

W.W. NORTON. *The Norton Anthology of American Literature*. New York, W.W. Norton & Company, 1994.

YORKE, Liz. *Impertinent Voices - Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*. London and New York, Routledge, 1991.

## Borges e a filosofia

Kathrin H. Rosenfield<sup>1</sup>

Borges e a filosofia é um tema clássico. Há poucos autores que suscitam tantos comentários de filósofos. Isto transparece, por exemplo, numa entrevista, na qual Jorge Dotti, filósofo de Buenos Aires, começa interrogando nosso autor a propósito de um ensaio que outro filósofo (o alemão Rademacher) escreveu sobre Borges, Kant e Swedenborg. Neste artigo, Rademacher afirma que, em Borges, o mundo metafísico torna-se labirinto e que este labirinto (ruínas circulares e outros dispositivos que os leitores de Borges conhecem bem) pertence a um limbo, a uma zona cinzenta do pensamento racional que os filósofos designam como paradoxo ou antinomia.<sup>2</sup>

O entrevistador procura atrair Borges para este terreno, onde a imaginação – mística e/ou poética – se defronta com os problemas mais sérios da filosofia, isto é, as experiências de um 'além' ilimitado que irrompe na vida limitada.

Não vou aqui aprofundar este problema tal como os filósofos o discutem nestes ou em outros artigos. Prefiro observar como Borges reage a estas discussões. Ele foge da profundidade filosófica, dos conceitos e idéias, como o diabo da cruz ou, melhor dito, como um homem do mundo foge da sinceridade ingênua. Toda a entrevista lembra um pouco o diálogo de Fausto com a cândida Margarete. Fausto - já seduzido por Mefistófeles, encarnação das sutilezas céticas e mundanas - aceita de bom grado o amor, a admiração, a ternura de Gretchen, mas se esquiva, um pouco desconfortável, do que há de singelo e ingênuo na sua sinceridade – de uma sinceridade, entretanto, cujo valor ele reconhecerá no outro mundo. Borges é a quinta essência desta duplicidade cética-e-cândida, que caracteriza aqueles que não ignoram o além e a eternidade, mas, ao mesmo tempo, prezam sobremaneira a realidade sensível, o conhecimento preciso, a ciência e, por isto, não admitem passagens demasiadamente crédulas (e ilusórias) entre uma e outra realidade.

Mesmo assim, há para Borges algo de repulsivo não só no esforço árido de Kant, mas na seriedade filosófica em geral, no esforço ruminador que procura mapear o impensável – transcendência, Deus, necessidades sobre-humanas – e suas relações com as coisas cognoscíveis, e que, assim, perde de vista o que é essencial para o artista: a riqueza e as diferenças qualitativas dos detalhes. O que Borges preza, é o apanhado rápido e intuitivo dos labirintos nos quais a sensibilidade e o pensamento tendem a

<sup>1</sup> Professora do IFCH - UFRGS.

<sup>2</sup> "Onde a ordem supra-racional da transcendência se deforma em labirinto, para aparecer finalmente como irracional nas antinomias e nos paradoxos da infinitude, surge aquela zona cinza de Minerva pela qual se interessam, fascinados, pensadores como Kant e Borges.



nos lançar. “Alcançar no vôo” o que os pensadores esmiuçam com uma lentidão exacerbada. Por isto, Borges ignora também o lado apaixonado e fascinado, a sensibilidade poética e trágica de Kant que se desenha no extremo limite do sistema crítico. Com certa impaciência mundana, Borges ignora a profunda compreensão da essência do poético que um filósofo descobrirá, mais cedo ou mais tarde, na própria *secura kantiana*. Eric Weil, por exemplo, mostra o núcleo – trágico e poético – que se esconde na sóbria e seca formulação de Kant – precisamente aquelas antinomias e paradoxos da infinitude que Jorge Dotti vê tanto em Borges, como em Swedenborg e em Kant:

A filosofia kantiana afirma a existência de um *ser perfeito*, do ser ontologicamente perfeito, de um ser que, causa sui, funda sua própria existência e que é o *fundamento de toda a realidade derivada, mundana e humana*. Ora, deste ser, o homem não sabe nada senão que ele é *puro ser-por-si-próprio*, pura atividade, *actus purus*, sem passividade, sem exterior. O *que podemos dizer deste ser? Nada*, ao que parece. E, no entanto, não há outro discurso que tivesse importância maior.

Nesse ponto, a relação Deus-homem se inverte. O homem é criatura, numa dependência total quanto a todas as suas determinações, e se, embora criatura, ele é livre enquanto razão-vontade, ele não é nada além de uma imagem. (Eric Weil, p. 47)

É curioso que este lado de Kant não tenha tocado Borges. No entanto, há um conto, “Os espelhos velados”, onde Borges capta o horror que pode nos acometer quando imaginamos (ou realizamos) que somos tomados num envólucro (na eternidade, no infinito) que nos ultrapassa e que escapa ao nosso domínio – o todo ‘sobrenatural’ do cosmos – e cuja incognoscibilidade nos reduz a criaturas ou, pior, a meros simulacros:

“Conheci, quando menino, o horror daquilo que repete ou multiplica espectralmente a realidade, mas eu o senti diante dos grandes espelhos. Seu funcionamento *infalível e contínuo*, sua maneira de perseguir meus atos, sua pantomima cósmica, eram então sobrenaturais, assim que a noite caía.”

Na fobia infantil de Borges aparece a reação patológica, a hipersensibilidade à idéia do cosmos infalível e contínuo – eternidade vazia e indiferente à nossa realidade que nos envolve e abole. Quando a noite cai, o mundo deixa de ser um envólucro protetor, mas é percebido como armação ou armadilha que nos reduz a fantoches de uma ‘pantomima cósmica’. É sem dúvida esta sensibilidade, esta esperteza e esta intensidade precoces, que indis põem Borges contra a elaborada Crítica kantiana assinada por Eric Weil. Kant, o homem seco e crítico mais do que sensível, não é *arrebatado* (como o jovem Borges) pela experiência imaginativa do além; isto lhe garante a latitude para *pensar* a limitação do pensamento. Pensar o impensável significa elaborar um discurso que descreva com exatidão a fronteira onde acaba a experiência e a validade dos conceitos do intelecto. Mantendo firme o que é possível para uma inteligência como a nossa (conhecer), Kant mantém-se distante e critica a naturalidade com a qual uma mente imaginativa intui o sobrenatural, tratando-o como se fosse

um objeto da experiência<sup>3</sup>.

Ora, é neste ponto que a arte de Borges se distingue de muitos escritores fantásticos, porque ele possui um alto grau de sobriedade e uma disciplina metódica da forma artística que colocam a rédea curta na sua transbordante imaginação. Mesmo assim, o transbordar fantástico das imagens que se comunicam e multiplicam (isto é, a origem do seu trauma infantil) lhe é infinitamente mais precioso do que a *secura racional* do pensamento sistemático. Eis porque ele adota uma atitude evasiva, desconversa, debocha secretamente das perguntas e dos problemas filosóficos que seu entrevistador lhe sugere. Deixa claro que conhece Kant apenas através de dicionários ou manuais e Swedenborg através de Emerson. Sobre a afinidade com os paradoxos e as antinomias que interessam Kant ele diz apenas:

JLB: Sim, mas não sou um pensador. Passei toda a vida tratando de pensar, mas não sei se cheguei lá...

É preciso dizer que isto não constitui uma polida (ou afetada) humildade de Borges, mas a mais pura verdade. Se Borges sabe criar os fascinantes efeitos que nos fazem sentir, momentaneamente, as reversões do finito no infinito, da essência em aparência, do verossímil no inverossímil, da profundidade verdadeira em simulacro vão (*vanitas*) ou – sobretudo – do tempo em eternidade, isto ocorre, porque ele evita pensar filosoficamente. Suas narrativas são epílogos e divertimentos que procuram dissolver a *secura* da investigação filosófica. A veneração do bibliófilo pela história da filosofia, pelos manuais e enciclopédias, o fascínio pelos modos diversos de filosofar, tem como corrolário o desgosto pela *secura* e a seriedade do filósofo. Este desgosto é tão forte que Borges não hesita em afirmar que a sobriedade teria impedido Kant de entender os paradoxos metafísicos de Swedenborg:

Bem, acho que Kant não entendia bem Swedenborg... Além disso, Kant não podia mesmo escrever de um modo fascinado... Seu estilo, não lhe parece?, é o da “brilhante *secura*” – eis uma frase linda, indubitavelmente uma cortesia de Mauthner.

A ‘cortesia’ que o filósofo austríaco Mauthner concede a Kant – a ‘brilhante *secura*’ – é o que Borges cobiça para si mesmo. E, de fato, temos de admitir que Borges a mereceria plenamente, porque ninguém sabe, como ele, unir as fantasias mais fantásticas a uma forma sóbria e racional.

(Pequeno parêntese: se compararmos a arte de Borges com a de seus contemporâneos brasileiros - G. Rosa e de Clarice Lispector - surpreende a defasagem entre o popular e o cosmopolita, entre a ingenuidade do intimismo e o rigor mundano. Os labirintos borgeanos levam a uma errância na floresta de cálculos bem disciplinados,

<sup>3</sup> Outra possibilidade, muito discutida no contexto de Borges, é a experiência mística, por exemplo, a de Swedenborg, que se comunica com a maior naturalidade com os anjos (daí a atitude, comentada por Rademacher, do “interesse distante” e do “rechaço” que Kant reserva aos relatos místicos de Swedenborg). Rademacher considera Kant e Swedenborg como polos entre os quais oscila a obra de Borges, isto é, entre o espírito crítico e o espírito fantástico.



não se tratando do tatear nas regiões crepusculares da alma ou da imaginação. Borges está longe da exploração cândida, desentendida e popular das camadas obscuras da alma, que caracterizam certas correntes do modernismo brasileiro que transformou a falta de tradição formal em “tradição” tipicamente brasileira.)

Mas voltemos à relação que Borges mantém com a filosofia. Borges escolhe, com deliberação, ser FAZEDOR (em vez de ser PENSADOR), porque ele tira partido do seu fantasma infantil do espelho – trauma este que se prolonga numa espécie de ‘compulsão de repetição’ sublimada, refinada, requintada ao máximo. No espelho (e no medo do espelho) aparece a experiência arrebatadora do além, do infinito e do eterno, da totalidade incognoscível – de uma eternidade que nos rejeita na total insignificância. O artista Borges, porém, dá ao trauma infantil uma nova destinação. O fazedor maduro tira partido, vantagens poéticas, daquilo que inibiu o menino – ele brinca, soberana e ironicamente, com a ‘compulsão de repetição’. Freud chama assim um certo modo de ressurgência de uma experiência traumática que não pode ser elaborada, compreendida e absorvida e, por isto, obriga o sujeito a fazer sempre novos esforços de elaboração. Quando estes esforços fracassam (isto é, quando o conteúdo do trauma continua escapando à compreensão), repete-se e aprofunda-se a experiência traumática e a compulsão. Ora, Borges brinca precisamente com a impossibilidade de resolver seu trauma infantil – impossibilidade intrínseca ao conteúdo do fantasma que afirma a imensidão indiferente daquilo que está além da nossa realidade.

Toda a estrutura do volume O FAZEDOR está sob o estigma do trauma do espelho, transformando-o em divertimento lúdico. Tudo ali é espelho e reduplicação, versão e reversão: face-à-face com um além que nos dá a noção do nada e do infinito, de uma realidade totalmente outra que nos rejeita na insignificância da pura aparência, da efêmera criatura ou da imagem sem substância própria. Dentro das diferentes historietas, os personagens e os temas refletem-se – e abolem-se – mutuamente, uma história é a refração da outra e o volume como um todo faz espelho com uma outra coletânea, a da ANTOLOGIA PESSOAL (que a edição francesa publicou como anexo ao FAZEDOR). Em todo momento, Borges procura captar-se nas imagens alheias (ou finge que tenta, esboçando e negando analogias que o aproximam de Homero e Martim Fierro, Milton e Dom Quixote). Ele manipula a teia cósmica que se contraiu na experiência do espelho, de tal forma que sempre surge a dúvida: é ela que o move ou ele que a domina? O fazer do fazedor é um reagir da criatura presa ou um agir que domina e torce o labirinto?

Borges ama estes efeitos de repentina – e falaciosa – evidência que se contradizem e se anulam mutuamente, ele os estica e reitera cuidadosamente em giros elegantes, onde o domínio formal contrabalança e nega o que poderia haver de inquietante e perturbador nesta exploração metafísica. Seu espírito irônico admite tão só o imaginário “nobre e artisticamente elitista”, que disciplina as extravagâncias fantásticas da imaginação, vertendo-as em equações reduzidas e formais, cuja simetria apazigua os desvarios do coração.

Em Borges predomina a atitude lúdico-melancólica que brinca com o infinito como se fosse uma pedra preciosa que, num passe de mágica, se desfaz em nada – mero brilho, efeito sem substancialidade própria, ilusão, simulacro. Desta forma, o

mundo todo pode, repentinamente, contrair-se em zero. É um lúdico sério, onde muitas vezes se sente uma profunda sinceridade, porém no momento seguinte, a reiteração do mesmo tema, com seu estilo perfeito, seu domínio artístico, sua disciplina estética, inspiram a dúvida: isto é sinceridade ou truque, exercício de estilo ou experiência verdadeira? A arte de Borges é, provavelmente, a de manter seu leitor nesta dúvida.

Sem aprofundar-se na ruminação teológico-filosófica (que envereda, entre os autores brasileiros, para a redescoberta muito pessoal e intimista de mitologias esquecidas), Borges mescla e combina o fascínio pelos antigos símbolos arquetípicos, com uma erudição eclética e um apreço mundano por uma variedade bem temperada de informações diversas, atuais, científicas, que aliviam o tom compenetrado dos temas, dando um ar de superficialidade lúdica ao que ficou demasiadamente profundo. Borges introduz na arte a regra da diversificação conversacional que dispõe com ironia soberana os princípios múltiplos que reinam no mundo (daí a preferência não mascarada de Borges pelos manuais e as enciclopédias, que fornecem este tipo de informação numa forma mais concentrada e cômoda, mais acabada e clara, do que os próprios tratados científicos ou filosóficos com suas passagens difíceis e a *secura* que Borges repudia).

Borges ama travestir e desdobrar suas fantasias relativas ao infinito e à eternidade, à realidade e à aparência, nos simulacros de princípios não só filosóficos, mas também científicos. Assim, por exemplo, infiltram-se nas suas figuras e narrativas os princípios da dinâmica clássica e da termodinâmica mais recente. Como nas seletas conversas dos salões e círculos intelectuais requintados, nada de convicções, de verdades nem de esforços de convencimento. Diferentes críticos já assinalaram que Borges usa à vontade ora a segunda lei da termodinâmica para figurar a *irreversibilidade* dos processos cósmicos e a ameaça da entropia que destrói a singularidade de experiências ou indivíduos (“La doctrina de los ciclos” vs Friedrich Zarathustra e seu ‘labirinto circular’ do Eterno Retorno, 1934), ora ele recorre à dinâmica clássica, afirmando sua confiança na *reversibilidade* dos processos cósmicos, insinuando alguma esperança (fingida?) de que o tempo perdido é recuperável em certas experiências epifânicas. Ora, jamais sentimos nestas epifanias borgeanas o ímpeto ardoroso de Proust, cuja arte é uma luta pessoal contra o tempo e a desintegração física e espiritual, nem o voô livre nas regiões insondáveis da alma que caracteriza a obra de Clarice Lispector.

(Para a sinceridade e a cordialidade brasileiras, a elegante *nonchalance*, o tom da conversação parisiense – alusiva, volúvel, saltitante, espirituosa com as coisas profundas – é ora ressentido como um insulto, ora como uma extravagância mundana – demasiadamente cosmopolita para a veia contemplativa da alma sertaneja e brasileira.)

Tudo é sempre muito controlado e disciplinado em Borges – até mesmo o vislumbre da eternidade e da imortalidade parecem estar suspensos num líquido tipicamente borgeano, que consiste numa mistura de sinceridade e fingimento, de ceticismo e de confiança, de crença e descrença. Vislumbrar as essências supra-sensíveis suscita em Borges uma reverência incrédula diante de algo intensamente desejado, porém altamente inverossímil e que produz o humor acre-doce das minúsculas narrativas que são, na verdade, chistes requintados.

Vejam, por exemplo, “Diálogo sobre um diálogo”:



"A - Distraídos em discorrer sobre a imortalidade, tínhamos deixado anoi-tecer sem acender a lâmpada. Com uma *indiferença e uma doçura mais convincentes do que o fervor*, a voz de Macedonio Fernandes repetia que a alma é imortal ... Um acordeão vizinho despachava infinitamente a Cumparsita, essa frioleira consternada de que muitas pessoas gostam, por-que lhes mentiram que é velha. .. eu propus a Macedonio que nos suicidás-emos, para discutirmos sem estorvo.

Z - Mas suspeito que afinal não se decidiram.

A - (já em plena mística). - Francamente não me lembro se essa noite nos suicidamos."

Indiferença e doçura, eis a receita borgeana para o tratamento dos temas sobrecarregados pela segura filosófica, o fervor religioso e a precisão científica. Borges procura escrever à imagem e semelhança de Macedonio Fernandes, apropriando-se da identidade deste modelo admirado ao perpetuar o que há nele de essencial. Nova-mente, um sutil jogo de espelhos, cujos reflexos, entretanto, servem agora para rever-ter a aparência em essência, provocando uma momentânea reversibilidade temporal. Mas este retorno do que é essencial aparece na forma irrisória do chiste, na forma plana e sem profundidade do mundo das aparências ôcas que se esvai no riso, sem maiores conseqüências. Quanto mais Borges se aproxima de uma possível sinceridade ou da autenticidade de uma experiência viva e profunda, mais ele retém seu "fervor", seu elã metafísico, minando toda pretensão a uma verdade ou a uma emoção substan-ciais com um tenue trocadilho. Assim, por exemplo, no Epílogo:

"De quantos livros entreguei ao prelo, nenhum, creio eu, é tão pessoal como esta coletada e desordenada *silva de varia lección* (*selva de variantes, leituras, interpretações múltiplas*), precisamente porque abunda em refle-xões e interpolações. Poucas coisas me ocorreram e muitas li. Melhor di-zendo: poucas coisas me ocorreram mais dignas de lembrança do que o pensamento de Schopenhauer ou a música verbal da Inglaterra."

O jogo de palavras com "poucas coisas me ocorreram" (que significa ou: "vivi" ou "ocorreu-me a idéia, me lembrei") mina a referência ao tom confessional de Baudelaire e Mallarmé, de Flaubert e de Eliot, que admitem sua insatisfeita sede de vida, de "sinais", de experiências físicas ou metafísicas (*Je suis triste et j'ai lu tous les livres - Brise marine, Mallarmé*). Quando Borges parece abrir-se ou refletir sobre problemas que tocam nas experiências e nos sentimentos fundamentais, ele dá a ver apenas uma nova máscara, um novo reflexo no espelho da 'pantomima cósmica'. Sem piscar de olhos, ele nos faz sentir que seria ingênuo esperar uma confissão de um homem que 'se propõe a tarefa de esboçar o mundo' (Epílogo), e cujo rosto aparece apenas disperso em infinitos reflexos, no 'paciente labirinto' deste esboço. Daí também o gosto particular que temas filosóficos como o infinito, a eternidade ou a vanitas recebem na obra de Borges.

O que é um "autor"? O que é um "fazedor"?

Há um esforço lúdico de manter-se entre o real e o irreal, uma indiferença

cética que não exclui a doce candura de Macedonio Fernandes e que aceita - sem falsos entusiasmos, mas também sem ceticismo exacerbado - a idéia da imortalidade (essência supra-sensível). O 'Epílogo', onde Borges fala da diversidade de temas cujo traçado acaba por revelar a "imagem de meu próprio rosto", é o reflexo invertido da dedicatória dirigida a Leopoldo Lugones. Neste preâmbulo, Borges se entrega a uma fantasia no fio da navalha entre a realidade e o sonho, evocando o caminho que o levaria à Biblioteca de Lugones e a aprovação com que este aceita o manuscrito do livro *O Fazedor*. Mas depois do reconhecimento de Lugones que considera "que a prática deficiente lhe importa menos do que a sã teoria", a encenação se desfaz "como a água na água". O fazedor revela que "minha vaidade e minha nostalgia constroem uma cena impossível", porque "Lugones se matou em princípio de trinta e oito". As linhas que seguem, porém, suspendem novamente o pesar da perda irreparável, criando a sensação paradoxal de que, apesar de tudo, é possível reverter o tempo, reunindo não só os vivos e os mortos, mas apagando também as divergências de valores e idéias que os separa(va):

"Assim será (me digo) mas amanhã eu também estarei morto e nossos tempos se confundirão e a cronologia se perderá num orbe de símbolos e, de algum modo, será justo afirmar que eu lhe trouxe este livro e que você o aceitou."

A 'cena impossível' transforma-se em acontecimento mais que verossímil - quase que logicamente necessária - que revela na fantasia uma veracidade superior.

Construir cenas impossíveis, mas que, apesar disto, parecem ser mais verossí-meis, convincentes e profundas do que os acontecimentos banalmente prováveis - eis a 'arte' do fazedor. Ele se move como um prestidigitador na "floresta de variantes múltiplas" (*silva de varia lección*) que Baudelaire chamava de "floresta de símbolos", onde convivem Virgílio e Milton (embora a cronologia interponha séculos entre eles), Dom Quixote e Cervantes, o sonhador e o sonhado, Leopoldo Lugones que morreu antes de 1938 e Borges que se lembra dele em 1960. Na floresta de símbolos, todos convivem como os sons de uma mesma música: elementos distintos e sucessivos que o ritmo da dicção faz ressoar e coincidir por um breve instante.

Como é feita esta magia do fazedor?

"A esquerda e a direita, absortos no seu lúcido sonho, perfilam-se os rostos momentâneos dos leitores, à luz das lamparinas estudiosas, como na hipálage de Milton"

Na metonímia, cujo manejo sutil Borges aprendeu com Milton, os rostos apa-rem sob o estigma do "momentâneo", como se o efeito transitório da luz tivesse mudado sua natureza, enquanto as lamparinas parecem ter absorvido o esforço inte-lectual dos rostos "estudiosos"<sup>4</sup>.

O autor produz e comenta sua figura retórica moldada sobre a de Milton (e de tantos outros): a 'hipálage', isto é, a *metonímia* que transfere certa qualidade (física ou intelectual) intrínseca a um objeto a um outro próximo (rostos momentâneos / lâmpa-

<sup>4</sup> Outros exemplos: Árido camelo, Ibant obscuri .. sub nocte.



das estudiosas). A secreta alusão à arte da retórica de antanho é deliberadamente discreta, subliminar. Graças a esta discreção, a reflexão sobre a essência do fazer poético acompanha a narrativa, que se torna, assim, uma meta-narrativa que se explica sobre a arte, sobre o fazer do fazedor: sobre os processos de transposição e permuta que sustentam o trabalho imaginativo.

Não se trata mais de investigar pesadamente a legitimidade ou a verdade do sentido assim produzido. Esta era a pergunta por assim dizer “clássica”, a pergunta dos filósofos, de Platão a Kant: “Nos mercados populosos ou no sopé de uma montanha de cumeada incerta, na qual podia perfeitamente haver sátiros, escutara complicadas histórias, que recebeu como recebia a realidade, sem perguntar se eram verdadeiras ou falsas.”

A pergunta que surge no seu lugar diz respeito ao valor comparativo da figura feita por Borges. É ela equivalente às de Milton e de Virgílio? Teria ela, ou não, a aprovação de Lugones? Questão impossível de decidir, já que Lugones está morto há décadas quando Borges se pergunta isto. Impossível, não fosse mais um truque da imaginação. Este transforma a resignação diante das impossibilidades empíricas em triunfo do fazedor: este afirma que, na floresta de símbolos, ocorre um misterioso nivelamento que anula distinções temporais e hierárquicas. Eis um triunfo que vale também uma derrota, pois se tudo é igual, nada mais tem realmente valor...

A escritura de Borges se parece com aquelas esculturas chinesas, que embutem uma caixa dentro de outra, uma bola de marfim ricamente esculpida dentro de outra, mais rica e fina ainda, que por sua vez, contém outra ainda mais requintada. No caso de Borges, trata-se de metáforas, dentro de metáforas – ou, para dizê-lo de modo mais elegante: hipálages saindo de hipálages.... Mas – e nisso consiste a fineza de Borges – toda esta riqueza de construção (onde a erudição e conhecimento histórico estão delicadamente escondidos) é hipotecada. Borges deixa pairar a dúvida sobre sua própria obra e sobre sua própria experiência. Nunca o encantamento desfaz a leve sensação de que tudo pode também ser pura pretensão, sutileza afetada, ficção no sentido vazio, do simulacro ôco.

### Pequena digressão sobre o título Fazedor – Poietes

O *Fazedor* é, assim, um meio termo entre o tratado de poética (fazedor = tradução literal do grego ‘poeta’) e a confissão. O autor se define, evidentemente, pelo que faz e por como ele o faz. O que significa, filosoficamente falando (por exemplo, na tradição de Platão e de Aristóteles), ‘fazer metáforas’? Este ‘fazer’ é um transpôr, uma operação de permuta que desloca elementos de uma ordem para a outra e, assim, torce, burla e fere o sentido ‘natural’ das coisas<sup>5</sup> (falando do sentido ‘natural’ supomos que deve haver algum

<sup>5</sup> Escudo de Dionysos x taça de Ares, noite = velhice do dia (Poét. 57 b 23): significa que o emblema de Dionysos, a taça de vinho, é um objeto comparável/igual ao escudo de Ares. A taça de vinho tem algo ver com a luta, o sangue, a morte? Dionysos e Ares teriam coisas em comum? A metáfora turva-e-esclarece a misteriosa natureza dos deuses, deixando entrever relações que escapam à percepção banal, fazendo ver um fundo mais essencial que une o mundo divino.

elo necessário, isto é, não apenas linguístico, entre o nome e a coisa, a palavra e o objeto)

É bem conhecido o horror de Platão (horror em parte fingido) quanto às impurezas anti-filosóficas das metáforas. Platão critica as misturas e falsidades poéticas que borram o que é realmente, introduzindo a confusão na ordem ideal do cosmos (ou nas ordens estabelecidas, nas convenções de viver, de ver, de compreender o mundo). Eis porque a poesia sempre está sob suspeita: suspeita de truques, de ardis, de mentiras, de deturpação da verdade.

Entretanto, Aristóteles resgata os “fazedores” (*poietes*) desta acusação ao mostrar que a metáfora ou metonímia, ao introduzir o termo “impróprio” no lugar do “próprio”, tem maior propriedade do que o termo habitual. As frases enroladas de Aristóteles sobre a maior verossimilhança do inverossímil assinala que o inverossímil toca na essência das coisas, que ele corresponde a um entendimento e a uma Necessidade superiores.

De Platão e Aristóteles a Kant, o fazer poético oscilou neste espaço entre o verdadeiro e o mentiroso, o filosoficamente válido e o inválido, entre a plenitude e o vazio. Mas Borges não é platônico nem aristotélico. Ele contempla a história da filosofia e da arte de cima, ele vê com um misto de sincera admiração e de realismo pragmático o suposto poder da imaginação. Em outras palavras, Borges é um dos raros escritores que tem ao mesmo tempo uma reverência quase religiosa pela tradição poética e uma visão desilusionada quanto ao deslocamento do lugar que a poesia pode ocupar na sociabilidade moderna, onde predomina o saber positivo, a proliferação das técnicas, o cálculo matemático.

Borges jamais lamenta esta evolução. Ele tem algo do homem do mundo que, como Goethe<sup>6</sup>, considera inútil opôr-se ao curso do tempo e prefere localizar com exatidão o espaço que o fazer poético pode ainda ocupar. Diante do desenvolvimento espantoso das técnicas, tornou-se quase que impossível o apreço entusiástico do fazer poético, cujo culto manteve-se vivo até a época romântica e que se mantém ainda (embora muito intelectualizado) na concepção da ironia de Schlegel. É precisamente esta concepção da ironia – enquanto poder formal do sujeito de criar – virtual e formalmente – seus próprios objetos, que Borges transforma radicalmente no seu jogo irônico, que sempre guarda o equilíbrio entre o fantástico e o verossímil, entre a indiferença e a candura, entre o o ceticismo e a compenetração entusiástica

Borges não se inebria mais, como o fazia Schlegel, com a construção cerebral que prova – formalmente – o infinito poético<sup>7</sup>. A compenetração transformou-se, no caso de Borges, em ludismo, consciência do jogo que limita a suposta liberdade

<sup>6</sup> Goethe também apreciava as novas investigações da experiência empírica e da ciência que hoje podem fazer e demonstrar e provar muito mais do que em séculos passados. Goethe é um dos primeiros poetas que valorizavam esta capacidade positiva que relativiza o valor da intuição poética.

<sup>7</sup> Sabe-se, desde a crítica hegeliana da ironia, que Schlegel sucumbiu ao fascínio da idéia do eu absoluto que faz e desfaz seus próprios objetos. Na posição irônica, o sujeito se atribui a autonomia formal de criar seus próprios objetos, atribuindo-lhes ou subtraíndo-lhes uma importância que não lhes é inerente de maneira substancial.



infinita do sujeito poético ao espaço estreito – e cada vez mais estreito – da cena literária. Borges preza a ‘indiferença e doçura’ de Macedonio, não o entusiasmo algo ingênuo de Schlegel que se consola com a idéia (ou a ilusão) do poder da ironia, da poesia, da imaginação. O ludismo borgeano tem como contrapartida uma extraordinária maestria formal – maestria no manejo das metonímias e metáforas (não é por acaso que Borges se refere a estas questões técnicas com o termo hipálage que pertence à antiga retórica: ele procura manter o nível *desta* tradição e, por isto, ele tem algo de Dom Quichote lutando contra os moinhos de vento).

A sua inscrição na grande tradição de Homero, Virgílio, Cervantes e Milton está claramente expressa no conto intitulado “O Fazedor”, que está subdividido em duas partes. Na primeira, as figuras do viver-e-fazer imediato, isto é, a vivência direta de um fazedor-homem de ação, homem-tigre cujo modelo é Aquiles ou Heitor, Zaratustra... A segunda parte transforma este herói que vive na própria ação e nas sensações que esta proporciona em cego, isto é, num ser privado de um dos sentidos capitais e, com isto, da ação. Desde Homero, o modelo deste modo de ser é Tirésias, o vidente, depois o vate cego, finalmente Borges cego. Há uma fantástica mescla de heróis e poetas de épocas diversas neste conto sugestivo que parece confirmar a promessa (ilusória) do prólogo, baseada na idéia de reversibilidade do tempo graças ao poder encantatório da poesia: “amanhã eu também estarei morto e nossos tempos se confundirão e a cronologia se perderá num orbe de símbolos...”. Mas o final de “O Fazedor” desfaz novamente a ilusão imaginativa. O último parágrafo esboça, num primeiro momento, a mais íntima fusão de todas as figuras: Aquiles e Tirésias, Borges e Homero parecem realmente encontrar-se no espaço fantástico da imaginação que rompe todas as barreiras:

“Com grave assombro compreendeu. Nesta noite de seus olhos mortais, a que agora descia, também o aguardavam o amor e o perigo. Ares e Afrodite, porque já adivinhava (porque já o rodeava) um rumor de glória e de hexâmetros, um rumor de homens que defendem um templo que os deuses não salvarão e de baixéis negros que buscam pelo mar uma ilha querida, o rumor das Odisséias e Ilíadas que era seu destino cantar e deixar concavamente ressoando na memória humana.”

Mas depois desta magnífica figura da presença eterna e imperecível que a poesia sabe conjurar (isto é, do poder da poesia de nos fazer pensar que existem essências supra-sensíveis), Borges encerra seu conto com a sóbria frase:

“Sabemos estas coisas, não porém as que senti ao descer à última sombra.”

Ou seja, os fazedores podem nos dar as idéias da transcendência, da imortalidade e da eternidade, mas não há como sustentá-las ou prová-las. Nada lhe permite atravessar a fronteira que separa este além. A reversibilidade do tempo aparece, assim, novamente como uma “idéia estética”, como mera poesia que o poeta deve disciplinar, fazendo sentir ao seu leitor a distância que separa a fantasia – por mais lógica e calculada que seja – da realidade.

É nestes pequenos artificios – passagem do tom entusiasmante para um final sóbrio e realista – que Borges esconde sua segura kantiana e seu espírito trágico, deixando ver apenas a máscara – indiferente e doce – de um poeta que também é um homem do mundo.