

UNIVERSO CULTURAL: BORGES, ARGENTINA E INVENÇÃO DO REAL

Audemaro Taranto Goulart *

Criada há dez anos, a paridade tornou-se uma espécie de dogma para os argentinos. Domingo Cavallo, que inventou o mecanismo, falava dele como um pai orgulhoso se refere aos sucessos do filho, do mesmo modo que, com a obtusidade própria dos pais orgulhosos, recusou-se a admitir que o filho passara de vitorioso a fracassado. O mundo todo sabia que a tragédia econômica que desabou sobre a Argentina tinha uma linha de força que começava na paridade. Ainda assim, todos os governantes provisórios e transitórios que vieram depois de Menem recusaram-se, até o limite, a mexer no dogma.

Nenhum analista desconhecia que as razões para isso passavam pela dinâmica econômica. Dívidas em dólares do sistema produtivo, do governo e das pessoas comuns e a ameaça do descontrole inflacionário prenunciavam uma catástrofe caso a paridade caísse por terra. Mas, no fundo, as motivações que pareciam encerrar a paridade numa redoma venerada podem também ser encontradas em outro lugar. Para tanto, basta verificar como o homem do povo defendeu a paridade com unhas e dentes. Mesmo aquele cidadão comum, que pouco ou nada conhece de leis econômicas, que não pode e não sabe fazer previsões e imaginar conseqüências em termos financeiros, recusou-se a admitir o fim da conversibilidade. E é exatamente isso que sugere uma reflexão. Afinal,

* Professor da PUC Minas

por que diabos os argentinos foram levados a crer no que não merecia mais crença?

Vargas Llosa, num artigo recente, propõe uma explicação, chamando a atenção para o fato de que a conversibilidade, para os argentinos, não era apenas uma política cambial mas, no fundo, era a encarnação de um espírito superior. Para ele, esse espírito é que fez com que os argentinos vissem com um certo desdém seus irmãos latino-americanos e suas moedas desvalorizadas.

Desse modo, explicando a crise que assola nossos “hermanos”, o escritor peruano fala, com um certo tato, de motivação recôndita, difusa, de uma disposição anímica e psicológica que, no fundo, teriam mais influência do que as doutrinas econômicas. É por aí que ele quer explicar o paradoxo entre a situação atual e o que a Argentina foi no passado, quando chegou a ter a terceira economia do mundo, decorrência de ser um país que se alinha entre os três ou quatro privilegiados, no mundo todo, em termos de recursos naturais extremamente favoráveis.

Vargas Llosa lembra ainda que a população argentina é, relativamente, pequena para a extensão de seu território mas, sobretudo, lembra que essa população é culturalmente homogênea, resultado de um sistema educacional que chegou a ser modelar. Tudo isso contribuiu para a formação do espírito sobranceiro dos argentinos, a ponto, inclusive, de levá-los a vôos imaginários como a aspiração de competir com a Suíça e a Suécia. Por essa razão, Vargas Llosa parece angustiar-se com o “desmoronamento sistemático desse país cujos habitantes, privilegiados cidadãos de uma sociedade moderna, próspera e culta, chegaram em certa época a se crer europeus, a salvo das embrulhadas e misérias

sul-americanas, mais próximos de Paris e de Londres que de Assunção ou La Paz”.

Pois é exatamente nesse aspecto do imaginário que Llosa se detém com sua costumeira elegância de escritor. E aí, como não poderia deixar de ser, invoca o universo borgeano que, por fantástico, sempre esteve assimétrico com este mundo. Como observa Llosa, Borges manifestou continuamente “uma notória preferência pela irreabilidade e um repúdio depreciativo à sordidez e mesquinharia do mundo real, à vida possível”.

Vejamos, pois, como esse espírito argentino, voltado para o sonho que decola da realidade e enceta vôos em paragens superiores, pode ser conferido na obra de Borges. Indiscutivelmente, a produção do escritor tem como marca registrada exatamente essa vocação de fugir ao concreto. Como é comum ouvir-se, a realidade para Borges é, na essência, a invenção da literatura, nada mais que um mundo articulado por um sistema de símbolos que se sobrepõem continuamente. Por essa razão é que a literatura assume uma privilegiada condição de construir a realidade, uma vez que, na perspectiva borgeana, o texto literário é o meio mais eficaz para o entendimento do real.

Um exemplo que ilustra essa significativa força do imaginário pode ser encontrado na noção de pátria, que é uma das representações mais cristalizadas no universo interior das pessoas. Ocorre que, para Borges, mesmo a pátria se submete ao princípio da invenção. Eneida Maria de Souza, referindo-se à ida do escritor a Genebra, no fim da vida, para morrer, mostra a importância desse passo decisivo rumo àquilo que ela chama de eterno exílio. A ensaísta vê nessa viagem a busca do espaço do desejo que, no caso de Genebra, representa o lugar

em que o escritor construiu o seu patrimônio cultural. Desse modo, Borges inventava ali uma pátria que não estava submetida ao traço cartográfico, pois, como diz Eneida, “para o escritor argentino, a pátria, se existe como identidade, ocupa um espaço imaginário, cujas fronteiras não coincidem com as da nação”.¹

Essa posição pode também ser encontrada em Davi Arrigucci Jr. Falando da possibilidade de se determinar a realidade imediata na obra de Borges, Arrigucci lembra que, na produção do escritor argentino, configura-se um “universo ficcional cujas amarras concretas existem, mas vêm ocultas ou descarnadas em situações imaginárias e posições específicas na obra, diagramáticas e abstratas”, acrescentando que “é essa a forma que toma o pensamento feito arte”.²

Entendo que essa “forma que toma o pensamento feito arte”, assim como a apresentação da realidade através de sua descarnadura em situações imaginárias é que põem em relevo o processo inventivo com que Borges trabalha o real. Tanto é que ambos os ensaístas citados vêm com desconfiança outras posições que procuram ligar, de modo formal, a obra de Borges com a realidade. Nesse aspecto, Eneida de Souza mostra que Maria Esther Vásquez, em seu livro *Borges: esplendor y derrota*, produz uma pirueta imaginativa para tentar estabelecer o vínculo de Borges com a Argentina, muito preocupada em explicitar que a noção de pátria, para o escritor, era algo concreto, identificado com o lugar de seu nascimento, desvinculado, portanto, dos mecanismos da invenção. A crítica de Eneida coloca-se no sentido de mostrar que, nessa

¹ SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 11.

² ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 288

empreitada, Vásquez escorrega para “interpretações sentimentais e subjetivas”, tal como se pode ver nos seus comentários a respeito da passagem do escritor pelo Brasil, em 1914, em viagem com a família a caminho da Europa. Referindo-se a um episódio circunstancial, a ensaísta afirma que Borges, emocionado, ouve os versos iniciais da famosa “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, cantados por um marinheiro do navio que o conduzia. No dizer de Vásquez, à lembrança da pátria, Borges explode em lágrimas, uma vez que “también él quería volver, ya sentía la nostalgia de su ciudad, del barrio, de la calle que acababa de abandonar”.³ O que comprova o subjetivismo da interpretação feita pela crítica é o fato – concreto, comprovado, real – de que Borges, no “final da vida, doente e à espera da “bela morte”, decide voltar à Genebra da juventude”, elegendo a cidade suíça como o definitivo e derradeiro lugar de sua vida, numa confirmação de que, para ele, a pátria é, de fato, aquele espaço imaginário a que se refere Eneida de Souza.

Davi Arrigucci também desconfia da pertinência dessa tentativa de ligar a obra de Borges a elementos externos, tal como se pode ver na crítica feita ao livro *Out of context. Historical reference and the representation of reality in Borges*, de Daniel Balderston. Nesse sentido, Arrigucci afirma que “os vínculos que [Balderston] estabelece entre a obra e o contexto histórico não são vistos como componentes da estrutura estética, elementos transfundidos na própria tessitura e no modo de ser mais íntimo dos textos, mas antes como alusões

³ VÁSQUEZ, Maria Esther, apud SOUZA, Eneida Maria de, op. cit. p. 11.

veladas a um referente exterior, cuja pertinência parece discutível em vários casos”.⁴

Isso leva à conclusão de que, por ser invenção, a realidade do texto borgeano escapa a qualquer princípio de configuração. A bem dizer, o que ocorre é a apresentação de realidades superpostas, à maneira da chamada colocação em abismo, o que torna impossível a determinação de uma realidade específica que pudesse ser referenciada por marcos externos. Isso pode ser exemplificado, em termos de construção literária, com o famoso “Pierre Menard, autor do Quixote”, em que um autor fictício ganha a cena, para pôr em xeque a compreensão da realidade e também a compreensão do princípio de autoria. No conto, a tentativa de copiar o *D.Quixote* – uma empresa que não chega a termo – mostra que a própria noção de invenção sofre um baralhamento. Afinal, estaria Borges a sugerir que o inventar é estéril? Que a imposição da cópia como modelo põe em suspenso a liberdade de criação? O fato, porém, é que se se olha a colocação em abismo, ver-se-á que Borges, na verdade, está abusando, ludicamente, do direito de inventar, num paroxismo criador em que inventa uma *poética da leitura*, segundo as palavras de Emir Rodríguez Monegal.⁵ É isso também que pode ser rastreado nas considerações que João Alexandre Barbosa faz a respeito do “Pierre Menard”. Para o crítico, “a reescritura operada por Menard, (...) é, ao

⁴ ARRIGUCCI JR., Davi, op. cit. p. 387

⁵ Não podem passar despercebidas as condições de produção desse conto. Conforme se vê no seu *Um ensaio autobiográfico*, Borges fala do acidente que sofreu e que provocou, inclusive, a sua perda de consciência. No processo de convalescença, o escritor fala de seu temor em entrar em contato com leituras que exigissem reflexão, receoso de que o lapso de consciência o levasse a não compreendê-las. Depois de se assegurar de que podia compreender o que sua mãe lhe leu, Borges impôs-se um segundo teste: a capacidade de escrever. Mais uma vez, os temores o assaltam. Poderia falhar, intelectualmente, se fosse escrever uma resenha. Decide, então, escrever algo que não se ligasse a leituras anteriores. É aí que decide escrever um conto. “O resultado foi “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. Como se vê, a segurança em Borges, o estar plantado numa realidade, qualquer que ela seja, é, precisamente, a invenção.

mesmo tempo, assim como a reescritura do *Quixote*, invenção e crítica da leitura ou, melhor ainda, ficcionalização da leitura”.⁶

Aliás, a invenção é algo que o próprio Menard destaca, no conto, como imprescindível: “Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia”.⁷

O que também merece ser destacado é que essa dinâmica da invenção é uma espécie de porta de entrada para o território do sonho. E, aí, coloca-se um outro aspecto que tem singular importância: a articulação entre o inconsciente, e sua manifestação incontrollável, e a racionalidade, aparente paradoxo que pode também ser entrevisto no nível da linguagem, uma vez que a limpidez do significante, em Borges, sempre dá lugar a um significado que transita no plano do simbólico.

Esse aspecto pode ser ilustrado com um conto, em que o fluir do sonho é livre apenas até o momento em que a razão, imperiosa, impõe a sua força. Trata-se de “Episodio del enemigo”, do *Libro de sueños*, uma das narrativas que, na coletânea, é assinada pelo próprio Borges. No texto, o narrador-personagem espera a chegada de um inimigo que estava anunciada há anos. Estenuado, o inimigo entra na casa do narrador – que é a personagem formalmente identificada como Borges – deita-se na sua cama, rendido. Borges tem de inclinar-se sobre ele para ser ouvido. Do rápido diálogo percebe-se que tudo fora um ardil. Aquele velho que se fingia alquebrado era, na verdade, um menino

⁶ BARBOSA, João Alexandre. “Borges, leitor do Quixote. In: SCHWARTZ, Jorge (org.), *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 64.

⁷ BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario*. Uma antologia de sus textos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 136.

que, muitos anos antes, fora maltratado pelo narrador e ali estava para a vingança. Borges tem um revólver apontado contra o peito e seus argumentos não demovem o agressor que, simplesmente, diz: “Você já não pode fazer nada”.

A surpreendente resposta – tão surpreendente quanto o final da narrativa – revela a imposição inexorável da racionalidade:

“ – Posso fazer uma coisa – contestei-o.

– Que coisa? – perguntou-me.

– Despertar-me.

E assim o fiz.”⁸

Como se vê, dessa forma, também o sonho se torna matéria da invenção, ou seja, da literatura, o que o próprio Borges confirma quando se refere “a la tesis, peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los gêneros literários”.⁹

Outros exemplos poderiam ser ajuntados para mostrar esse vezo compulsivo de Borges pela invenção. Se tomarmos *As mil e uma noites*, histórias que sempre exerceram um extraordinário fascínio sobre o escritor, veremos coisas muito interessantes. Numa noite fria dos anos setenta, no teatro Coliseo, em Buenos Aires, Borges fez uma conferência para um público seleta. Valendo-se de sua extraordinária cultura, transitou com a peculiar desenvoltura pelos mistérios do Oriente, naquela sua incansável vontade de ligar tais mistérios à cultura ocidental. A importância que *As mil e uma noites* têm para ele pode ser

⁸ BORGES, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1976. p. 137-8

⁹ Id. p. 7.

medida por uma de suas frases a respeito: “*As mil e uma noites* não morreram. Não devemos pensar que se trata de um livro. Que é um livro? Uma coisa entre as coisas. Devemos pensar no infinito tempo do título”.¹⁰ Nessa simples questão do título, Borges se delicia com outras fabulações, ao lembrar que *mil* é sinônimo de infinito e que ao se juntar a esse número mais um dia, estava-se produzindo um “acontecimento capital para todas as literaturas do mundo”. Além disso, lembra que foram os árabes que deram o nome às histórias e escolheram esse número ímpar – mil e uma – porque o número 999 seria incompleto e mil, como número par, traz mau agouro.

Destacando sempre a magia dos contos, Borges passa pela história de Scherazade, que entretinha o sultão, seu marido, inventando contos que nunca terminavam e, assim, ia salvando sua vida; lembra o pescador que encontra a garrafa em que estava encerrado um gênio, assim como as histórias de Simbad, o marujo e, é claro, detendo-se na mais famosa das histórias, a de “Aladim e a lâmpada maravilhosa”. Nesse passo, Borges refere-se ao seu tema predileto que é a invenção. Lembrando que a notável compilação das histórias foi feita em Alexandria, a partir das fábulas narradas na Índia, na Ásia Menor e organizadas na Pérsia, fala da primorosa tradução que Antoine Galand fez, para a introdução dos contos na França, em 1704. Em seguida, acrescenta um dado intrigante: a mais famosa das narrativas, “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, seria um acréscimo feito pelo próprio Galand.

Pode-se dizer que invenção e mistério formam o ponto central dessa

¹⁰ BORGES, Jorge Luis. *La razón*, Buenos Aires, 23.06.77, p. 12

conferência de Borges, rivalizando com o próprio tema de que se ocupava, as histórias das Mil e uma noites. Para falar do diálogo do Oriente com o Ocidente, o escritor realiza aproximações com a história de Alexandre da Macedônia, aquele que dormia com a *Ilíada* e sua espada. Refere-se, então, a uma lenda oriental que atropela a história, pois afirma que Alexandre, de fato, não morreu aos 32 anos, na Babilônia mas que, ao separar-se de seu exército, vaga por desertos e selvas até encontrar um grupo de soldados que não o conhecem mas que o amparam. Passa anos incorporado a esse exército estranho, lutando incansavelmente, até que um dia, ao receber seu soldo, encontra uma moeda que ele mandara cunhar para a celebração da vitória de Arbela. A lembrança do passado não o demove de ser um mercenário que continua lutando em hostes desconhecidas, como um desconhecido.

Essa disposição para inventar encontra amparo na disposição para acreditar. Se Borges inventa é porque a invenção é apreciada. E será apreciada porque ela vem de mistura com o que se quer chamar de realidade, daí o papel privilegiado da literatura como, aliás, ele reafirma no conto “Parábola de Cervantes y de Quijote”, que tem esse final emblemático: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo em el fin”.¹¹

Um exemplo característico dessa mistura fantasia / realidade pode ser encontrado no conto “El simulacro”, que está no *El hacedor*. Nele, num dia de julho de 1952, apareceu, no povoado de Chaco, um homem alto e facho, com cara de idiota, que fazia um velório com muita compunção. Escolheu um rancho, colocando em cima de uma mesa uma caixa de papelão, dentro da qual pôs uma

¹¹ BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*, Buenos Aires: Emecê Editores, 1960. p. 38

boneca loura. Acenderam-se velas e puseram-se flores ao redor do corpo. A gente do lugar não tardou em acudir ao apelo e, diante da morta, desfilaram velhas desesperadas, meninos atônitos, peões que tiravam respeitosamente o chapéu, todos entoando: “Meus sentidos pêsames, General”. Este parecia aceitar com resignação a inexorabilidade do destino, enquanto um copo de esmolas recebia suas cotas de pesos.

O narrador se pergunta, então, “que sorte de homem idealizou e executou essa farsa fúnebre”, para acrescentar que “a história é incrível mas aconteceu não apenas uma vez, mas muitas, com atores diferentes e em locais diferentes”.¹² É nesse ponto que fantasia e realidade interpenetram-se, o que é formalmente indicado pelo narrador, ao dizer que a cena se parece com o drama dentro do drama, tal como ocorre com a peça “A morte de Gonzaga”, representada dentro do *Hamlet*, de Shakespeare. A representação dentro da representação tem lugar quando afirma que o enlutado não era Perón nem a boneca loira era sua mulher, Eva Duarte. Entretanto, no limiar da ironia, conclui que Perón não era Perón, nem Eva era Eva mas sim pessoas desconhecidas e anônimas, cujo nome secreto e cujo rosto verdadeiro todos ignoravam. Entretanto, essa grosseira mitologia sempre se representará para os crédulos dos arrabaldes.

Como se vê, o espírito argentino está finamente representado na magia inventiva de Borges. Resta, para finalizar, uma palavra sobre o espírito sobranceiro a que se referiu Vargas Llosa. Borges encarna esse sentimento? Pode ser que sim, pode ser que não. De um lado, sabe-se que a intelectualidade

¹² Id. p. 20-1.

brasileira não o perdoa por ter ignorado, solenemente, a literatura brasileira (no exemplo citado, dos versos da “Canção do exílio”, Borges simplesmente não sabia o que eles representavam e nem quem era seu autor). Por outro lado, é o caso de perguntar se o espírito crítico aguçado e o humor refinado desse amante de Homero, Virgílio e Dante lhe permitiriam um olhar superior, que via tudo e todos de cima. Para ilustrar isso, talvez se devesse mencionar que, certa vez, à saída de um teatro, o escritor foi abordado por um importuno jovem que se apresentou como um leitor de suas obras completas. Ao que Borges respondeu, candidamente: “O autor das obras completas lhe agradece”.

Entretanto, como tudo em Borges é a própria literatura, preferiria arriscar uma resposta com uma de suas mais belas narrativas. Trata-se de “Uma rosa amarilla”, que também está em *El hacedor*. Nela, fala-se do momento epifânico que o grande escritor Giambatista Marino experimentou na véspera de sua morte.

Marino, consagrado como um novo Homero e um novo Dante, vê sua vida, àquela altura repleta de glórias, aproximar-se dos derradeiros instantes, num lugar suntuoso. Deitado numa grande cama espanhola, rodeada de colunas lavradas, seu quarto divisa com um ambiente em que se destaca um balcão que olha o poente, acima de um jardim de loureiros e de escadarias refletidas e reduplicadas num pequeno lago.

Esse cenário em que se conjugam a glória humana e o fausto de bens materiais vai ser confrontado com algo simples mas que é verdadeiramente epifânico: uma singela rosa amarela, que uma mulher pusera ali, num jarro.

Ao vê-la, Marino murmura os versos, inevitáveis, que sabia de cor:

“Púrpura do jardim, pompa do prado,
gema da primavera, olho de abril...”¹³

Pois é esse fato imóvel e silencioso, marcado na sua simplicidade, que vai revelar a Marino uma eternidade que existia tão-somente naquela rosa e não nas palavras que tinham a pretensão de representá-la. É por isso que, sendo um ser-em si, quando muito se poderia fazer alusão a ela mas não expressá-la.

Essa revelação, esse encontro da simplicidade, faz Marino descobrir sua humildade, razão por que os soberbos volumes que ali constituíam sua vasta biblioteca revelam-se para ele não como um espelho do mundo mas apenas como algo mais que se agrega a esse mundo. Daí a conclusão de que tudo existe como coisas em si mesmas, envolvidas na sua própria simplicidade. E a narrativa termina, estimando que essa revelação deve também ter alcançado Homero e Dante.

Esse ser que se encontra ao encontrar as coisas comuns deve ter sido o próprio Borges, daí imaginar-se a impossibilidade de que ele, como Marino, Homero e Dante, pudesse olhar do alto de sua sobrançeria.

¹³ Id. p. 31-2.