

## Teses sobre o conto

então começar a decifrar de fato a escrita. Trancou-se em sua casa e trabalhou por duas semanas, doze horas por dia, sem ver ninguém. O 14 de março de 1822 terminara. Nessa noite, foi ao Instituto e se apresentou no escritório de Kircher. “Não há mais segredos”, disse-lhe, e não voltou a falar. O linguista mudo. Quando superou a crise, abandonou a egiptologia e o estudo das línguas antigas. Foi viver em Nova York e abriu um negócio de compra e venda de móveis.

### QUINTA-FEIRA

Em *La Prensa*, em abril de 1871, em plena febre amarela, publicou-se este anúncio: “Tabelião nacional. O subscritor desta oferece-se ao público para fazer testamentos, esteja ou não enfermo da epidemia o testador, e encontra-se à disposição do solicitante a qualquer hora do dia ou da noite à rua Chacabuco, 296”.

## I

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: "Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito.

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.

## II

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a

história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.

### III

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.

### IV

Em "A morte e a bússola", logo no começo, um lojista decide publicar um livro. Esse livro está ali porque é imprescindível na armação da história secreta. Como fazer para que um gângster como Red Scharlach esteja a par das complexas tradições judaicas e seja capaz de armar para Lönnrot uma cilada mística e filosófica? Borges lhe arranja esse livro para que se instrua. Ao mesmo tempo, usa a história 1 para dissimular essa função: o livro parece estar ali por contigüidade com o assassinato de Yarmolinsky e responde a uma causalidade irônica. "Um desses lojistas que descobririam que as pessoas se resignam a comprar

qualquer livro publicou uma edição popular da *História secreta dos Hassidim*." O que é supérfluo numa história é básico na outra. O livro do lojista é um exemplo (como o volume das *Mil e uma noites* em "O sul"; como a cicatriz em "A forma da espada") da matéria ambígua que põe em funcionamento a microscópica máquina narrativa que é um conto.

### V

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.

Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.

### VI

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A

história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.

#### VII

“O grande rio dos dois corações”, uma das narrativas fundamentais de Hemingway, cifra a tal ponto a história 2 (os efeitos da guerra em Nick Adams) que o conto parece a descrição trivial de uma pescaria. Hemingway põe toda a sua perícia na narração hermética da história secreta. Usa com tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a *ausência* do outro relato.

#### Que teria feito Hemingway com a anedota de Tchekhov?

Narrar com detalhes precisos a partida, o ambiente onde se desenrola o jogo, a técnica que usa o jogador para apostar e o tipo de bebida que toma. Não dizer nunca que esse homem vai se suicidar, mas escrever o conto como se o leitor já o soubesse.

#### VIII

Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o “kafkiano”.

A história do suicídio na anedota de Tchekhov seria narrada por Kafka em primeiro plano e com toda a naturalidade. O terrível estaria centrado na partida, narrada de modo elíptico e ameaçador.

#### IX

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento.

A história visível, o jogo na anedota de Tchekhov, seria contada por Borges segundo os estereótipos (levemente parodiados) de uma tradição ou de um gênero. Uma partida num armazém, na planície entrerriana, contada por um velho soldado da cavalaria de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. O relato do suicídio seria uma história construída com a duplicidade e a condensação da vida de um homem numa cena ou ato único que define seu destino.

#### X

A variante fundamental que Borges introduziu na história do conto consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato.

Borges narra as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível. Em “A morte e a bússola”, a história 2 é uma construção delirante de Scharlach. O mesmo sucede com Azevedo Bandeira em “O morto”, com Nolan em “Tema do traidor e do herói”, com Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabia transformar em anedota os problemas da forma de narrar.

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incognita*, mas no próximo coração do imediato", dizia Rimbaud.

Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto.

Novas teses sobre o conto

(1998)

Ver Anotações de Boaventura

Estas teses são na realidade um pequeno catálogo de ficções sobre o final, sobre a conclusão e o desfecho de um conto, e foram inspiradas desde o princípio em Borges e em sua maneira particular de renatar suas histórias: sempre com ambigüidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa.

Borges, sabemos, várias vezes apontou diversos de seus contos como tendo sido o seu primeiro, e isso quer dizer, talvez, que os começos são sempre difíceis, incertos, que teve várias partidas falsas como nas corridas de cavalo realizadas no campo, como na conhecida diatribe de José Hernández contra seu amigo Estanislao del Campo ("parece que sem dar a largada cansaram-se em partidas"); o fim, por sua vez, é sempre involuntário ou assim parece, mas é premeditado e fatal.

Há um jogo entre a vacilação do começo e a certeza do fim que foi muito bem definido por Kafka numa nota de seu *Diário*. Escreve Kafka em 19 de dezembro de 1914:

"No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo.

Parece impossível que esse novo corpo, inutilmente sensível, como que mutilado e sem forma, possa manter-se vivo. Cada vez que se começa, esquece-se de que o conto, se sua existência é justificada, já traz em si sua forma perfeita, e que só cabe esperar vislumbrar nesse começo indeciso o seu visível mas, talvez, inevitável final”.

Essa noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve há de ser o ponto de partida destas notas.

Italo Calvino conta uma história em *Seis propostas para o próximo milênio* que pode ser vista como uma síntese fantástica da conclusão de uma obra.

Entre muitas virtudes, Chuang-Tsé tinha a de ser hábil no desenho. O rei lhe pediu que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsé respondeu que precisava de cinco anos e uma casa com doze criados. Passaram-se cinco anos, e o desenho ainda não estava começado. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsé. O rei os concedeu. Passados dez anos, Chuang-Tsé tomou do pincel e, num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto.

Antes de tudo, essa é uma história sobre a graça, sobre o instantâneo e também sobre a duração. Há um vazão, tudo fica em suspenso, e o relato se pergunta se a espera (que dura anos) faz ou não parte da obra.

Como o relato trata de um artista, seu núcleo básico é o tempo e as condições materiais de trabalho: nesse sentido, o conto é um tratado sobre a economia da arte. Firma-se um contrato entre o pintor e o rei: a dificuldade reside, recordemos Marx, em medir o tempo de trabalho necessário numa obra de arte, e portanto a dificuldade de definir (socialmente) seu valor.

A arte é uma atividade impossível do ponto de vista social, porque seu tempo é outro, sempre se demora muito (ou muito pouco) para “fazer” uma obra.

Quanto tempo, afinal, Chuang-Tsé emprega para desenhar o quadro?

Decididamente, o conto que Calvino conta é uma fábula (moral) sobre a forma (uma fábula sobre a moral da forma), ou seja, uma parábola sobre o final e sobre o remate (uma parábola sobre o desfecho e sobre o que dá forma a uma obra).

Para começar, o relato de Chuang-Tsé termina às avessas. Há uma expectativa (não pode pintar), e uma solução que é o contrário daquilo que o bom senso espera que aconteça. A solução parece um paradoxo (mas não é), porque não há relação lógica entre os anos “perdidos” e a rapidez da realização.

O final implica, mais do que um corte, uma mudança de velocidade. Existem tempos variáveis, momentos lentíssimos, acelerações. Nesses movimentos da temporalidade se joga o remate de uma história. Uma continuidade deve ser alterada: algo trava a repetição.

Poderíamos nos perguntar, por exemplo, como Kafka (que era um mestre na arte dos finais infinitos) teria narrado esse relato.

Kafka manteria a impossibilidade da salvação num universo sem mudanças: o relato contaria a posterização incessante de Chuang-Tsé. Os prazos são cada vez mais longos, mas a paciência do rei não tem limites. Os anos passam. Chuang-Tsé envelhece e está a ponto de morrer.

Uma tarde, o velho pintor agonizante recebe a visita do rei. O soberano tem de inclinar-se sobre a cama para ver o rosto pálido do artista: com gesto trêmulo, Chuang-Tsé busca debaixo do lençol e lhe entrega o caranguejo perfeito que desenhara fazia anos, mas não se atrevera a mostrar.

Kafka nos faria supor que, para todos, o quadro é perfeito e está terminado, *menos* para Chuang-Tsé.

O que quer dizer terminar uma obra? De quem depende decidir que uma história está terminada?

Flannery O'Connor, a grande narradora norte-americana, contava uma história muito divertida.

“Tenho uma tia que pensa que nada acontece num relato, a menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto em que um vagabundo se casa com a filha idiota de uma velha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha em viagem de núpcias, abandona-a num hotel de estrada e vai embora sozinho, conduzindo o automóvel. Bom, essa é uma história completa. E no entanto não pude convencer minha tia de que esse era um conto completo. Ela queria saber o que acontecia com a filha idiota depois de abandonada.”

Os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade, como disse o discípulo de Husserl. E, pelo visto, a tia de Flannery não encontrou o sentido dessa história.

O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história (não é a tia de Flannery), mas de uma figura que faz parte da trama. No conto de O'Connor (“The Life You Save May Be Your Own”), é a velha sovina que quer se livrar da filha demente: é ela quem recebe o impacto inesperado do final; a ela destina-se a surpresa que não se narra. E também certamente a moral. Perde o carro e não consegue se desvencilhar da filha.

Há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito; a situação de enunciação persiste cifrada e é o final que revela sua existência.

Na silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado na fixidez da escrita, encerra-se o mistério da forma.

Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta.

“Estas palavras, é preciso ouvi-las, e não lê-las”, diz Borges na conclusão de “A trama”, em *O fazedor*; e nessa frase ressoa a ativa e resignada certeza de que algo irrecuperável se foi.

Haveria muito a dizer sobre a tensão entre ouvir e ler na obra de Borges. Uma obra vista como o êxtase da leitura, que no entanto tece sua trama no avesso de uma mitologia sobre a oralidade e sobre o *dizer* um relato.

A arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta.

Nesse ponto, Borges se opõe ao romance, e é aí que se deve entender sua diferença em relação a Proust ou Thomas Mann (mas não em relação a Faulkner, em quem percebe a entonação oral da prosa, o caráter confuso e digressivo de um narrador oral que conta uma história sem entendê-la de todo).

Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais.

A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado.

Seu lugar muda a cada relato, mas não muda a sua função: está lá para assegurar que a história pareça a princípio levemen-

te incompreensível, como se feita de subentendidos e de gestos invisíveis e obscuros.

Um exemplo a um só tempo inquietante e perfeito dessa estrutura é o conto de Borges “O Evangelho segundo Marcos”, no qual camponeses analfabetos e crentes ouvem a leitura da Paixão de Cristo, transformam-se em protagonistas fatais do poder da letra e resolvem trazer para a vida (como versões enfiurcidas de Dom Quixote ou Madame Bovary) tudo o que compreenderam das palavras proféticas dos livros sagrados.

Borges usou com grande sutileza as possibilidades da situação oral, e em vários de seus contos (desde “Homem da esquina rosada”, de 1927, até “A noite das dádivas”, de 1975) ele mesmo ocupa o lugar daquele que recebe o relato.

Um homem solícito e absorto chamado Borges está num bar de espelhos altos no sul da cidade ou num pátio de terra num sobrado ou no fundo jardim de uma chácara de Adrogué, e um amigo ou desconhecido se aproxima e lhe conta uma história que ele compreende pela metade e que misteriosamente o implica.

Em seus melhores contos, Borges trabalha essa estrutura até o limite, complicando-a e convertendo-a no argumento central.

Em “A morte e a bússola”, Lönnrot demora para compreender que a sucessão confusa de assassinatos que pretende decifrar não é senão um relato que Scharlach construiu para ele, e quando o compreende já é tarde. O mesmo ocorre a Benjamín Otalora em “O morto”: vive com intensidade e paixão uma aventura que o exalta e enobrece, e ao final, numa brusca e sangrenta revelação, Azevedo Bandeira faz com que ele veja que é apenas o pobre destinatário de um conto contado por um louco repleto de sarcasmo e fúria. Emma Zunz tece com perversa precisão, e em seu corpo, uma trama criminal destinada a um interlocutor futuro (a lei), a quem engana e confunde e para quem constrói um relato que ninguém mais poderá compreender.

A mesma relação está certamente em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e em “A forma da espada”, mas é no “Tema do traidor e do herói” que Borges leva esse procedimento à perfeição. Os patriotas irlandeses, rebeldes e românticos, são os destinatários de uma lenda heróica urdida a toda a pressa pelo abnegado James Alexander Nolan, com o auxílio do acaso e de Shakespeare, e essa ficção será decidida muitos anos depois por Ryan, o assombrado e incrédulo historiador que reconstrói a duplicidade da trama.

O relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido numa rede de fatos incertos e palavras cegas. Sua confusão decide a lógica intrínseca da ficção.

O que compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada.

A arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais. Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro.

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos.

Os contos de Borges têm a estrutura de um oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que aquela história é a sua e que ela define seu destino.

Há, então, uma fatalidade no fim, e um efeito trágico que Poe (que havia lido Aristóteles) conhecia bem.

A experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim; a utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados.

No fundo, todos somos a tia de Flannery, queremos que a história continue... sobretudo se a noiva acabou abandonada num posto de gasolina.

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais.

Os relatos nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a felicidade e com a luz pura da forma.

A tia de Flannery está “na vida”, e na vida há encruzilhadas, redes, círculos, e os finais se associam ao esquecimento, à separação e à ausência. Os finais são perdas, cortes, marcas num território; traçam uma fronteira, dividem. Escandem e cindem a experiência. Mas ao mesmo tempo, em nossa convicção mais íntima, tudo continua.

Borges construiu um dos melhores textos sobre o caráter imperceptível da noção inevitável de limite, e esse é o título de uma página escrita em 1949, escondida em *O fazedor* e atribuída ao obscuro e lúcido escritor uruguaio Julio Platero Haedo. Diz assim:

“Há um verso de Verlaine que não tornarei a lembrar. Há uma rua próxima que está vedada a meus passos. Há um espelho que me viu pela última vez. Há uma porta que fechei até o fim do mundo. Entre os livros de minha biblioteca (cá os vejo) há algum que já não abrirei”.

Baseado no oxímoro e no desdobramento, Borges narra o fim como se o vivesse no presente: está além e é remoto, mas já está aqui, inescrutável, despercebido.

Com certeza, essa marca no tempo, esse revés, é a diferença entre a literatura e a vida. Cruzamos uma linha incerta que sabemos existir no futuro, como num sonho.

Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte.

O poeta Carlos Mastronardi escreveu:

“Não temos uma linguagem para os finais. Talvez uma linguagem para os finais exija a total abolição de outras linguagens.”

Para evitar confrontos com essa linguagem impossível (que é a linguagem que os poetas utilizam), na vida se praticam os finais estabelecidos. Os horários em que nos movemos cortam o fluxo da experiência, definem as durações permitidas. Os cinquenta minutos de Freud são um exemplo desse tipo de final.

A literatura, ao contrário, trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito infinito da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta.

No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história.

Bergman contou muito bem como lhe ocorreu o final de um argumento (isto é, como descobriu o que queria contar).

“Primeiro, vi quatro mulheres vestidas de branco, sob a luz clara da aurora, num quarto. Movem-se e falam-se ao ouvido, extremamente misteriosas, e eu não consigo entender o que dizem. A cena me persegue durante um ano inteiro. Por fim compreendo que as três mulheres esperam que morra uma quarta,

que está no quarto ao lado. Revezam-se para vela-la." *É Gritos e sussurros.*

O que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto, aparece um desvio, uma mudança de ritmo, algo externo; algo que está no quarto ao lado. Então, conhecemos a história e podemos concluir.

Cada narrador narra à sua maneira o que viu ali.

*Hemingway, por exemplo, contaria uma conversa trivial entre as três mulheres, sem jamais dizer que se reuniram para velar uma irmã moribunda.*

*Kafka, ao contrário, contaria a história do ponto de vista da mulher que agoniza e que já não pode suportar o murmúrio ensurdecedor das irmãs que cochicham e falam dela no quarto vizinho.*

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto.

O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte), está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta.

Borges narrou num sonho a subtração dessa imagem secreta que irrompe no final como uma revelação, possibilitando em fim o entendimento.

O sonho está em *Sete noites*, e sua forma é perfeita. Conta Borges:

"Encontrava-me com um amigo, um amigo que não sei quem é: eu o via e ele estava muito mudado. Muito mudado e muito triste. Seu rosto estava atravessado pelo pesar, pela enfermidade, talvez pela culpa. Tinha a mão direita dentro do capote.

"Eu não podia ver a mão que ele ocultava ao lado do coração.

"Então o abracei, senti que precisava de minha ajuda: Mas,

meu pobre amigo', disse-lhe, 'o que aconteceu com você? Como está mudado!'

"Respondeu-me: 'Sim, estou muito mudado'.

"Lentamente foi tirando a mão para fora. Pude ver que era a garra de um pássaro".

Até que se revele o que se escondeu, a história é apenas o relato de um encontro, melancólico e trivial, entre dois amigos. Mas depois, com um gesto, tudo muda, se acelera e se torna nítido.

O estranho, por certo, é que o homem tenha desde o princípio a mão escondida. Que tenha uma garra de pássaro e que Borges, no sonho, veja perto do final o terrível de sua mudança, o terrível de sua desdita, já que está se convertendo num pássaro.

O argumento, num instante, dá um giro e encontra sua forma, o relato está nessa mão oculta.

A forma se condensa numa imagem que prefigura a história completa.

Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera.

Kafka tem razão: o começo de um relato ainda incerto e impreciso adensa-se num ponto que concentra o que está por vir.

Borges, num momento de sua conferência sobre Nathaniel Hawthorne, em 1949, narra o núcleo primeiro de um conto, antes que o argumento se desenvolvesse e ganhasse vida (como queria Kafka).

"Sua morte foi tranquila e misteriosa, pois ocorreu durante o sono. Nada nos impede de imaginar que morreu sonhando, e podemos até inventar a história que sonhava — a última de uma série infinita — e de que modo a morte a coroou ou dissipou.

Algum dia, quem sabe, eu a escreverei, na tentativa de resgatar com um conto aceitável esta palestra deficiente e assaz digressiva.”

Esse conto, na verdade, veio a ser “O sul” e, para escrevê-lo (em 1953), Borges teve de se debruçar sobre a microscópica trama inicial e inferir daí a vida de Dahlmann, que, morrendo de septicemia num hospital, sonha uma morte feliz, a céu aberto. Teve, quero dizer, de imaginar a vívida cena em que o tímido e gentil bibliotecário Juan Dahlmann empunha a faca que porventura não saberá manejar, e ganha a planície.

A ideia de um final aberto que é como um sonho, como um resto que se acrescenta à história e lhe dá fecho, está em vários contos de Borges, e percebe-se claramente a forma quando se analisa o final de uma história que é, para Borges, o modelo exemplar de desfecho, o desfecho da literatura argentina, poderíamos dizer. Refiro-me ao final de *O gaúcho Martín Fierro*. É uma cena que Borges contou e recontou várias vezes (melhor seria dizer recitou e citou em diversas ocasiões). Diz, como todos sabemos, assim:

*Cruz y Fierro de una estancia  
una tropilla se arriaron  
por delante se la echaron  
como criollos entendidos  
y pronto sin ser sentidos  
por la frontera cruzaron.*

*Y quando la habían pasao  
una madrugada clara  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones*

*y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara.\**

A obra conclui com duas figuras que se afastam e se esfumam rumo a um incerto futuro. E essas duas lágrimas silenciosas choradas na aurora, ao empreender a travessia terra adentro, impressionam mais do que uma queixa, constituindo uma cifra da perda e do fim da história.

Junto à impressão inesquecível desses dois gaúchos que ao amanhecer se perdem na distância, a chave desse final é a aparição de um narrador que estava oculto na linguagem.

Todo o poema é narrado por Martín Fierro, como uma espécie de autobiografia popular, mas, de súbito, no desfecho, surge outro: alguém que foi na verdade quem contou a história e que esteve ali desde o princípio.

A voz que distancia e dá fecho ao relato é a marca que, na forma, permite o cruzamento final. Permanece deste lado da fronteira, e eles se vão.

*Y siguiendo el fiel del rumbo,  
se entraron en el desierto,  
no sé si los habrán muerto  
en alguna correría,  
pero espero que algún día  
sabré de ellos algo cierto.*

\* Cruz e Fierro em fuga puseram/ uma tropilla de uma estância/ adiante a tocaram/ como crioulos entendidos/ e logo cruzaram a fronteira/ sem ser percebidos:// E quando haviam passado/ uma madrugada clara/ Cruz lhe disse que olhasse/ os últimos povoados/ e duas lágrimas rolaram/ pelo rosto de Fierro. (N. T.)

*Y va con estas noticias  
mi relacion acabé,  
por ser ciertas las conté,  
todas las desgracias dichas:  
es un telar de desdichas  
cada gaúcho que usté vé.\**

A irrupção do sujeito que construiu a intriga define um dos grandes sistemas de desfecho na ficção de Borges.

Vou usar o exemplo de dois relatos que já citei: em “A morte e a bússola”, no momento em que o argumento está para se duplicar, quando Lönnrot cruza o limite que divide a trama e parte rumo ao sul e à morte, surge de pronto, como um fantasma, a voz de quem, invisível, narrou a história.

“Ao sul da cidade de meu conto flui um cego riacho de águas barrentas, infestadas de curtumes e imundície. Do outro lado há um subúrbio fabril onde, ao abrigo de um caudilho barcelonês, medram os pistoleiros. Lönnrot sorriu ao pensar que o mais afamado deles — Red Scharlach — teria dado qualquer coisa para conhecer essa clandestina visita.”

Quem narra está para abandonar Lönnrot à própria sorte e prepara, desse modo velhaco e ardiloso, a irrupção final e insuspeitada de Scharlach, o Dândi. Quem narra diz a verdade. Lönnrot tem aí a chave do enigma, mas a entende ao avesso, e o narrador o observa desviar-se e seguir obstinado rumo à morte.

\* E seguindo o fiel do rumo,/ entraram no deserto,/ não sei se terão sido mortos/ em alguma correria,/ mas espero que algum dia/ saiba deles algo certo.// E já com essas notícias/ acabei o meu relato,/ por ser certas as contei,/ todas as ditas desgraças:/ é um tear de desdidas/ cada gaúcho que você vê. (N. T.)

“Lönnrot considerou a remota possibilidade de que a quarta vítima fosse Scharlach. Depois a afastou.”

Em “Emma Zunz”, há uma cena vertiginosa em que a história muda e é outra, mais antiga e mais enigmática. Emma entregou seu corpo a um desconhecido para vingar-se do homem que infamou seu pai, e nesse momento extraordinário, em que toda a trama se condensa, quem narra irrompe no relato para revelar que há outra história na história, e um novo sentido, a um só tempo nítido e inconcebível para a atribulada compreensão de Emma Zunz.

“Naquele tempo fora do tempo, naquela desordem perplexa de sensações desconexas, terá Emma Zunz pensado uma única vez no morto que motivava o sacrifício? Tenho para mim que pensou uma vez e que, nesse momento, seu desesperado propósito correu perigo. Pensou (não pôde não pensar) que seu pai fizera a sua mãe aquela coisa horrível que lhe faziam agora. Pensou nisso com leve assombro e se refugiou em seguida na vertigem.”

Essa estrutura de caleidoscópio e de fundo duplo sustenta-se sobre uma pequena maquinação imperceptível: a voz íntima que (como no poema de Hernández) marcou o tom e o registro verbal da história se identifica, revela e define a partir de fora o relato, dando-lhe fecho.

Sua entrada é condição para o final; é quem urdiu a intriga e está do outro lado da fronteira, para além do círculo fechado da história. Sua aparição, sempre artificial e complexa, inverte o significado da intriga e produz um efeito de paradoxo e complô.

Parte da extraordinária concentração das pequenas máqui- nas narrativas de Borges obedece a esse duplo percurso de uma trama comum que se une num ponto. Esse ponto cego conduz ao desvelamento da enunciação. (A enunciação como desvelamento e corte.)

Se usarmos a conhecida metáfora do realismo, poderíamos dizer que há uma fissura na janela que duplica e cinde o que se vê do outro lado do jardim. O grande vidro está rachado, há uma luz na casa, e no rombo dos losangos, amarelos, vermelhos e verdes, vislumbra-se a vaga sombra de um rosto.

Compreendemos que há outro que estava ali desde o princípio e que é quem definiu os fatos do mundo, "As ruínas circulares" é uma versão temática desse procedimento: quem sonha foi sonhado, e essa revelação já é clássica na obra de Borges...

A epifania está baseada no caráter fechado da forma; uma nova realidade é descoberta, mas o efeito de distanciamento opera dentro do conto, não por meio dele. Em Borges, assistimos a uma revelação que é parte da trama. O estranhamento, a *ostranenie*, a visão pura é intrínseca à estrutura: "O Aleph" é, nesse sentido, um modelo exemplar.

Nesse universo em miniatura, vemos um acontecimento que se modifica e se transforma. O conto conta uma encruzilhada, uma passagem, é um experimento com o marco e com a noção de limite.

Há um mecanismo mínimo que se esconde na textura da história e é sua margem e centro invisível.

Trata-se de um procedimento de articulação, um levíssimo engaste que dá fecho à dupla realidade.

A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na outra trama.

Essa é a ponte que Borges teria buscado, se tivesse tido de contar a história de Chuang-Tsé.

A princípio teria corrigido o relato, com um toque preciso e técnico teria se apropriado da intriga e inventado outra versão,

sem se preocupar com a fidelidade ao original (e, se conhecem o Borges tradutor, saberão o que quero dizer).

Um caranguejo é visível demais e lento demais para a velocidade dessa história, teria pensado Borges, e o teria trocado, primeiro por um pássaro e depois, na versão definitiva, por uma borboleta.

"Chuang-Tsé (teria escrito Borges) desenhou uma borboleta, a borboleta mais perfeita que jamais se tinha visto."

O adejar frágil da borboleta fixa a fugacidade da história e seu movimento invisível. Borges teria entrevisto, nesse latejo lateral, a luz de outro universo. A borboleta o teria levado ao sono de Chuang-Tsé.

Vocês se recordam:

"Chuang-Tsé sonhou que era uma borboleta e, ao despertar, não sabia se era um homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem."

Borges teria duas histórias e poderia, então, começar a escrever a narrativa.

Mas qual é a história secreta? Ou seja, onde concluir? Se vem primeiro a história do sonho, então o quadro decide seu sentido e corta a ambiguidade. Chuang-Tsé sonha uma borboleta e depois a pinta. Mas o que acontece (teria pensado Borges) se inverto a ordem?

Chuang-Tsé pinta a borboleta, sonha e, ao despertar, não sabe se é um homem que sonhou ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonha ser um homem. Desse modo, a história do quadro — à maneira da metamorfose de Kafka, mas também à maneira do retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde — é a história de uma mutação e de um destino.

## Epílogo

O quadro é um espelho do que está para acontecer e é o anúncio de uma mudança aterradora. Chuang-Tsé tarda e posterga porque sente ou delira que se transforma no que quer pintar.

Borges teria concluído o relato com uma meditação sobre a amplitude da experiência e sobre os círculos do tempo. Cito-o agora em sua conferência sobre Hernández:

“Dizem que perguntaram a Whistler quanto tempo levaria para pintar um de seus noturnos, e ele respondeu: ‘Minha vida inteira.’”

E minha vida inteira deve ser entendido de modo literal: deu sua vida, entregou-a em troca da obra e converteu-se no objeto que tentou representar.

A arte de narrar é uma arte da duplicação: é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.

Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.