

## Guimarães Rosa e Borges: interlocuções

Dr. Luiz Claudio Vieira de Oliveira (FUMEC)

**RESUMO:** As obras de Guimarães Rosa e de Jorge Luis Borges, no contexto latino-americano, representam um processo de transgressão dos paradigmas literários, e de discussão e questionamento dos paradigmas de nação e de identidade brasileira e argentina, respectivamente. A interlocução entre os dois autores está na releitura que fazem dos conceitos de sertão e de biblioteca, e na reescritura permanente do texto. Objetiva-se apontar de que maneira ambos questionam as noções de nação, de Estado, de fronteira, de centro, de periferia, e de identidade, antecipando-se às discussões contemporâneas sobre esses temas.

**Palavras-Chave:** Pós-modernidade. Identidade. Sertão. Identidade. Ruptura.

Qual a menor distância entre dois pontos? Para Guimarães Rosa e Borges não é uma linha reta, mas aquela que passa pelo sertão e pelo labirinto, pela biblioteca e leitura, pelas inversões, pela ruptura de expectativas e pela quebra dos paradigmas. Apesar de contemporâneos, Guimarães Rosa e Borges não desenvolveram uma atividade articulada, programática. Ambos trabalharam temáticas semelhantes, compartilharam uma visão de mundo bastante próxima, colocando-se dentro da percepção mágica que ambos possuíam da literatura e da vida, em que há coincidências inexplicáveis, de autores de escreveram, ao mesmo tempo, textos idênticos, e de textos ficcionais que retomam personagens e coincidem com cenários reais jamais observados pelos autores.

Borges e Guimarães Rosa se situam no contexto cultural do século XX que, por mudanças no paradigma cultural, passa de moderno a pós-moderno. Viveram numa época em que o conceito de estado e de nação, construído desde o século XVI, alcançou seu auge. Numa época em que a nossa identidade se construía a partir da identidade com a imagem construída de e por um Estado-nação, ambos questionaram tais relações especulares. Conviveram com ditaduras e com os respectivos nacionalismos, mas não se deixaram envolver. Adotaram uma postura política e ficcional de crítica aos paradigmas, aos modelos, às certezas. Nesse sentido, foram pós-modernistas, afastando-se do modernismo, aliando-se à mercadoria e ao pastiche, como nos diz Harvey em *Condição Pós-Moderna* (1972), cujas abordagens teóricas sobre a modernidade têm correspondência em Alain Touraine, Richard Rorty, Stuart Hall, Fredric Jameson, Eric Hobsbawm e Jürgen Habermas, entre outros. O Modernismo é positivista, tecnocêntrico e racionalista: crê no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais e na padronização do conhecimento e da produção, como uma herança do positivismo do século XVIII, quando havia a ilusão, de origem platônica, de que os sábios e a ciência deviam governar e impor uma ordem. Já o Pós-modernismo privilegia a heterogeneidade e a diferença, a fragmentação, a indeterminação.

O Pós-modernismo rejeita posturas definitivas, eternas, e elege o pragmatismo, como o considera a Análise do Discurso, privilegiando o processo de enunciação, ou seja, o aqui e o agora. A epistemologia contemporânea, de Thomas Khun, Karl Popper, Habermas, Feyerabend e o trabalho arqueológico e desconstrutor de Michel Foucault questionam a epistemologia ocidental e sua tentativa de criar correspondências, similaridades e taxonomias, regularidades e valores absolutos. Não é por acaso que Foucault, em seu livro *As palavras e as coisas*, dê como razão do seu volume um texto de Borges, uma classificação aleatória e caótica, avessa a toda similaridade e coerência, lembrando a característica da pós-modernidade, que é a teoria do caos e dos fractais. Diz Foucault (1967, p. 3):

Este texto [de Borges] cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde vem escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, f) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) *et coetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. [...] No deslumbramento dessa taxinomia, o que alcançamos imediatamente, o que, por meio do apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento é o limite do nosso; a pura impossibilidade de pensar isto.

Baudelaire, citado por Harvey (1992), nos diz que “Modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo, a outra, o eterno e o imutável”. E Marx, numa frase que depois se tornaria título de um livro de Martin Berman, afirma que tudo o que é sólido desmancha no ar. Ainda segundo Harvey (1992), a necessidade de constituir as qualidades essenciais e eternas da modernidade forçou a busca de um mito: uma ala do modernismo apelou para a imagem da racionalidade contida na máquina, na fábrica, na tecnologia, na cidade, como Le Corbusier, Ezra Pound, CIAM (Congresso Internacional de Arquitetos Modernos), futuristas italianos e até o arquiteto nazista Albert Speer. Outra ala apelou para o imaginário socialista, a arte triunfante, o realismo socialista. Eliot e Picasso aderiram à pesquisa estética. Mas tanto a esquerda quanto a direita procuraram criar mitos: de um lado, Le Corbusier, com o mito da organização do coletivo e o triunfo da linha na arquitetura; de outro, o fascismo dos anos 30 e 40, que aproveitou, nas referências clássicas, as evidências de uma ordem eterna.

O conjunto habitacional, os bairros planejados, as cidades planejadas constituem um símbolo do Modernismo e de sua tentativa de impor ordem ao caos, trazendo, para as massas desorganizadas e efêmeras, um pouco de ordem, de orientação e de eternidade. Esse planejamento estava na linha de montagem fordiana, ridicularizada por Chaplin em *Tempos Modernos*. Depois disso, a arquitetura deixa de ser monumental e passa a ser pessoal. Na Literatura, há a passagem do epistemológico ao ontológico, isto é, do Homem ao indivíduo, o sujeito frágil. Na Filosofia: o pragmatismo, destacando o sujeito e o processo de enunciação, sucede o pós-marxismo e o pós-estruturalismo. Há a certeza de que houve uma mudança, mas que há incerteza para explicá-la e interpretá-la. Sobretudo, que não há mais explicações definitivas, apoteóticas, grandiosas, como o marxismo e o freudismo. O que há, agora, é a irrupção das minorias, das periferias, a manifestação das alteridades.

No cotejo entre Modernismo e Pós-modernismo, pode-se observar que o Modernismo é centralizador e planejador, enquanto o Pós-modernismo é local e fruto do acaso; o Modernismo é genérico (dentro de um gênero normativo), ao passo que o Pós-modernismo valoriza a retórica e o idioleto. Finalmente, o pós-modernismo aceita o efêmero e o transitório sem buscar o eterno e o imutável. Pode-se dizer que a grande característica do Pós-modernismo é a fragmentação.

Foucault e Lyotard atacam as metanarrativas, ou seja, modos de explicar ou representar o real num todo conseqüente, como Freud ou Marx. Foucault rompe com a idéia de um poder no âmbito do Estado e considera o poder no âmbito das pequenas esferas: a microfísica do poder (asilos, escolas, prisões, hospitais, universidades). A reação contra as formas do poder está na exploração do discurso humano; Lyotard fala da multiplicidade de realizações pessoais da linguagem: a linguagem é uma cidade antiga, cheia de becos e construções de idades variadas, cercadas por ruas novas e retas. (Wittgenstein) Como definir o poder do conhecimento se este está disperso na multiplicidade dos jogos de linguagem? (HARVEY, 1992).

Toda a reflexão contemporânea, desenvolvida hoje pela Análise do Discurso, a partir de uma herança estruturalista, passa pela indicação da linguagem como o lugar privilegiado onde se joga a luta pelo poder ou contra o poder. É através da linguagem que o outro consegue se expressar e manifestar sua alteridade, sua diferença em relação ao outro. A linguagem é o lugar das utopias, das

heterotopias, que consistem na existência e na coexistência de mundos e espaços. Este uso da linguagem implica na citação, no pastiche, na paródia, no humor, na transgressão, na intertextualidade, na hipertextualidade, na tradução, no fragmento, na rebeldia contra o original, o centro, a verdade. Sobretudo, a linguagem investe contra o mundo platônico de formas eternas, fonte de imitações e de verossimilhanças.

Nem tudo são flores na Pós-modernidade. Mas o que se deve considerar é que houve uma ruptura positiva, pelo menos até o momento, ainda que haja o risco de se cair no extremo oposto, o individualismo exacerbado, da perda de valores, da perda do sentido da história e da memória, da imposição de uma cultura de massa e da vida percebida apenas como um espetáculo, cuja atração não repousa numa certa profundidade, mas na capacidade de diversificação e de velocidade. Substituiu-se o ontem, histórico, a memória, que dá identidade ao indivíduo, por um agora e um amanhã que são pura voragem.

Essa migração da modernidade para a pós-modernidade representa uma progressiva passagem das tentativas de interpretação grandiosas, macro-estruturais, para o minimalismo, o relativismo e, por fim, a relativização dos valores. Passou-se do absoluto, em todas as áreas do conhecimento humano, para o transitório, o efêmero. Explodiram as crenças, as certezas, os absolutos. O século XX, desde seu início, num processo que remonta ao século anterior, pôs-se a desconstruir um sistema epistemológico vigente, de caráter naturalista e positivista, de origem renascentista ou até mesmo mais remoto. Nessa tarefa, engajaram-se alguns dos maiores filósofos que ajudaram a pensar e a desconstruir a epistemologia tradicional, cujo maior nome talvez seja Nietzsche, tarefa em que foram ajudados pelos literatos como, por exemplo, Poe, Baudelaire, Joyce, entre outros, e, mais tarde, Borges e Guimarães Rosa.

Borges, como os outros autores, nos ensinou a entrar na Modernidade e, ao mesmo tempo, a questioná-la, solapando seus princípios mais queridos e estabelecidos. Borges não era um político e não fez uma obra engajada, no sentido clássico de engajamento como participação política, panfletária, inflamada. Escreveu tal como o fez Guimarães Rosa, que também não se considerava um escritor engajado, com obra politizada. O alvo de Borges, assim como o de Guimarães Rosa, era mais alto e mais sutil. Não lhes interessava o homem em sua concretude, em sua evidência, o homem como animal social. Pretendiam, isso sim, o homem metafísico, capaz de pensar sobre si mesmo e sobre o mundo para, a partir desse pensamento, transformar-se e transformar o mundo. Por isso, não se esperem bandeiras ou palavras de ordem de obras como as que Borges e Rosa escreveram. Não pretendiam fazer a revolução antes que o povo a fizesse, como queria um político mineiro. Não possuíam essa certeza nem se arrogavam esse direito. Preferiam dar-se ao cuidado de pensar, de pôr a pensar, de questionar o pensamento e os paradigmas.

A partir do momento em que os impressionistas datam, com seus quadros, a introdução de uma visão desfocada, múltipla, descentrada e relativa, passa a haver uma nova forma de ver o homem e o mundo, que jamais voltou a ser a mesma do pré-impressionismo. Foi como se o real se houvesse multiplicado e, dentro dele, os olhares que se tornaram inúmeros e variáveis. O real deixou de ser fruto de uma relação de causa-e-efeito para ser uma relação ilógica, ou, pelo menos, não-lógica entre causas e efeitos. Borges soube, como ninguém, perceber e registrar tudo isso em seus textos. A principal forma de o real existir e constituir-se como tal é a nomeação. Quando o nomeamos, passa a haver. Ou não.

Borges (1999, p. 7-8), no prefácio escrito para *El Aleph*, nos acena para o jogo do real/irreal que encena em seus textos. Vejamos o que diz o autor:

Pensando no Aleph como algo maravilhoso, situei-o no ambiente mais cinza que pude imaginar – um pequeno porão em uma casa indefinida de um bairro qualquer de Buenos Aires. No mundo das Mil e Uma Noites, objetos tais como lâmpadas e anéis mágicos estão abandonados e não interessam a ninguém; em nosso cético mundo deve-se classificar qualquer elemento perturbador ou fora do lugar.

Portanto, no final de *O Aleph*, a casa e a resplandecente esfera hão de ser destruídos.

Uma vez, em Madri, um jornalista perguntou-me se era verdade que Buenos Aires tinha um Aleph. Quase caí na tentação de dizer-lhe que sim, mas um amigo interveio indicando que, se existisse tal objeto, não só seria a coisa mais famosa do mundo como também mudaria toda a nossa idéia do tempo, da astronomia, da matemática e do espaço. “Ah!, disse o jornalista, “então tudo é invenção sua. Pensei que era verdade porque o senhor tinha dado o nome da rua.” Não me atrevi a dizer-lhe que nomear ruas não é coisa do outro mundo.

O fragmento de Borges nos indica que precisamos esconjurarmos os objetos mágicos, inclassificáveis por nossa razão cartesiana, a megera cartesiana de Rosa. Ao mesmo tempo, sentimo-nos apaziguados pela certeza de que a ficção “não é” real, mas existe. Aceitá-la como ficção significa tomá-la como mágica e, portanto, capaz de produzir não se sabe quais efeitos. O real, domado e classificado, nos dá a sensação de que temos o mundo sob controle, do mesmo modo que achamos que controlamos o que é verdade e o que não é. Se o Aleph é uma invenção, para o jornalista, significa que é algo inócuo. Para nós, a ficção assume uma força terrível: significa que o universo pode ser pensado de outra maneira, sem que percamos de vista que é ficção. Assim, transitamos de um extremo ao outro, do real até o ficcional e, deste, de novo para o real, porque sabemos que a ficção nos ajuda a ler o mundo e o homem.

Para o repórter, encarnação do senso comum, a ficção não merece crédito: é invenção, como diz. Se fosse verdade, como o nome da rua citada deixava a entender, aí teria alguma importância. Seria uma notícia, algo para os leitores de um periódico acreditarem e se espantarem com ela. Para esse repórter, o mundo se dividia entre verdades e invenções. Para Platão, um texto como “*O Aleph*” seria motivo de inquietação. Para o filósofo, o domínio do real excluía, obrigatoriamente, a existência ou a possibilidade de mundos concorrentes, isto é, de invenções. Por isso, banuiu de sua república os poetas e os pintores, capazes de criar realidades concorrentes e impossíveis de serem dominadas.

No conto “*O Aleph*”, a descrição do que se vê é semelhante, em sua organização caótica, sem ordem alguma, à ordem em que são postos os animais da enciclopédia chinesa. O conto joga, portanto, com a desconstrução pós-modernista. Cria e descreve, constrói e desconstrói. O próprio Borges, ao questionar sobre o objeto que acabara de criar, incute no leitor a dúvida. Existiria tal objeto ou não? E o relato acerca de Burton, cônsul britânico no Brasil, cujo manuscrito falava de um outro objeto, semelhante ao Aleph?

Duas observações quero acrescentar: uma sobre a natureza do Aleph; outra, sobre seu nome. Este, como se sabe é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. [...] Carlos Argentino escolheu esse nome, ou o leu, aplicado a outro ponto para onde convergem todos os pontos, em algum dos textos inumeráveis que o Aleph de sua casa lhe revelou? Por incrível que pareça, acredito que exista (ou que tenha existido) outro Aleph, acredito que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph. (BORGES, 1999, v. 1, p. 698).

Também Guimarães Rosa se utiliza da dúvida e da desconstrução, assim como da enumeração caótica, para questionar a suposta ordem do universo e de nós mesmos. No texto “*Cara-de-Bronze*”, há um personagem que sabe e não sabe, ao mesmo tempo:

O cozinheiro-de-boiada Massacongo: Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: que ele veio mas foi com tropa boa, equipada, de bestas e burros, e o jumento; ouvi. E assim que: o Peralta contou à Iãs-Flores, Iãs-Flores contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que eu sei... Vou indo. (ROSA, 1969, p. 81).

A longa cadeia de informação não garante a fidelidade, ao contrário, da mesma forma que em “O recado do morro”, a cada vez que o recado é contado ele sofre uma mudança; ou como no texto “Dão-lalalão”: a novela do rádio vai sendo recontada e transformada: “Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando [...]. (ROSA, 1979, p. 7). Ou, ainda, Riobaldo, que nos diz: “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não.” (ROSA, 1970, p. 146).

O texto e a obra de Borges abordam esse desdobramento: a ficção que é chamada para comprovar a história que, por sua vez, necessita da ficção para comprovar-se, confundindo instâncias, relativizando o absoluto, apontando o caos sob a aparente ordem. Esta relação entre verdade e falsidade, entre real e ficção, acaba por instituir, lingüisticamente, a figura do labirinto, particularmente cara a Borges, e equivalente ao sertão de Guimarães Rosa. Borges, entretanto, é capaz de ver o labirinto pelo outro lado, pelos olhos do Minotauro, ele mesmo encarnação de uma alteridade monstruosa. O monstro não é senhor do labirinto, mas uma de suas vítimas, tão vulnerável quanto os jovens que lhe são dados em oferendas. Diz o Minotauro: “Ignoro quem sejam, mas sei que um deles profetizou, na hora da morte, que um dia chegaria meu redentor. Desde esse momento a solidão não me magoa, porque sei que vive meu redentor e que por fim se levantará do pó.” (BORGES, 1999, v. 1, p. 634) E o conto termina da seguinte forma: “O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue. – Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O minotauro mal se defendeu.” (BORGES, 1999, v. 1, p. 634)

Como sair do labirinto, como decidir entre o que é imagem e o que é real? Entre a porta que leva para fora, como aconteceu com o rei árabe, cuja fé o ajudou, e a porta que leva a novo cômodo e a uma perda mais completa? E afinal, o que é labirinto? No mesmo conto, o rei árabe consegue aprisionar o outro rei no deserto, onde não há paredes, corredores ou salas. O conceito de labirinto passa a designar o ser humano, ou a fábula, ou a trama policial, sempre como algo que pode levar a lugares diferentes ou pode levar a coisa alguma.

No mesmo livro, o conto “Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto”, não só coloca a mesma questão do labirinto, como a amplia, passando da construção física, da sequência de cômodos e corredores para a criatura humana, cuja identidade é um verdadeiro labirinto, um jogo de espelhos, ainda que deformantes. Veja-se como se conclui o conto:

Zaid, se tua conjectura é correta, procedeu premido pelo ódio e pelo temor e não pela cobiça. Roubou o tesouro e depois compreendeu que não era o essencial para ele. O essencial era que Abenjacan perecesse. Simulou ser Abenjacan, matou Abenjacan e finalmente foi Abenjacan. (BORGES, 1999, v. 1, p. 675)

Afinal, quem morreu naquele labirinto? Quem roubou e quem matou? Este contínuo deslizamento, que permite que todas as possibilidades se tornem exeqüíveis, reforçadas por raciocínios, testemunhos e relatos históricos, ocorre também em “Funes o memorioso”, de *Ficciones*. É o que nos afirma o crítico Wander Melo Miranda (1997, p. 22) “Funes desliza assim do nível do documento para o da ficção, como acontece com os personagens históricos transcritos do livro de Plínio, cujos feitos extraordinários reforçam o aspecto meio fabuloso, meio mágico, do novo texto em que se inserem.”

Depreende-se que Borges realiza, em seu processo de produção textual, um constante deslizamento, mediado pela memória, da leitura para a escritura, e desta novamente para a leitura. Esse processo é também semelhante ao do caminhar por um labirinto: a memória não leva a um destino definido, fácil, conhecido. Ao contrário, conduz a armadilhas, logros, embustes, becos sem saída, farsas em que se representa o que não houve nem pode haver.

Ricardo Piglia (2001, p. 24), em “Borges: a arte de narrar”, diz que a arte de narrar, “se funda na leitura equivocada dos signos” e consiste “na arte da percepção errada e da distorção”. Leitores e

sujeitos destinatários fazem leituras erradas, equívocas, parciais. Todas elas são previstas pelo narrador, cuja arte é não dizer tudo, ao mesmo tempo em que nos ilude, aparentemente revelando os menores detalhes. É o caso da personagem Benjamin Otálora, que representou uma farsa sem saber que era o personagem principal e, ao mesmo tempo, a vítima que nada podia: “Otálora compreende, na iminência da morte, que o traíram desde o princípio, que foi condenado à morte, que lhe permitiram o amor, o mando e o triunfo porque já o dava como morto, porque para Bandeira ele já estava morto” (BORGES, 1999, v. 1, p. 611) Esse final do conto, essa leitura equivocada dos signos, não são novos em literatura, nem são uma descoberta borgiana. Lembremo-nos do Édipo Rei e da leitura equivocada que faz dos signos que se apresentam ante seus olhos. Incapaz de ver claramente visto o que apresentava ante seus olhos, Édipo acaba por cegar-se e por transformar-se num *daimon*, uma entidade protetora. Mas o que importa considerar é que já havia um destino escrito desde muito antes, mas cujos signos, apesar de evidentes como a carta roubada, não foram enxergados. Somos, nós, os leitores, conduzidos numa direção errada, prestando máxima atenção aos signos visíveis, mas sem considerar o outro lado da questão. É desse equívoco que os contos de Borges tiram seu máximo efeito, seu encanto, forçando-nos a pensar que, no próximo texto, nós descobriremos a solução.

O que fica evidente para nós, em toda a leitura que fazemos de Borges, é a sua consciência metalingüística, que o impede de levar a literatura a sério, como algo pomposo e imponente e importante. Mas é exatamente por levá-la a sério é que foi capaz de desmitificá-la como a salvadora do mundo, messiânica, missionária. Vejamos suas palavras no “Prólogo” de *O informe de Brodie*, em que traça a sua poética, de forma bastante consciente:

Só quero esclarecer que não sou, nem jamais fui, o que antes se chamava um fabulista ou um pregador de parábolas e atualmente um escritor comprometido. Não aspiro a ser Esopo. Meus contos, como os d’As mil e uma noites, pretendem distrair ou comover e não persuadir. Este propósito não quer dizer que me encerre, segundo a imagem salomônica, numa torre de marfim. (BORGES, 1983, p. 4)

O exercício das letras é misterioso; o que opinamos é efêmero e opto pela tese platônica da Musa e não pela de Poe, que raciocinou, ou fingiu raciocinar, que a escritura de um poema é uma operação da inteligência. (BORGES, 1983, p.4-5)

Afinal de contas, a literatura não é outra coisa que um sonho dirigido. Cada linguagem é uma tradição, cada palavra um símbolo compartilhado; não tem importância o que um inovador seja capaz de alterar; lembremos a obra esplêndida, mas não poucas vezes ilegível de um Mallarmé ou de um Joyce. É possível que estas razoáveis razões sejam fruto da fadiga. Esta minha já avançada idade me ensinou a resignação de ser Borges. (BORGES, 1983, p.6)

A última frase é de uma ironia profunda para todos que querem que Borges se torne outro que não ele mesmo, para todos que não querem aceitar sua alteridade e sua diferença. Ao mesmo tempo, é o reconhecimento de suas próprias limitações. Borges não pode e não quer ser outro senão ele mesmo.

O conto que dá título ao volume não é menos direto que as palavras do prólogo. Baseado nas *Viagens de Gulliver*, de Swift, “O informe de Brodie” é o relato de um missionário sobre um povo bárbaro, habitante das florestas do Brasil ou da América Latina. O parágrafo final é bastante ilustrativo do processo de desconstrução efetuado por Borges da tradição ocidental, visível na sua ironia:

Escrevo agora em Glasgow. Conteí minha estada entre os Yahoos, mas não o seu horror essencial, que nunca me deixa de todo e que me visita em sonhos. Na rua, creio que ainda me cercam. Os Yahoos, bem o sei, são um povo bárbaro, talvez o mais bárbaro do planeta, mas seria uma injustiça esquecer certos traços que os redimem. Tem instituições, gozam de um rei, manejam uma linguagem baseada em conceitos genéricos, creêm, como os hebreus e os gregos, na raiz divina da poesia e

adivinham que a alma sobrevive à morte do corpo. Afirma a verdade dos castigos e das recompensas. Representam, em suma, a cultura, como nós a representamos, apesar dos nossos muitos pecados. (BORGES, 1983, p. 126)

No prólogo de 1935 à *História Universal da Infâmia*, Borges (1935, p. xxv) se assume como leitor, equiparando leitores e autores numa só categoria, quase inexistente: a dos cisnes negros: “Às vezes, acredito que os bons leitores são cisnes ainda mais negros e singulares que os bons autores.”

Borges tinha consciência de sua situação histórica, de sua situação ficcional, da relação de sua literatura com a história, e da relação instável da literatura com a realidade, o que permite sua desconstrução e relativização, abrindo brechas por onde os gêneros serão revistos e misturados, perdendo a pureza e o absolutismo originais. Segundo João Alexandre Barbosa (2001, p. 63), “[...] a brecha, ou o intervalo, entre o ensaio e a narrativa, possibilitando, entre outras coisas, fazer da leitura um elemento indissociável da própria operação de escritura, é o traço aglutinador de suas *ficções*”. Mas essa leitura deve ser aquela cujo “[...] processo envolvido na e pela matéria que faz do sonho um princípio fundamental da realidade. Uma leitura que não apenas decifra, mas recifra, escrevendo a obra que se lê”. (BARBOSA, 2001, p. 62). Ou como o próprio Borges (1983, p. 6) diz, no “Prólogo” de *O informe de Brodie*: “Afinal de contas, a literatura não é outra coisa que um sonho dirigido.”

Sua consciência metalingüística crescente ao sonho algumas pitadas de realidade, seja nomeando lugares existentes, seja incluindo seus amigos, como Bioy Casares e Emir Monegal. A ironia que usa para definir-se é a mesma que utiliza para definir sua ficção e para avaliar a inserção política da literatura, semelhante à de Swift e de Bernard Shaw, além de outros autores que não se comprometeram com o engajamento político-partidário, mas que conservaram sua visão crítica sobre o homem de todas as épocas. Mas isto só é possível se temos bons autores, de um lado, e bons leitores, de outro.

Borges nasce num momento em que o mundo está por se desfazer e se construir de novo. Em 1899, na virada do século XIX, deixava-se um mundo de certezas pelo relativismo que se construiu durante os anos seguintes e em que permanece. Apesar de o modernismo ter tentado manter algo sólido em meio à transformação, de que afinal ele participa e ajuda a construir, havia no ar um espírito de mudança, presente no Impressionismo francês, cuja principal característica foi a de nos apontar as múltiplas faces do real.

Borges não foi um escritor argentino, apenas, mas um escritor mundial, no sentido cosmopolita, descentrado, mas profundamente engajado nos problemas de seu tempo. Foi um leitor voraz, cujos autores preferidos foram Shoppenhauer, De Quincey, Stevenson, Maultner, Chesterton, Leon Bloy, Henry James e Bernard Shaw, como nos esclarece Bella Josef (1996, p. 14) Sua leitura perpassa pelos maiores escritores da literatura mundial. No entanto, é capaz de inventar suas influências e suas citações, deixando o leitor inseguro quando à verdade sobre sua formação e sobre sua leitura, aliás, motivos de controvérsia. Isso faz parte de sua estratégia ficcional, negando-nos os limites entre a realidade e a ficção, instaurando a dúvida. É certo que todo autor tem suas fontes, não no sentido de origem, mas no de alimento, no de lócus privilegiado onde foi beber: literatura, filosofia, história, sociologia:

Sua obra – 42 volumes publicados, traduzidos a 40 idiomas – é fruto dessa formação. Cultivou preferencialmente o poema de tema histórico ou metafísico, o ensaio crítico e o relato fantástico, com especulação, recordações de leituras e digressões. A divisão em gêneros é arbitrária pois um desemboca no outro. Os ensaios podem ser lidos como contos, os poemas nos fazem meditar como ensaios enquanto os contos se lêem como poemas. (JOSEF, 1996, p. 14-15).

Há vários pontos de contacto entre Borges e Guimarães Rosa, que cita Shoppenhauer em suas epígrafes. As fronteiras textuais da obra rosiana são também porosas, uma vez que revolucionou os

limites do conto, do romance e da especulação existencial e filosófica, misturando os gêneros e rompendo convenções. Em sua obra, ainda que menos biograficamente que em Borges, mistura-se realidade e ficção.

Borges a partir de sua ascendência paterna e materna, em que se misturam caudilhos, libertadores, soldados e aventureiros, parece ter nascido para a literatura. O pai, professor de inglês, abriu-lhe as portas para a literatura internacional, tornando-o futuro leitor cosmopolita, liberto das amarras de ser um escritor da cor local, de tendências regionalistas e nacionalistas. Aliás, a posição de Borges sempre foi radicalmente contrária ao nacionalismo exacerbado, que seria uma marca de nossas literaturas, desde o Romantismo. Quanto mais internacional se faz, mais argentino se torna. Num de seus textos, afirma:

[...] há um ano, escrevi um [livro] com o título de *A morte da bússola* que é uma espécie de pesadelo, em que aparecem alguns elementos de Buenos Aires muito deformados pelo horror do pesadelo; penso ali no Paseo de Colón e chamo-o de Rue de Toulon, penso em Quintas de Adrogué e Temperley e chamo-as Triste-le-Roy; entretanto, todos os meus amigos me disseram que finalmente haviam encontrado no que eu escrevia o sabor dos bairros de Buenos Aires. Creio que, precisamente porque não me havia proposto encontrar esse sabor, porque me havia abandonado ao sonho, pude conseguir ao fim de tantos anos, o que havia buscado, em vão, antes. (BORGES, 1999, v. 1, p. 292)

A partir dos anos vinte, era comum às literaturas latino-americanas o tema do nacionalismo estético literário e da identidade cultural. Em termos brasileiros, isso foi vivido a partir da Semana de 22. Passa por 30, pelas vanguardas posteriores e vem até agora, quando começamos a pensá-lo e a racionalizá-lo em teorias e possíveis caminhos. Passa por aí a reflexão desencadeada, entre outros, por Silviano Santiago, a partir dos anos oitenta, interligando nossa época com a antropofagia oswaldiana e com as reflexões sul-americanas sobre o mesmo tema. Segundo Carlos Fuentes (1964, p. 11), “a tendência documental e naturalista do romance hispano-americano obedecia a toda essa trama original de nossa vida; haver chegado à independência sem verdadeira identidade humana”. Era necessário deixar de lado a cultura européia, no que ela possuía de logocêntrica e globalizadora, para assumi-la na sua universalidade arquetípica. Não se tratava de negá-la, o que seria de todo impossível, mas de assumi-la e transformá-la. Por isso, é necessário buscar as fontes da literatura contemporânea sul-americana nos autores da literatura mundial que a desconstruíram, como Proust, Kafka, Valéry, Joyce, Faulkner e Baudelaire. Esta parece ser a lógica da modernidade e, muito mais, da pós-modernidade: a mudança. Octavio Paz nos diz:

[...] a sociedade que inventou a expressão a tradição moderna é uma sociedade singular. Esta frase contém algo além de uma contradição lógica e lingüística: é a expressão da condição dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança. (PAZ, 1984, p. 25)

Essa mudança caracteriza as obras de Borges e Rosa, que recusam rótulos e não se prendem a nenhum estilo, misturando todos e confundindo-os: ensaios, contos, poemas, teatro, roteiro cinematográfico. Ao romper as barreiras, Borges nos inclui na Pós-modernidade, nos obriga a pensar e a rever valores. A obra de Rosa equivale à de Borges no que esta tem de metalingüística, de questionadora, de inversora do lugar comum. Ambos têm uma posição política *sui generis* numa época em que o modernismo exigia que os intelectuais e artistas fossem homens de partido. Mantêm sua independência política e se voltam para a leitura do mundo, rejeitando as soluções generalizantes e totalizantes do modernismo. Talvez tenha sido esta permanência no âmbito da literatura, sem descambar para a política, em sentido estrito, que lhes tenha feito ganhar em profundidade, em atualidade e em transcendência: suas obras não são datadas e referenciais.



Ambos refletem acerca do mundo, do infinito e da eternidade. Rosa (1969, p. 12, p. 165) trata disso em sua obra e, em especial, nos prefácios de Tutaméia, onde há enumerações tão caóticas e polêmicas quanto a de Borges: a de “Aletria e hermenêutica”, sintetizada pela afirmação: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” e a do Glossário final de “Entre a escova e a dúvida”. Guimarães Rosa (1967, p. 247), em “São Marcos”, afirma: “Estou entre o começo do mato e um braço da lagoa, onde, além do retrato invertido de todas as plantas tomando um banho verde no fundo, já há muita movimentação. [...] E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito”. Borges tem citações com o mesmo sentido: “Diz Plotino com notório fervor: toda coisa no céu inteligível também é céu, e ali a terra é céu, como também os animais, as plantas, os homens e o mar. [...] Cada coisa é todas as coisas. (BORGES, 1993, p. 15) Esta passagem, é semelhante à que se refere à Cabala, do conto “Os teólogos”: “Nos livros herméticos está escrito que o que existe embaixo é igual ao que existe em cima, o que existe em cima, igual ao que existe embaixo; no Zohar, que o mundo inferior é reflexo do superior.” (BORGES, 1999, v. 1, p. 616)

Esta duplicidade, formando uma totalidade, aparece nos dois autores sob o tema do espelho e do duplo, que se relacionam com novo tema que remonta ao Antigo Testamento e às tradições herméticas gregas, além de a toda a mitologia: o sonho. Irá aparecer, por exemplo, no Quixote, obra querida de Borges, para quem “a literatura é um sonho controlado” e será tema de uma peça setecentista, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Havia uma relação estranha e complexa de Rosa com o sonho. Muitos textos lhe vieram à noite, sob forma de sonhos, ou se desenrolaram à sua frente, de chofre, como uma encenação, tendo apenas que escrevê-los. Não considerava a literatura a atividade cerebral, mecânica, que Borges reprova em Edgard Allan Poe e sua “Filosofia da composição”.

O tema do espelho em Borges e em Rosa liga-se à questão do mesmo, do outro e da identidade. Em Rosa, o tema mereceu um conto de Primeiras estórias, cujo título é “O espelho”. Nele, um homem consegue extirpar de sua imagem refletida tudo o que não é seu, tudo que havia sido recebido por herança ou adquirido por convívio social. Acaba por tornar-se um vazio: sua imagem não se reflete mais no espelho. Em Borges, o homem é o símbolo de todos os homens. Segundo Bella Josef (1996, p. 166), em Borges, “os espelhos, além de refletir a realidade reproduzida (na concepção platônica), copiando-a, despertam certas imagens fantasmas [...] o espelho que multiplica as imagens opõe-se ao desejo de deter a realidade, fixando-a na imagem essencial”. A multiplicação da imagem no espelho está ligada à questão do labirinto e de uma metáfora não menos abissal e labiríntica, que é o *mise-en-abîme*, a história dentro da história, a imagem dentro da imagem. No conto “Biografia de Tadeu Izidoro Cruz”, lê-se: “Compreendeu seu íntimo destino de lobo, não de cachorro gregário; compreendeu que o outro era ele.” (BORGES, 1999, v. 1, p. 626) O espelho é a metáfora do duplo, da realidade refletida, da ambigüidade do ser humano, ao mesmo em que é índice do perturbador, da fronteira entre vida e morte, entre conhecido e desconhecido, portal por onde se vai para o outro lado e por onde se chega onde estamos. Nos dois autores, o espelho, o duplo, a imagem refletida, os símbolos cabalísticos, a água são metáforas da literatura, da ficção, do próprio livro. São modos de chegarmos ao outro lado, à outra cena, de descobrirmos o mistério do mundo e de nós mesmos, sempre relativos e instáveis.

Borges e Guimarães Rosa são importantes para a literatura mundial porque desconstroem e ironizam as verdades estabelecidas, os paradigmas literários, políticos e sociais. Eles nos dão outros mundos e geografias, questionando o espírito ordenador e classificatório do homem ocidental, cujo maior exemplo, a enciclopédia, metáfora da ordem e da verdade, repositório do conhecimento, em Borges se torna lugar de inversões e de invenções, onde nada é estável. Como o sertão, que para Rosa não é um espaço geográfico, mas a possibilidade de coexistência de todas as veredas.

## Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do Quixote. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp/ Imprensa Oficial, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. Tradução de Flávio José Cardoso. 4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. Tradução de Hermilo Borba Filho. Porto Alegre: Globo, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Tradução de Flávio José CarSão Paulo: Globo, 1999.v.1.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardoso. 12. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, [196?].
- FUNTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Cuadernos de Joaquim Mortiz, 1964.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1992.
- MIRANDA, WANDER MELLO. A memória de Borges. In: MARQUES, Reinaldo; MACIEL, Maria Ester. **Borges em dez textos**. Rio Sette Letras; Belo Horizonte: POSLIT, 1997.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIGLIA, Ricardo. Borges: a arte de narrar. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial; Unesp, 2001.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubùquaquá, no Pinhém**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.