

*DA FAMA E DA INFÂMIA
(BORGES NO CONTEXTO LITERÁRIO
LATINO-AMERICANO)*

A memória de Angel Rama

(...) *nuestro patrimonio es el universo.*

J. L. Borges, "El escritor argentino y la tradición"

Atualmente, não ficam bem na face universal de Borges traços de cor local. Já houve tempos em que a paixão gauchesca e o arrabalde portenho deixaram suas marcas. Mas, mesmo quando presentes, o escritor parece fazer de tudo para apagá-las. Se, ao longo dos anos, foi inventando para si, como observou Ricardo Piglia recentemente, um mito de origem que o liga aos heróis da nacionalidade, o resultado acaba por vinculá-lo a uma "República meramente Argentina" ou leva-o a perder-se em mil faces que são nenhuma.¹ Tudo nele tende a nos dar hoje uma impressão de universalidade absoluta, desprendida das circunstâncias históricas, da experiência cotidiana, das amarras e impurezas do mundo. Como se o outro de "Borges y yo", aquele que escreve e leva a fama, se fosse desgarrando definitivamente dos laços da realidade, do ser de carne e osso, do homem que amou um dia

(1) Ricardo, Piglia. "A heráldica de Borges". *Folha de S. Paulo*, Folhetim, n.º 395, 19/8/1984, pp. 6-7.

o *rasgueo de la guitarra* e a mitologia suburbana, daquele que também e “infelizmente” é Borges.²

Para essa impressão de universalidade desvencilhada do real, terá contribuído, decerto, o renome mundial do escritor. A fama multiplicou-lhe a imagem, tornando-a cada vez mais abstrata. Por outro lado, a ênfase da crítica em seu cosmopolitismo e na já ampla influência que tem exercido em literaturas estrangeiras só pode ter acentuado o mesmo efeito. E outros aspectos da personalidade literária e características internas da obra ainda terão pesado nesse sentido: a atitude de desprezo com que o autor, em alguns momentos, trata “nossa era baixamente romântica”; a variedade desconcertante de seus assuntos, por vezes raros ou insólitos; o jogo que sempre praticou com os temas da filosofia idealista; o caráter conjectural de seu discurso, minado pela dúvida; a forma de comentário (filológico, erudito, intelectual) de seus textos, que se tecem pelo avesso, com fios labirínticos, extraídos pela leitura de uma multidão de outros textos, projetando sempre uma face vertiginosa de ausência ou de vazio de obra; o método alegórico, que, ao apontar para outro significado, tende a desrealizar as coisas concretas, em proveito da generalidade abstrata do conceito.

Por fim, a própria imagem atual, tão espiritualizada, do velho escritor cego, tateante e perplexo em meio a dúvidas metafísicas. Alguns motivos recorrentes da obra — o tempo, o infinito, a eternidade — ajudam a compor agora a aura do velho narrador, viajante e sábio que, em auditórios do mundo inteiro, conta suas histórias, feito um conselheiro de outras eras, um oráculo, armado de ceticismo e ironia, sempre pronto para respostas lapidares, tantas vezes sibilinas, a toda sorte de questões. Tendo retornado à oralidade primeira da literatura, ele fala aos jovens de hoje com a mesma lucidez cortante e incansável, mas envolto na magia de um vidente primitivo — o olhar inútil, cravado no vazio, inquirindo um horizonte sem fim. Borges se esfuma diante de nossos olhos, enquanto cresce, universalmente, a repercussão de seu nome.

→ (2) “Borges y yo”. In: *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 50-51.

Contudo, impressões nem sempre correspondem à realidade. Com alguma perfídia, se poderia argumentar, lembrando o próprio autor: “El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico”.³ Os vínculos reais da obra e da personalidade literária (sem falar do homem) existem e são decisivos para quem queira compreender a possibilidade mesma da dimensão universal do escritor. Pensá-lo nos quadros da história concreta, reatar os elos que o prendem ao contexto literário onde apareceu, entender sua especificidade e como ele lida com a matéria particular a que deu forma universal, tudo isto é tarefa crítica vasta, complexa e fundamental.

Sem pretender tanto, pode-se ensaiar. Ler Borges a contrapelo, duelar com sua imagem universal e desgarrada é aceitar um desafio ao ensaio. É, de certo modo, fazê-lo voltar às raízes, em que se pode defrontar com um outro duelo e um desafio primeiro: o do escritor que se formou um dia, procurando resgatar ao tempo e a um subúrbio de Buenos Aires os ecos distantes das armas dos golpes dos *cuchilleros*, que lhe chegaram numa biblioteca de “ilimitados livros ingleses”. A épica de Borges, nostálgica de ação em seu encerro de estantes e livros, conta histórias de armas e letras. À primeira vista, ele injeta vida nova nesse velho tópico da tradição literária ocidental, transformando-o numa espécie de matriz temática de sua arte. Este que seria, de novo, um modo de se esfumar na generalidade de uma tradição ilimitada, na verdade não o é: Borges particulariza o tópico, pelo uso que faz dele. Em primeiro lugar, as letras são, para o escritor, uma forma do espaço: a biblioteca, por onde ele tem acesso ao mundo de fora e às façanhas que deixaram fama — o fato épico que, desde o início, sempre alimentou sua imaginação. Antes de se converter numa imagem alegórica do universo, a biblioteca é um espaço real e concreto, ligado à memória da infância, ninho das primeiras narrativas lidas e ouvidas, local onde se decifram os livros e os ruídos do mundo, lugar privilegiado e mágico, onde revivem o pirata cego de Stevenson e os ecos de “Palermo del

(3) “La poesía gauchesca”. In: *Discusión*, 3.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 13.

cuchillo y de la guitarra".⁴ A biblioteca é um espaço de mediação: nela, a experiência do mundo passa antes pela experiência dos livros. Ali a imaginação se fecunda, e o mundo vira ficção: narrativas, contos, que às vezes são também poemas, ensaios, nunca se deixando de contar, de algum modo, histórias.

O espaço em que se forma o escritor é, pois, o espaço da leitura, do leitor. Se há "bons leitores" que "são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores", Borges sempre foi um deles.⁵ Rigorosamente, a sua é uma *poética da leitura*: seu modo de conceber e realizar a obra pressupõe sempre um modo de ler.⁶ Esse modo de ler é também um modo de ler a tradição literária, inclusive aquela a que pertence, como se verá. A pertinácia com que costuma atacar toda idéia de tradição literária, relativizando-a até o absurdo ou transformando-a numa cadeia ilimitada de fatos, de modo que qualquer determinação de um autor por esse lado se torne inócua, é antes uma insistência no caráter de *artifício* de toda obra literária. Parece nos dizer, todo o tempo, que a obra nunca deriva da experiência direta da realidade, mas da convenção aprendida de outros textos. Assim, por exemplo, a poesia gauchesca, que Lugones e o historiador Ricardo Rojas insistiram em derivar da tradição popular do *payador* (do poeta *gaucho* dos pampas), tomando-a como modelo da tradição argentina a ser seguida pelos contemporâneos, na verdade seria um artifício culto de poetas urbanos, que aprenderam antes a rimar em decassílabos, importados da

(4) Evaristo Carriego. *Prólogo*, 3.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1965, p. 9.

(5) "Prólogo a la primera edición". In: *Historia universal de la infamia*, 4.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 7.

(6) Sobre outros aspectos da questão da poética da leitura em Borges, ver o texto pioneiro de Maurice Blanchot, "L'infini littéraire: L'Aleph". In: *Le livre à venir*, 1.ª ed., 1959, Paris, Gallimard, 1971, pp. 139-145; o ensaio de Gérard Genette, "L'utopie littéraire". In: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 123-132; o comentário importante de Emir Rodríguez Monegal, *Borges, hacia una interpretación*. Madrid, Guadarrama, 1976.

Itália.⁷ Por isso mesmo, essa poesia cultiva traços de cor local, enquanto a "espontaneidade" dos poetas populares, isenta de localismos procurados a todo custo, se alimenta dos grandes temas da literatura universal. Mas a tentativa de esvaziamento da tradição, sobretudo em seu aspecto nacional, não consegue liquidar o caráter histórico de qualquer convenção adotada, o que envolve sempre o problema da inserção do escritor num contexto histórico-literário determinado e o aproveitamento que possa ter feito ou não da matéria nacional ou local.

No caso específico de Borges, pelas razões assinaladas, desde logo nos defrontamos com uma espécie de enigma, posto pela existência mesma de um escritor desse porte, aparentemente tão discrepante de tudo que se possa considerar como tradição argentina, ou até hispano-americana. A própria fama de um escritor assim, tão singular e único, mas, ao mesmo tempo, capaz de dizer tanto a todos, nos leva a enfrentar a questão de como surge e de como se relaciona com o contexto histórico-literário onde apareceu.

Há, possivelmente, diversos modos de se abordar essa questão. O que nos interessa passa pelo modo de ser específico do Autor, que, por sua vez, envolve um modo específico de conceber e realizar a obra: um modo de ler (os textos, o mundo, a tradição). Aqui talvez resida sua forma de invenção, em que se reconhece sua universalidade. Para chegar ao núcleo da questão, convém começarmos por um paralelo próximo, no âmbito latino-americano.

UM PROBLEMA HISTÓRICO

Uma questão semelhante, igualmente árdua, foi também colocada, no Brasil, a propósito de Machado de Assis. Desde o princípio, ainda no século passado, os livros de Machado despertaram, entre nós, um sentimento parecido: como é que de

(7) Ver "El escritor argentino y la tradición". In: *Discusión*, ed. cit., p. 151 e seguintes. Ver também, no mesmo sentido, "La poesía gauchesca", já citada.

repente aparece uma obra de tal natureza, uma personalidade literária tão ímpar? A universalidade do escritor nunca deixou dúvidas mas foi grande o desconcerto da crítica do tempo, ao tentar explicá-la, às vezes beirando a incompreensão, como no caso gritante de Sílvio Romero. A tendência mais comum foi a de explicá-lo pelas influências estrangeiras, pois, de fato, as leituras do autor eram muitas e profundas e, por certo, encontravam eco em muitos aspectos de sua obra. Mas isto nunca pareceu suficiente, sobretudo no caso de um escritor que se mostrava agudamente consciente do “instinto de nacionalidade” e numa época em que a questão da autonomia da literatura nacional estava no centro das preocupações da crítica e da história literária. De alguma forma, portanto, ficava pairando no ar o enigma de Machado de Assis.

Neste século, na segunda metade da década de 50, Antonio Candido, num capítulo fundamental da história da ficção no Brasil, no seu livro célebre, *Formação da literatura brasileira*, formulou uma hipótese de interpretação para esse enigma. A questão que chegava até o crítico era ainda a mesma: como explicar que, num meio literário incipiente, como o brasileiro do século XIX, num ambiente social ralo, numa sociedade pouco diferenciada, pudesse surgir uma obra de tal complexidade, um escritor tão grande e tão singular? Sua resposta ao problema se integra, porém, numa perspectiva histórica: busca situar e compreender o processo de adaptação da forma importada do romance entre nós, como “instrumento de descoberta e interpretação” da realidade brasileira, tornando evidente a “dupla fidelidade” de nossos romancistas, “atentos por um lado à realidade local, por outro à moda francesa e portuguesa”. Machado surge, então, nesse quadro, como um elo decisivo na “constituição da verdadeira continuidade literária entre nós”, uma vez que “se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores”. Como escritor altamente consciente que era, soube compreender “o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar”. E,

assim, “aplicou seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores”.⁸

Com isto, assinala ainda o crítico e historiador, se entende uma das razões da grandeza de Machado e de sua independência com relação aos modelos europeus; ao mesmo tempo, se esclarece sua aparente singularidade e a dificuldade de muitos críticos em classificá-lo. Antonio Candido reconhece que não se pode derivar o gênio de Machado de Assis desse fato, assim como não se pode negar o peso das leituras estrangeiras — de Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, da Bíblia e outras mais — na visão machadiana do homem. Insiste, contudo, no ponto principal: somente a integração de Machado “na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza de seu romance”.

A importância da interpretação de Antonio Candido decorre da natureza de sua perspectiva: inclusiva, ela é capaz de dar conta tanto dos fatores internos quanto dos externos que formam a literatura; orgânica, articula, coesa e coerentemente, esses fatores num sistema; dialética, capta o movimento vivo pelo qual se integram os elementos de dentro e de fora, locais e universais, no processo de constituição desse sistema histórico-literário. Em consequência, embora o crítico não se detenha na análise concreta dessa integração no Machado romântico, sua compreensão do enigma de Machado de Assis se traduz numa lição: a “de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais”.⁹ A solução do enigma tem, assim, um resultado paradoxal, pois Machado teria incorporado e superado a tradição, mergulhando nela. Mas esse é o próprio movimento dialético de integração dos elementos locais e universais, pelo qual se processam as relações do escritor com a tradição literária, numa literatura dependente de formas importadas e vinculada a uma realidade nova, diferente das matrizes culturais e capaz de se impor à consciência do escritor, como matéria digna de tratamento estético.

(8) Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 1959, v. 2, cap. III, pp. 117-118.

(9) *Idem, ibidem*, p. 118.

No caso de Borges, um paralelo talvez possa ser traçado, dada a semelhança da situação em que surgiu esse grande escritor, com relação à de Machado de Assis. Descontadas as diferenças óbvias de época, contexto e sistema histórico-literário, haverá outras ainda, fundamentais, no próprio processo de integração do local e do universal, conforme se tentará analisar mais tarde. Saltam aos olhos, no entanto, aspectos comuns, que demonstram a importância crítica de um exame das relações de Borges com seu contexto próprio e a tradição argentina, para se compreender seu verdadeiro modo de ser, fundamento de sua projeção universal.

Com efeito, quando Borges começou a publicar os primeiros poemas, na década de 20, também despertou a reação de que se tratava de um escritor absolutamente singular e excepcional no contexto das letras argentinas. E mesmo muito mais do que isso: no contexto das letras hispano-americanas. Como lembra um dos estudiosos de sua poesia, desde o princípio, sua obra seria objeto das mais apaixonadas controvérsias e sua "capacidade para chocar y a la vez seducir le acompañará siempre hasta nuestros días".¹⁰

Durante a década de 20, Borges publicou três livros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929). No mesmo período, começa a publicar também artigos e ensaios, participando ativamente de uma série de revistas de vanguarda. Eram os anos da "paixão ultraísta", que ele havia trazido da Espanha. É que, tendo nascido na Argentina em 1899, foi ainda muito jovem para a Europa, em 1914, lá vivendo por vários anos, sobretudo na Suíça, onde a família ficou retida com o irromper da Primeira Guerra. Mas, em 1918, já se acha na Espanha, onde colabora nos começos do Ultraísmo, juntamente com Rafael Cansinos-Asséns. Ali, conforme diz, "polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor".¹¹ Em 1921, retorna

(10) Guillermo Sucre. *Borges, el poeta*, Caracas, Monte Avila, 1968, p. 13.

(11) *Apud* César Fernández Moreno, *Esquema de Borges*, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957, p. 9.

à Argentina e dá início à obra. Os primeiros ensaios se enfeixam em *Inquisiciones* (1925). Só mais tarde surge o contista, já na década seguinte, e surge, por assim dizer, tímida e obliquamente, de dentro do ensaio, como se observa nesse livro em que ele transita para a ficção, que é a *Historia universal de la infamia* (1935). O fato é que, no princípio da década de 30, Borges já mostra a envergadura de grande escritor num meio ainda incipiente, se se pensa em termos de grande literatura, em padrões universais.

É evidente que havia obras decisivas na literatura argentina anterior. Basta lembrar *El matadero*, de Esteban Echeverría; o *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; o *Martín Fierro*, de José Hernández; o *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones; já em 1926, o *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes e tantos outros textos importantes. Mas, como no caso de Machado de Assis, no Brasil, Borges parecia diferente de tudo, à primeira vista só se deixando explicar por influências estrangeiras. Aliás, ele próprio foi sempre o primeiro a afirmar que tudo quanto escreveu já se encontra em Poe, Hawthorne, Wells, De Quincey, Stevenson, Chesterton, em muitos outros escritores de língua inglesa, que tanto admira. Isto, sem falar nos filósofos — Heráclito, Spinoza, Berkeley, Browne, Schopenhauer, etc. —, ou na Bíblia, ou em Dante, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Kafka, numa lista ilimitada, que pode raiar pelo disparate, não sem antes arrancar os cabelos dos caçadores de fontes. E já na década de 30 havia referências suficientes para o desconcerto geral. Diante daquela espécie de bólido, caído de um céu universal, a crítica argentina, perplexa, ficou dividida entre a consagração e o anátoma.

Na década de 50 (mais ou menos na época em que Antonio Candido formulou a interpretação do enigma de Machado), um poeta e crítico argentino, César Fernández Moreno, escreveu um pequeno livro, *Esquema de Borges*, onde tentava o reconhecimento crítico do escritor. Para ele, a presença de Borges era a de um "aerólito perpetuo" na literatura argentina, "un fenómeno prematuro de nuestra cultura", o que explicaria as reações negativas e polêmicas à obra borgiana (como a de Adolfo Prieto,

que ele procurava relativizar).¹² É verdade que o crítico reconhece também a presença (por certo, ostensiva) de temas argentinos nos ensaios de Borges — a poesia gauchesca, o idioma nacional, a poesia dos contemporâneos —; nota ainda a recorrência de “humildes âmbitos de la patria”, nos contos; chega a assinalar uma “dualidad entre arrabal y mundo que es una feliz circunstancia de nuestra literatura”. No entanto, a constante ambivalência de suas expressões (“dualidad”; “análoga intensidad de lo europeo y lo criollo”; “un raro fenómeno nacional y no”) não esconde sua perplexidade, incapaz de dar conta de como os elementos opostos se integram coerentemente na obra. E seu livro acaba por nos deixar com a imagem da singularidade do escritor no meio local, como se percebe numa das citações finais de um observador de fora, Pedro Henríquez Ureña, que viu na obra de Borges um “permanente y enérgico excitante” dentro das letras argentinas.

O poder de estímulo e desafio da obra de Borges permanece intacto até o presente. Mas grande parte do esforço crítico que se deve fazer agora é para compreendê-la também em função do contexto argentino. Não se trata de elencar temas nacionais ou de pinçar expressões *criollas* em suas páginas, mas de buscar compreender o processo de integração dialética pelo qual ele resgatou, reordenou, fundiu e transfigurou dados e estilemas locais em padrões universais de cultura. E isto supõe uma penetração analítica na tessitura mesma de seus textos e no seu método de construção da obra. Assim procedendo, provavelmente se terá uma visão crítica renovada daquilo que, aos olhos do próprio autor, parece algo supérfluo ou mesmo inexistente: sua relação com a tradição argentina.

Anos atrás, para se ver livre do que lhe parecia um falso problema, Borges formulou uma série de proposições céticas sobre o assunto, em *El escritor argentino y la tradición*. Como já se apontou antes, refutava ali a proposta dos que viam a raiz dessa tradição na poesia gauchesca. Criticava também a busca a qualquer preço de traços diferenciais argentinos e de cor local, lamentando-se, aliás, por tê-lo feito insistentemente em certas

(12) *Op. cit.*, p. 38 e seguintes.

obras iniciais. Rechaçava ainda os que tentavam encerrar o escritor argentino na camisa-de-força da tradição da literatura espanhola, assim como se recusava a aceitar a atitude isolacionista dos que reduziam a questão à ruptura entre a Argentina e a tradição européia, pretendendo recomençar *da capo*. Colocando-se, por fim, diante da falsa questão — ser argentino ou é uma fatalidade ou, então, mera máscara —, reconhece que a tradição argentina é toda a tradição ocidental. E mais: que “nuestro patrimonio es el universo”.

Ironicamente, Borges negava existência ao problema da tradição argentina, respondendo ao meio literário argentino, isto é, ao seu meio, o único onde o problema se colocava como uma reivindicação. Quer dizer: o escritor, por mais cético que fosse, não permanecia alheio à questão, mas se confrontava com ela, como homem de seu tempo e lugar, a fim de superá-la. E o procedimento pelo qual desmontava a argumentação contrária mostrava, claramente, que ele ia da singularidade afirmada e negada rumo à máxima generalização. De algum modo, o escritor se vinculava ao contexto, para, pela negação localizada, transcendê-lo. Seu método de superação parecia implicar a passagem da singularidade ao geral, por via da negação irônica.

Assim, Borges estava lendo as propostas do meio literário argentino num sentido diverso, inesperado ali. Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, deste modo, uma leitura *inventiva* da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a.

Para se compreender como o autor procede na integração dos elementos singulares e localistas da tradição argentina que encontrou e leu, a seu modo, de forma a conseguir uma visão universalizante, convém examinar de perto uma de suas narrativas. Trata-se de ver como se processa num caso específico, mas exemplar, a dialética entre o local e o universal. Para tanto, basta escolher uma de suas obras-primas, a “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, que faz parte de um livro muito famoso, *El*