

OS BRUXOS DA LITERATURA: UM DIÁLOGO ENTRE MACHADO DE ASSIS E JORGE LUIS BORGES

Juliane de Sousa Elesbão (UERJ)¹

Eduardo Chaves Ribeiro da Luz (UFC)²

Resumo:

Duas ficções que se tocam, dois escritores com pontos em comum. Assim constatamos com o escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) e o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), dois expoentes da literatura que universalizaram e consagraram sua arte literária. Com pontos coincidentes em suas narrativas e sutis diferenças gradativas de profundidade, incitaremos uma reflexão sobre o paralelo que traçamos entre o “Bruxo do Cosme Velho” e o “Viejo Brujo”, visto que estes representam fontes permanentes para todo aquele que, de uma forma ou de outra, busque a inteligência aplicada à arte literária. Debruçar-nos-emos, especialmente, em questões que envolvem o desenrolar da narrativa, a retomada de temas, a configuração dos personagens, a ambiguidade e a intertextualidade presente na escrita literária dos referidos escritores. Para este trabalho, pinçamos da rica e múltipla obra de Machado e de Borges dois contos, sobre os quais pretendemos estabelecer uma investigação comparativa. São eles: “Missa do Galo”, lançado em 1894, e “Ulrica”, publicado em 1975. Buscamos, assim, contribuir com algumas questões literárias mais amplas relativas aos dois escritores, cuja maestria no trato com a linguagem literária, bem como na exploração da sua força mimética, possibilita aos leitores a prestigiosa tarefa de coproduzir os seus textos.

Palavras-chave: Literatura comparada; conto; intertextualidade.

Abstract:

Two touching fictions, two writers with common aspects. In that way we see the works of the Brazilian writer Machado de Assis and the Argentinian writer Jorge Luis Borges, two exponents of the Literature whose literary art is universally acclaimed. There are coincident points, small and gradual differences of depth in their narratives. Considering this, we will instigate a reflection about the comparison that can be made between the "Warlock of Cosme Velho" and the "Old Wizard", since they represent permanent sources for everyone that looks for, in one or another way, an intelligence applied to the literary art. We will especially look at issues that involve the unfolding of narrative, the resumption of themes, the features of the characters, the ambiguity and the intertextuality that are present in the literary writing of the mentioned writers. For this study, we selected from the rich and multi-faceted works of Machado and Borges two tales on which we intend to make a comparative research. The selected tales are "Missa do Galo", published in 1894, and "Ulrica", published in 1975. Thus, we want to contribute with some wider literary issues related to both writers, whose mastery of literary writing, as well as of using its mimetic power, gives the readers the prestigious task to co-produce their texts.

Keywords: Comparative Literature. Short Story. Intertextuality.

A literatura brasileira e a literatura hispano-americana evoluíram sem muitos pontos de contato notáveis. Com maior ou menor profundidade, entretanto, alguns desses pontos já foram conferidos, do que resultaram estudos binários apoiados em obras de escritores quase sempre contemporâneos. Para ilustrar, citamos o peruano Juan de Valle Caviedes (1652?-1694?), cantor mordaz e insolente de sua sociedade, que foi aproximado do nosso Gregório de Matos (1633-1696); Bella Jozef, ao estudar o romance romântico *María* (1867) do colombiano Jorge Isaacs (1837-1895), referiu-o a *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo (1820 – 1882), e a *Inocência* (1872), de Alfredo Taunay (1843-1899).

Os escritores citados e comparados são artistas do mesmo tempo, e é possível compreender por que, apesar de algumas diferenciações, construíram obras que mantêm entre si sutis afinidades. A causa para tal fato que nos parece predominante foi observada por José Veríssimo, em 1906: as condições semelhantes de “colonização e formação social e política”. Além desse fator, a relação entre dois autores contemporâneos é às vezes reforçada por uma admiração mútua, como é o caso, por exemplo, do brasileiro Sousândrade e do peruano Ricardo Palma, ambos nascidos em 1833.

A partir dessas considerações, pretendemos, portanto, relacionar Machado de Assis e Jorge Luis Borges. Porém, por que tentar o paralelo entre Machado e Borges, homens que estiveram em séculos diferentes durante a maior parte de suas existências? A um, Carlos Drummond de Andrade chamou de “Bruxo do Cosme Velho”; o outro é conhecido por “Viejo Brujo”. Confrontar essas obras, ou mesmo parte significativa delas, seria uma tarefa que ultrapassa os limites deste trabalho. Nosso esforço, portanto, limitar-se-á à análise comparativa de dois contos: “Missa do Galo”, lançado em *A Semana* (1894) e posteriormente incluído no volume *Páginas Recolhidas*, de 1899; e “Ulrica”, que faz parte de *El Libro de Arena* (1975). Buscaremos, então, clarear os textos com algumas questões literárias mais amplas relativas aos dois.

A ideia básica de “Missa do Galo” é a “conversação” em que se envolvem um homem (Nogueira) e uma mulher (Conceição), durante uma noite de Natal. Ao longo do conto, o par assim formado vai sustentar um diálogo rico em implicações sensuais, de tal forma que, ao fim da leitura, fica-nos a impressão de termos assistido a um jogo erótico. Num inventário feito por Afrânio Coutinho sobre os assuntos recorrentes em Machado, o tédio, a presença do adultério (aqui apenas insinuado), o sensualismo e a mulher como símbolo da natureza esquiva e

contraditória do ser humano são os mais comuns. Como tema principal ou subtemas, todos os assuntos citados estão em consonância com “Missa do Galo”.

Em “Ulrica” temos a narração de um “encontro” entre um homem (Javier Otárola) e uma mulher (Ulrikke), durante uma noite e uma manhã, a confiarmos na “recordação pessoal” que Javier tem do acontecimento. Na superfície do conto, dispomos do longo passeio do par através de campos desertos, cobertos pela neve. O destino é Thorgate, onde se amarão. Borges parece querer fazer-nos crer que o amor está posto de forma “direta”. Sendo assim, a atração física entre Javier e Ulrica predomina como tom geral. Vê-se que, num depoimento que se pretendia espiritualizado, Javier trai o lado carnal da relação amorosa: “Sei que já estava apaixonado por Ulrica; nenhuma outra pessoa eu desejaria ter ao meu lado” (BORGES, 1983, p. 23).

Os dois contos afinam-se, então, pelo grau de necessidade que apresentam seus protagonistas. Nogueira “torna-se interessante” a Conceição como fator novo em seu tedioso cotidiano; Conceição a Nogueira porque, aos 17 anos, apresenta-se-lhe aos poucos uma incomum situação para o flerte. Javier e Ulrica “tornam-se interessantes” mutuamente pelo mesmo motivo: o desejo de viverem ambos uma situação literária. Ensaiam-na com *Confissões de um Comedor de Ópio*, do escritor inglês Thomas de Quincey (1785-1859):

- De Quincey desistiu de procurá-la [Ann, a prostituta com a qual De Quincey compartilhou portais e sótãos abandonados] – respondi. Eu é que a tenho procurado, pelos tempos fora.

- Quem sabe – disse ela em voz baixa – se a encontraste. (BORGES, 1983, p. 23).³

Dos temas recorrentes em Borges, dois deles aplicam-se a “Ulrica”: o tempo e a sugestão de ser o seu texto derivado de outro ou outros textos. Sobre sua obsessão por certos temas, diz-nos Borges:

[...] dizem que eu fracasso, porque tenho certos tiques, certas repetições. De maneira que quase não me atrevo a escrever *espada*, *labirinto*, *espelho*, pois imediatamente se descobre que sou eu. Mas, ao mesmo tempo, custa-me evitar essas palavras, que se me impõem. [...] Um estilo é feito [...], também, da reiteração de certos temas. (in *Boletim Bibliográfico/Biblioteca Mário de Andrade*, 1984, p. 15).

Como a atestar esta declaração do escritor argentino, em “Ulrica” encontramos a espada e o espelho... Contudo, mais importante que a simples constatação de temas repisados, impõe-se à nossa atenção a retomada dos temas, tanto em Machado como em Borges, como índice de seus métodos de trabalho.

É uma característica de Machado, por exemplo, esse esforço de aperfeiçoamento através da reutilização de certas ideias, muitas vezes praticadas em gêneros distintos. Já em Borges, os dados do imaginário romanesco que salpicam toda a sua obra pretendem destacar a importância do ato de ler. Borges é o exemplo mais requintado do escritor como consumidor voraz de modelos que, digeridos, servirão de fermento para a sua criação. Essa, portanto, é uma observação que serviria indistintamente para Borges ou Machado, não sendo preciso considerarmos sequer as diferenças de contexto histórico ou literário. O Bruxo do Cosme Velho nos diz em *Esau e Jacó*, de 1904, que “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (ASSIS, 1986, p. 1.019). Referindo-se ao *Zohar* (o livro do Esplendor) e ao *El Séfer Yezira* (o livro das Relações), explica Borges: “Sei que [tais] livros não foram escritos para serem entendidos, mas, sim, para serem interpretados. São estímulos para que o leitor possa acompanhar o pensamento ali exposto” (in *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*, 1985, p. 6-7).

Tanto um como outro constituíram verdadeiros “problemas” para a crítica, de tal forma que a tendência era explicá-los pelas influências estrangeiras. Foi Antonio Candido quem deu o passo decisivo para a interpretação do fenômeno Machado: amante atencioso da literatura universal, o escritor brasileiro soube adaptá-la ao “que havia de certo, de definitivo na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antonio, na vocação analítica de José de Alencar” (CANDIDO in ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 198). Machado, enfim, teria incorporado a tradição para então ajustá-la às “sugestões locais”. Com Borges não foi diferente: apesar da presença nítida do padrão importado, a conciliação deste com o padrão local foi tão eficiente que o argentino passou de “estimulado” a “estimulador”, tal a singularidade de sua obra.

Vale também observar como ambos aproximaram elementos contraditórios e realidades estranhas. Em “Missa do Galo”, tem-se em primeiro plano a antítese religião x corpo (sexo), muito presente em outras obras de Machado. Oscilando entre o apelo dos sentidos e a tranquilidade da alma, Conceição vai simbolizar a “dor de viver” diagnosticada por Schopenhauer. A presença do contraste contribuirá para reforçar o caráter sugestivo de sua expressão: “Que há neste mundo que se possa dizer verdadeiramente verdadeiro? Tudo é conjectural” (ASSIS, 2008, p. 1.153). No que concerne a Borges, reparamos na sua convicção que “a conjectura é o mais seguro, todo o resto é casual” (in *Borges em diálogo: conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari*, 1986, p. 204). Em ambos, a concepção artística envolve

uma preocupação em conglobar os inversos, e as contradições encontradas em seus textos servem conscientemente à evocação de poderosas sugestões.

Lembremos a abertura dos contos. “Missa do Galo” inicia-se assim: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”. Lemos em “Ulrica” o seguinte prelúdio:

Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, a minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa. Os fatos ocorreram faz muito tempo, porém sei que o hábito literário é, também, o hábito de intercalar traços circunstanciais e de acentuar as ênfases. Quero narrar meu encontro com Ulrica (não soube seu sobrenome e talvez nunca venha a sabê-lo) na cidade de York. A crônica abarcará uma noite e uma manhã. (BORGES, 1999, v. 3, p. 16).

De antemão, verifica-se uma afinidade de tom e até de forma, já que desde as primeiras linhas ambos buscam assentar seus textos no terreno do impreciso. Machado tem na habilidade com que abre seus contos um dos esteios de sua técnica; o narrador, ao nos dizer “Nunca pude entender...”, convoca-nos ao compromisso de examinar um leque de perspectivas que acabarão compondo a atmosfera do conto, e a atmosfera em “Missa do Galo” é quase tudo. “Nunca pude entender...” antecipa e restringe o saber do narrador, gerando a ambiguidade.

“Ulrica” é também um conto deliberadamente ambíguo. Vejamos: Javier e Ulrica conhecem-se à noite, em certo local chamado “Northern Inn”. Na manhã do dia seguinte, saem ambos, por campos desertos e nevados, em direção a Thorgate, que fica “a algumas milhas”. Em lá chegando, amam-se numa pousada cujo nome é... “Northern Inn”. Uma segunda leitura possível seria considerar esta relação amorosa como uma aventura mental. Entre outros indícios, tomemos esta confissão do narrador: “Não consigo lembrar-me de mais nada que tenha sido dito naquela noite”.

Vimos como Machado prepara vagas repercussões a partir de uma expressão (“Nunca pude entender...”). Não teria Borges a mesma intenção com “Não consigo lembrar-me”? É característico, num como noutro, o método de produzir sugestões à custa de comprometer o leitor, elegendo-o colaborador de seus textos, evitando sempre um sentido único, estabelecendo eles mesmos as suas contradições.

Outro meio de celebrar o ambíguo em Machado e Borges é através da intertextualidade. Nesse aspecto, “Missa do Galo” e “Ulrica” são especialmente ricos, mesmo se considerarmos como tangenciais ao drama as referências a *A Moreninha* e a *Confissões de um comedor de ópio*. No conto machadiano, o jovem Nogueira lê “Os três mosqueteiros” sentado à mesa da

sala. Tal é seu envolvimento com a leitura, que é confessado pelo narrador: “Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas”. Posteriormente surge Conceição. O rapaz, então, nota na mulher “um ar de visão romântica, não disparatada com o [seu] livro de aventuras”. Esta observação aparentemente inofensiva é, ao contrário, um poderoso motor de sentidos. As “intenções sedutoras” que deduzimos do proceder de Conceição não seriam fruto da “visão romântica” do pueril rapaz? A interpretação nesse nível não nos interessa aqui; o que se impõe é a instalação do dúbio como parte do projeto narrativo do texto. Conforme Nádya Batella Gotlib, nos contos de Machado, “paralelamente ao que *acontece*, há sempre o que *parece estar acontecendo*. E disso nunca chegamos a ter certeza” (GOTLIB, 1988, p. 78, grifos da autora).

Quanto a “Ulrica”, já fizemos notar sua sobreposição com a *Volsunga Saga*. Javier e Ulrica assumem os papéis de Sigurd e Brynhild, personagens principais da lenda, e de tal forma a incorporam que “viverão” no conto episódios do poema. Recordemos estas palavras de Javier/Sigurd: “Brynhild, estás a andar como se quisesses que no leito houvesse uma espada entre os dois” (BORGES, 1983, p. 25). Na *Volsunga Saga*, a espada entre ambos defendia a castidade de Brynhild, mas o que vale ressaltar é que, recorrendo à tradição, Borges evita considerá-la no contexto original, do que provém muito da força sedutora de seus textos. “Ulrica” não foge à regra: trata-se de uma atualização de uma saga do norte escandinavo composta presumivelmente no século XII. Jogando com a leitura que fazemos de seu texto e com a leitura que o escritor argentino fez do texto base original, vimos como Borges alimenta de ambiguidades seu discurso, já que multiplica o caráter indagatório do ato de ler, que, para ele, é também um ato de buscar, de desvendar.

É possível tocar também outros aspectos das obras de Machado e Borges. O primeiro, ao registrar a vida carioca da segunda metade do século XIX, soube lançar mão dessa influência local para universalizar sua arte literária. Esta conclusão, no entanto, é atual. Durante muitos anos, Machado foi acusado de produzir obra pouco brasileira, desinteressada de nossa etnia e de nossa paisagem, tese da qual não escapou nem Mário de Andrade, enfatizando o “não-brasileirismo” de Machado.

Com Borges não foi diferente, ao menos no início. Arrigucci Júnior (1987) ilustra que, para se ter uma ideia da incompreensão do fenômeno, César Fernández Moreno, em “Esquema de Borges”, lançado na década de 1950, ainda não captava como o local e o universal fundiam-se coerentemente na obra borgiana, falando, por exemplo, em uma “análoga intensidad de lo europeo y lo criollo” (in ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 202).

O fato, entretanto, é que Machado e Borges tinham a mesma opinião sobre o localismo e o folclorismo em literatura. Vejamos os trechos que seguem; eles são longos, mas a admirável afinidade entre os escritores justifica a plena reprodução.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura [...] Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, e *Julieta e Romeu* [sic] têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês [...]. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1986, p. 803-804).

Esse texto de Machado faz parte do ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de 1873. Comparemos agora com o de Borges, de 1932, que faz parte de “El escritor argentino y la tradición”.

la idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación [...]. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés [...]. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores. (BORGES, v. 1, 1989, p. 269-270 e 274).

Observamos como até a maneira de expor o argumento é semelhante. Machado cumpriu à risca o que pregou em “Instinto de Nacionalidade”, expondo a brasilidade de uma forma oblíqua. Se suas obras atingiram a universalidade, foram também medularmente fiéis à alma brasileira. Borges também captou, rearticulou e fundiu dados da tradição argentina para atingir uma visão universalizante. Poucos dias depois da sua morte, Ernesto Sábato escrevia: “Mesmo quando ele falava do labirinto de Creta, no fundo ele falava da Argentina; era uma metáfora da Argentina” (in *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*, 1987, p. 85). Esta metaforização aspirava a uma visão mítica, já que o mito está fora do alcance do tempo. Além da irrealidade do mundo e do tempo, Edward Lopes e Eduardo Peñuela Cañizal identificaram uma terceira

“invariante mítica” na ficção borgiana, a “gauchidade”. Em “Ulrica”, temos os lobos e os “campos desolados” que “perdiam-se pela manhã adentro”. Explorador admirável da épica gauchesca, nunca se pode desconsiderar num texto de Borges a identificação metafórica lobo-gaúcho (“Nunca ouvi um lobo uivar, mas sei que era um lobo”) ou a relação de contiguidade que este par mantém com a larga planície do pampa, ainda quando este não é o espaço de referência imediata do texto.

Para complementar o que já foi dito aqui, apontemos também o ângulo de visão do narrador e nos expedientes narrativos adotados em “Missa do Galo” e “Ulrica”, sempre considerando seus projetos para a criação de uma atmosfera ambígua e onírica.

Augusto Meyer já observara como Machado foi sempre mais feliz ao adotar a técnica da “pseudo-autobiografia”, ou seja, a construção do texto sob a perspectiva da primeira pessoa. Assumindo a personalidade da criatura ficcional que narra o conto, Machado propõe ao leitor uma visão tendenciosa dos fatos, evitando explicitar um ponto de vista onisciente, o que corrobora com a imprecisão do que é narrado, inicialmente comentada neste trabalho. Por outro lado, com o emprego da primeira pessoa, amplifica-se a verossimilhança, já que se prescinde de um mediador, e a narrativa ganha em presentividade, isto é, a impressão de que as ocorrências se dão ao mesmo tempo que a leitura. Cativado pela forma direta como o narrador lhe passa o drama e pela sensação de estar em pleno processo dinâmico dos acontecimentos, o leitor vê-se maduro para cair numa malha de interrogações. E Machado não perde tempo: Nogueira está a contar objetivamente os fatos – e nos mínimos detalhes –, fatos resgatados de sua memória; mas como confiar no depoimento de um narrador que se diz arrebatado por uma “espécie de sono magnético”, de “embriaguez”, que reproduz uma conversa cujos assuntos são absurdamente repetitivos e redundantes? Como, enfim, dar fé a um narrador que confessa: “Há impressões dessa noite que me parecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me”?

Em “Ulrica” temos também uma focalização autodiegética, ou seja, o narrador é o próprio protagonista do enredo. Consultado sobre a sua maneira de compor um conto, Borges deixa revelar a importância que o foco narrativo tem para ele:

No caso de um conto, por exemplo, bem, eu conheço o princípio, o ponto de partida, conheço o fim, conheço a meta. Mas em seguida tenho que descobrir, mediante os meus muito limitados meios, o que acontece entre o princípio e o fim. E depois há outros problemas a resolver, por exemplo, se convém que o fato seja contado em primeira pessoa ou em terceira pessoa. (in *Borges em diálogo: conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari*, 1986, p. 46-47).

Como em “Missa do Galo”, há inúmeras faixas de silêncio narrativo em “Ulrica”, faixas que contribuem para estabelecer novos sentidos para a leitura. Conjecturamos, inicialmente, que a relação amorosa entre Javier e Ulrica talvez não tivesse se concretizado no plano real, mas apenas como uma aventura mental do narrador. Arrebatado pela poderosa impressão que lhe causara a moça norueguesa, com “seu olhar de mistério tranquilo”, talvez Javier estivesse a sonhar a aventura da lenda escandinava sem nunca ter saído de “Northern Inn”.

Um truque dramático usado em “Missa do Galo”, igualmente apropriado para a dissimulação, é o discurso indireto livre. Nogueira confunde-se com Machado, formando uma espécie de “narrador híbrido”. É fácil imaginar como a dubiedade é apurada pela simples aplicação deste recurso. A narração também é usada para condensar detalhes e a descrição de Conceição, executada caprichosa e gradualmente; é artifício importante na composição da atmosfera de contínua insinuação.

Quanto a Borges, sabe-se que, para ele, “todo episódio, em um relato cuidadoso, deve ter uma projeção ulterior” (in RIBEIRO, 1988, p. 96). “Ulrica”, um belo trabalho de ecos, transmite este efeito. Borges achava que o desfecho surpreendente não funcionava bem na prática, pois o leitor só poderia lê-lo uma única vez, se houvesse apenas a surpresa. Parte deste efeito, ainda, pode ser creditado ao fato de o escritor argentino usar, nas linhas finais de seu conto, a fusão entre a primeira e a terceira pessoa narrativas: “Senti que a neve aumentava. Já não havia móveis nem espelhos. Entre os dois não existia nenhuma espada. O tempo escoava-se, como areia. Na sombra o amor fluiu secular, e pela primeira e última vez possuí a imagem de Ulrica” (BORGES, 1983, p. 26). Repare-se que o personagem-narrador, que ao longo da narrativa dispõe da palavra, vai cedê-la ao autor neste ponto. Cedendo-a, o amor fluirá secular (a saga islandesa tem cerca de nove séculos), e caberá a Javier possuir tão somente a “imagem” da mulher.

No que diz respeito ao estilo, vemos que em Borges a criação literária produz seu próprio real, que se apoia na realidade física externa. A realidade da arte, no entanto, é autônoma em relação à realidade objetiva, por ser uma transfiguração desta. Este processo de transfiguração compromete a realidade ficcional também com a irrealidade (a realidade fantástica cria-se sobre a ficcional). Então, como entendia Borges, a irrealidade era condição da arte. O fantástico não se apoia, contudo, numa oposição pura com o lógico ou o real; o texto, na verdade, é uma liga envolvendo os dois estados; logo, os opostos não se excluem.

Condição muito cuidada por Machado, a verossimilhança – dado essencial para o leitor – mereceu a melhor atenção de Borges. Na obra deste, ela sustentará não só a relação simbólica entre os mundos físico e ficcional, mas também dará sentido ao imaginário – repare-se como Javier aceita como natural a sua própria narração, ou seja, a possibilidade de estar vivenciando uma lenda do século XII. Para Borges, “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (BORGES, 1989, v. 1, p. 635). Muito da atmosfera de sonho de seus textos deve-se também ao fim inalcançável que pregam; não havendo uma resposta definitiva para a decifração que propõem, quedamo-nos respeitosamente ante o enigma (o mito), após transcorrermos largo trajeto de conjecturas. Em Borges não há explicações.

Para Machado a arte também não devia ser confundida com a reprodução fotográfica da realidade; a arte era, como para o escritor argentino, uma transfiguração desse real objetivo e referencial. Ele, que já recusara “os estafados retratos do Romantismo”, recusou também o Realismo, ou melhor, a estreiteza sugestiva que ele representava. A literatura realista é basicamente o discurso do “dito”, o que, evidentemente, enfadava este requintado amante das modulações. Conforme Lúcia Miguel Pereira, “quando se consegue abordar o seu mundo noturno, quando os olhos se habituem à meia luz, desvendam-se estranhas perspectivas subterrâneas, que nunca se perceberiam na claridade ofuscante dos espaços abertos” (PEREIRA, 1988, p. 74).

Em “Missa do Galo”, o discurso, ao elaborar sempre o seu contrário, não só convida o leitor a especular sobre o “não dito”, mas também estabelece a imprecisão e a incerteza como o próprio princípio de estruturação do texto. Machado, assim como Borges, nada explica; mesmo quando revela observações, nega-nos qualquer relação entre elas.

Nos textos de Borges há uma coexistência entre textos, na qual o argumento principal mascara um argumento secreto transgredido. Em seu discurso, a matéria-prima é outro discurso sobre o qual promove um desvio. Esta escrita dialógica dará à leitura um caráter de duplicidade. Note-se como Borges é sujeito (eu/Javier) e objeto (outro/Sigurd). Diria Bella Jozef: “Por um sistema de espelhos, em graus e direções diversas, o texto segue dupla orientação: em direção ao objeto da narrativa e em direção à palavra do outro” (JOZEF, 1986, p. 267). Quanto a Machado, seu estilo altamente sugestivo mantém relação com sua técnica de evocar impressões passadas, recolhidas da memória. No entanto, ampara-se numa circunstância que ninguém desconhece: a memória pode falhar. De forma análoga, Borges também explora isto para projetar a sombra da dúvida em seus horizontes. No prólogo de *Elogio de la sombra* (1969), o

argentino nos diz que o tempo ensinou a ele algumas astúcias, sendo que uma delas é “simular pequenas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es” (BORGES, 1989, v. 1, p. 975).

Ademais, fugindo à exuberância a que tende o idioma espanhol, Borges desenvolveu um enunciado clássico, preciso, econômico em termos de recursos. Esse compromisso com a transparência e a concisão na escrita aponta para uma preocupação com a leitura, já que ele acreditava que o leitor podia se distrair pela palavra. Tal como Borges, Machado também usou uma linguagem precisa e simples para expressar toda a carga sugestiva de seus textos. Sua narrativa límpida, no entanto, exprime como poucas o equilíbrio dinâmico da língua literária, onde convivem o clássico e o popular. Dessa harmonização, logrou revitalizar inúmeras expressões desgastadas para tontear o leitor com a sua prosa de sabor estranho. José Guilherme Merquior observou que Machado, avesso à ênfase e à grandiloquência de tom, amava, por outro lado, a “ostensividade *retórica* da linguagem” (1979, p. 173, grifo do autor). Ao mesmo tempo em que se deleitava explorando o lúdico da composição, reforçava a carga mimética da linguagem com ornatos jamais gratuitos. Este é mais um aspecto a aproximar Machado e Borges.

Seria igualmente preciso citar o urbano, inarredável em Machado e comprometido com toda a literatura hispano-americana moderna, à qual pertence Borges. E o que não dizer sobre o tempo, o tempo destrutível de Machado, raiz metafísica das vidas que pendem entre o tédio e o ócio? Tempo, cuja noção Borges transgrediu, junto com a de espaço, para romper com o referencial e instaurar o ambíguo. A propósito, lemos em “Ulrica” o seguinte diálogo: “ – Gostaria que este momento se prolongasse para sempre – murmurei. – *Sempre* é uma palavra vedada aos homens – afirmou Ulrica” (BORGES, 1983, p. 24, grifo do autor).

A paixão de ambos pelo lúdico, reconhecemos, poderia ser mais explorada: em Machado, através de sua obsessão pela enunciação, no bordar a narrativa explicitando as contradições; em Borges, o jogo no ocultar um argumento secreto sob um argumento visível, montando contínuas relações entre a produção literária universal. No entanto, de todas as “bruxarias” que empreenderam, uma nos fascinou mais que as outras: a consagração da ambiguidade. Em Machado, tudo concorre para formar um ambiente enigmático de adivinhações; para Borges, a própria realidade, como uma criatura da arte, é ambígua.

As obras desses escritores, por fim, montadas em função do ato polissêmico da leitura, e explorando a força mimética da linguagem, estimulam-nos sempre a buscar o que os Bruxos

escondem sob o signo, embora o façamos com a plena convicção de não podermos jamais alcançar o absoluto ou a decifração do seu enigma.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 v.

Boletim Bibliográfico/Biblioteca Mário de Andrade. v. 45. n (1/4). jan-dez, 1984. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

BORGES, Jorge Luis. Ulrica. In: _____. *O livro de areia*. Trad. Aníbal Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1983.

_____. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1989. 2 v.

_____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. 4 v.

Borges em diálogo: conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais. Brasília: Editora da UNB, 1985.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

LOPES, Edward; CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MEYER, Augusto. *Preto & branco*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.

O pensamento vivo de Jorge Luis Borges. São Paulo: Globo, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

RIBEIRO, Leo Gilson. *O continente submerso: perfis e depoimentos de grandes escritores de nuestra América*. São Paulo: Best Seller, 1988.

¹ Mestre em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará e doutoranda em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Email: julianeelsbao@gmail.com

² Professor doutor associado do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Email: eduardocluz@gmail.com.

³ A situação que se define, no entanto, é extraída do *Volsunga Saga*, um poema épico com traços da mitologia escandinava.