

(Auto) (bio) Bibliografia de um autor ausente: aproximações ao estudo do estilo tardio na obra de Jorge Luis Borges

Raphaella Mendes Silva de Castro Lira¹
CAp- UERJ
lira.raphaella@gmail.com

Resumo: O presente artigo se propõe a analisar como alguns traços da obra de Jorge Luis Borges podem ser interpretados como a manifestação de um estilo tardio. O conceito de “estilo tardio”, conforme utilizado por Edward Said, significa a expressão encontrada por artistas que, ao serem confrontados com a finitude, trilham uma rota de contrariedade. Uma das manifestações desse estilo em Jorge Luis Borges se dá pela rejeição de certos textos de sua juventude, o que também se relaciona com aspectos característicos da velhice que irão se condensar na obra do autor ao final de sua vida.

Palavras-chave: Borges; estilo tardio; morte; finitude; América Latina.

Abstract: The following paper discusses how certain aspects of Jorge Luis Borges' oeuvre can be interpreted as the manifestation of a late style. The concept of “Late Style”, as proposed by Edward Said, designates the manner in which artists, confronted by their own finiteness, forge a path of rebelliousness. One of the ways in which this style manifests itself in Borges is through the renunciation of some of the texts written in his youth, and the adoption of traits characteristic of old age, which will become a staple of the author's style later in life.

Keywords: Borges; late style; death; finiteness; Latin America.

Recebido em: 30/04/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Raphaella Mendes Silva de Castro Lira é doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professora de língua portuguesa e literatura brasileira do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp- UERJ), onde também atua como pesquisadora nas áreas de ensino de literatura e leitura, literatura brasileira e latino- É pesquisadora vinculada ao PACC-UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado.

Considerado por muitos como o escritor cuja produção divide de fato a literatura latino-americana em dois, Borges foi também um dos primeiros escritores que jogou publicamente com sua *persona*. Em *El factor Borges*, Alan Pauls afirma:

A mediados de los años veinte, en pleno furor vanguardista, Jorge Luis Borges rejuvenesce. El fenómeno ya asombraría si fuera físico o de ánimo, pero encima es civil, y al menos cuatro testimonios de la época lo registran: una página de *Crítica*, el diario más popular del país; otra de *Martín Fierro*, la revista literaria de moda; un compendio de poesía nacional (*Antología de la poesía moderna*); una carta personal de Borges a Alfredo Bianchi, uno de los directores de la revista *Nosotros*. En las cuatro ocasiones, Borges declara haber nacido en 1900. La mentira es tenue (Borges nació en 1899), pero por cuadruplicado suena calculada, frívola y sobre todo un poco irrelevante: Borges es un escritor joven, no una corista para andar sacándose años de encima (PAULS, 2004, p. 11).

O também escritor argentino atenta para o fato de que, durante um dos períodos mais produtivos da literatura vanguardista argentina, Borges afirma ter nascido em 1900, em vez de 1899. Como se fosse um prenúncio do que mais tarde transformaria em símbolo, Borges parecia querer recusar a velhice que, anos mais tarde, converteria em símbolo, figura e imagem. Ao adulterar a data de nascimento, nesse contexto, o autor também se recusa a nascer com o século do qual acabará sendo emblema: ao escolher nascer já no ano de 1900, comumente interpretado como sendo o ano que abre o século XX, século esse portador da vanguarda e da modernidade, Borges também o faz voluntariamente para soar anacrônico. O Jorge Luis Borges desse momento é aquele que escreve *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos* e despreza a linguagem direta pela qual ficará conhecido mais tarde.

A pergunta que se quer colocar, no entanto, é por que essa interferência particular do autor em sua própria biografia, nesse caso sua data de nascimento, é tão importante para que possamos traçar – ou ainda compreender – o que vai de fato constituir o estilo tardio na obra de Jorge Luis Borges. Por mais que pareça uma mentira pequena ou irrelevante, é nesse ponto que começa a se formar a figura do autor conforme a fama conhecerá. Assim, operar de maneira ativa – ainda que discreta e quase imperceptivelmente – sobre o próprio passado é um recurso que remete, segundo Pauls, à própria obra do autor:

Es una intervención *mínima*, sin alardes, decididamente antiespectacular: como las jugadas de ajedrez, moviliza un mínimo de fuerzas para obtener un máximo de efectos, y en ese sentido podría ser el paradigma absoluto del *estilo*: cambiar el mundo tocándole apenas una

coma. Y es una intervención *delictiva*: alterando la letra de lo que ya estaba escrito, Borges busca borrar un destino fatal y suplantarlo mágicamente por otro, deliberado y coyuntural, moldeado sobre las necesidades del presente. Cambiar 1899 por 1900: difícil pensar otra manera de hacer tanto con tan poco. El año que Borges gana para su biografía es exactamente el año que necessita para ser moderno (PAULS, 2004, p.13).

Uma intervenção tão pequena e discreta sobre o próprio passado parece ecoar o momento absoluto que mais tarde será tematizado em seu conto “O milagre secreto”. Mudar algo que parece tão pouco importante quanto o ano de nascimento passa a ser uma espécie de rito de passagem para o autor que se enxerga como parte da modernidade que nasce nesse momento. Não se trata apenas de alterar o ano do nascimento a fim de ecoar a juventude óbvia de uma vanguarda pulsante: ao trocar um ano pelo outro, é como se o jovem Jorge Luis Borges desse presente incerto voltasse ao passado para alterar uma data absolutamente necessária para o nascimento do Jorge Luis Borges do futuro, esse que de fato será tema deste artigo, o ancião, o cego, o eterno bibliotecário.

A cegueira que paulatinamente apagou o mundo que se encontrava diante dos olhos de Borges também foi responsável por um outro processo: ao ser obrigado a memorizar os textos, em vez de escrevê-los, o autor passa a ditar poemas, a memorizá-los, retorna à sintaxe enxuta da poesia:

Ao perder a visão de forma gradativa, sem contudo se considerar completamente cego, Borges se vê na contingência de ditar seus textos para alguém, utilizando-se, para tal, o recurso da memória e do gesto que mimetiza e simula a escrita sobre o papel. Seguindo um ritmo lento e repetitivo de criação, fruto do armazenamento de um saber que se define muito mais pela leitura da biblioteca mundial do que pela reprodução autoral de literatura, esse “insólito modo de trabalhar” reveste-se ainda da arte do mínimo e da lúcida precisão, traços reveladores da poética borgeana. (...) Nesse espaço de criação em que a escritura e a leitura tornam-se exercícios paralelos e ecoam num tempo destituído de antes e do depois, o gesto escritural inscreve-se naturalmente sob o signo da alteridade e do distanciamento do sujeito diante do objeto (SOUZA, 2001, p. 217).

A escrita passa a ser do domínio do outro; o autor havia, nesse momento, perdido de fato a capacidade de operar com a página em branco. Como se fosse um de seus próprios personagens, Borges assume a cegueira também como face da performance autoral, como parte do gestual que complementa a própria leitura. Ao ficar cego, a única referência do escritor passa a ser a memória, a rememoração, a repetição mimética e mental dos processos que se davam no palimpsesto da folha em branco e que agora ficam retidos para sempre à encenação e ao jogo que inclui um segundo indivíduo. Ao ter que

ditar seus escritos, Borges é obrigado a aceitar uma alteridade num processo que é íntimo e pertencente unicamente à esfera do individual.

Esse Borges, no entanto, o cego, aquele para quem o também escritor Alberto Manguel afirma ter lido – ou melhor, ter ouvido enquanto ele recitava suas páginas favoritas – é o autor cuja fama já está perfeitamente solidificada, aquele que possui o reconhecimento, que viaja o mundo para dar palestras e falar de literatura incessantemente. Néstor Garcia Canclini afirma que:

Ele também conheceu o incômodo de ser Borges, os sobressaltos pelo que se tem que passar para manter um projeto artístico culto em meio à massificação cultural. Em seus últimos anos, Borges foi, mais que uma obra que se lê, uma biografia que se divulga. Suas paradoxais declarações políticas, a relação com sua mãe, seu casamento com María Kodama e as notícias referentes a sua morte mostraram até à exasperação uma tendência da cultura massiva ao lidar com a arte culta: substituir a obra por episódios da vida do artista, induzir um gozo que consiste menos na fruição dos textos do que no consumo da imagem pública (CANCLINI, 2000, p. 108).

Esse culto à figura do artista a que Canclini faz referência representa a junção de dois pontos, ou ainda, a maneira como, na fama, o jovem autor vanguardista que decide alterar sua própria data de nascimento se converte por fim no bibliotecário cego dos labirintos e obras infinitas. Os dados biográficos de Borges, sua *persona*, o jogo que se desenrolava aos olhos do público, acabaram por tomar o lugar da obra. Não se lia Borges como se lia sobre sua vida. Nesse sentido, é provável que ele talvez tenha sido o primeiro autor a levar às últimas instâncias o processo de uma identidade que se encena, que se constrói aos olhos do público, e, principalmente, não na mesma direção daquela que emerge de sua obra.

Em *Respiração Artificial*, Ricardo Piglia, romancista e crítico argentino, traz diversos elementos característicos da história recente da Argentina para o presente da narrativa. Durante a longa conversa entre Emilio Renzi e Tardewski, a literatura argentina e seus paradigmas eventualmente são trazido à tona:

O estilo de Arlt, disse Renzi, é o que se reprimiu na literatura argentina. Todos os críticos (fora duas exceções), todos os que escreveram sobre Arlt, de uma ponta a outra do espinhel do Castelnuovo, digamos, a Murena, estão de acordo numa coisa: em dizer que ele escrevia mal. É uma das poucas coincidências unânimes que a literatura argentina pode oferecer. Quando chegam a esse ponto, recolhem todas as bandeiras e ficam de acordo. [...] E nisso Arlt é absolutamente moderno: está à frente de todos esses imbecis que o acusam. Porque: quando foi que apareceu na literatura argentina a ideia de estilo, disse Renzi, a ideia de

escrever bem como valor que distingue as boas obras? De saída, é uma noção tardia. Aparece somente quando a literatura obtém sua autonomia e se independentiza da política. A aparição da ideia de estilo é um dado-chave: a literatura começou a ser julgada a partir de valores específicos, valores, digamos, disse Renzi, puramente literários e não, como acontecia no século XIX, por seus valores políticos ou sociais (PIGLIA, 2010, p. 118).

O devaneio sobre a escrita de Roberto Arlt, escritor argentino ironicamente nascido em 1900, conhecido por sua obra diversa e diametralmente oposta à de Jorge Luis Borges, marca, não apenas no interior da narrativa de Piglia, mas no quadro que se quer construir aqui, um momento absolutamente indispensável à compreensão do cenário no qual o próprio Borges julgou necessário alterar sua data de nascimento. O conceito de valor literário como algo indissociável da aparente beleza e adequação estética do texto teve seu apogeu no século XIX. O que o personagem de Piglia afirma é que, durante muito tempo, a prosa de Arlt não desfrutou de lugar junto ao cânone devido a seu caráter pouco estético. Havia um paradigma a que os escritores deviam se adequar. O que se aponta aqui, no entanto, é que, ao subjugar Arlt e não conceder à sua obra o lugar merecido, o potencial de ruptura que havia ali acabava por também passar despercebido. Ao fazer uma rápida revisão, Emilio Renzi afirma que era a primeira vez que a literatura era tratada como se fosse de fato o que é: linguagem flexível e autônoma, e não apenas a tradição que postulava a permanência do *belletrismo*. Forma artística independente, é irônico que o autor tenha colocado esse tipo de conclusão na boca de um dos protagonistas de seu romance, resgatando justamente uma figura lateral da própria literatura nacional, em vez de louvar o cânone.

Ao reconhecer que, de maneira controversa, é provável que a noção de estilo que existe na literatura argentina tenha nascido com Roberto Arlt, Piglia também sinaliza distintas possibilidades sobre o que aqui está sendo colocado em questão: em que tipo de cenário surge o jovem Jorge Luis Borges, autor, nesse momento de *Fervor de Buenos Aires*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*. Ainda em *Respiração Artificial*, as declarações que faz Emilio Renzi parecem querer não apenas dar conta do que seria estilo, característica inerente a qualquer expressão artística, ao mesmo tempo em que também é visto como forma de caracterização coletiva de uma determinada época:

Jamais ter-lhes-ia ocorrido dizer que Sarmiento, Hernández, escreviam *bem*. A autonomia da literatura, a noção correlativa de estilo enquanto valor ao qual o escritor deve se submeter, nasce na Argentina como reação ao impacto da imigração. Nesse caso trata-se

do impacto da imigração sobre a linguagem. Para as classes dominantes, a imigração vem destruir muitas coisas, não? Destrói nossa identidade nacional, nossos valores tradicionais, etc., etc. Na área ligada à literatura, o que se diz é que a imigração destrói e corrompe a língua nacional. Nesse momento a literatura muda de função na Argentina; passa a ter uma função, digamos, *específica*. [...] A literatura, diziam a todo o momento e em todo o lugar, tem agora uma sagrada missão a cumprir: preservar e defender a pureza da língua nacional diante da mistura, da confusão, da desagregação produzida pelos imigrantes. [...] o escritor passa a ser o guardião da pureza da linguagem (PIGLIA, 2010, p. 118-119).

Pensar que, durante o século que principiava, a Argentina chegou a olhar a literatura por um viés tão purista e conservador pode, sem dúvida, ajudar na compreensão dos motivos que levaram o ainda jovem Jorge Luis Borges a voluntariamente mudar sua data de nascimento. Se com as hordas de imigrantes que vinham da Europa vinha não apenas grande parte da mão-de-obra industrial responsável por alavancar um novo momento do desenvolvimento latino-americano, e nesse sentido não somente argentino, vinham com eles também as influências linguísticas que acabaram por resultar, no caso específico da Argentina, no tão característico *castellano* chiado *porteño*. A ideia de que a imigração maculava a língua estava, nesse aspecto, associada ainda à ideia que imperou durante séculos de que quanto mais pura, quanto mais a salvo das metamorfoses ela se mantivesse, melhor seria. Se era a língua nacional patrimônio cultural precioso, ela deveria ser mantida sempre pura e imaculada. É claro que a impossibilidade e a contradição expressas nesse tipo de pensamento apenas colaboram aqui para colocar em evidência o posto que ocupava então a Literatura: vista como guardiã absoluta do idioma, cabia a ela manter registrada a língua em sua forma mais culta, mais bela e o mais distante possível do corrupto *castellano* falado de maneira inadequadas nas *calles* das cidades.

Assim, estilo era uma noção essencialmente ligada ao que era considerado como sendo a forma correta, o *bem* escrever. Não havia ainda a clara noção de que a autonomia da literatura como expressão artística pudesse atingir o patamar que de fato atingiu. Livre do papel de protetora das variações, a literatura pôde então de fato crescer. É por esse motivo que um dos personagens criado por Ricardo Piglia afirma que Arlt foi aquele que na realidade encarou a literatura como o que ela era.

Nesse ponto, faz-se necessário perguntar: qual é a relação que existe entre Jorge Luis Borges, Roberto Arlt e *Respiração Artificial*? Mais uma vez, Piglia afirma que:

Para nós, dizia Borges, você deve estar lembrado, Marconi, diz Renzi, para nós arrepende-se agora Borges, escrever bem queria dizer escrever como Lugones. O estilo de Lugones

contrói-se arduamente e com o dicionário, também disse Borges. É um estilo dedicado a apagar qualquer rastro do impacto, ou melhor, da mistura que a imigração produziu na língua nacional. Porque esse bom estilo tem horror da mistura. Arlt, é claro, trabalha num sentido diametralmente oposto. Porque de repente ele manipula o que *resta* e se sedimenta na linguagem, trabalha com as sobras, os fragmentos, ou seja, trabalha com o que realmente é uma língua nacional (PIGLIA, 2010, p. 119-120).

Se o romance parece fazer as vezes de ensaio, é na fala de Emilio Renzi que o que veio sendo abordado até aqui enfim fica claro: quem era o Borges a que se fazia referência, quem é o escritor que decide incluir definitivamente sua data de nascimento no que já é visto como sendo o primeiro ano de um século decisivo. Situado na linha oposta à de Arlt, o Borges que *nasce* em 1900 é o escritor do vocabulário, dos circunlóquios, o mais moderno possível para uma literatura que ainda enxerga grande parte de seus paradigmas como sendo aqueles do século anterior. Como o próprio Emilio Renzi de Piglia afirma mais adiante na narrativa, Borges é, nesse momento mais do que em qualquer outro, o escritor mais *moderno* do século XIX.

Há um outro ponto que se faz necessário mencionar sobre a (bio)bibliografia de Jorge Luis Borges. Durante anos, em um período em que já usufruía da fama de *ser Borges*, o autor negou insistentemente os pedidos de editores para a reedição de algumas de suas obras de juventude. A veemente recusa em omitir aquilo que seria o compêndio completo de suas publicações diz o suficiente sobre a maneira como o próprio autor reconhece essas obras. Ao decidir deixá-las de fora, Jorge Luis Borges parece desconhecer no que é aquilo que um dia havia sido, como estivesse dizendo aos leitores e editores que, uma vez que ainda se encontrava em condições de decidir aquilo que seria lido sob uma capa com seu nome, o autor afirmasse que cabia a ele a decisão final sobre o que deveria de fato ser incluído na compilação. Misto de performance e (auto)biografia, o gesto de abandonar ao possível esquecimento aquilo que um dia havia ele mesmo considerado como sendo digno de ser lido, ou melhor, que havia sido julgado como um produto adequado de *Jorge Luis Borges*, acaba por colocar também em evidência o abismo que separa o escritor maduro, já idoso, algo debilitado e cego, do jovem que um dia decidira mudar a data do próprio nascimento para soar mais moderno. Como se estivesse sepultando também essa escolha juvenil no passado, o Jorge Luis Borges de 1974 já parece ter a clara consciência do que se espera dele enquanto autor.

Nas linhas que abrem *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo afirma que, quando deu as palestras que por fim originaram a obra, experimentou uma sensação

estranha, como se ali, na Universidade de Cambridge, tivesse tido então a plena consciência de que Borges fazia parte de uma dimensão que transcendia os limites da literatura argentina e que sua obra se inscrevia no universal:

Las razones son muchas, pero me gustaría exponer la que considero principal: como están las cosas, la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina, por lo menos desde una perspectiva europea. En efecto, desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra. Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de un Borges que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de la nacionalidad (SARLO, 2007, p. 8).

Por mais que existam e coexistam na prosa de Jorge Luis Borges muitos dos fatores que, conforme o texto narrativo-ensaístico de Ricardo Piglia chega a apontar, consigam iluminar distintos elementos da tradição literária argentina e latino-americana, ele também foi convertido numa espécie de legado transcendental, sem nacionalidade certa, palatável aos mais distintos tipos de leitores ocidentais. Isso se dá, na leitura de Beatriz Sarlo, devido a um enorme elenco de visões e referências tradicionais que são identificáveis em sua prosa: Dante, Coleridge, Shakespeare, além de um Oriente místico e exótico, construído à semelhança do melhor *orientalismo* europeu. Apesar de escrever de uma periferia, da *margem* do que é considerado como sendo o Ocidente industrializado e capitalista, Borges ainda assim consegue ser lido sem as referências culturais argentinas.

Biografia que se lê, leitura que se encena, é esse mesmo Borges que decide abrir mão de *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*. Provavelmente porque no momento que tomou essa decisão já tivesse então plena consciência de como vinha sendo lido apesar de sua inerente *argentinidade*.

Beatriz Sarlo também aponta que é a partir desse momento que Jorge Luis Borges começa a imaginar uma relação diferente entre a literatura e a pátria. Ao colocar nos extremos de sua obra a forte tradição *gauchesca* e os elementos que até hoje permeiam as discussões da teoria da literatura como o intertexto, o escritor forja uma obra que carrega em seu cerne a questão da literatura argentina:

No existe escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de una pregunta: ¿Cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (SARLO, 2007, p. 11).

Se dentre os argentinos pode-se considerar Borges o mais argentino, é porque ele foi o escritor que parece ter dedicado seu projeto de escrita e sua obra à construção das mitologias do arrabalde *porteño*, a uma pátria que, ainda relativamente jovem, oscilava entre seu lugar de elocução decididamente marginal e a aspiração real à posição de melhor representante do legado europeísta deixado pelo colonizador. Ao refletir sobre como produzir cultura de um lugar que, até os dias de hoje, é considerado como um dos pontos mais extremos do mundo, local esse ainda visto como lateral, exótico e fora do eixo central, Borges acaba por dar corpo a uma literatura que transcende os limites da Argentina.

É claro que, nesse ponto, convém colocar uma outra questão em perspectiva: se foi então Jorge Luis Borges um dos representantes inquestionáveis do que até o momento se reconhece como sendo tipicamente argentino, como uma das obras que se encontra diretamente alojada no mito fundacional literário do país, como seria possível falar em estilo tardio em sua prosa?

Muito do que Edward Said postula em *Estilo tardio* diz respeito a obras cuja estrutura e conteúdo sequer partilham qualquer semelhança com a obra de Jorge Luis Borges. O que há, no entanto, no que afirma o autor é uma postura irreconciliável que surge entre o indivíduo e o mundo, uma consciência aguda da finitude, que normalmente se traduz na dimensão de obras que parecem se colocar na contramão de tudo aquilo que o autor se dedicou a construir durante todo seu projeto artístico.

Se Said associa, de maneira análoga a Theodor W. Adorno, a irrupção do tardio à doença ou à senescência, Hermann Broch afirma que:

O “estilo maduro” nem sempre é apenas o resultado dos anos; ele é uma dádiva entre outras dádivas concedidas ao artista, que, por mais que amadureça com o avançar dos anos, alcançando muitas vezes antes do tempo, ao pressupor a morte próxima, sua florescência absoluta, mas às vezes também se desdobrando ricamente antes mesmo que a idade e a morte lancem suas sombras: o estilo maduro é a passagem para um novo nível de expressão [...] (BROCH, 2014, p. 106).

Consequência direta da proximidade da morte – ou também do adensamento dessa mesma consciência –, o estilo tardio corresponde também ao momento em que o artista maximiza o potencial da obra. Sem focar mais num presente do qual já se sente radicalmente separado, independente, começa a tentar dar forma àquilo que pode ser

interpretado como uma composição artística para o futuro. Tanto Beethoven quanto Bach abandonaram as limitações impostas pelo momento no qual se encontravam, o primeiro apelando diretamente à estruturação revolucionária ao combinar fuga e sonata, decisão essa que acabaria por influenciar compositores como Bartók e Schoenberg; e o segundo escolhendo ditar a *Arte da fuga* sem pensar em um instrumento determinado, porque limitar o processo a um único instrumento parecia então desnecessário. Em ambos, de maneira distinta, conforme a leitura de Broch, é manifesta a contradição com o presente, o modo como as questões relativas à própria obra acabam por se aprofundar, como a busca por uma nova linguagem artística parece nascer do choque entre o ser e sua existência que irá se extinguir inevitavelmente.

Haveria, pois, algum indício na obra de Jorge Luis Borges de que, caminhando na direção contrária da mitologia literária argentina que o próprio autor havia construído ao longo de toda sua obra, o envelhecimento, a debilidade, a cegueira e a doença repercutiram de maneira distinta na organização das palavras? Haveria, em algum ponto, contos ou textos do próprio autor que se colocariam como fora do eixo e do tempo do projeto de construção a que Beatriz Sarlo faz referência?

El informe de Brodie foi publicado em 1970, quando Borges já se encontrava confortavelmente acomodado à fama e à celebridade. O autor tinha então 71 anos e, vale a pena dizer, também sua aparência correspondia à ideia que ainda hoje persiste quando se fala de Borges: longe de ser o jovem com aspirações modernas, já havia assumido a velhice e a cegueira como marcas de sua *persona*. No prólogo que abre o livro, o próprio autor parece querer explicar algo sobre a natureza dos contos ali incluídos:

Los últimos relatos de Kipling no fueron menos laberínticos y angustiosos que los de Kafka o de James, a los que sin duda superan; pero en 1895, en Lahora, había emprendido una serie de cuentos breves, escritos de una manera directa, que reuniría en 1890. [...]
He intentado, no sé con que fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad. Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido (BORGES, 2009, p. 457).

El informe de Brodie começa com uma referência aos últimos escritos de Kipling, de Kafka e de James. Mais do que textos finais – e nesse sentido temporalmente finais –, o próprio Jorge Luis Borges parece identificar na tessitura dos distintos relatos dos três

autores algo de uma natureza ímpar, que acaba por denominar *conto breve*. A alusão à estrutura dos textos parece também já conter em si a impossibilidade de determinar exatamente o que diferenciaria seus próprios contos dos contos dos outros autores, pois em seguida o próprio Borges também se refere aos textos como se fossem diretos. Como se estivesse tentando renunciar a uma espécie de estilo que havia explorado antes, o autor também recusa o papel de fabulista, de espécie de criador de mitos que lhe haviam imposto. Ao afirmar que não é tampouco um “escritor comprometido”, Borges também renuncia a qualquer tipo de caráter político que poderia ser atribuído a sua prosa. É como se dissesse que, a partir desse livro, o que deve importar é o estilo direto e objetivo, que passa longe das experimentações anteriores que o fizeram célebre.

Seria excessivo acreditar que o autor pudesse estar identificando em alguns de seus escritores favoritos algo que acaba por se desdobrar em sua própria prosa, como se no terreno do tardio tudo se relacionasse eternamente em *mise en abyme*. De um Adorno envelhecido que analisa a obra de um Beethoven também envelhecido e encontra ali um radicalismo resistente às imposições da morte, passando pela figura adocida do próprio Said, que, num movimento análogo, também se debruça nas obras finais de autores que um dia estiveram tão enfermos quanto ele próprio, chega-se a Jorge Luis Borges, já cego e idoso, escrevendo um prólogo para um obra que ele próprio identifica como diferente, e a colocando na esteira do exercício de representação empreendido por outros autores, talvez tão tardios nesse sentido quanto ele próprio.

O excessivo não é, no entanto, absurdo. Aquilo que talvez una as obras críticas e literárias consideradas como sendo expressões de indivíduos em desconformidade com o mundo é o mesmo que as individualiza: o estilo. Ainda no texto do prólogo que abre *El informe de Brodie*, Borges também afirma:

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o la de de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar una énfasis. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce (BORGES, 2009, p. 458).

Ao reiterar que renunciou a um determinado tipo de estilo, uma escrita mais barroca, e que seu objetivo agora é investir na preparação da expectativa e no assombro, Borges anuncia ao leitor que se prepara para a leitura do livro o que de fato ele irá encontrar ali: não mais relatos aludindo à própria literatura, não mais o jogo infinito do intertexto que se dobra, mas contos que visam recuperar algo de primitivo, quase realista e objetivo. Chama a atenção também o fato de o autor se reconhecer como um idoso já sem ilusões, que não acredita mais na busca da página perfeita. Encontrou enfim a própria voz, e essa voz soa dissonante em relação ao que antes era considerado seu próprio padrão. Não se trata aqui de aceitar o envelhecimento, mas de aceitar que a literatura talvez encontre sua força justamente quando despida dos excessos linguísticos e focada na síntese, na escrita direta e breve.

Antes, todavia, de abordar quaisquer dos contos que perfazem o inventário de *El informe de Brodie*, faz-se necessário mais uma vez voltar no tempo, procurar na própria obra do autor aquilo que parece ter sido considerado pelo próprio e por seus leitores como paradigmático, como mais característico do texto borgiano. Em uma de suas obras considerada de juventude, que já foi mencionada aqui, *El idioma de los argentinos*, há a seguinte passagem:

Esta vocación de vivir que nos impone las elecciones ominosas de la pasión, de la amistad, de la enemistad, nos impone otra de menos responsable importancia: la de resolver este mundo. Nadie puede carecer de esa inclinación, expláyela o no en libro. Este prólogo es la relación de mis atenciones de ese orden, durante el veintisiete. Su aire enciclopédico y monotonero – esperanza Argentina, borradores de afición filológica, historia literaria, alucinaciones o lucideces finales de la metafísica, agrados del recuerdo, retórica – es más aparente que real. Tres direcciones cardinales lo rigen. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires. Las dos últimas confluyen en la declaración intitulada Sentirse en muerte. La primera quiere vigilar en todo decir (BORGES, 2008a, p. 24).

No prólogo que abre essa mesma obra, o autor afirma que esse é definitivamente aquele dentre seus livros que mais necessita de um texto de abertura, pois é de “formação preguiçosa” e consiste no agrupamento de começos, de inaugurações. Jorge Luis Borges sempre se valeu dos prefácios, textos que mereceram pouca atenção no universo crítico-literário, para estabelecer não apenas algum tipo de comunicação com o leitor, como para esclarecer algo sobre a natureza da obra que o sucede. Chama a atenção também o fato de o autor colocar de maneira tão objetiva que o viver por si só já coloca, entre seus

obstáculos e desafios, a ambição de resolver esse mundo. Mais ainda, Jorge Luis Borges afirma que o livro é regido por três linhas de pensamento: a linguagem, que seria, na realidade, um receio e uma incerteza; a segunda, a eternidade, tida como uma esperança; e a terceira, a experimentação de Buenos Aires. A primeira, entretanto, quer vigiar todo o dizer, o que equivale a dizer que a linguagem é o verdadeiro obstáculo da escrita.

Para o Jorge Luis Borges que assina a autoria de *El idioma de los argentinos*, resolver de alguma maneira aquilo que o cercava era algo que diretamente reverberava na natureza da escrita. Ainda no contexto de um século que parecia agonizar, mas que mantinha um certo apreço pelo preciosismo, resolver o mundo vai se traduzir na modernidade anacrônica da tentativa de preservar algo da Buenos Aires da infância que desaparece frente a seus olhos. Beatriz Sarlo afirma que:

Cuando Borges regresa de España, en 1921, Buenos Aires entraba en una década de câmbios vertiginosos: la ciudad de la infancia coincidía sólo en parte con la que se estaba construyendo. Borges llega a una ciudad que debe recuperar (como él dijo entonces), después de siete años de ausencia: recuperar, en una Buenos Aires transformada, a la ciudad de sus recuerdos y también recuperar esos recuerdos frente a un modelo que estaba cambiando. Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que ese olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. [...]

No se trataba, en Buenos Aires, sólo de la modernización económica, sino de la modernidade como estilo cultural penetrando el tejido de una sociedade que no se le resistía (SARLO, 2007, p. 24-25).

Ao testemunhar a ruína da cidade que conhece, Borges começa a tentar preservar a memória de uma capital em extinção. A Buenos Aires de suas lembranças parece estar sendo coberta pelo furor desenvolvimentista, que também era a tônica em muitas das capitais latino-americanas.

Muito embora Borges constate que lidar com as mudanças drásticas na geografia urbana do espaço significa também que o espaço rural havia sido definitivamente vencido e que, a partir desse momento, começaria a perder valor simbólico, persiste ainda a ideia de que o território argentino é sem dúvida periférico.

Para além de tentar – ou melhor, de lidar – com a cidade que se desfazia perante seu olhos que ainda enxergavam, em *El idioma de los argentinos* há uma passagem na qual se discute o morrer. Por mais que falar em estilo tardio não implique falar diretamente em morte e morrer, o texto “*Dos esquinas*” coloca alguns contrapontos para as questões que estão sendo construídas aqui:

La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba por la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos – más altos que las líneas estiradas de las paredes – parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se demoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. [...]

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años... (BORGES, 2008a, p.131).

A descrição da aparente faixa de cidade esquecida pelo processo civilizatório constitui exatamente o que Beatriz Sarlo vai localizar como um dos espaços eleitos por Jorge Luis Borges, não apenas nesse momento, mas ao longo de toda sua prosa, a *orilla*, a periferia. É claro que, conforme havia sido apontado antes, havia no autor um desejo de preservar a aura de uma cidade que se modernizava, não aos moldes europeus, mas do modo particular latino-americano, ou melhor, *bonaerense*. Ao descrever uma rua sem asfalto, cheia de um barro ancestral, que remete quase ao descobrimento do continente, não é como se houvesse o desejo de retornar tantos anos na temporalidade, e sim deter o progresso que se infiltrava em todas as brechas da capital argentina. Assim, quando o narrador do fragmento – que pode ser ou não o próprio Jorge Luis Borges – afirma que encontrou um pedaço de bairro esquecido, feito da mesma matéria primordial da noite, inalterado, é como se estivesse afirmando que ainda existia, sob a aparente ruína do desenvolvimento, o tecido absoluto que forma o continente americano, algo que antecede a chegada do colonizador.

A cidade idealizada que se recusa a morrer também é aquela onde o narrador sente a plena comunhão entre a pobreza e o imutável. No espaço intermediário e esquecido que é a periferia, afastado geograficamente do centro urbano, célere e superpopuloso, aqui é possível recuperar uma experiência que se inscreve no inventário da eternidade:

Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil novecientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se aprofundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica.

No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación (BORGES, 2008a, p. 131-132).

Por mais que essa cidade descrita no fragmento seja absolutamente inexistente, a aparente incerteza, o silêncio e a aura de imobilidade que envolve todos os elementos parece apontar na direção de uma experiência indiscutivelmente atemporal. Nesse espaço onde nada se modifica, onde tudo parece permanecer inalterado há anos, é que o narrador sente que pode estar de fato morto. Há algo no morrer que frequentemente é associado à sensação de pertencer a algo maior, que é encontrado aqui no texto de Borges. É claro que, por mais que uma vida longa separasse o autor dessas linhas do autor de *El informe de Brodie*, o que se percebe é também a maneira como, nesses pequenos elementos, no silêncio, no ruído dos grilos e na vertigem da paisagem completamente abandonada pelo furor desenvolvimentista que havia invadido Buenos Aires, o narrador se sente morto, como se a morte fosse de fato um desdobramento da eternidade, tema que será obsessivamente abordado ao longo de toda sua obra posterior.

Estilo tardio, conforme já foi explicitado anteriormente, não implica obrigatoriamente um repertório de temáticas ou mesmo que o autor recorra às contrariedades da consciência do morrer para falar da própria morte que se avizinha. Ainda assim, o próprio Jorge Luis Borges maduro que assina a introdução de *El informe de Brodie* afirma que “*La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges*”, como se a idade fosse de fato responsável não apenas pelo sentimento ligado a uma certa cristalização da fama e da figura pública, mas também diretamente à ideia de finitude e de que pouco se pode fazer para mudar determinados fatos. Parafraseando o próprio autor em uma de suas linhas mais conhecidas, todos os seres querem perseverar em seu ser, inclusive o próprio Borges.

Em *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo afirma que nasce com o autor uma literatura no limite, que acaba por reconhecer nesse espaço incerto e periférico representado pela *orilla* uma alegoria da própria Argentina. De fato, por mais que diversos autores tenham colaborado de maneiras distintas para a formação de um paradigma nacional, é com Jorge Luis Borges que todas as vertentes parecem se unificar: “*Borges reconstruye aquello que está desapareciendo, que pertenece com mayor justicia a la memoria de otros, y que por eso mismo, sostiene la nostalgia. Las orillas amenazadas*

de la literatura están en cualquier parte de la ciudad, precisamente porque el que son no tiene centro” (SARLO, 2007, p. 51).

O que acaba por se salvar nesse momento também está diretamente ligado a um senso de nação que se forma. O início do século XX, tão particularmente determinante para a modernização da Argentina – e também de quase todos os outros países da América Latina –, terá na prosa borgiana a tradução da complexa mescla de aceitação e recusa, de cosmopolitismo e nacionalismo, de nostalgia por um passado incerto e confusão frente a um futuro possível.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BONAFoux, Pascal. *L'autoportrait au XX^e siècle – Moi je, par soi-même*. Paris: Dianede Selliers, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4v. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____. *An autobiographical essay*. Trad. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Atheneo, 1999.

_____. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 2008a.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 2008b.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. A ilusão biográfica [1986]. In: AMADO, J. et al (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

DASTUR, Françoise. *A morte*. Ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina, una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MILLET, Gabriel Cacho. *El último Borges*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

MONTENEGRO, Néstor. *Borges por el siglo de los siglos*. Buenos Aires: Simurg, 1999.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SAID, Edward. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Um estilo, um Aleph. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2000.