



Buenos Aires, 1945: realismo e mística na obra de Jorge Luis Borges

Gustavo Naves Franco (UNIRIO)¹

Resumo

O artigo propõe uma leitura da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), com ênfase em sua produção literária no imediato pós-guerra, abordando especialmente o projeto e a execução do conto 'El Aleph'. Neste sentido, é investigado o modo como circunstâncias associadas ao fim do conflito na Europa contribuem para a elucidação de aspectos realistas no pensamento e no ofício do escritor, até aquele momento expressos em sátiras e paródias das utopias políticas e estéticas gestadas durante a década de 1930, e a partir de então intercalados à retomada de uma poética de caráter místico na elaboração do relato. E, com o recurso ao objetivo declarado do projeto de articular os hábitos literários de Franz Kafka e Walt Whitman, bem como a referência implícita à *Divina Comédia* de Dante, busca-se demonstrar como a mobilização de uma forma cômica teve um importante papel na narrativa, ao favorecer a articulação entre o prosaico e o sublime na composição do texto, e com isso indicar um caminho possível para a reformulação das relações entre a arte e a vida na segunda metade do século.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Literatura Argentina – sec. XX; Aleph (conto).

Abstract

The article proposes an interpretation of the works by the Argentine writer Jorge Luis Borges (1899-1986), which emphasizes his literary production of the immediate post-war period, particularly the short story named 'El Aleph'. So, it is investigated the way some circumstances associated to the end of Europe's conflict contribute to the elucidation of realistic aspects in the author's thought and craft, which until that moment were expressed in satires and parodies of the political and aesthetical utopias generated during the 1930's, and after that were interconnected to the recuperation of a mystical poetics in the elaboration of the narrative. And, recurring to the story's declared objective of conciliating Franz Kafka's and Walt Whitman's literary habits, so as to the implicit reference to Dante's *Divine Comedy*, the article attempts a demonstration of how the use of a comedy structure and pathos had an important role in 'El Aleph', so long as it provided an articulation between the prosaic and the sublime, and with

that indicated a possible path to the reformulation of relations between art and life in the second half of the twentieth century.

Keywords: Jorge Luis Borges; Argentine Literature – 20th century; Aleph (short story).

I.

As relações entre poesia e história são tão variáveis quanto as conotações e ênfases implicadas no uso de ambos os termos. Para ficarmos em apenas um aspecto da questão, se temos, por um lado, a poesia compreendida como reino das formas, da necessidade e da plena coerência estética de seus elementos internos, ela há de contrapor-se à história como lugar do acaso, da multiplicidade factual e da mera sucessão de eventos a princípio desconexos. No entanto, também a história é um ambiente de conformação das ações humanas em obras de imensas exigências criativas, tanto no próprio movimento de seus atores quanto no registro ulterior dos fatos; e, justamente diante disso, a atitude poética pode irromper como um gesto de dissolução das formas, uma exposição da falta de uma unidade essencial subjacente aos ordenamentos do mundo, uma afirmação da irredutível individualidade de todas as coisas.

Este intercâmbio revela que poesia e história tanto se antagonizam quanto se complementam, podendo existir uma relação de absoluta identidade e de total estranhamento entre ambas, com várias possibilidades intermediárias a serem também consideradas. Nestas últimas, aliás, costuma residir o grande desafio à crítica (as alternativas extremas geralmente podem ser explicadas de antemão por remunerações, ideologias e manifestos). Pois, assim como toda obra historiográfica depende de níveis variáveis de intervenção criativa para configurar-se, qualquer feito da criação literária traz em si mesmo a expressão de uma ideia ou um sentimento da história. E, longe de simplesmente carregar este dado, a arte com ele dialoga em um jogo de oscilações delicadas, que a cada partida e a cada texto gera novas dificuldades e desenlaces, ainda que para isso se remeta a sucessos do passado e antecipe obstáculos do futuro.

O certo é que, uma vez instaurada na experiência do ocidente uma dimensão temporal da ruptura e da dissonância que os gregos – tão mais atentos aos seus

aspectos permanentes e espaciais – puderam ignorar, não há esforço criativo que não esteja associado a uma compreensão de seus efeitos. As próprias obras literárias que procuram situar-se aquém ou além da história presumem uma deliberada negação, uma superação futura ou um consciente deslocamento, sempre indicados em seus trâmites internos. E, nos momentos em que a história foi sentida como um movimento desagregador e caótico, não faltaram exemplos de uma poética que tenha se insurgido contra a tirania do tempo, do perecimento e da perda sobre a experiência do homem, ainda que este desejo trouxesse em si mesmo as marcas de sua impossibilidade. Ou seja, ainda que, desde o começo, todo projeto dessa natureza estivesse condenado ao fracasso.

A exposição que se segue será dedicada à análise – ainda que limitada e provisória – da trajetória e dos resultados de um desses projetos. Enquanto ele mesmo, o projeto, constitui a narrativa de um desejo malogrado, tendo como protagonista uma figura patética, partindo do pressuposto de uma insuficiência, e tendo como ponto de chegada a mais completa destituição. Não deixa de ser curioso, portanto, que seu produto seja um dos reconhecidamente mais bem-sucedidos empreendimentos literários do último século. Curioso, mas não inexplicável: com frequência, quanto mais a literatura conhece seus limites, quanto mais ela se deixa afetar pela história, tanto maior é a força poética de seus atos, e maiores serão as chances de que sobreviva ao tempo.

II.

Em fevereiro de 1945, no primeiro número de uma nova revista de Buenos Aires, foi publicada uma entrevista com Jorge Luis Borges intitulada com a manchete 'De la alta ambición de el arte'. Composta por perguntas simples e diretas acerca do ofício literário, ela pretendia dar início a uma série de matérias congêneres em que outros escritores locais responderiam às mesmas indagações. E, diante da primeira questão, sobre os motivos que o levavam a escrever, Borges afirmou: "Porque não posso não escrever sem este sentimento de desventura que engendram a covardia e a deslealdade". Nem por isso, de acordo com o prosseguimento da resposta, podemos

inferir que a lealdade e a coragem com que ele teria enfrentado este destino houvessem sido causa de uma bem-aventurança. Com algum desânimo ou calculada modéstia, o autor diz acreditar-se um bom inventor de argumentos e tramas, mas que lhe fora vedada a “espontânea e negligente” facilidade de outros escritores, os quais, estes sim, podiam ter a literatura como uma fonte de felicidade. Por outro lado – ou exatamente por este motivo –, à segunda pergunta da entrevista, sobre qual seria sua maior ambição literária, Borges respondeu:

Escrever um livro, um capítulo, uma página, um parágrafo, que seja tudo para todos os homens, como o Apóstolo (1 Coríntios 9:22); que prescindia de minhas aversões, de minhas preferências, meus costumes; que nem sequer aluda a este contínuo J. L. Borges, que surja em Buenos Aires como poderia ter surgido em Oxford ou Pérgamo; que não se alimente de meu ódio, de meu tempo, de minha ternura; que reserve (para mim como para todos) um incerto ângulo de sombra; que corresponda de algum modo ao passado e até mesmo ao secreto porvir; que a análise não possa esgotar; que seja a rosa sem porquê, a rosa platônica intemporal do *Viajante Querubínico* de Silesius (BORGES, 2007 [1945], p. 344-5)

Já a última pergunta era referente aos textos que o escritor estaria preparando naquele momento. Borges então afirmou que, para um remoto e problemático futuro, imaginava uma narrativa que conciliasse “os hábitos literários de Franz Kafka e Walt Whitman”, acrescentando que não podia ser mais explícito na descrição de sua ideia inicial. E, de fato, a estranheza do projeto justificava que suas dificuldades fossem antecipadas e sua execução postergada. Porém, já naquele momento o futuro mencionado não estava tão distante: edição da revista *Sur* de setembro daquele mesmo ano traria a narrativa a que ele se referia, intitulada ‘El Aleph’. Seu protagonista é um certo contínuo Jorge Luis Borges, com todas suas limitações, idiossincrasias e preconceitos. E ainda assim Jorge Luis Borges, seu autor, nunca esteve tão perto de realizar sua mais alta ambição literária.

Trata-se de uma narrativa razoavelmente conhecida, hoje: a de descoberta pelo protagonista do conto de um objeto de singular amplitude imagética e simbologia mística, no porão de uma casa portenha prestes a ser demolida. Trata-se, igualmente, de um texto de razoável fortuna crítica, tanto qualitativa quanto qualitativamente. Nem por isso a entrevista concedida por Borges no instante de seu planejamento deixa de

trazer alguns elementos novos, pouco ou nunca enfatizados por seus comentaristas, e pretendo explorar três deles como fundamentos de minha argumentação, não no propósito de estabelecer um enfoque restritivo, mas para ampliar e articular alguns já existentes, em especial os de Maurice Blanchot (2005 [1959]), Jon Thiem (1988), René de Costa (1999), e Julio Ortega (2000). Por fim, tudo deve convergir para a percepção de que a fatura de 'El Aleph' esteve relacionada não somente a uma vaga ideia da história como lugar de ruptura e transformação, mas, sobretudo, a um sentimento histórico específico, vinculado ao momento de idealização do relato, e exposto na própria forma da narrativa, embora possa ser explorado também no recurso a outros textos do autor.

Ou seja: neste percurso, o conto deverá surgir como um espaço de síntese de determinadas condições e possibilidades estéticas do período de encerramento da Segunda Guerra Mundial, atrelado à observação ainda tateante de novas alternativas e impasses para o ofício do escritor e do artista. E, portanto, 'El Aleph' aparece como um dos primeiros textos a trazer as marcas de uma percepção intuitiva – e, em alguns pontos, bastante consciente – do assim chamado 'ambiente histórico' pós-1945, em termos próximos aos delineados nos últimos anos por Hans Ulrich Gumbrecht (2013), e de acordo com alguns procedimentos elucidados no diagnóstico sobre a ficção do pós-guerra feito por Frank Kermode (1967). A própria aspiração à universalidade atemporal presente no relato – na medida em que é apresentada desta maneira, como uma aspiração, um desejo – constitui um signo deste fenômeno. Simultaneamente, veremos como o texto é atravessado por indícios de uma trajetória individual feita de constrangimentos e limitações, manifesta nas esperanças frustradas de seu protagonista, em diálogo com algumas experiências pessoais de Borges; e isso no mesmo movimento em que o texto nos apresenta uma promessa de libertação de todos estes embaraços, para logo em seguida vê-la escapar também, de acordo com a própria dinâmica que lhe confere força poética.

Daí, então, que o primeiro ponto a ser ressaltado na entrevista seja a própria data de sua publicação, no que se refere à conjuntura internacional e local em que ela foi concedida. O segundo, decorrente deste, traz à tona a situação política, profissional e emocional de Borges ao planejar o relato, já indicada em algumas de suas respostas. E o terceiro diz respeito à genealogia literária indicada por ele como fundamento do texto,

isto é, a pretendida e curiosa 'conciliação' entre os hábitos de literários de Franz Kafka e Walt Whitman. E é neste último, aliás, que se encontra o melhor encaminhamento para a análise do relato, pois aí se constitui uma articulação entre o prosaico e o poético que se tornaria de enorme relevância não apenas para Borges, como também para a literatura do pós-guerra de um modo geral. Porém, antes de abordar este tópico, cabe investigar os anteriores.

III.

Ficam por serem expostas as implicações do instante histórico específico em que 'El Aleph' foi idealizado. E, neste caso, o fator mais importante é a iminência do fim da Segunda Guerra Mundial. Àquela altura, em fevereiro de 1945, a vitória dos Aliados era já tomada como questão de tempo; a Europa se encaminhava para um difícil processo de reestruturação de suas dinâmicas políticas, econômicas, culturais; e, dado seu papel na resolução do conflito, os Estados Unidos passavam a ocupar mais clara e abertamente o papel de superpotência dominante no cenário ocidental. Naturalmente, as repercussões, interpretações e expectativas relacionadas a cada um destes fenômenos eram múltiplas. Mas, em se tratando de Jorge Luis Borges, tampouco há dúvidas de que a derrota anunciada do nacional-socialismo alemão já continha em si uma considerável relevância, uma vez que o eventual resultado inverso havia sido motivo de suas maiores preocupações nos anos anteriores.

Pois, ao contrário de muitos artistas e intelectuais que acompanharam a ascensão dos fascismos europeus com simpatia discreta, apoio declarado ou verdadeiro entusiasmo, já a partir do início da década de 1930 Borges passara a expressar suas reservas em relação a estas tendências – e particularmente em relação ao nazismo – em ensaios e notas jornalísticas publicadas na imprensa de Buenos Aires. Com o tempo, estas reservas foram se tornando temores, alimentados não apenas pela da leitura de jornais, mas igualmente através de uma longa sequência de livros resenhados por ele na segunda metade da década. Entre os autores discutidos, estavam H. G. Wells, Aldous Huxley, C. S. Lewis, Bertrand Russell, Ernst Jünger, todos responsáveis por textos que lidavam de modo mais ou menos direto com a ascensão de Hitler e a possibilidade de um novo conflito internacional. E, mais especificamente entre os livros,

destacava-se o *The End of Armistice* (1936), de G. K. Chesterton, autor que ganhara forte influência no pensamento e posições políticas do argentino a partir da escrita de *Evaristo Carriego* (1929) – texto este, por sua vez, que marcou uma decisiva inflexão nas ambições vanguardistas do jovem Borges.

Chesterton dedicara a maior parte dos ensaios contidos no livro a uma análise do nazismo; e, com um propósito de intervenção, à defesa do rearmamento britânico diante da ameaça prussiana, quando o próprio governo inglês hesitava em antecipar uma nova mobilização bélica. Ao mesmo tempo, e de modo coerente, invectivava contra determinada vertente pacifista da intelectualidade francesa dos anos 1930 – considerada ainda mais ‘irrealista’ e ‘suicida’ –, vinculando-a a hábitos de indiferença, enlevo retórico e excessos de sofisticação mental longamente arraigados na cultura parisiense. Este dado é importante porque nos leva a aspectos pouco explorados de um célebre conto escrito por Borges no ano de eclosão da guerra, o ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, onde os mesmo hábitos são satirizados; e cujo argumento, exatamente por apresentar-se de modo totalmente dissociado da discussão política, adquire outro semblante no contraste com o envolvimento de Borges na mesma.

O fato de o conto ter obtido uma grande repercussão positiva justamente por parte da crítica francesa apenas dá a medida das sutilezas irônicas que atravessaram a produção e recepção da obra de Borges, enquanto o modo como ele foi levado a sério apenas reafirma alguns de seus pressupostos. Mas se, por um lado, como observou Juan José Saer (2004 [1992]), o texto não deixa em momento algum de estar associado a uma ‘francofobia’ difusa, eventualmente preconceituosa, quase sempre bem-humorada, e constitutiva da personalidade de Borges, por outro o próprio momento de sua elaboração confere maior ressonância – e ao mesmo tempo maior especificidade – à crítica implícita na brincadeira. Isto porque, ao encerrar a narrativa das complicadas atividades e especulações de Menard (com sua pretensa dissolução das ideias de autoria e historicidade na literatura, e incluindo a especulação final sobre a indiferença entre a paz e a guerra, entre a barbárie e o intelecto), o autor fez questão de situar e datar a história em ‘Nîmes, 1939’. Daí o contraste entre o ambiente de irreal deslocamento do mundo em que se passa a narrativa, e as questões mundanas que por ela eram ignoradas justo quando se tornavam mais prementes.

Não demoraria muito, de fato, para que o exército alemão encontrasse uma singular facilidade para tomar a capital francesa, onde os preparativos para lidar com a dimensão concreta da história e da política haviam sido substituídos, no diagnóstico de Borges, por risíveis abstrações intelectuais. A partir daí, porém, o argentino acompanharia os movimentos seguintes da guerra com predisposição cada vez menor à ironia e à sátira. E, quando o risco de uma capitulação ou derrota da Grã-Bretanha se tornou evidente diante do ímpeto expansionista de Hitler, ele deixou anotado em uma resenha na revista *Sur*: “Escrevo em julho de 1940. A cada manhã a realidade se parece mais a um pesadelo” (BORGES, 1999 [1940], p. 232). Por ter sido incluída ao cabo do comentário a um livro tão inocente como *The New Adventures of Ellery Queen*, assim como outras inserções semelhantes na época, a frase oferece uma noção de como a ansiedade em relação ao cenário europeu o ocupava cada vez mais.

Além disso, a observação traz uma indicação importante para a leitura do principal relato escrito por Borges no mesmo ano. Em ‘*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*’, o que temos é exatamente a história da substituição do mundo ‘real’ por um mundo ‘fantástico’, que enfim revela ser um ambiente infernal. Mais ainda, entre os nomes integrantes da seita unificadora e de matizes totalitários que protagoniza o texto estão várias alusões e intelectuais e artistas simpatizantes do nazismo, que de maneira inconsequente ou deliberada teriam compactuado com a situação a que havia chegado o panorama europeu. Assim, e em que pesem as demais confusões e mal-entendidos da crítica sempre que o realismo substancial de Borges entra em questão, mais uma vez ele reafirmava, agora em um tom próximo da paranoia, seus receios diante da perspectiva de um mundo dominado pelo fanatismo sectário.

“O nazismo padece de irrealidade, como os infernos de Erígena”, ele observaria ainda na “Nota ao 23 de agosto de 1944”, texto que seria depois incluído na coletânea *Otras Inquisiciones*, e onde reformulou temas antes levantados na “Definición del Germanófilo”, um sombrio diagnóstico de 1939. Porém, no caso da nota referente à data da libertação de Paris pelos Aliados, já de início Borges menciona o grau de ‘felicidade física’ que teria sentido ao receber a notícia – o que indica o grau de distensão do ambiente histórico que perceberia a partir daí. Enfim, parecia ter sido evitado o assalto do mundo pelo irrealismo das teorias fantásticas de matriz racial, ideológica ou meramente estética, e tudo já se encaminhava para a conjuntura em que

'El Aleph' – na forma de outro tipo de fantasia, ao mesmo tempo mais modesta e mais misteriosa – passaria a ser vislumbrado. Uma conjuntura, portanto, marcada por uma sensação de alívio, de retomada de uma perspectiva de futuro, e de abertura de novas possibilidades, apesar de todos os terrores decorrentes da guerra conhecidos ou por conhecer (e inclusive levando-os em conta também, como resultados de uma equivocada noção de perfectibilidade do mundo).

No entanto, as referências precedentes servem também a outro propósito, além de assinalarem a particularidade de um estado de ânimo, e nelas articulam-se elementos que se tornarão mais à frente importantes para a análise do objeto em questão. Em particular, há o tema da crítica feita por Borges da estetização do mundo social (ou seja, de uma plena identificação entre poesia e história) por parte de variadas correntes políticas dos anos 1930. Pois, tanto na visão épica proposta pelos alemães, com sua vindicação de virtudes heroicas e da 'guerra pela guerra', quanto na versão lógica apresentada pelos franceses, com a hipertrofia das funções do intelecto e a ideia da 'paz pela paz', as expressões artísticas e retóricas destes ideais tiveram grande peso em sua difusão. E, em ambos os casos, o plano da transformação, da ruptura e da imprevisibilidade, lugar da ação dos interesses e desejos individuais, seria substituída por uma atividade que se queria desinteressada, a-histórica e supra-individual, em que ecoavam os argumentos da 'arte pela arte' (neste tópico, cabe consultar uma abordagem semelhante e uma mesma crítica ao argumento pacifista abstrato feita por Walter Benjamin em seu texto "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Junger", de 1930).

Decerto, a relação entre as vanguardas artísticas da primeira metade do século e a cultura política dos anos 1930, tema de uma já vasta bibliografia, vai além do que se pretende abordar aqui (cf., p. ex., KAPLAN, 1986, BERMAN, 1988, HEWITT, 1993, AFFRON & ANTLIFF, 1997, e WITT, 2001). Mas o assunto fica mencionado por conta da função comparativa que pode exercer na leitura de 'El Aleph', dado que este apontava um caminho diferente dos que haviam sido mais frequentemente propostos para o ofício do escritor até aquele momento do século. E ainda assim, por último, nesta etapa, cabe enfatizar que para Borges nunca houve uma relação de necessidade entre o vanguardismo artístico e o irrealismo político, como tampouco haveria entre o patriotismo e o fascismo, por exemplo. Pois tanto o entusiasmo por alternativas

estéticas radicais, articulado a um projeto de estetização da vida pública, quanto o amor pela terra natal, associado à ideia de um 'povo' ou de uma 'raça' com traços especiais, foram características de sua própria obra durante a década de 1920 – época que depois ele passou a encarar com certa candura, mesmo sabendo dos desdobramentos que tiveram todo tipo de radicalismo após a crise econômica mundial, e mesmo demonstrando certo arrependimento.

Em suma, os anos 20 teriam sido para ele um ambiente de proliferação de alternativas tão eufóricas quanto vazias para os decadentes modelos artísticos, sociais e econômicos recebidos do século XIX. Mas estas não eram menos inocentes por serem irresponsáveis. Apenas os acontecimentos seguintes, sobretudo a ascensão de Hitler na Alemanha, viriam a exigir do escritor um exame de consciência mais agudo quanto às deduções e desdobramentos concretos da defesa de argumentos extremados e apressados na configuração de manifestos e ideários. E este ponto é relevante para compreendermos outro documento de 1945, quando, referindo-se a tais 'antigas e inocentes ternuras' de sua juventude, acrescentou que continuar frequentando-as seria consentir em uma perversa cumplicidade. Para então arrematar: "Careço de qualquer vocação para o heroísmo, mas desde 1939 procurei não escrever uma linha sequer que permita essa confusão. Minha vida de homem é uma imperdoável série de mesquinharias; quero que minha vida de escritor seja um pouco mais digna" (BORGES, 1999 [1945], p. 303-4).

Isto deve bastar para descrever como a produção jornalística, ensaística e ficcional do autor no período diretamente ligada às evoluções do quadro europeu – e como o desfecho da guerra, desde logo, seria marcante nos textos posteriores. Mas a passagem citada traz um novo elemento para ser incluído na exposição. Pois a 'interminável série de mesquinharias' e a ausência de qualquer 'vocação heroica' a que se refere Borges não deixaram de ser pressupostos na idealização do conto elaborado logo após o fim do conflito. "O mundo, desgraçadamente, é real; eu, desgraçadamente, sou Borges", anunciava o desfecho de "Nueva refutación del tiempo", de 1946, implicando, decerto, uma tomada de posição de teor realista quanto à própria temática do ensaio, mas sem com isso eliminar o significado mais imediato ou menos sofisticado da sentença. E, neste ponto, cabe abordar a 'vida de homem' mencionada (cf., sobretudo, WILLIAMSON, 2006, mas também WOODALL, 1999, VÁZQUEZ, 1999,

SALAS, 1994, RODRÍGUEZ-MONEGAL, 1978, além dos diários de Adolfo Bioy Casares, publicados em 2006, e dos textos autobiográficos do próprio Borges). E, mais particularmente, a partir dessas fontes, trata-se de compreender a situação em que a alegria com o novo cenário internacional contrastava com uma série de frustrações mais tacanhas, tudo isso convergindo para a configuração do relato em uma determinada forma literária.

Esta forma, como foi dito, se dá na articulação entre o cômico e o poético. E o personagem principal desta operação, também já identificado, é o protagonista do conto: Jorge Luis Borges. Então o recurso a dados biográficos deve servir ao próprio entendimento das oscilações de gênero propostas na narrativa, uma vez que em um polo estão o desgraçadamente prosaico, o patético e o mundano, enquanto no outro se encontram o cósmico, o elevado e o sublime. E, permanecendo por ora no primeiro componente da fórmula, podemos dizer que ser Borges, em 1945, era ser um desastre. Ou pelo menos ele mesmo apresentava-se assim, mesmo que fosse para elaborar uma persona específica, com base em circunstâncias que serão identificadas a seguir, levando em conta que a fama posteriormente alcançada pelo autor tende a obscurecê-las ou deixá-las no esquecimento.

A questão é que, primeiramente, Borges estava longe de ser um autor célebre naquele momento. E o fato da última passagem transcrita ter sido extraída de um discurso de agradecimento por um prêmio, na Sociedade Argentina de Escritores, não basta para refutar este ponto. Muito pelo contrário: ela mostra como a outorga de um reconhecimento de pouquíssima repercussão havia sido até ali o ponto culminante de uma carreira modesta, no mais das vezes restrita à publicação em periódicos de amigos, sem outro retorno que os comentários elogiosos ou nem tanto destes, e a eventual entrevista para os mesmos periódicos. Curiosamente, inclusive, o nome de Borges viria a ser difundido em um círculo mais amplo nos anos 1950 não por causa de seus feitos ficcionais ou críticos, mas por causa de sua atividade como conferencista. Mas isto já é assunto para outro ensaio.

Aqui, prosseguimos com a narração dos feitos e conquista profissionais do jovem Borges, ou nem tão jovem assim (ao final da guerra estava com 46 anos), e neste caso o material é bastante escasso. Em função da remuneração quase nula de suas atividades literárias mais ambiciosas, do início da década de 30 em diante ele havia passado por

várias ocupações subalternas e mal pagas – como a de colaborador de um suplemento sensacionalista de um jornal da cidade, e redator da revista do metrô de Buenos Aires –, sem que estes servissem de trampolim para trabalhos melhores. Por fim, em 1937 obteria a indicação ao posto em que ainda se encontrava oito anos depois, o de assistente da Biblioteca Pública Municipal Miguel Cané, em uma parte cinzenta e afastada da cidade, que lhe forneceria um pequeno soldo durante anos de “sólida infelicidade”. Seu ensaio autobiográfico é rico em detalhes ao mesmo tempo cômicos e tristes relacionados a estes anos de uma “existência lamentável”.

Acrescente-se a isso que, inclusive pela necessidade de manter um emprego daquela natureza, a vinculação de Borges a aos círculos aristocráticos da Revista *Sur*, liderada por Victoria Ocampo, era apenas parcial. Por um lado, porque a própria sofisticação oratória, o refinamento social e a índole francófila (com suas consequentes deduções políticas) de Ocampo e seus colaboradores mais próximos eram suficientes para torná-lo uma figura pouco frequente ou inadequada no *salon litteraire* de San Isidro; por outro, porque Borges era mais exatamente o filho pouco empreendedor de uma classe média empobrecida depois da crise, razão pela qual precisara aceitar o emprego na biblioteca, e um dos motivos pelos quais continuava morando com a mãe. Deste modo, também a sua vinculação a estruturas governamentais de maior peso só viria em 1955, com a queda de Perón e sua nomeação para o cargo de diretor da Biblioteca Nacional. E também este vínculo, portanto, diz respeito a outra etapa de sua trajetória.

Intelectual e politicamente, aliás, ele tampouco ocupava uma posição de destaque na Argentina dos anos 1940. Antes, em um discurso radiofônico de 1936, havia esboçado um gesto mais direto de intervenção na conjuntura local, mas que passou quase despercebido; a partir daí, seus comentários, sátiras e críticas da situação em que estava o país se tornaram ainda menos relevantes. Assim, quando, agora por ocasião da ascensão de Perón ao poder, não muito depois do fim da guerra, e meses após a publicação de ‘El Aleph’, Borges foi destituído do cargo de assistente na Biblioteca Miguel Cané, ele mesmo atribuiu o fato à mera implicância pessoal de algum funcionário do novo governo. Afinal, era improvável que o próprio Perón ou alguém nos escalões mais altos do governo o considerasse uma ameaça ou mesmo soubesse de sua existência. E a célebre ‘promoção’ ao cargo de inspetor de aves e coelhos do Mercado

Municipal de Buenos Aires, com que sua destituição havia sido ironicamente acompanhada, só fazia por reafirmar a tese de que tudo não passava de um ato de vingança com requintes de sarcástica crueldade, sem chances de entrar para os anais da perseguição política séria.

E, apesar disso – ou exatamente por esse motivo –, episódios como este serviram para que o escritor depois forjasse a persona acanhada que emerge de seus relatos autobiográficos. Carente de vocação para o heroísmo, mas não de algum talento para a comédia, ele os aproveitaria para dar um sabor particular à narrativa de suas desventuras, ou das ‘mesquinhas’ de sua vida homem, que mencionara no discurso de 1945. Completando então o quadro com um fator intrínseco à confecção do *Aleph*, está o extenso e repetitivo anedotário das desventuras amorosas de Borges; a série de humilhações e derrotas de um indivíduo tímido, porém sujeito a arroubos sentimentais, em suas enfações por meninas e damas da sociedade portenha; enfim, o deplorável curso de sua vida afetiva até aquele momento. Com isto, ficam cobertos em sua diversidade os aspectos que nos levam à etapa seguinte, e que em parte explicam porque Borges não se acreditava destinado à ‘espontânea e negligente felicidade’ de outros poetas. Embora nem por isso estivesse proibido de desejá-la.

E, se a esta altura da análise tudo parece muito prosaico, mesquinho e risível, ainda mais em se tratando de um objeto de estudos mais elevados e ambiciosos, é porque não poderia ser de outro jeito. No ponto de partida dessa experiência está, de fato, o que há de mais humano, histórico e desgraçadamente real na própria estrutura interna do conto. No entanto ele carrega consigo, de modo totalmente imbricado e dependente desta concepção, a força poética que o tornou conhecido e divulgado. Para entender esta ambivalência, enfim, voltamos ao projeto literário que deu origem ao conto.

IV.

“O grande escritor clássico de nosso atormentado século” – com este epíteto Borges definiria Franz Kafka, no último texto que escreveu sobre o autor. E são muitas as notas e ensaios em que, desde muito tempo antes, ele vinha pontuando esta colocação. Desde uma passagem sobre o primeiro romance de Kafka, onde o argentino

percebeu como mesmo no final relativamente feliz de *América* se insinuava algo de inquietante e enigmático, passando pela percepção do desconcerto e da perplexidade de Karl Rossmann e dos demais protagonistas diante dos labirintos do mundo, estão sempre presentes o desalento, a desesperança e a incomodidade. De modo que tudo converge para a seguinte passagem: “Quando lemos *O Castelo*, de Franz Kafka, sabemos que o homem jamais ingressará no castelo. Ou seja, não podemos realmente acreditar em felicidade e sucesso. E isso talvez seja uma das pobreza de nosso tempo” (BORGES, 2000 [1967], p. 57).

No que se refere a Walt Whitman, por outro lado, Borges foi igualmente pródigo em comentários no sentido inverso. Desde sua juventude, este já aparecia como um modelo quase inalcançável de sucesso em uma empreitada artística; e, espalhados em outros textos, surgem afirmações que ele teria sido o mais exaltado, apaixonado, otimista e eloquente bardo da alta modernidade. Podemos com isso inferir, sem muita chance de erro, que Whitman seria um ótimo exemplo do artista de ‘espontânea e negligente felicidade’ a que ele havia se referido em sua resposta sobre as próprias ambições e limitações literárias. E, diante disso, delineia-se o problema: como, exatamente, seria possível constituir tipo de ‘conciliação’ entre dois autores tão díspares? E de que jeito isto poderia oferecer uma alternativa para a literatura do pós-guerra?

Veremos uma possibilidade de resposta a esta questão adiante, e como se dá articulação entre Kafka e Whitman na própria análise de ‘El Aleph’. Mas, antes, cabe ressaltar um tópico em que ambos já dialogavam nos próprios comentários críticos de Borges, sempre que aspectos cômicos das obras e inclusive de seus autores foram enfatizados. Neste sentido, sobre os protagonistas de Kafka, Borges observou que aquela mesma perplexidade e aquele mesmo desconcerto não deixavam de ser um motivo de divertimento em sua leitura, e ele foi inclusive um dos primeiros a escrever sobre os notáveis ‘pormenores estafalarios’ que a toda hora são descritos em *O Processo*. Já a respeito de Whitman, registrou o contraste entre a exaltação apaixonada de seus versos e a própria persona pública do ‘modesto jornalista’ Walt Whitman, que, anônimo e desajeitado, caminhava atrapalhadamente pelas ruas de Manhattan, tirando o chapéu para os transeuntes.

Por um lado era conferida certa leveza à angústia kafkiana; por outro, uma divertida patetice mundana se misturava à mais elevada poética. Portanto, se alguma conciliação era possível entre os dois polos, ela devia encontrar-se no recurso ao cômico. O que nos leva à outra inevitável referência literária para a análise de 'El Aleph': a *Divina Comédia*, de Dante. Pois, além da vinculação direta do enredo (o conto narra a descida de um indivíduo aos subterrâneos de Buenos Aires, motivado pelo amor a uma Beatriz morta), está a explicação do título da obra pelo autor italiano, qualificando-a de comédia por fazer a passagem de um começo amargo a um final feliz, tratando de assuntos sublimes em uma língua vulgar, com mistura de estilos e um discurso humilde. E mais ainda, sobretudo para o argumento deste ensaio, há a percepção de que o realismo característico de Dante, tal como exposto por Erich Auerbach, está no cerne de um possível entendimento da proposta do texto de Borges na conjuntura de sua publicação.

Observe-se então que, até o momento, a presença deste componente realista no pensamento e no ofício de Borges foi assinalada apenas em sua dimensão crítica, satírica ou paródica, relacionada à atribuição de 'irrealidade' aos constructos teóricos, ideológicos e políticos que proliferaram na Europa da primeira metade do século XX. Agora, trata-se de compreender sua dimensão propositiva; isto é, como, uma vez desanuviado o horizonte das ameaças de predomínio global da suprema 'irrealidade' nazista, ele se dedicou a uma prosa que retornasse ao real, ou à confusa e desconcertante variedade do mundo, para dele extrair uma poética adequada ao ambiente histórico pós-1945. Com isso, fica evidente que tal noção de realismo em muito se diferencia de qualquer objetividade científica ou naturalista, uma vez que implica a possibilidade de uma experiência mística (associada à paixão e ao desejo) no contato direto entre o sujeito e o mundo. Ou seja, implica conferir ao próprio mundo real uma substância dinâmica e arredia ao ímpeto de domínio e controle das teorias totalizantes, mas à qual pode ter acesso o indivíduo motivado pelo amor, embaraçado em encrencas mundanas e desolado pela carência da criatura.

Algo deste percurso já havia sido sugerido em "Aproximación al Almotásin", texto de 1936, talvez o único daquela década que dialoga mais diretamente com os temas retomados posteriormente. Então, a influência do pensamento gnóstico na obra de Borges era explicitada, em sua pressuposição de um universo fragmentado e disperso

no qual, todavia, podem ser potencialmente localizadas oportunidades de um alívio temporário da desorientação do sujeito lançado em uma busca infinita. Assim, além do diálogo com as obras de Dante, Whitman e Kafka, neste último caso particularmente através de uma leitura associada ao conceito de *teologia negativa* (cf. HELLER, 1976, e FIDDES, 2002), o próprio ambiente oriental da narrativa trazia as marcas da admiração de Borges pela prosa do escritor britânico E. M. Foster, objeto de um ensaio de Kenneth Burke com o qual esta análise dialoga (“Social comedy and cosmic mystery: *A Passage to India*, by E. M. Foster”, 1966).

Já em “La Biblioteca de Babel”, raro texto do período da guerra que está em contato com esta temática, também a obra de Hermann Melville, inclusive na sua interpretação pelo próprio Foster em *Aspects of the Novel*, é uma referência importante. E aqui cabe lembrar a hipótese levantada no capítulo XLIX do *Moby Dick*, segundo a qual a realidade seria uma atordoante *practical joke* elaborada por uma divindade sarcástica, e da qual o sujeito pode suspeitar que foi criada unicamente no propósito de permanecer incompreendida, tornando vãs todas as tentativas de controle e entendimento do mundo. Ainda assim, mesmo no infinitamente confuso, cacofônico e variado acervo da biblioteca de Babel segundo Borges, o indivíduo pode topar com sentenças, passagens e inclusive livros inteiros capazes de criar uma sensação de amparo à sua perdição. Para todos os efeitos, trata-se sempre de um entendimento do real como um ‘labirinto sem centro’, feito dos estilhaços de uma unidade perdida e irrecuperável, onde, porém, se encontram valiosos e potenciais reflexos de um brilho perene, que ao mesmo tempo revoga e reafirma a absoluta separação de todas as coisas.

Agora, passando à leitura de ‘El Aleph’, observa-se que destituição, descontrole e perda primeiras frases da história, em um tom melancólico, mas preparando o terreno para a entrada do elemento cômico. Nelas, é referida a morte de Beatriz Viterbo, presumivelmente o motivo de uma longa, inábil, vacilante, às vezes tibia e às vezes excessiva dedicação amorosa do narrador. Este então inicia o relato com as seguintes palavras (utilizo, para todas as citações, a tradução de Flávio José Cardozo, incluída na edição brasileira das Obras Completas, ps. 686-99):

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita. Mudará o universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade; sei que, alguma vez, minha vã devoção a exasperara; morta, eu podia consagrar-me à sua memória, sem esperanças mas também sem humilhação.

Logo adiante, o narrador menciona ainda o hábito que tivera de dar a Beatriz “módicas oferendas”, livros em especial, que sempre descobria, intactos e esquecidos, nas estantes da casa dos Viterbo. Estes constrangedores detalhes, relativos à indiferença com que suas demonstrações de afeto eram recebidas, conferem reiterados traços cômicos à sua figura; e, na pungente e melancólica declaração do primeiro parágrafo, há também uma solenidade que não deixa de ser divertida.

O relato prossegue com a visita de Borges à casa onde teria morado Beatriz, e seu encontro com o irmão desta, Carlos Argentino Daneri. A função paródica deste personagem já foi por diversas vezes apontada, em sua dedicação à escrita de um poema futurista, maneirista, regionalista, universalista, vanguardista e terrivelmente aborrecido, já imaginado de acordo com os elogios que a obra mereceria da crítica. Ainda assim, o próprio Daneri acaba tendo uma importante função na narrativa: a iminente demolição da casa dos Viterbo, que acentua a atmosfera de perecimento e perda do conto, leva-o a mencionar a existência de um “Aleph” no sótão, que ele teria descoberto na infância, e agora utilizava para compor sua epopeia. O narrador vai à casa, de imediato, para conferir o achado. E, enquanto aguarda sozinho na sala, antes de descer as escadas, vê um grande e familiar retrato de Beatriz, do qual se aproxima, com “ternura e desespero”, aproveitando um momento em que, presumidamente, não seria observado, e dizendo em seguida, de modo patético: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, eu, Borges”. Para seu embaraço, porém, Daneri entra na sala pouco depois, e o incita a ir logo até o sótão: “Desçamos; em breve você poderá entabular um diálogo com *todas* as imagens de Beatriz”.

Enfim, eles descem, e Borges recebe as instruções necessárias para ver o Aleph, em meio à escuridão e à desordem, colocando-se em posição de decúbito dorsal,

permanecendo imóvel, e voltando os olhos para o décimo nono degrau da escada. Daneri deixa o sótão, fecha a porta; Borges fica aguardando o fenômeno. A situação em que neste momento se encontra o protagonista é de um humor notadamente kafkiano: há inclusive uma almofada para torná-la menos desconfortável, como as que utilizam o público das salas de audiência de tetos baixos em *O Processo*. Neste ponto, porém, é feita a transição crucial do relato. Isto é: mesmo naquela embaraçosa postura, naquele escuro sótão, diante daquela prosaica escada, ele realmente vê o Aleph.

Segue-se este comentário:

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.). É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito.

Não obstante, o narrador, arrebatado pela lembrança daquele instante, tenta recolher e transmitir algo da experiência:

Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestibulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, uma exemplar da primeira versão inglesa de Plínio,

etc. Isto é o suficiente para recuperar um pouco do espírito da coisa. E é o *espírito* da coisa que interessa: o sentimento de maravilha, perplexidade e êxtase com a realidade como um todo, e com cada um de seus elementos simultaneamente apreendidos. A visão do inconcebível universo, em sua variedade e unidade, cujo registro avança, caudalosamente em direção mais uma vez a uma perda inevitável. “Senti infinita veneração, infinita lástima”, afirma o narrador, ao terminar o parágrafo.

De modo que os desdobramentos do conto parecem orientar-se para a intensificação da dinâmica da falta e do desejo, do desejo e do arrebatamento, do arrebatamento e da privação. Através de delicadas operações estilísticas, que compreendem o patético e o burlesco, a prosa alcança o lugar onde tudo pode ser conquistado e tudo é perdido, devolvendo o indivíduo, enriquecido pela experiência, à esfera da carência e do desamparo. “Nossa mente é porosa para o esquecimento”, comenta afinal Borges, após mais alguns apontamentos sobre sua relação posterior com Daneri, e ressaltando o ato de memória que configura o relato, em si mesmo um gesto de apropriação e renúncia. “Eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz”.

E, retomando o argumento interrompido, cabe observar que, ao passar do cômico ao cósmico, cuja fragmentação restitui um caráter trágico à experiência da criatura, Borges está passando de Kafka a Whitman. A inclusão da imagem das multidões americanas, logo no começo da descrição do Aleph, remete a este movimento, e o problema insolúvel que Borges se propõe – o da enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito – foi a missão enfrentada com relativo êxito pelo poeta norte-americano. Neste aspecto, a felicidade que os poemas de Whitman transmitem, particularmente na leitura em voz alta, seria a mesma que, segundo testemunhos e biógrafos, Borges teria sentido ao escrever as passagens finais do Aleph (que gostava também de ler para si mesmo, durante os três ou quatro dias em que se ocupou de sua composição). Mas a felicidade de Whitman é igualmente uma antecâmara da lástima, tal como mencionada no final da narrativa de Borges: logo que nos sentimos em sintonia, em consonância, em posse do universo, e com ele identificados, o universo inteiro como que se esvai por entre os dedos, torna-se, mais uma vez, pura desordem e dispersão.

Cria-se o ciclo que vai da privação ao arroubo sentimental, e deste de volta à privação. Mas o universo de procedimentos e conquistas entre uma coisa e outra não deve ser ignorado. Ele implica humildade e modéstia; ele estimula a gentileza e a cortesia; ele demanda esforços e improvisos; está fadado ao fracasso e ao recomeço. Tudo isto traz à tona, mais uma vez, a discussão sobre as expectativas relacionadas à arte no modernismo. As vanguardas, em suas versões mais eufóricas e enfatiadas com o degradado realismo burguês, imaginaram um mundo em que a arte e a realidade fossem plenamente coincidentes, de um modo definitivo e duradouro; e então, segundo Borges, projetaram utopias que sofriam de um megalomaniaco irrealismo; já o Aleph pode ser uma imagem grandiosa, um objeto de elevada e sublime *gloria passionis*, mas tem como ponto de partida a modéstia, o *sermo humilis* de matizes cômicos, bem como o plano histórico e prosaico ao qual depois retorna; ou melhor, ao qual nunca deixa de estar vinculado, pois todas as suas imagens são imagens deste mundo, e por isto mesmo são inacessíveis a um discurso finalizado e coerente.

Neste quadro, Dante, e em particular o Dante de Auerbach, “poeta do mundo secular”, surge como o portador de um *sentimento de realidade* que configura o terreno, o concreto, o real e o histórico como componentes internos da obra, não como referências externas específicas, determináveis empiricamente. E o faz através de um aprofundamento na temporalidade e na individualidade, que vê o mundo como lugar de feitos, fracassos e esforços cotidianos, cada um, isoladamente, sem propósito e sem significado, mas reunidos, sob o olhar do poeta, em uma “totalidade que não é completude”, para lembrar uma expressão ressaltada na análise de Leopoldo Waizbort (2007), e que torna significativos minúsculos atos e gestos de seus personagens, inserindo-os em um plano universal (mas que só pode ser apreendido via detalhes e pormenores dispersos). Em Dante, segundo Auerbach, o além é palco da história, viva e pulsante, cômica e trágica, que mistura os estilos na apresentação de história de cada um. Mas tudo isso seria descrito com tal intensidade que o meramente corriqueiro adquire a plenitude de sentido conferida à totalidade do orbe. Enquanto esta totalidade, por ser apenas entrevista via episódios singulares, é ao mesmo tempo fragmentada e incompleta, demandando a experiência poética para ser apreendida.

Quanto ao papel central da *Divina Comédia* na composição do *Mimesis*, ainda, observa-se que ela se contrapõe aos momentos de sobreposição do real e do histórico

por enrijecidos modelos retóricos, teóricos, morais ou ideológicos, tal como na delimitação do legado cristão pelos pais da Igreja, entre eles Santo Agostinho (capítulo III), ou na leitura das formas melodramáticas do romantismo alemão (capítulo XVII). Neste sentido, também o acompanhamento dos acontecimentos europeus na primeira metade do século, e seus efeitos na própria trajetória intelectual e profissional de Auerbach, tiveram efeitos na proposta de valoração de um realismo que respeitasse a relação imediata entre o homem e o mundo como cerne do ofício do escritor. Também no *Mimesis*, ainda que de maneira mais extensiva e exaustiva do que em Borges, há um gesto de leitura da tradição voltado para a ênfase em certos elementos que teriam sido negligenciados nas tentativas de domínio e controle do real – ou de sua substituição pelo fantástico – dos projetos de estetização do mundo. Nota-se igualmente aí a relevância da retomada de um eixo realista de matizes místicos para a literatura e a crítica do pós-guerra, presente também na leitura de autores modernos por Auerbach, com seu destaque à ideia de “sempiternidade do acontecimento terreno” na análise de Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce.

Mas todos estes raciocínios, enfim, além de tratarem de um ambiente histórico específico, convergem para o entendimento de uma condição marcada pela carência e pelo desejo, pela perplexidade e pela iluminação, pelo infortúnio e pela felicidade. Uma condição humana: e, portanto, o próprio Dante não estaria imune a mais esta ambivalência, por mais que sua obra tenha sido alçada ao patamar de máximo sucesso já entrevisto nesta tradição. Ao menos era isto que Borges parecia ter em mente quando, em 1955, escreveu “Infierno, I, 82”, texto publicado na revista cubana *Cielón*, e depois recolhido em *El Hacedor*. O primeiro parágrafo se refere à história de um leopardo ao qual teria sido concedido, em uma noite do século XII, o entendimento do próprio destino e posição no orbe, para que depois ele acordasse novamente ignorante e bestial, “porque a máquina do mundo é demasiado complexa para a simplicidade de uma fera”. Transcrevo o segundo e último parágrafo, na tradução de Josely Vianna Baptista (Obras Completas, p. 205):

Anos depois, Dante morria em Ravena, tão injustiçado e tão só como qualquer outro homem. Em um sonho, Deus lhe declarou o secreto propósito de sua vida e de seu labor; Dante, maravilhado, soube por fim quem era e o que era e abençoou suas amarguras. A tradição

refere que, ao despertar, sentiu que tinha recebido e perdido uma coisa infinita, algo que não poderia recuperar e nem mesmo vislumbrar, porque a máquina do mundo é complexa demais para a simplicidade dos homens.

Na mesma coletânea, há outro escrito curto, intitulado "Paradiso, XXXI, 108", que se inicia com as seguintes palavras: "Diodoro Sículo conta a história de um deus despedaçado e disperso. Quem, ao andar pelo crepúsculo ou ao tentar lembrar-se de uma data, não sentiu alguma vez ter perdido uma coisa infinita?". Ambas as passagens foram redigidas no mesmo período, o da evolução final da cegueira de Borges. Ou seja: o infinito mundo que ele havia entrevisto em "El Aleph" estava definitivamente se apagando diante de seus olhos. Só lhe restaria, mesmo, a memória deste mundo, exaltada em versos e pequenos poemas em prosa, nos quais era também reafirmado o estupor causado por seu desaparecimento.

E, concluindo a análise do conto, podemos dizer mais uma vez que o texto está impregnado de história, através da sensação de descontrole e imprevisibilidade do real, que opera no campo político por via negativa, isto é, como de medida profilática de recusa da obstinação ideológica. Ao mesmo tempo, em um universo caótico e sem sentido aparente, surge a afirmação de uma substância vital e de uma estranha ordem subjacente à variedade e multiplicidade de todas as coisas, que, mesmo sem poder ser fixada em uma imagem estável, ou exatamente por isso, adquire uma grande força de renovação do desejo que está em sua própria origem. E assim, contrapondo-se aos projetos de uma perfectibilidade total do mundo, a poesia nos oferece uma precária, efêmera e preciosa oportunidade de nos reconciliarmos com suas imperfeições. Que, no caso específico de "El Aleph", foi também uma chance que Borges concedeu a si mesmo de reconciliar-se com as próprias limitações, em um gesto de despedida que foi também um ato de recomeço e de abertura, na percepção de novas possibilidades para a literatura e a arte do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFRON, Matthew, and ANTLIFF, Mark (editors). **Fascist Visions: art and ideology in France and Italy**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1946].

BENJAMIN, W. "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Junger [1930]". In: _____. **Obras Escolhidas. Volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 61-72.

BERMAN, R. "Written Right across Their Faces: Leni Riefenstahl, Ernst Junger, and Fascist Modernism". In: _____. **Modern Culture and Critical Theory: art, politics, and the legacy of the Frankfurt School**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988, p. 99-117.

BLANCHOT, Maurice. "O infinito literário: 'El Aleph'". In: _____. **O Livro por Vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1959], p. 136-140.

BORGES, J. L. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998, 4 vols.

_____. **The Aleph and Other Stories 1933-1969**. Together with commentaries and an autobiographical essay. Edited and Translated by N. T. di Giovanni in collaboration with the author. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.

_____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, 4 vols.

_____. " 'The new adventures of Ellery Queen', de Ellery Queen" [*Sur*, Buenos Aires, Año IX, n. 70, Julio de 1940]. In: _____. **Borges en Sur 1931-1980**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999, p. 232.

_____. "Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores". [*Sur*, Buenos Aires, año XIV, n. 129, julio de 1945]. In: _____. **Borges en Sur 1931-1980**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999, p. 303-4.

_____. "De la alta ambición en el arte". [*Latitud*, Buenos Aires, año 1, n. 1, febrero de 1945]. In: _____. **Textos Recobrados 1931-1955**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 344-5.

BURKE, Kenneth. "Social Comedy and Cosmic Mystery: 'A Passage to India', by E. M. Foster". **Language as Symbolic Action: essays on life, literature, and method**. Berkeley: University of California Press, 1966.

CASARES, Adolfo Bioy. **Borges**. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.

CHESTERTON, G. K. "The End of Armistice" [1936]. In: _____. **Collected Works V: Family, Society, Politics**. San Francisco: Ignatius Press, 1987.

COSTA, René de. **El Humor en Borges**. Madrid: Cátedra, 1999.

FIDDES, P. S. "The quest for a place which is 'not-a-place': the hiddenness of God and the presence of God". In: p. DAVIES, Oliver, and TURNER, Denys. **Silence and the World: negative theology and incarnation**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 35-60.

GOLSAN, Richard J. (editor). **Fascism, Aesthetics, and Culture**. Hanover: University Press of New England, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **After 1945: latency as origin of the present**. Stanford: Stanford University Press, 2013.

HELLER, Erich. **Kafka**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, Editora de Universidade de São Paulo, 1976.

HEWITT, Andrew. **Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde**. Stanford: Stanford University Press, 1993.

ORTEGA, Julio. " 'El Aleph' y el lenguaje epifánico". In: _____. ROWE, W., CANAPARO, C., LOUIS, A. **Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre Pensamiento y Literatura**. Buenos Aires: Paidós, 2000, pp. 93-104.

KAPLAN, Alice Yaeger. **Reproductions of Banality: fascism, literature, and French intellectual life**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending – studies in the theory of fiction**. New York: Oxford University Press, 1967.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Jorge Luis Borges: a literary biography**. New York: E. P. Dutton & Co., 1978.

SAER, Juan José. "Borges francófono" [1992]. In: _____. **El Concepto de Ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, 30-37.

SALAS, Horacio. **Borges, una biografía**. Buenos Aires: Emecé, 1994.

THIEM, Jon. "Borges, Dante and the poetics of total vision". *Comparative Literature*, vol. 40, n. 2, 1988, p. 97-121.

VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges: esplendor e derrota**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999 [1996].

WAIZBORT, Leopoldo. **A Passagem do Três ao Um: crítica literária, sociologia, filologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: una vida**. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

WITT, Mary Ann Frese. **The Search for Modern Tragedy: aesthetic fascism in Italy and France**. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

WOODALL, James. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Trad. Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999 [1996].

¹ **Gustavo Naves FRANCO, Prof. Dr.**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Escola de Letras

gnavesfranco@gmail.com

Recebido: 08.11.2013

Aprovado: 08.12.2013