. Ele o percebe durativo e fluido, o que indica uma percepção interior do tempo. Quando ele comenta a situação de sua família, imprime sobre o quadro a forma do ciclo vital. Quando comenta a história, vemos que ela está eivada de repetições. Sob a doutrina filosófica do eterno retorno, o tempo neste parágrafo adquire um sentido cíclico ou espiral. Assim, entende-se que se trata de um tempo não-segmentado, e portanto, dizemos que é durativo. Para o velho protagonista cego o tempo incansavelmente flui. Por outro lado, essa percepção é também algo interno. Não é um calendário ou um relógio, ou qualquer coisa externa que o faz sentir assim, mas algo que vem de dentro e se desprende de suas falas. Não é coincidência que o vocábulo “sonho” e suas formas verbais apareçam por doze vezes nesta narrativa. Na verdade os vocábulos “sonho” e “duração” surgem como uma parêntese semântica. Andam juntos para gerar o efeito de desrealizar o real e sugerir a verdade do onírico. Andam juntos para acentuar a hipótese do jovem de que o encontro possa ser um sonho, ou a do mais velho, de que a vida toda pode ser um sonho. Hans Meyerhoff comenta que as obras modernas costumam utilizar o tempo durativo aliado ao sonho, porque este permite um emprego natural daquele (1976, p.23). Até o jovem se refere em vários momentos à duração do episódio. Como a narrativa caminha na direção do onírico, ela abre as portas para que o tempo deslize através delas. Assim, percebe-se uma apresentação do tempo enquanto subjetivo, durativo e circular na narrativa.

E no entanto, essa não é a única estruturação da dimensão temporal nesta narrativa curta. Existe também uma percepção objetiva do mesmo, em que os personagens parecem ter em conta o tempo da convenção, o cronológico. Todas as formas de tempo objetivo preocupam os protagonistas deste enredo: as horas, os períodos do dia, os dias, os meses, os anos, os séculos, o passado e o futuro. Assim os marcadores temporais constroem a presença do tempo cronológico na narrativa. Ainda segundo Meyerhoff, esse segundo tempo é entendido pela teoria física como *“quantidades separadas, distintas e mensuráveis que permanecem sempre separadas, díspares e não relacionadas”* (1976, p. 14). Isto é, ele é bastante análogo ao conceito heraclítico de tempo, que é mencionado pelo narrador no início da trama. Mas o tempo surge ainda sob outra faceta ligada a esta: a sucessão. O velho quer provar ao jovem que eles são o mesmo e uma de suas tentativas é a de descrever o

passado que viveu para que o jovem reconheça nele o seu futuro. Ele diz: “¿No querés saber algo de mi pasado que es el porvenir que te espera?”. O futuro do jovem é o passado do velho Borges. Nesta pergunta parece ter início uma proposta de sucessão e transformação incessante do moderno no antigo, do futuro em presente, e do presente em passado como se a deterioração fosse inerente ao que agora é novidade. Instala-se aqui uma cadeia de sucessão temporal. Em resumo: há uma segunda construção na qual o tempo é apresentado como exterior, fragmentado, linear e sucessivo.

Quanto à localização dos personagens na estória, a princípio o jovem crê que está na Suíça, enquanto o velho se encontra nos EUA. Há um permanente estado de tensão entre estes espaços. Assim, só os próprios protagonistas ajudam a entender o inseguro estatuto de sua realidade, embora suas indicações também sejam contraditórias. A certa altura, o mais velho afirma que o encontro com seu duplo já dura mais tempo do que comportaria um sonho. O dado leva a crer que eles estão na realidade. Outro implícito na abertura da estória reitera este significado: “*si lo escribo los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será talvez para mí*”. Ou seja, para o narrador o que ocorreu não seria um mero conto: teria sido real. Por outro lado há índices de que o episódio seja de fato um sonho. Um deles surge logo antes da aparição do jovem, quando o velho se sente cansado e a seguir, comenta ter tido uma sensação de retorno. Com esse recurso é obvio que o narrador prepara uma atmosfera onírica para introduzir o fantástico. Além disso, a percepção durativa do tempo é reiterada diversas vezes, o que também leva a crer que os personagens se acham dentro de um sonho. No entanto, podemos afirmar que há apenas uma leve atmosfera onírica já que Borges poderia ter insistido na desagregação dos diálogos, em deturpações imagéticas, em levar o diálogo ao “*stream of consciousness*”, criar ilogicidade e caos evidentes. Contudo não o faz e deixa a possibilidade em aberto. Mas pouco importa se é um sonho ou não é. Quando o velho diz que seu “*sonho*” já dura setenta anos, está posta ainda a possibilidade de que a própria realidade seja uma ilusão. Deste modo, o conto abre várias perspectivas de entendimento do espaço. Seus investimentos parecem desejar as sendas do ambíguo, e pretender sobretudo o impossível já que o sonho não pode ser a realidade; a mesma pessoa não pode existir em dois tempos; duas cidades não podem ocupar o mesmo espaço. Por toda parte nesta narrativa surge uma tensão derivada de elementos que não podem coexistir.

Essa oposição está por todo o conto. O velho afirma que o que eles vivem – a plenitude do insólito – é a realidade; isso aparece também no estranhamento que ele demonstra diante do fenômeno vital; e ele não hesita em questionar até mesmo a naturalidade da vida: propõe que ele e o jovem devem aceitar o que ocorre, como algum dia aceitaram o fato de encontrar a visão através dos olhos, de terem de respirar para existir, ou de terem sido gerados para chegar a este mundo. Então fica clara a aposta borgeana: a dúvida. Duvidar de si mesmo, duvidar do tempo, duvidar do espaço. Ao investir em duas possibilidades de entender e sentir o tempo, já não se sabe mais o que é o tempo – se é um sentimento interior de que as coisas passam, ou se é apenas uma convenção externa; se ele dura e flui, ou se ele junta os segundos que se sucedem um atrás do outro. Ao apresentar dois espaços que insolitamente se reúnem em um, e questionar mesmo a existência deste único plano, já não há segurança possível, porque não se sabe o que é o real. Nesta narrativa portanto, Borges rejeita a literatura realista com o pressuposto que mais fortemente pode afetá-la: a incerteza acerca da natureza da realidade. Isso ocorre, porque o ponto de partida dos realistas é a certeza de poder ter o real diante dos olhos e poder

representá-lo. Assim, as principais pilstras de sustentação da realidade são implodidas para mostrar quanta incerteza paira sobre aquilo que os realistas dão por certo em sua escritura.

Depois de assentado esse cenário desconcertante, novas críticas podem ser encontradas através do diálogo. O velho quer provar ao jovem que ambos são o mesmo. Para isso descreve a situação familiar. Contudo ela está calcada no ciclo vital. Em seu discurso se configura um filosófico horizonte de nascimentos e mortes - como um movimento de ascensão e declínio. Com a possibilidade do ciclo, ele solapa a descontinuidade do indivíduo na continuidade dos descendentes. Na linha geracional apresentada o passado sobrevive simbolicamente ao presente e se apresenta uma vez mais no futuro. Essa descrição familiar é significativa. Trata-se de um pequeno grupo, mas as atuações individuais, se convertem dentro do ciclo, em algo sumamente genérico. Não é mais a sua família - a irmã, o pai, a mãe, ou a avó de Borges - mas a vida que se extingue, se mantém ou se inicia.

Essa mesma visão associativa que antes se aplicava aos parentes reaparece, em seguida, ao tratar de grandes grupos humanos. O narrador promete expor alguns fatos históricos pontuais, e novamente introduz o genérico. Ele foge ao movimento linear da história, para configurá-la dentro da doutrina filosófica do eterno retorno. A construção do panorama histórico dos séculos XIX e XX tenta aproximar referências a certos fatos de um período e suas supostas “repetições” em outro tempo. Serve-se da tirania e da oposição a uma liderança para unir os diferentes momentos aos quais se reporta. No século XIX, um grupo enfrenta o exército de Napoleão; no XX, outro grupo luta contra os nazistas de Hitler. Na Argentina do XIX, há o conflito dos unitários contra Rosas; no século XX, um levante sai de Córdoba contra Perón. Neste enfoque é como se uma grande roda girasse a história passando sempre pelos mesmos pólos. A cada novo nível, ela supera e repõe os antagonistas. E no entanto, acreditar que os fatos de uma época se parecem aos fatos ocorridos outrora é nitidamente uma visão subjetiva. As motivações de cada tempo são outras, os rivais, as situações são diferentes. Ele ainda vai comentar a situação mundial contemporânea (a si) e vê-se que somente a afinidade dita suas sentenças: *“Ahora las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta [...] América no se resuelve a ser un imperio”*. Ao falar do país, outro ponto de vista pessoal: *“Cada día que pasa nuestro país es más provinciano”*. Em que bases o velho Borges assenta essa afirmação? Ele salienta que em tal conjuntura só faltaria substituir o latim pelo guarani. Ou seja, é um ponto de vista particular em que se observa a nação do ponto de vista da cultura e com base nela, se condena o andamento do todo. Assim, o relato da história familiar se perde sob o movimento da natureza, e o relato da história mundial se acha submetido a uma doutrina filosófica. O relato da atualidade na cena global é francamente partidário, e na cena local, a *doxa* é responsável por seus comentários. O personagem escritor avisa que vai narrar a história da família, e depois a do país e do mundo, mas, ponto por ponto, a linha do tempo é atada aos nós da subjetividade. Terceira idéia contra o realismo: a ficção não acomoda relatos fiéis da história, mas apenas visões subjetivas da mesma.

Como se não fosse ficção o que eles vivem, um jogo de cartas marcadas de antemão, o velho se lamenta por estar diante de uma encruzilhada. Como em sua lógica o encontro é verdadeiro, ele sugere que está **despreparado**. Compartilha com o leitor sua decepção: a história tem frases bonitas, mas a vida não é tal qual estas sonoras frases que a descrevem.

Afirma: “*Un hombre a punto de morir quiere acordarse de un grabado entrevisto en la infancia; los soldados que están por entrar en la batalla hablan del barro o del sargento*”. Isso nos lembra que, ao debruçar-se sobre um fato, os narradores realistas como os historiadores, têm em mente idéias gerais, grupos, abstrações, movimentos sociais. Este tipo de descrição pode funcionar dentro da história, mas o conto proporciona uma visão diferente da forma em que os fatos alcançam as pessoas. Faz pensar que a realidade chega, fora da literatura, através das vivências individuais, no contato com pequenas coisas, com tarefas que devem ser executadas, ou em diálogos com pessoas próximas, etc. Assim, ao modelo da história, ele opõe sua própria convicção do que seria a realidade, de modo que um relato seria mais realista, nesta concepção, quanto mais próximo estivesse do indivíduo em sua vida quotidiana, e quanto menos estivesse tentando dar conta de fenômenos coletivos. Quarta idéia contra o realismo: as pontes da ficção não comportam os pesados relatos dos movimentos sociais.

Quando os impedimentos à representação não vêm do objeto que se deseja apreender na ficção, ele surge como algo inerente ao discurso do escritor. O narrador tenta resumir sua conversa com o jovem, e conclui: “*temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas*”. Entrevistas costumam girar ao redor de alguns temas e questões pertinentes à vida e ao trabalho do entrevistado, mas são quase que invariavelmente os mesmos temas: afinal, o entrevistado é o mesmo; e alguns aspectos de sua vida são interessantes para o público, não todos. Além disso, o entrevistado só conta de si o que deseja que o público saiba. Ou seja, o personagem-escritor narra sua própria vida a (outro de) si mesmo, e ainda suspeita que só tenha repetido as mesmas idéias às quais está sempre voltando. Desprende-se desta fala, a visão de uma literatura repleta de exercícios da subjetividade que com o tempo se cristalizam, de modo que os autores passam a repetir um mesmo repertório de idéias ou argumentos.

Outro problema para o relato fiel da realidade apontado neste texto seria o esquecimento. Ou como aparece em outros textos borgeanos, a idéia de que a memória comporta o esquecimento. Intelectualmente os personagens duelam e tentam provar sua razão: o velho, de que ambos existem em tempos distintos; o jovem, de que só ele existe e provavelmente deve estar sonhando com seu interlocutor. Por este motivo, o jovem pergunta: “*¿Cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?*” Afinal, se são o mesmo homem o velho deveria lembrar-se deste encontro. O velho Borges foge com uma desculpa, e o jovem volta a perguntar como anda a sua memória. A resposta é irônica. Assevera que ela se parece ao esquecimento. Desse modo, a dúvida que já recaíra sobre a identidade, o tempo e o espaço, passa a incidir agora sobre o próprio relato – ele é o que foi, ou o que ele se lembra ter sido? Mesmo com tantas perguntas sobre a capacidade mnemônica do velho, no início, o narrador já avisa estar escrevendo algo que lhe ocorreu três anos antes. Assim, a realidade, a julgar do comportamento deste personagem de escritor, passaria pelo filtro da memória, em parte recuperando-a, em parte esquecendo. Através destes dois novos indícios da subjetividade interferindo na escritura, configura-se a quinta idéia borgeana contra o realismo: a ficção não registra os fatos fielmente, já que a memória os altera e os hábitos do escritor tendem a reconduzi-los às figuras as quais já se acostumou.

Se o escritor tem suas tendências, o conto nos lembra que o leitor também tem as

suas. A situação dos protagonistas parece insolúvel, já que os relatos da família e da história não convencem o jovem. O velho apresenta falhas de memória e portanto, esta não serviria para dar conta de separar ou unir em definitivo as identidades. O diálogo fica tenso em virtude das diferenças, e assim, o narrador confessa com certo desapontamento a dificuldade de chegar a um acordo com o jovem: “*Medio siglo no pasa en vano*”. No entanto, toda a narrativa nos mostra que o grande obstáculo para o entendimento é o fato de pertencerem a gerações diferentes. O velho pensa de um jeito e o jovem possui outro entendimento das coisas. São tempos diferentes que implicam em experiências diferentes e visões de mundo diferentes. Para o jovem é impossível entender do que o velho está falando quanto à ‘Rússia estar tomando conta do planeta’, já que a guerra fria é algo que ainda não existe em seu tempo. Além disso, o jovem que escreve *Los Ritmos Rojos* não poderia conceber que as coisas estejam mal justamente por causa da Rússia. Para ele, um expoente do maximalismo, não faz sentido que os russos façam mal ao mundo com sua influência. Da mesma forma, para o velho é muito difícil entender e aceitar que o jovem seja engajado. Dentro de sua vivência, trata-se de algo há muito superado. Agora, se levarmos este impasse adiante, de acordo com esta lógica, a distância temporal pode impedir que o leitor encontre em uma obra literária um feito histórico e o compreenda com a significação pretendida. Concepções diversas dos fatos ou ideologias opostas podem fazer com o que o leitor não entenda ou se recuse a aceitar o entendimento de uma narrativa que obedeça a uma visão oposta à sua. Sexto argumento contra o realismo: a recepção de uma obra pode distorcer ou recusar ‘a realidade’ pretendida pelo autor.

Neste conto até a idéia que se possui a respeito do sequenciamento das ações encontra o seu “duplo”. Desde o início, o velho e o jovem têm suas hipóteses pessoais para a dificuldade em que se acham. O jovem quer encontrar uma explicação natural sobre o problema. Arrisca que está sonhando e que por este motivo seu interlocutor sabe tudo sobre si. Enquanto ele tenta dar uma coerência para o insólito encontro, o velho, de seu lado, aceita que até mesmo a vida possa ser um sonho. Ou seja, o jovem se debate para encontrar as razões de um fato que é impossível **segundo as regras da realidade**. Ele pensa em ação e reação lógicas. Contudo, é ilógico tentar explicar um acontecimento fantástico que não tem explicação. Sabe-se que tudo isto faz parte do mundo ficcional. Nada tem que ser provado. É o jogo da literatura.

No final o velho consegue encontrar uma saída para o caso, mas ela não segue as leis da vida. Ele pede ao jovem que lhe dê uma de suas moedas, enquanto retira algumas cédulas do bolso. Mas esta solução não passa de um artifício bem explicitado. O narrador avisa que as notas de dólar não têm data. Ademais, sorrateiramente anota que a cédula pertence ao ano seguinte. E no entanto, é essa nota que ele vai dar como prova de ter estado consigo mesmo no passado. Esse coringa narrativo é na verdade, sobretudo, uma prova de displicência para com a reprodução do passo a passo em que os atos se desdobram na vida real. Segue as leis da literatura, dentro da idéia borgeana da causalidade mágica. Como na magia em que o boneco vale pelo homem, no conto, a moeda vale pelo mundo material. É ela que comprova seu ponto de vista por mais falsa que seja. Ao nível das críticas à representação realista, o conto parece opor duas causalidades: uma literária, de que se serve o velho; e a causalidade da vida, de que se vale o jovem. Sétima idéia contra o realismo: não é necessário deixar-se arrastar por desencadeamentos naturais dos fatos, quando a literatura tem a seu dispor uma necessidade própria que visa atender à verossimilhança e

não à vida.

Depois de todos estes argumentos podemos nos perguntar o que significa este encontro. Desde o início o narrador nos informa que escreve um relato. Comenta que alguns o lerão como um “conto”, sugerindo que para ele o episódio foi realidade. Como visto, a pergunta sobre a natureza fantástica da ocorrência se repete ao longo da narrativa. Aquilo que para um não passa de um sonho, para o outro é realidade. Aqui está uma das chaves de leitura do conto: ver a literatura por trás da alegoria. Ele mesmo resume sua conversa com o jovem dizendo que: “*hablamos fatalmente de letras*”. É uma conversa de dois escritores que estão seguidamente tratando da “mentira” e da “verdade”, das relações entre o mundo vital e o mundo ficcional. Eles se perguntam constantemente sobre as condições - naturais ou fantásticas - que possibilitaram sua reunião. Outra pista está no comportamento do jovem. Ademais, a certa altura ele expõe sua opinião de que Whitman é sincero e de que o poema whitmaniano que comentam seria fruto de uma experiência real do poeta. Quando tem de encontrar causas para a ficção que estão vivendo, ele não se furta a postular uma explicação plausível segundo a realidade. E quando o velho não se lembra o nome da praça em que teve a primeira experiência sexual, o jovem o corrige. Seu gesto lembra bastante o referencial do foi “aqui” onde tudo ocorreu. Já o mais velho acredita que o encontro é um sonho, da mesma forma como salienta que a poesia de Whitman representa um “*anhelo*” (desejo) de seu autor, mas não um acontecimento real. Sob, a metáfora fica o cotejo da literatura com o sonho. Sabe-se que o sonho traz o desejo sob formas e figuras associativas que não foram previstas pelo sonhador, embora este seja o seu ponto de partida. Por meio das relações entre vida e sonho, Borges parece levantar a questão sobre o grau de autonomia da arte.

O conto traça um eixo sobre os termos “verdade” e “mentira” com os quais insiste nestas relações. Já no início, quando os dois personagens entram na polêmica e o velho quer ter razão sobre o *status* do encontro, afirma: “*Puedo probarte que no miento*”. Mas em seu caso, dizer a verdade nada mais é do que provar seu ponto de vista pessoal. Entende-se desta maneira que a verdade, para ele, pode não ser propriamente o que corresponde aos fatos, mas aquilo que ele, o Borges mais velho, dá por verdadeiro. Nos livros da biblioteca de juventude, o velho elenca volumes de ficção. Nomeia ainda livros de história, autobiografia e um dicionário, no entanto trata-se de livros que oscilam entre “a mentira” - a escritura imaginativa - e a “verdade” - a não ficção. Depois, no episódio de Whitman, o jovem traduz a verdade poética em termos de verdade ou mentira. E já perto do fim da trama, o narrador admite: “*no podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el dialogo*”. Volta o mesmo problema no subentendido de que o diálogo comporta mentiras. É como se sugerisse que, se ambos mentissem seria fácil entrar em acordo. Então do começo ao fim da narrativa, enquanto o jovem vê “a verdade” por toda parte, o velho francamente se revela um “mentiroso”.

Uma vez que o Borges velho está decidido a provar o seu ponto de vista a solução vem da memória. Ele apela a seu repertório: “*recordé una fantasía de Coleridge. [...] Se me ocurrió un artificio análogo*” (grifo nosso). Ele lembra um recurso do escritor inglês, que vai copiar mas também modificar. Neste ponto ele está dando desenvolvimento a um tema da tradição e deixando o procedimento explicitado. Isso diz muito sobre a trama. Retomando a fantasia de Coleridge, se alguém cruza o jardim do paraíso, ao voltar à realidade deve ter uma flor – um signo do jardim no mundo fantástico – para provar que

esse devaneio foi real. No conto, o velho utiliza o dinheiro - um signo do mundo material - para mostrar ao jovem que eles estão na realidade; ou seja, seu desafio é oposto ao de Coleridge já que eles estão na ficção (quer provar que tudo está no plano do real). No entanto, essa façanha também se deixa ler alegoricamente. Por toda a narrativa Borges atravessa o campo de muitas de suas leituras, revisa suas concepções literárias e as alheias, e qual é o valor que dá como prova de sua permanência neste universo textual? O artifício. É esse o valor, a flor do jardim da literatura que ele entrega ao jovem. É essa a flor do futuro que vai voltar com o mais novo ao passado, dando provas de que ele conheceu uma **outra** realidade: a literária.

Uma vez que as notas estão datadas, elas podem “comprovar” que o narrador está certo: ambos existem cada um em seu tempo. Contudo, é muito significativo que ele use justamente dinheiro para fazê-lo. Durante a narrativa temos dois Borges protagonistas que geram, dentro desse texto e através dele, uma estória de Borges. Em contrapartida, esse Borges textual, recebeu uma grande quantidade de dados extratextuais. Com isso a própria narrativa propõe outro problema: o texto cobra valor por si mesmo como uma realidade autônoma, ou recebe seu valor por uma realidade que lhe pré-existe? O pêndulo do conto parece mover-se em uma ou outra direção, ou mesmo apontar para uma síntese, mas ele nunca se decide por uma delas. Além disso é tudo muito lúdico nestas páginas finais. Nelas, o jovem já não é o mesmo. No trecho sobre Whitman, ele pensava em **referências à vida** do escritor. Depois da troca de moedas, ele lembra o episódio bíblico da ressurreição de Lázaro. Neste momento o narrador se identifica com ele: “*No hemos cambiado nada, pensé. Siempre las referencias librescas*”. Ou seja, no primeiro momento em que o velho utiliza a primeira pessoa do plural depois da suposta prova, o traço de união que aponta entre ele e o jovem é o de utilizar **referências dos livros**. Ao final, o jovem que estava sempre ao lado da “verdade” passa a estar do seu lado: “*mentíamos los dos*”. O verbo mostra uma unidade alcançada entre eles. O velho “mente” e afirma que o jovem também o faz tão conscientemente quanto ele: nota que o outro finge que irá ao encontro, quando sabe que não tem a menor intenção de ir. O outro rasga a cédula “datada” e ignora o relógio – mostrando desconsideração com o tempo objetivo da vida real. No nível alegórico, a narrativa parece assinalar que o Jovem entrou em um “novo tempo” e um “novo espaço”: passará ao eterno sonho da mágica literatura de Borges.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Jorge Luis. **El libro de Arena**. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.
BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw do Brasil, 1976.
GRAMUGLIO, Maria Teresa. El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004. vol.9.
WILDE, Oscar. **Decadencia de la Mentira y el Arte de no hacer nada**. México: Mono's, 19--., p.44.