

BORGES E ZAVALA: UMA APROXIMAÇÃO

- Márcia Ivana de Lima e Silva -



RESUMO: *This essay intends to compare two tales: Jorge Luis Borges' O Outro e Hernán Lara Zavala's Na Orla do Bosque, trying to explore the fantastic elements that appear in each narrative and to show the differences and similarities between them.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura comparada, conto fantástico, Borges, Zavala.*

A literatura comparada é o estudo da literatura além dos limites de um determinado país.

H. Remak

I

O objetivo deste estudo é mostrar os pontos de afinidades e de divergências entre os contos *Na orla do bosque*, do mexicano Hernán Lara Zavala, e *O outro*, do argentino Jorge Luis Borges. O estudo comparativo levará em conta o fato de os autores pertencerem a sistemas ideológicos distintos, já que possuem nacionalidades diferentes, apesar de escreverem no mesmo idioma – o espanhol –, e tomará como base os elementos fantásticos que as narrativas apresentam, tentando perceber se elas podem ser classificadas dentro do *gênero fantástico*.

II

Respondi que o sobrenatural, se ocorre duas vezes, deixa de ser aterrador.

J.L.Borges

Seguindo as concepções de literatura fantástica de Tzvetan Todorov, o português Filipe Furtado parte da premissa de que o fantástico seja gênero, atingindo, assim, seu estudo maior precisão do que o de Todorov acerca do problema. Para Furtado, o traço básico do fantástico é a ambigüidade entre o natural e o sobrenatural, e ele só se constrói sobre a antinomia e a plausibilidade se o narratário, ou uma personagem, nele acreditar.

Além da definição de fantástico, o estudioso delimita os papéis do leitor (entidade real) e do narratário (entidade ficcional), conferindo a este último maior relevância, por ser o responsável por *contaminar* o leitor com a ambigüidade. Inverter tal importância, assegura Furtado, é dar relevância aos traços acessórios externos do texto e não aos elementos fundamentais, internos à estrutura narrativa.

Para Filipe Furtado, o próprio acontecimento, a trama em si, é mais importante do que a personagem. Esta é quase uma vítima do sobrenatural, manipulada por ele, e não tem característica de herói (no sentido do romance burguês). No fantástico, a personagem é impotente diante do sobrenatural. As narrativas em primeira pessoa, isto é, aquelas em que há narrador-personagem, são melhores para a identificação do leitor real. Afirma, ainda, que o cenário do texto fantástico deve ser híbrido, configurado com uma mescla de espaços realistas e espaços alucinantes. Tal hibridismo é caracterizado pela descontinuidade, formado pela associação de elementos reais, do cotidiano, e sobrenaturais, reforçando, assim, a ambigüidade também no espaço.

Christine Brooke-Rose, para quem o fantástico não se constitui em gênero, afirma que a hesitação e a ambigüidade, consideradas básicas para a caracterização do gênero, não são específicas do fantástico, podendo ser encontradas em outros tipos de textos. Para a autora, o fantástico é, muito mais, um elemento evanescente, presente em obras de diversos gêneros.

Em seu trabalho, Brooke-Rose se utiliza de várias teorias, por não acreditar num postulado único que explique um texto, defendendo o ecletismo. Os

Márcia Ivana de Lima e Silva é professora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

inúmeros autores por ela citados servem, entretanto, unicamente como referenciais, porque sua análise das narrativas é bastante *intuitiva*, conforme sua própria sugestão do que seria a melhor abordagem teórica.

A contribuição real de Brooke-Rose diz respeito à ficção científica. Para ela, esta, sim, é gênero e está na raiz do fantástico, ao contrário do que pensa Todorov, para quem a ficção científica é uma subcategoria do maravilhoso. A autora vê esse gênero baseado no implícito do *como se*, opondo-se, pois, ao fantástico.

Tomando como base os diferentes teóricos estudados, podemos organizar nosso estudo a partir dos seguintes itens: o fantástico não é gênero, é um elemento evanescente, marcado pela incerteza; mas todos os outros elementos internos do texto contribuem para o *clima* fantástico; a predisposição do leitor real também é importante, porque ele precisa participar da incerteza suscitada pela leitura.

A impressão que nos fica após o estudo desses teóricos é a de que, com certeza, eles não conhecem a literatura hispano-americana produzida nas duas últimas décadas. Ela os ajudaria muito não apenas na exemplificação de muitos tópicos por eles desenvolvidos, como também na elucidação de alguns impasses que resultam mal resolvidos. Por razões políticas, inicialmente, e por estilo, mais tarde, a literatura hispano-americana (não apenas, pois no Brasil também encontramos belos exemplos) se vale em grande escala do fantástico como recurso literário.

III

*Buscava o absoluto, como Flaubert,
mas o absoluto no momentâneo.*

*Sua vida era exemplar e, no
entanto, um desespero interior a
roía sem trégua.*

J.L. Borges

O conto *Na orla do bosque*, de Hernán Lara Zavala, é concebido como uma carta. Tem, portanto, além dos leitores para os quais é dirigido, um destinatário diretamente nomeado no texto. É escrito em primeira pessoa, como se fosse uma confissão, ou melhor, uma explicação dos acontecimentos.

Cláudia, protagonista e remetente da carta, escreve ao sogro, senhor Farias, relatando a morte

de seu filho, Raul. Tal relato é, na verdade, muito mais uma tentativa de ela própria compreender as razões por que fatos tão estranhos passaram a ocorrer, quando eles sublocaram uma casa numa pequena cidade do interior da Inglaterra, do que propriamente uma desculpa pela morte do marido.

A carta começa com uma informação direta: *Seu filho está morto, seu Farias, morto* (ZAVALA, 1988, p. 47). Ao contrário do que se poderia esperar, tal informação dada *abruptamente, sem rodeios* (ZAVALA, 1988, p. 47), como a própria Cláudia diz, não diminui a expectativa e a tensão do conto, pois ela se coloca em igualdade com o leitor (tanto o sogro como nós) em relação aos acontecimentos, exatamente por não conseguir compreendê-los, mesmo quando já viraram passado. No entanto, ela é capaz de precisar o início de todo seu tormento:

O início da nossa tragédia começou há pouco mais de um ano, numa noite em que despertei sobressaltada. Escutei uma voz e abri os olhos. (...) Eu não vi ninguém. Só escutei que alguém, uma presença, me falava com voz neutra, insistente, persuasiva, às vezes indiscreta, às vezes obscena, mas que invariavelmente terminava proferindo blasfêmias. (ZAVALA, 1988, p. 47).

Desde o primeiro contato com “a voz”, Cláudia se impressiona com as obscenidades que lhe são ditas e com o fato de que, apesar de ser apenas voz, essa se transforma numa presença que a faz prisioneira. É importante ressaltar que a personagem é acordada, ou seja, estava dormindo, o que confere a seu relato uma dubiedade, uma perspectiva de sonho, mesmo ela afirmando que não estava confusa.

A voz que se manifesta a Cláudia é muito similar a uma voz interior, já que não é possível identificá-la e ninguém mais a ouve a não ser ela própria. A voz é o outro de Cláudia, insatisfeito com a solidão e a rotina, pois, mesmo sendo casada, ela se sentia bastante solitária e distanciada do marido: *Nossas vidas eram rotineiras e paralelas* (ZAVALA, 1988, p. 50).

Entretanto, os acontecimentos fantásticos e algumas informações que Cláudia consegue no decorrer da narrativa nos possibilitam uma outra leitura da voz. Esta pertence ao marido da senhora Giddings, a dona da casa, um pianista que, no auge da sua carreira, não conseguiu mais dar concertos por ter fobia ao público.

É importante ressaltar que a voz somente se manifesta devido à insatisfação de Cláudia. A senhora Giddings já previra os problemas causados

pela solidão, quando locatário em detrimento solteira: *uma mulher pode ficar muito tempo sem fazer companhia um a*

Raul é profes

Universidade e se oc Cláudia se sente dis forma, excluída d despertava curiosida que o abstraía tão p tudo que o rodeava trabalho. (ZAVALA,

O sentimento possível a aproximaç na vida da personag se no trabalho do mar entre seus papéis: P dada linha pode-se i ou, alternativame (ZAVALA, 1988, p. 51)

A frase, ano pudesse perguntar : equação matemática paralelas e rotineira um ponto exterior u Além disso, a partir d tudo é possível, acontecimentos que e

Cláudia é do “prisioneira”, e pass estava lépida e face eles fui invadida por que jamais tinha sent 1988, p. 51) Súbito, (ZAVALA, 1988, p. 52)

Em duas oca: sente ameaçada pela principalmente p desconhecidas. Isto pianista, com sua fob contaminando Cláudi ela ainda não sabe nad certeza que tem é a de é masculina.

A voz de ho exigências e a ameaçar e possessiva: *Aquela v a Raul, não a mim* (Z momento do conto, a

na verdade, muito
ia compreender as
anos passaram a
m uma casa numa
Inglaterra, do que
morte do marido.

informação direta:
morto (ZAVALA,
se poderia esperar,
ente, sem rodeios
própria Cláudia diz,
são do conto, pois
n o leitor (tanto o
s acontecimentos,
compreendê-los,
do. No entanto, ela
do seu tormento:
a começou há pouco
ite em que despertei
a voz e abri os olhos.
Escutei que alguém,
za com voz neutra,
vezes indiscreta, às
re invariavelmente
sfêmias. (ZAVALA,

m “a voz”, Cláudia
es que lhe são ditas
r apenas voz, essa
a faz prisioneira. É
agem é acordada,
nferre a seu relato
de sonho, mesmo
usa.

Cláudia é muito
e não é possível
ve a não ser ela
i, insatisfeito com
sendo casada, ela
ciada do marido:
alelas (ZAVALA,

ntos fantásticos e
lia consegue no
litam uma outra
arido da senhora
ista que, no auge
is dar concertos

a voz somente se
de Cláudia. A
blemas causados

pela solidão, quando da escolha do casal como locatário em detrimento de uma outra pretendente solteira: *uma mulher sozinha numa casa como esta pode ficar muito nervosa, enquanto que um casal faz companhia um ao outro* (ZAVALA, 1988, p. 50).

Raul é professor visitante de Matemática da Universidade e se ocupa bastante com seu trabalho. Cláudia se sente distanciada dele e, de uma certa forma, excluída de seu mundo: *Sempre me despertava curiosidade saber o que ele tanto fazia que o abstraía tão profundamente isolando-se de tudo que o rodeava quando mergulhava em seu trabalho.* (ZAVALA, 1988, p. 51).

O sentimento de isolamento de Cláudia torna possível a aproximação da voz, pois há uma lacuna na vida da personagem. Interessada em envolver-se no trabalho do marido, ela lê a seguinte anotação entre seus papéis: *Por um ponto exterior a uma dada linha pode-se traçar mais de uma paralela ou, alternativamente, nenhuma paralela.* (ZAVALA, 1988, p. 51).

A frase, anotada por Cláudia para que pudesse perguntar a Raul o que significa, é a *equação matemática* da vida do casal. Suas vidas *paralelas e rotineiras* abriram espaço para que de um *ponto exterior* uma outra linha fosse traçada. Além disso, a partir de tal equação, percebe-se que tudo é possível, até mesmo os estranhos acontecimentos que envolvem a jovem.

Cláudia é dominada pela voz, é dela “prisioneira”, e passa a ter medo dos outros: *Eu estava lépida e faceira, mas quando olhei para eles fui invadida por um medo horrível, um medo que jamais tinha sentido. Virei o rosto.* (ZAVALA, 1988, p. 51) *Súbito, me senti rodeada de carnes.* (ZAVALA, 1988, p. 52).

Em duas ocasiões diferentes, Cláudia se sente ameaçada pela presença de outras pessoas, principalmente por serem numerosas e desconhecidas. Isto nos remete ao problema do pianista, com sua fobia ao público, o que estaria contaminando Cláudia. Nessa altura da narrativa, ela ainda não sabe nada sobre o concertista. A única certeza que tem é a de que a voz lhe fala em inglês e é masculina.

A *voz de homem* começa a fazer-lhe exigências e a ameaçar Raul, mostrando ser ciumenta e possessiva: *Aquela voz tinha ameaçado fazer mal a Raul, não a mim* (ZAVALA, 1988, p. 55). Nesse momento do conto, a relação do casal está muito

abalada, pois o marido não acredita em Cláudia. Aqui encontramos o ponto máximo da ambigüidade desta personagem, que oscila entre o real e o sobrenatural, sem saber em que acreditar. As pequenas atitudes do cotidiano são *manchadas* pela hesitação, são contaminadas pelos acontecimentos fantásticos, fazendo com que Cláudia se deixe dominar pela voz: *Raul gostava de manter as portas fechadas; eu, por pressão externa, preferia mantê-las abertas* (ZAVALA, 1988, p. 56).

A *pressão externa* torna-se tão forte que passa a direcionar completamente as atitudes de Cláudia. Isso faz com que a *tensão* aumente entre o casal, que tem *atritos constantes*, a ponto de ficarem *sem se falar durante vários dias*. Raul, querendo provar a Cláudia que a voz não existe, submete-a às *piores humilhações que uma mulher pode suportar* (ZAVALA, 1988, p. 57). Esse é o clímax do conto. É o momento em que o leitor (tanto nós, quanto seu Farias) pensa que tudo será esclarecido. No entanto, a ambigüidade permanece até o final, já que Cláudia encerra a carta, dizendo: *Não excludo a possibilidade de que tenha estado possuída, pois assim que Raul cruzou o umbral as vozes cessaram dentro de mim* (ZAVALA, 1988, p. 57).

O conto *Na orla do bosque* apresenta a hesitação e a ambigüidade, vivenciadas pela personagem-narrador e compartilhadas por nós, leitores. Cláudia, a protagonista, é envolvida pelos acontecimentos sobrenaturais; mais do que isso, é manipulada por eles, a ponto de tornar-se submissa à desconhecida e estranha voz que ela apenas ouve. O espaço, percebido a partir da perspectiva de Cláudia (ela divide a casa em: as peças habitadas pela voz e aquelas em que ela e o marido mais se encontram), torna-se híbrido, pois é contaminado pela presença obscura da voz. Todos esses elementos evanescentes compõem o *clima fantástico* da narrativa de Zavala, sem a preocupação de se estabelecer como gênero, já que o texto é antes de tudo um conto. Um conto em forma de carta. Um conto epistolar.

IV

*Estaria, na verdade, nos
limites da possibilidade humana
que aquilo que eu via agora fosse o
simples resultado desse hábito de
imitação sarcástica?*

E.A.Poe

No conto *O outro*, de Jorge Luis Borges, o autor já começa eximindo-se da verdade, apesar de datar e localizar o evento, pois quer que a história seja lida *como um conto e, com os anos, o será talvez para mim* (BORGES, 1975, p. 03).

O narrador não tem certeza se vivenciou verdadeiramente os fatos, instaurando, assim, a dúvida no leitor e provocando a hesitação. Ficamos entre a possibilidade real do acontecido ou a possibilidade do sonho, o que é reforçado pelo próprio protagonista.

A hesitação, como elemento fantástico, é conseguida através exatamente do artifício da narração. Borges, diante do estranho – o outro –, mantém uma atitude ambígua, ora de credulidade, ora de desconfiança. Nesse jogo de avanço e recuo em relação ao real, o narrador carrega o leitor pela mão, conduzindo-o ao incerto. Mesmo tentando racionalizar todos os acontecimentos, Borges não convence seu interlocutor porque ele próprio também não está convencido. Ler até a última palavra do texto não significa terminar a leitura, já que ela continua dentro de nós com a certeza de que a última palavra ainda está por ser dita, aquela que inclui todas as outras, assim como o Aleph ou o Zahir.

É exatamente nesse aspecto que reside a dificuldade de encaixar os textos de Borges numa determinada nomenclatura. Muito mais do que uma preocupação com o *fantástico*, os contos revelam a incapacidade do homem de compreender a si mesmo e, conseqüentemente, seu próximo, porque cada homem é todos os homens, assim como cada texto é todos os textos. Compreender-se significa chegar ao outro.

Enquanto Cláudia, protagonista do conto de Zavala, não consegue explicar o que lhe aconteceu, Borges procura, racionalmente, explicações para o ocorrido. Na verdade, ele tenta apreender os acontecimentos através da linguagem, explicitando-os, como se percebe no fragmento:

Despedimo-nos sem nos termos tocado. No dia seguinte, não fui. O outro tampouco terá ido. Meditei muito sobre esse encontro, que não contei a ninguém. Creio ter descoberto a chave. O encontro foi real, mas o outro conversou comigo em um sonho e foi assim que pude me esquecer. Eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta. O outro me sonhou, mas não me sonhou rigorosamente. Sonhou, agora o entendo, a impossível data no dólar. (BORGES, 1975, p. 10).

A linguagem, no conto de Borges, torna-se o ponto mais importante, pois, através dela, a personagem tenta apreender o mundo. Os parênteses, por exemplo, são interrupções conscientes do narrador, as quais chamam o leitor à razão, como se vê no comentário sobre a data no dólar: (*Meses depois, alguém me disse que as notas de banco não levam data.*) (BORGES, 1975, p. 09).

O tempo é citado como um problema desde o início: como pode ser um sonho, o tempo também passa a ser psicológico, portanto imensurável e igualmente inapreensível. Em *Na orla do bosque*, o tempo não é apresentado como um problema, pois a hesitação da personagem diz respeito aos acontecimentos e não à sua sucessão temporal.

Em *O outro*, o próprio narrador empenha-se em defender a possibilidade de tudo não passar de um sonho: *Meu sonho já durou setenta anos. Afinal de contas, ao rememorar não há pessoa que não se encontre consigo mesma. É o que nos está acontecendo agora, só que somos dois.* (BORGES, 1975, p. 05) *Nossa conversação já havia durado demais para ser a de um sonho.* (BORGES, 1975, p. 08).

Em *Na orla do bosque*, a personagem-narrador afirma, reiteradas vezes, ter certeza de que não se trata de sonho, apesar de os outros levantarem tal possibilidade, como diz a Sra. Giddings: *Deves ter sonhado* (ZAVALA, 1988, p. 53). No entanto, ao final da narrativa, Cláudia desabafa: *Não excludo a possibilidade de que tenha estado possuída, pois assim que Raul cruzou o umbral as vozes cessaram dentro de mim* (ZAVALA, 1988, p. 57), reforçando a ambigüidade.

Enquanto no texto de Zavala a narrativa permanece no *nível real*, ou seja, apesar da hesitação da protagonista, todos os acontecimentos são apresentados como verdadeiros, no de Borges, a dúvida é constante, pois permanece nas reflexões do narrador, no posicionamento da personagem e, conseqüentemente, na nossa leitura. Ao contrário do que ocorre no primeiro conto, aqui há sempre a sensação de que tudo não passa de invenção, de um *conto de índole fantástica*, como profetiza o velho Borges: *Não sei o número de livros que escreverás, mas sei que são demasiados. Escreverás poesias que te darão uma satisfação não partilhada e contos de índole fantástica. Darás aulas como teu pai e como tantos outros de nosso sangue.*

(BORGES, 1975, p. 06).

V

Já
São m
escu
arte
es

Ambos os contos *bosque*, apresentam-se conseguidos através de diferentes. Enquanto o fantástico se dá pela própria narração, no de Zavala obtido através da ambigüidade da hesitação do narrador, o de Borges um caráter mais tradicional, se pensarmos em termos de moldes de Edgar Allan Poe.

Os títulos são bem diferentes. Diz respeito à abordagem de Zavala, somos levados a pensar que o outro é outro mesmo. E no de Borges, o torna um outro em relação ao famoso e gradualmente

Na orla do bosque, do lado esquerdo da entrada da casa. À beira-mar, a relação à vida de Raul; sente em relação à vida em Inglaterra. Na orla do bosque, os sentimentos de desilusão de Zavala, ela consegue externar através da linguagem. É possível aproximar os dois contos de Cláudia (no caso da Zavala, mas não mais jovem, com um caráter mais agressivo, externar

Claro está que tal abordagem psicológica dos contos de Zavala tem, além dos procedimentos das personagens, um elemento fantástico tradicional, e elementos evanescentes de Zavala, enquanto o conto de Borges é *fantástico*, como ele próprio é trabalhado extra-estruturalmente.

(BORGES, 1975, p. 06).

V

*Mas não falemos de fatos.
Já a ninguém importam os fatos.
São meros pontos de partida para a
invenção e o raciocínio. Nas
escolas, nos ensinam a dúvida e a
arte do esquecimento. Sobre tudo o
esquecimento do pessoal e local.*

J.L. Borges

Ambos os contos, *O outro* e *Na orla do bosque*, apresentam um *clima fantástico*, conseguido através de *elementos evanescentes* diferentes. Enquanto no conto de Borges o fantástico se dá pela ambigüidade da linguagem, da própria narração, no de Zavala o mesmo efeito é obtido através da ambigüidade dos acontecimentos, da hesitação do narrador-personagem. Isso confere um caráter mais tradicional à narrativa do mexicano, se pensarmos em termos de *gênero fantástico*, nos moldes de Edgar Allan Poe ou de Henry James.

Os títulos são bastante expressivos no que diz respeito à abordagem de cada conto. No de Borges, somos levados a pensar até que ponto esse outro é outro mesmo. Ele é, na verdade, um duplo do narrador. É mais jovem e menos experiente, o que o torna um outro em relação ao velho Borges, já famoso e gradualmente cego.

Na orla do bosque é o que está escrito no letreiro, do lado esquerdo da grade do portão de entrada da casa. *À beira* é como Cláudia se sente em relação à vida de Raul; *à margem* é como ela se sente em relação à vida que leva no interior da Inglaterra. Na orla do bosque, também estão seus sentimentos de desilusão e insatisfação, mas que ela consegue externar através da voz. Nesse sentido, é possível aproximar os dois contos, pois *o outro* de Cláudia (no caso da voz) também é ela mesma, mas não mais jovem, como no texto de Borges, mas mais agressivo, externando seu descontentamento.

Claro está que tal leitura privilegia o caráter psicológico dos contos, tentando explicar os procedimentos das personagens. No entanto, o texto de Zavala tem, além disso, características de conto fantástico tradicional, exatamente por manter os *elementos evanescentes* dentro da estrutura narrativa, enquanto o conto de Borges apresenta *índole fantástica*, como ele próprio define, pois o sobrenatural é trabalhado extra-estruturalmente, isto é, na hesitação

do narrador, passada diretamente ao leitor.

O espaço em *O outro* não é híbrido. O cenário é natural e não apresenta nenhuma marca de estranheza. A única coisa intrigante é o fato de que o Borges velho pensa estar em Cambridge, enquanto o novo acredita morar em Genebra. Mais uma vez, a ambigüidade encontra-se na esfera da narração, já que tudo pode não passar de um sonho.

As relações literárias internacionais existem, na medida em que os contos apresentam a mesma temática, abordada, entretanto, diferentemente. Enquanto, no texto de Borges, *o outro* se manifesta sem causar espanto, porque o caráter fantástico está muito mais ligado à ambigüidade da narração; no conto de Zavala, *o outro* se apresenta à personagem através de artifícios sobrenaturais, o que provoca a hesitação diante do desconhecido, do inexplicável.

Em *O outro*, de Jorge Luis Borges, e *Na orla do bosque*, de Hernán Lara Zavala, encontramos os elementos evanescentes, necessários para criar o clima fantástico, tornando-se, portanto, exemplos desse tipo de narrativa. Sem serem configuradores de um gênero, os contos estão muito mais próximos daquilo que Borges chama de *índole fantástica*, provocando nos leitores a certeza de que a descoberta do outro passa, invariavelmente, pela descoberta de nós mesmos, ainda que para isso precisemos nos deparar com o fantástico.

BIBLIOGRAFIA

- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. 4.ed. Trad. Ligia Morrone Averbruck. São Paulo: Globo, 1975. 125p.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Série Debates, 98).
- ZAVALA, Hernán Lara. *Na orla do bosque*. In: ZAVALA, Hernán Lara. *Ficções. Contos inéditos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, ano 2, n.3, 1988.