

MÔNICA ROCHA DE CARVALHO

**A SECRETA FORMA DE MACHADO DE ASSIS E
JORGE LUIS BORGES EM “METAFÍSICA DAS
ROSAS” E “A BIBLIOTECA DE BABEL”**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO - 2014

MÔNICA ROCHA DE CARVALHO

A SECRETA FORMA DE MACHADO DE ASSIS E JORGE L. BORGES EM
“METAFÍSICA DAS ROSAS” E “A BIBLIOTECA DE BABEL”

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida
Junqueira.

2014

SÃO PAULO

À minha avó Angelina, de quem herdei o espírito crítico e também a coleção da obra completa de Machado de Assis (Edições Jackson, 1970). Acho que uma coisa tem muito a ver com a outra.

AGRADECIMENTOS

“A gratidão é a memória do coração”.
(Antístenes, filósofo grego, 445 a.C.)

Agradeço:

Aos meus pais, pela oportunidade de estar aqui, sempre.

Ao meu marido, José Augusto, pelo apoio incondicional e a compreensão nas longas ausências.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, minha orientadora, pela enorme paciência com minhas deficiências e a incansável vontade de ensinar.

À Prof. Dra. Maria Rosa Duarte, ao Prof. Dr. Erson Martins e a Prof. Me. Cristina Torres Gomes pelas sugestões fundamentais à elaboração deste trabalho.

A todos os professores do Curso de Especialização em Literatura da PUC-SP, por dividir conosco o conhecimento.

Aos colegas de turma, pela troca generosa e o prazer da convivência.

À Daniele Onodera, Débora Lisboa, Flávia Reis e Geovanina Ferraz, que me lembraram sempre que o aprendizado vem também do coração.

Ao meu cunhado, D. Paulo Coutinho, O.S.B., pela acolhida no Mosteiro São Bento do Rio de Janeiro durante parte da elaboração da monografia. Seus conhecimentos de filosofia e teologia me ajudaram a compreender e explorar as metáforas bíblicas.

Ao Sr. Luiz Antônio de Souza, bibliotecário chefe da Academia Brasileira de Letras (Biblioteca Acadêmico Lúcio de Mendonça), pela atenção e dedicação com que me recebeu. Sua curiosidade e conhecimento profundo da biblioteca resultaram em descobertas fundamentais para a pesquisa das fontes primárias na obra de Machado de Assis.

RESUMO

Esta pesquisa tem como corpus os contos “Metafísica das Rosas”, de Machado de Assis, e “A Biblioteca de Babel”, de Jorge L. Borges. Foram selecionados em virtude de refletirem sobre um modo do fazer literário e sugerirem discussões sobre identidade e nacionalidade literárias. O objetivo do trabalho é desvelar a forma como Machado de Assis e Borges tecem histórias em seus contos. Para tanto, levantou-se a questão-problema: até que ponto as histórias secretas dos contos “Metafísica das Rosas”, de Machado de Assis, e “A Biblioteca de Babel”, de Borges, irrompem como revelação de uma proposta literária para as literaturas de seus países? É desenvolvido um estudo sobre os procedimentos que Machado de Assis e Jorge Luis Borges lançaram mão para construir a história secreta dos seus contos. Como fundamentação teórica, partiu-se das teses desenvolvidas por Ricardo Piglia para a abordagem de questões relativas à forma de construção de contos em Machado de Assis e Jorge L. Borges. Foi empregado também o conceito de “desterritorialização” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari e discutido também por Flora Süssekind.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Jorge Luis Borges. Metafísica das Rosas. A Biblioteca de Babel. Desterritorialização. Histórias secretas.

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais. (Ricardo Piglia, 2000, p.104)

Sumário

Introdução	8
1. Borges e Machado: de longe e de perto.....	12
1.1. Machado de Assis: vida e obra.....	12
1.2. Jorge Luis Borges: vida e obra	18
2. História secreta, desterritorialização e antinacionalismo: a construção do literário	25
2.1. Sobre as teses do conto	25
2.2. Sobre o conceito de ‘desterritorialização’	26
2.3. Nacionalismo e antinacionalismo: tensão crítico-teórica na literatura.....	33
2.3.1. Machado de Assis e a “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”	33
2.3.2. Jorge L. Borges e o “O Escritor Argentino e a Tradição”	39
3. “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel”: a criação literária	47
3.1. “Metafísica das Rosas”: o universo em um jardim.....	47
3.2. “A Biblioteca de Babel”: o universo no caos	56
3.3. “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel” e os procedimentos de linguagem.....	64
Considerações finais	70
Referências	72
Anexo A: Imagens de “A Semana” e “Relíquias de Casa Velha”.	75
Anexo B: “Metafísica das Rosas”	79
Anexo C: “A Biblioteca de Babel”	82

Introdução

O que pode haver de comum entre dois autores, na superfície, tão distintos quanto Joaquim Maria Machado de Assis e Jorge Luis Borges? Há, ao contrário do que uma visada sem compromisso com a profundidade possa indicar, muito a ser explorado. São várias as referências na literatura e fortuna crítica dos dois autores mostrando que a aparente distância pode ser mitigada na leitura cuidadosa de suas vastas produções literárias. Por exemplo, ambos tocam uma mesma nota: a profunda descrença nas correntes pensantes predominantes no seu tempo, especialmente no que diz respeito aos fortes apelos nacionalistas.

Parte-se da ideia de que Machado e Borges criaram suas obras de modo a extrapolar as fronteiras físicas de seus respectivos países, de forma antagônica às formas empobrecidas pelo cunho nacionalista que percebiam ao seu redor. Como aponta Fischer (2008, p. 28) “Machado se criou no momento maduro do Romantismo, e Borges no ambiente das vanguardas do século XX”, mas “desses escritores [românticos e vanguardistas] e tendências tomam distância”.

Machado de Assis manifestou seu desconforto com as tendências contemporâneas na criação literária, fundamentalmente, em artigos e ensaios publicados em periódicos e também na sua correspondência. Jorge L. Borges, por ter vivido no século XX e falecido há apenas vinte e seis anos, deixa mais referências, incluindo entrevistas gravadas para televisão e revistas. Com o intuito de estabelecer uma correspondência entre as fontes utilizadas, foi dada preferência a documentos ensaísticos que Machado e Borges publicaram.

No caso de Machado, vale ressaltar, entretanto, um exemplo desta troca de ideias na correspondência trocada com Joaquim Nabuco. Tal correspondência mostrou existir entre eles uma relação marcada pela convergência de ideias sobre a situação e os rumos da literatura brasileira. Segundo Hélio Seixas (2005), alguns dos temas desenvolvidos por Machado de Assis no ensaio “Instinto de Nacionalidade” (1873), são também tratados por Joaquim Nabuco em “Camões e Os Lusíadas” (1872). Os ensaios revelam

diagnósticos muito parecidos sobre os excessos e as limitações que o nacionalismo romântico trazia para a produção literária no Brasil.

As visões de Machado e Nabuco colidiram não apenas com as de seus contemporâneos, mas também com elementos do modernismo brasileiro, décadas após a morte de Machado. Mário de Andrade (apud SANTIAGO, 2004, p. 25) fez referência à existência de uma alegada "moléstia de Nabuco", decorrente da formação, do fascínio e do sentimento de identificação que ele e outros de seus contemporâneos nutriam pela Europa e, depois, pelos EUA, em detrimento do Brasil. Mário de Andrade afirmou que este fascínio era uma doença e que, como a moléstia de Chagas, "consistiria em brasileiros andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista", assim como em "falar de um jeito e escrever covardemente colocando o pronome *carolinamichaelismente*" (referindo-se ao estilo clássico da filóloga Carolina Michaëlis). Esse era o tom de sarcasmo dirigido pelos modernistas brasileiros a autores como Nabuco e até mesmo ao próprio Machado, mostrando que o antagonismo persistiria mesmo entre expoentes da literatura em outras épocas.

Segundo Silviano Santiago (2004), no ensaio "Instinto de Nacionalidade", Machado traça um itinerário extremamente rigoroso e original, que começa pela redefinição do escritor brasileiro: "O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é um certo sentimento íntimo que o torna homem do seu tempo e do seu país" (MACHADO DE ASSIS apud SANTIAGO, 2004, p. 16). Adicionalmente, Santiago (2004, p. 17) afirma:

[...] ressaltando a busca da identidade nacional pelo viés do sentimento íntimo, Machado de Assis rechaça as exterioridades triunfalistas do movimento nativista que lhe é contemporâneo [...] e encontra nestas manifestações apenas força e formas instintivas de nacionalidade.

Jorge L. Borges também vive um momento que conta com a exacerbação das qualidades "nacionalistas" dos intelectuais do seu tempo. Tanto quanto Machado de Assis, Borges viveu em uma época permeada por correntes que exaltavam o nacionalismo e questionavam a forte influência do euro centrismo na produção literária de seu país. No ensaio "O Escritor Argentino e a Tradição", Borges (2008, p. 154) aponta para várias contradições invocadas pelos intelectuais e escritores do seu tempo, afirmando:

[...] os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias, e não do universo.

Borges (1975, p. 98) retoma essas ideias no prólogo do seu livro “A Rosa Profunda”, quando cita o escritor inglês Rudyard Kipling: “um escritor... deve ser leal à sua imaginação e não às meras circunstâncias efêmeras de uma suposta realidade”.

Tanto Machado quanto Borges lançam mão de formas de resistência às correntes predominantes do seu tempo e opõem, ao nacionalismo cru, formas que deslocam o escritor do território físico e geográfico, invocando transições entre mundos “internos” e “externos”, reconstruindo metaforicamente ambientes tão amplos quanto o próprio universo.

Esta pesquisa tem como *corpus* os contos “Metafísica das Rosas”, de Machado de Assis, e “A Biblioteca de Babel”, de Jorge L. Borges. Foram selecionados em virtude de refletirem sobre um modo do fazer literário e sugerirem discussões sobre identidade e nacionalidade literárias. O objetivo do trabalho é desvelar a forma como Machado de Assis e Borges tecem histórias em seus contos. Para tanto, levantou-se a questão-problema: até que ponto as histórias secretas dos contos “Metafísica das Rosas”, de Machado de Assis, e “A Biblioteca de Babel”, de Borges, irrompem como revelação de uma proposta literária para as literaturas de seus países?

Nesse sentido, é desenvolvido um estudo sobre os procedimentos que Machado de Assis e Jorge Luis Borges lançaram mão para construir a história secreta dos seus contos. Na análise dos contos, também é explorada a forma como o conceito de desterritorialização, desenvolvido por Deleuze e Guattari (2011), permeia a construção das histórias.

Como fundamentação teórica, partiu-se das teses desenvolvidas por Ricardo Piglia em **Formas Breves** (2000), para a abordagem das questões relativas à forma de construção de contos em Machado de Assis e Jorge L. Borges. Piglia desenvolve duas principais teses: (1) um conto conta sempre duas histórias e (2) o conto é um relato que encerra uma história secreta. Foi

empregado também o conceito de “desterritorialização” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), em **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**; o ensaio de Flora Süssekind (2005), “Desterritorialização e Forma Literária” também foi útil, por tratar desse conceito no âmbito da literatura urbana contemporânea.

O trabalho é composto de três capítulos. O primeiro capítulo, “Borges e Machado: de longe e de perto”, apresenta a vida e obra de Machado de Assis e Jorge L. Borges. O ângulo escolhido vai ao encontro da perspectiva adotada pela biógrafa Lúcia Miguel Pereira, no caso de Machado de Assis, e de Edwin Williamson, no caso de Jorge L. Borges. Em ambos os casos, os biógrafos traçam relações diretas entre a vida dos autores, suas experiências, formação, relação com o seu tempo e sua produção literária.

O segundo capítulo, “História secreta, desterritorialização e antinacionalismo: a construção do literário”, compreende a fundamentação teórico-crítica, bem como a análise do conteúdo dos ensaios “Notícia Atual da Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, de Machado de Assis (1970, vol. 4, p. 129), cuja primeira edição data de 1873; e “O Escritor Argentino e a Tradição” de Jorge Luis Borges (BORGES, 2008), inicialmente publicado em 1953. Nos ensaios, os autores tratam do conflito com o pensamento corrente do seu tempo. Neste capítulo, procura-se trazer uma perspectiva que engloba não apenas conceitos teóricos que embasam a análise da forma e conteúdo dos contos escolhidos que será feita em seguida; adicionalmente, procura-se mostrar a relação entre os escritores e seu tempo, bem como as suas próprias concepções do fazer literário. O objetivo da análise dos ensaios e dos conceitos explorados neste trabalho é desvelar a característica distinta que Borges e Machado desenvolveram.

O terceiro capítulo, “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel”: a criação literária, apresenta a análise dos contos “Metafísica das Rosas”, de Machado de Assis e “A Biblioteca de Babel”, de Jorge L. Borges, inferindo como se dá a construção das suas histórias, bem como das suas histórias secretas. É apresentada também uma comparação entre os dois contos, buscando os procedimentos comuns ou diversos utilizados pelos dois autores.

1. Borges e Machado: de longe e de perto

1.1. Machado de Assis: vida e obra

Leio por instruir-me, às vezes por consolar-me. Creio nos livros e adoro-os. [Machado de Assis, Diário do Rio, março de 1867].

Há muito mistério ainda em Machado de Assis. Mistério fascinante, que atrai e enfeitiça deliciosamente os decifradores. [**Machado de Assis na Crítica** foi publicado por Astrojildo Pereira no Diário de Notícias no domingo, 18 de junho de 1939].

Ao contrário de Borges, a história de Machado de Assis não foi marcada pela presença da literatura na infância. De acordo com a descrição de Lúcia Miguel Pereira, o “mestiço, pobre e nevropata” só veio a conhecer as letras e a literatura por esforço e busca próprias. A marca da sua genialidade apareceria, entretanto, bem cedo. Já em um ensaio publicado em 1858, aos dezenove anos de idade, Machado de Assis traçava um panorama do “Passado, Presente e Futuro” da literatura, demonstrando uma força de expressão e capacidade de síntese do momento e de mundo que ainda pouco conhecia. Em pleno vigor do Romantismo, o jovem Machado já “encarava a literatura como um meio de fixação da nacionalidade, reclamando contra a escravização aos cânones portugueses, condenando o indianismo porque ‘a poesia indígena, bárbara, a poesia do boré e do tupã não é poesia nacional.’”. (PEREIRA, 1936).

O jovem Machado iniciou sua trajetória nas letras pelo jornalismo. Escreveu crônicas nos principais veículos da época, marcou presença nos meios literários, produzindo poesia de qualidade discutível; prosseguiu em um caminho que negou todas as perspectivas que a vida inicialmente lhe apresentou, superando obstáculos de ordem física, afetiva, financeira, de raça.

Lucia Miguel Pereira produziu uma das primeiras biografias de Machado de Assis, e escolheu a forma ensaística para desenvolver o seu trabalho. A biógrafa alerta, no primeiro parágrafo da sua obra, que “sua biografia há de ser, sobretudo, uma interpretação. Interpretação de Machado de Assis devia ser o título deste livro” (PEREIRA, 1936, p. 5). Com essas

palavras, ela sintetizou, entre outros argumentos, a perspectiva por ela construída para realizar seu estudo crítico e biográfico sobre Machado de Assis. Lucia escolheu relacionar os eventos mais marcantes da vida de Machado com o desenrolar da sua obra, tentando descobrir o homem por trás do artista e vice-versa; seu relato ensaístico contém um forte teor opinativo e, ao mesmo tempo, conta com o benefício de ter sido baseado em muitas fontes primárias, uma vez que a autora conviveu com pessoas que fizeram parte da vida e história do biografado.

Maria Helena Werneck (apud DEBUS, 2008) afirma que a biografia escrita por Lucia Miguel Pereira é “um dos textos decisivos para a guinada interpretativa de base psicológica, que renovou a recepção da obra de Machado de Assis, e até hoje é considerado um dos clássicos da fortuna crítica do romancista”.

Este ângulo que prioriza a atenção aos aspectos da formação da psicologia do escritor, relacionada com o meio em que foi criado, também é enfatizado por Márcia Gonçalves (2005):

“apresentar Machado de Assis como o mestiço, pobre, nevropata e, concomitantemente, autor de obra literária fundadora do moderno, era entender a contingência de cada experiência humana como o campo em que as realizações existenciais poderiam, na qualidade de um realismo trágico, se manifestar.”

Gonçalves (2005) aponta que, nos capítulos dedicados à infância e aos primeiros anos da juventude de Machado, Lúcia Miguel Pereira deu ênfase na imagem do moleque pobre, a vender balas e percorrer as ruas de um Rio de Janeiro de meados do século XIX. Seus ambientes (o morro do Livramento, a Saúde, a praia de São Cristóvão) figuraram como cenário dos anos de formação do escritor que, na interpretação da biógrafa, seriam recriados por ele em algumas de suas crônicas e romances no futuro.

O Rio de Janeiro tornar-se-ia ponto marcante na obra de Machado, permeando toda sua prosa. Segundo Lucia Miguel Pereira, “moleque do morro, operário, jornalista, empregado público, Machado de Assis era um típico produto do solo carioca” (PEREIRA, 1936, p. 189), e isso transparecia na sua literatura. A crônica urbana era o seu domínio, e muitos apontam para a ausência da natureza em sua obra, como uma resistência aos cânones da

época. Machado era, segundo Lucia Miguel Pereira (1936, p. 189), “nada descritivo, nada de plástico, mais auditivo do que visual”.

A inserção de Machado na vida literária se deu pelo jornalismo. Em especial pela sua colaboração no periódico *Diário do Rio*, que propiciou “A disciplina da colaboração frequente, a sensação do contato com os leitores de toda a natureza [que] amadureceram rapidamente esse rapaz de 21 anos” (PEREIRA, 1936 p. 80). Em torno de 1878, após a publicação de **Yayá Garcia**, Machado deixaria a contribuição jornalística em segundo plano, o que, segundo a biógrafa, aconteceu no momento em que, de posse de uma posição social que lhe permitia abrir mão de algumas fontes de renda, preferiu seguir na ficção, pois “mais cedo ou mais tarde o jornalista político prejudicaria o artista” e “seu culto à literatura não lhe permitiria expô-la aos achincalhes de desafetos políticos” (PEREIRA, 1936, p. 154).

É importante ressaltar que este aparente abandono do acompanhamento do cenário político diário acabou por valer uma reputação de homem que não se envolvia nas grandes causas de seu país, ainda que na intimidade e com discrição sabia-se que Machado não só participava desta vida intensa na capital, como era firme nas suas posições. Mais interessante é recobrar o comentário de Lucia Miguel Pereira (1936, p.154) sobre este abandono precoce da vida jornalística, uma vez que, segundo a biógrafa, “[naquele momento], parecia errar, pois era muito melhor jornalista do que escritor de ficção”.

Sua poesia tinha sido convencional, não tendo nem mesmo rejeitado, como fez na prosa, as escolas literárias de seu tempo e procurou enquadrar-se no Romantismo. “E assim, conseguiu fazer três livros inteiramente maus” (PEREIRA, 1936, p. 147).

Mesmo assim, seus primeiros romances tinham alguma dissonância com o que se produzia na época, mas seguiam ainda uma cartilha de tom quase familiar, do que se escrevia para entretenimento da sociedade da época, dos livros que se tornavam comentários entre chás e fitas da sociedade que Machado desejava penetrar. A biógrafa ressalta que, mesmo no tom bastante fraco, esses primeiros livros já anunciavam um distanciamento do Romantismo, a saber: a predominância dos problemas psicológicos e o “fazer decorrer as peripécias do livro [referindo-se à **Ressurreição**] do temperamento dos personagens”. (PEREIRA, 1936, p.158).

O começo da grande virada na obra de Machado se dá em torno de 1878, quando, em meio a uma difícil fase de pouca saúde, e após uma polêmica pública e crítica relativa à publicação d' **O Primo Basílio**, de Eça de Queiroz, Machado se recolhe em Friburgo por uma longa temporada. Coincide esta época também com a publicação de **Yayá Garcia**, com o abandono do jornalismo, e a tomada de novos rumos na sua produção literária. Já em **Yayá Garcia**, especialmente na constituição do personagem Luiz Garcia, Lucia Miguel Pereira (1936, p. 183) comenta que Machado “não se sacrificou mais aos cânones da escola e achou os meios próprios de expressão”. É quando começa a aparecer o verdadeiro Machado.

Segundo João Castro Rocha (2013), contribuiu para essa guinada no estilo, uma reação de Machado ao impacto que *O Primo Basílio* teve no mundo literário da época. Para (ROCHA apud ALMEIDA, 2013), “a consagração de um escritor mais moço e que também escrevia em português agudizou a insatisfação de Machado com seus próprios romances e o levou a uma reformulação radical”. Nesta resenha sobre o livro de Rocha, Rodrigo Almeida ainda adiciona:

A chave para essa reinvenção... está na ‘poética da emulação’... Machado abasteceu-se do cânone literário (em “Brás Cubas”, o caldeirão inclui a Bíblia, Xavier de Maistre, Sterne, Shakespeare e muito mais) de forma despidorada, criando a partir disso uma obra inovadora.

Lucia Miguel Pereira (1936, p. 184) define esta guinada como o momento em que Machado “abre mão da confiança dos homens, ou nos sentimentos dos homens”, uma vez que até ali havia uma ordenação de valores, e uma crença absoluta no bem e no mal. Na fase que se seguiu, tudo se tornou “relativo e contingente”.

A biógrafa aponta que Machado não era em nada indiferente à natureza: ele amava apaixonadamente as flores e os cachorros. Especialmente, segundo Lucia Miguel Pereira (1936, p.206, grifo nosso), Machado “*adorava as rosas*, que cultivava com carinho na sua casa do Cosme Velho”. Isso nos remete ao conto que será analisado neste estudo, a “*Metafísica das Rosas*”, escrito e publicado em 1883, justamente quando Machado se mudou para a nova residência. Teria sido Machado um jardineiro? Ao que tudo indica, sim. Lucia Miguel Pereira (1936, p. 190) cita uma

passagem em que Machado faz um dos poucos relatos sobre a sua vida cotidiana: “É meu costume levantar-me cedo, e ir ver *belas rosas*, as frescas murtas e as borboletas que de todas as partes correm a amar ao meu jardim” (grifo nosso).

Também, aproximadamente nesta época, Lucia Miguel Pereira afirma que Machado teria mergulhado em uma jornada de questionamentos pessoais em diversas áreas, e que não abrangia unicamente a sua obra literária. Além das experimentações com novas formas de criar, parece ter também se envolvido em estudos profundos sobre o sentido próprio da vida, tendo-se dedicado a leituras que incluíam temas metafísicos. Machado foi um grande leitor de Pascal, e tal qual o filósofo francês, também explorou o conflito do homem com a própria vida.

O que ele sentia – a falta de sentido da vida – remeteu-lhe à vontade de se “debruçar sobre o abismo do inexplicável”. Segundo Lucia Miguel Pereira (1936, p. 222), “nesse plano, Brás Cubas e Machado se confundem”: “Para que viver?” “O homem é uma errata pensante”. São questões que habitavam então a mente do escritor. A biógrafa afirma que: “Caminhando às cegas, entre tantos mistérios que o cercam, só uma coisa lhe resta: a afirmação desdenhosa da liberdade espiritual [...] a capacidade de rir do absurdo da vida”.

A importância de “Memórias Póstumas” é que, segundo ela, muitos dos seus contos, e até mesmo outros romances estão em embrião neste livro. Ela cita: “Quincas Borba”, “A Igreja do Diabo”, a “Teoria do Medalhão”, “O Espelho”. Isso seria consequência de um modo de funcionar, o qual levava Machado a revolver por longos períodos em torno de um mesmo tema, a trabalhar exaustivamente a mesma ideia. Essa conclusão é fruto do ângulo de análise escolhido pela biógrafa que, como já mencionado, relaciona a criação de Machado, bem como o seu foco em estudar insistente e profundamente alguns temas, como consequência da sua formação psíquica. Pereira (1936, p. 231) ressalta:

“essa arte das gradações, quase imperceptíveis, do lento preparar de situações que vai armar-se mais tarde, é a grande arte de Machado de Assis como romancista.”. E completa: “todos os seus livros se desenvolvem [...] organicamente, crescem naturalmente, com a lógica caprichosa [mas] inexorável da vida”.

Neste ponto Machado começa incessantemente a lançar mão de um tipo de “*humour*”, uma escrita irônica inspirada nos ingleses¹ que foi tão duramente criticada por Silvio Romero (1897). Entretanto, esta forma de criação literária baseava-se em um profundo desejo não ser propriamente humorístico, mas de promover um sentido de profundidade. Da mesma forma que no romance, seus contos da época refletiram esta mudança brusca na formulação; neste momento, sua obra adquire, mesmo em um ambiente local do Rio de Janeiro, uma dimensão universal.

Segundo Herculano Weber (2011),

Com Papéis avulsos haveria, de outra parte, uma guinada na produção machadiana, detendo-se o Autor na inquisição da alma humana, em contos sem desfechos de cunho moralizante: são contos abertos, em que interessa, mais, para além do enredo específico do conto, perscrutar os desvãos da alma e da psicologia das personagens. Esses contos, nesse sentido, também não se satisfazem com a forma adotada nos anteriores, normalmente contos longos, mas com formas sintéticas, típicas do conto moderno, em que Machado exercita a ironia, o *humour*, e explora os paradoxos do ser humano.

Ainda, segundo Márcia Gonçalves (2005), o que a biógrafa Lucia Miguel Pereira fez foi valer-se de alguns referenciais da psicologia clínica e da psiquiatria², para ver nos personagens e tipos machadianos um pouco do que ele projetou ser, mesmo sem uma consciência de tais desejos. Ela afirma que:

Se o Conselheiro Aires podia ser tomado como a imagem no espelho das figurações autobiográficas de seu criador, Lúcia Miguel Pereira arriscou perceber, em algumas personagens femininas, a fala de um Machado de Assis que confessava um tanto de suas dúvidas, inseguranças e fragilidades.

Finalmente, após a consagração nos campos aos quais se dedicou (com exceção de sua poesia), Machado de Assis acabou por sucumbir à saúde

¹ Seria este outro ponto de discordância com o espírito da intelectualidade local, de forte cunho francês.

² Lucia Miguel Pereira (1936) discorre em diversos pontos da biografia sobre o arcabouço teórico e clínico no campo da psiquiatria disponível à época, referindo-se ao temperamento de Machado como pertencente à “galeria dos gliscróides de Mme. Minkowska”, o que era sinônimo de “temperamento mórbido”, de “constituição patológica”. Referia-se igualmente ao seu “caráter epileptoide e esquizoide”, e nestas descrições ela fazia relações diretas não só com o comportamento do escritor, mas também com temperamento do homem.

fragilizada pela maior perda da sua vida, a morte da esposa Carolina. Segundo Pereira (1936, p. 315):

Chegado ao fim dos seus dias, depois de ter lutado muito e muito sofrido, depois de ter em vão tentado descobrir um sentido para a vida, depois de ter se negado e revoltado, Machado de Assis se deixa penetrar pela doçura de existir.

Machado de Assis faleceu no Rio de Janeiro em 29 de setembro de 1908, cercado de amigos e admiradores, aos 69 anos de idade.

1.2. Jorge Luis Borges: vida e obra

Se recuperasse a visão eu não sairia de casa. Ficaria lendo os muitos livros que estão aqui, tão perto e tão longe de mim.

Meu bisavô era lisboeta. Era Borges de Moncorvo, uma cidadezinha de Trás-os-Montes. Depois tenho uma maioria de sangue espanhol, uma avó inglesa, algum sangue judaico-português e, muito distante, algum sangue normando dos Bittencourt, uma família de Rouen, noroeste da França. Devo ter ainda algum sangue escandinavo e isto é tudo. Mas eu trato de ser cosmopolita, de ser digno deste planeta.

(entrevista a Roberto D'Ávila, um ano antes da sua morte)

A vida de Borges foi permeada pela literatura desde a infância. Nascido na Argentina (Buenos Aires), aprendeu desde cedo o inglês e o espanhol; aos seis anos de idade declarou ao pai que já estava decidido a ser escritor, e assim começou. No ano seguinte, escreveu, em inglês, um resumo de literatura grega. Depois, com base em uma cena do 'Dom Quixote' de Cervantes, escreveu seu primeiro conto, *La visera fatal*. Ainda aos nove, fez sua primeira tradução: **O príncipe feliz**, de Oscar Wilde.

Na adolescência, mudou-se com a família para a Europa, tendo se fixado na Suíça, onde não só estudou, mas também se lançou oficialmente como escritor. Escreveu para um jornal em Genebra resenhas de livros espanhóis, publicou poemas em francês. A estadia em Genebra durou sete anos, ao fim dos quais retornou para a Argentina com a família e deu prosseguimento à carreira publicando, no início da década de 1920, seu primeiro livro de poemas, **Fervor em Buenos Aires**.

Nos primeiros anos publicou também livros de ensaios, justamente aqueles que, como mencionamos acima, foram expurgados de suas coletâneas no fim da vida (porque tidos pelo autor como verdadeiras aberrações). Seu estilo único já era visível, mesmo neste início, e também marcado por uma multiplicidade de influências das fontes em que bebia intelectualmente. Borges era um erudito, versado em várias línguas, dono de uma cultura diversa e abundante.

A característica dominante das suas primeiras produções, notadamente as poesias, era uma recuperação da cultura argentina original. Também se opunha vorazmente aos resquícios do simbolismo e da produção francesa. O Borges de então tinha um tom nacionalista, no sentido de ser um recuperador da real cultura local; sua poesia era recheada de expressões argentinas, e recusava o espanhol culto, tendo na oralidade da língua sua maior marca.

Naquele momento, Borges desafiou a tradição, na medida em que trazia aspectos da vida local que não apareciam na literatura da época. Foi, desta forma, inovador no apego às origens da cultura, levando a questionamentos e até mesmo a uma mudança de tom entre seus contemporâneos. É neste sentido que o escritor, que começava a se fazer conhecido, tem um tom de nacionalismo que clama à origem, desalinhado da vanguarda da sua época que, ao lançar mão do elemento local o fazia de forma pictórica, afetada e composta, como se trouxesse o olhar do europeu sobre o gaúcho. Este aspecto será oportunamente mais detalhado na análise do ensaio “O Escritor Argentino e a Tradição”.

Foi nos anos 1940 e 1950 que Borges se consolidou como contista. Nestas décadas, mais produziu esse gênero, no qual se tornou mestre. Como falamos acima, o poder de condensação que desenvolveu, bem como a mescla de temas supostamente situados em outros campos como: a metafísica, mitologia, teologia, matemática, hermenêutica, deu à sua ficção um tom que o distinguiu mais ainda de todas as tendências e correntes da sua época. Borges causou fortes impressões no leitor ao trabalhar especialmente com uma abundância de metáforas sobre temas recorrentes, contrastes e contradições. Foi do fantástico ao prosaico e vice-versa com uma destreza que confundia o leitor, borrando as fronteiras entre o real e o fantástico.

Este estilo, que veio a compor um subgênero na narrativa de contos, tornou-se comum em anos subsequentes, mas definitivamente contou com Borges nas suas primeiras manifestações. É neste contexto que Borges dá o salto entre o eminentemente local e a literatura universal. Cria formas inovadoras em sua literatura, e ao transitar entre gêneros, como o ensaio e o conto, deixa o leitor sob o impacto do novo.

Nos anos seguintes, o escritor é, então, consagrado à fama e torna-se conhecido no mundo inteiro. Recebe diversos prêmios internacionais dos governos da Itália, França, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos e foi traduzido e publicado extensamente nos Estados Unidos e na Europa.

As piores críticas que sofreu vieram daqueles que rotulavam seu trabalho como sendo o de um escritor que desprezava o tom local e que não estava comprometido com o que se passava no seu país. Borges não só se opôs ferozmente ao Peronismo, mas também defendeu abertamente o que era original de seu país. O que firmemente resguardava é que não se deveria prender a literatura em regionalismos tolos; seu credo era: “ser universal para ser argentino”.

O fim da sua vida foi entre os livros. Nomeado diretor da Biblioteca Nacional, que frequentava todos os dias, viveu seus últimos anos entre os seus mais de oitocentos mil livros. No entanto, já não podia mais lê-los, uma vez que perdera totalmente a visão para uma doença degenerativa congênita. Morreu em 1986, aos 87 anos.

Borges trabalhou a maior parte do tempo na obscuridade, por viver afastado dos centros estabelecidos de cultura literária. O Prêmio ‘*International Publishers*’ de 1961 trouxe-lhe fama e conhecimento internacional, mas ainda assim o dividiu com Samuel Beckett. Posteriormente, foi aclamado como o mais influente escritor de linha espanhola moderna.

Segundo seu biógrafo, Edwin Williamson (2011, p.9), Borges teria caído no gosto não só do público, mas também influenciado fortemente seus escritores contemporâneos, pois:

...sua obra ampliava o alcance da ficção ‘séria’ de forma surpreendente, e estimulava os escritores a se afastar do realismo psicológico ou social baseado nos personagens, ou do realismo social do romance do pós-guerra, para adotar a ficção como um artefato reflexivo, retórico, propenso a

uma fantasia que não se envergonha de si mesma e a preocupações intelectuais e até filosóficas.

Segundo Williamson, Borges considerava o realismo uma “fraude”, na medida em que seria uma pretensão do romancista erguer um espelho diante da realidade quando, de fato, sabe-se tão pouco sobre esta realidade e o mundo ao seu redor. Assim, Borges tratava o conto e a ficção como terrenos não apenas independentes, mas também completamente livres. Da mesma forma, questionava a posição de importância que o romance havia adquirido na literatura contemporânea, sendo “atraído por modos de contar histórias que precederam em muito o romance: fábulas, epopeias, parábolas, contos folclóricos” (WILLIAMSON, 2011, p.10). Essa falta de limites estabelecidos por gêneros na criação literária fazia com que ele visse espaço para a “magia da ficção” em lugares tão inusitados quanto suas resenhas, ensaios eruditos, notas de rodapé, obituários... permitindo que a palavra corresse livre e isenta de rótulos quaisquer.

Borges chegou ao extremo de afirmar que a própria metafísica e a teologia poderiam ser consideradas ramos da literatura fantástica. Esse ponto é fundamental para nosso estudo, na medida em que indica, no Borges criador da magia e da fantasia, um ceticismo quanto ao que toca estas questões, colocando-as no mesmo nível do que faz parte do universo da criação artística (ou não). A relação de Borges com a metafísica é um traço crucial para que se entenda a sua obra. Segundo Heloisa Correia (2012):

Borges quando, ao desrespeitar as fronteiras, burlar as vigilâncias disciplinares e invadir o território da metafísica, inaugura nas fronteiras entre literatura e filosofia um novo terreno estético.

A literatura de Borges sofreu a influência direta da forma como o autor viveu. Sua vida foi marcada pela presença de acadêmicos (o pai era pai era professor de psicologia) e pelas viagens entre a Argentina e a Europa. Na infância, leu histórias de R. L. Stevenson, R. Kipling, A. Dumas e também de Eduardo Gutierrez. Já maduro, ocupou-se da leitura de grandes filósofos, como Berkeley, Hume, Schopenhauer e Nietzsche. Dessas incursões, Borges parece ter extraído compreensões sobre o mundo que perduraram e se refletiram na sua escrita; Segundo Williamson (2011, p.10),

[...] de Berkeley e Hume tomou sua premissa básica: a natureza subjetiva de todo conhecimento e experiência; de Schopenhauer e Nietzsche extraiu o sentimento da fragilidade da identidade pessoal, que tanto podia ser o produto da autoafirmação como o mero conceito de alguma inteligência cósmica. Ao carecer de verdade objetiva, o homem estava condenado a participar de um jogo sem regras fixas e sem fim específico, pois, se a existência de seres distintos de nós mesmos era incerta, não se podia descartar a presença de Deus ou de um demiurgo oculto. O ato de escrever era um paradigma da existência: o autor podia inventar personagens e tramas, mas era ele a verdadeira fonte de suas invenções ou elas simplesmente refletiam padrões que se repetiam sem fim por toda a literatura universal? Diante de incertezas tão radicais, o leitor era convidado a questionar a ideia de personalidade, destino e, em última instância, a própria realidade objetiva.

Em termos de gêneros, Borges elegeu o conto, as ficções breves e os ensaios como suas formas preferidas; especialmente nos contos empregou extensamente sua capacidade de síntese e condensação, em que explorava temas afins por ângulos diversos. Eram recorrentes os espelhos, os labirintos, o infinito, o universo, o duelo, pelo qual tinha verdadeira obsessão: competições entre rivais, desordeiros, aventureiros, teólogos. Nos duelos, explorava uma metáfora da afirmação da individualidade, mas muitas vezes concluía que vencido e vencedor não passavam de imagens entremeadas por um espelho.

Os contos de Borges revelaram que, desde muito tempo, havia antecipado grandes temas da teoria crítica moderna: reflexões sobre o tempo, o indivíduo, a relação dinâmica entre escrita e leitura. Segundo Williamson (2011, p. 11), Borges havia

[...] gerado textos que encarnavam ideias tais como o caráter arbitrário da identidade pessoal, o sujeito descentrado, a 'morte do autor', as limitações da linguagem e da racionalidade, a intertextualidade ou a natureza historicamente relativa e construída do conhecimento humano.

Ao longo dos anos, e como consequência também da evolução da perda da visão, a recorrência a temas metafísicos, bem como a mistura de alta filosofia na sua criação contribuíram para que se formasse uma imagem pública de um intelectual desconectado com seu tempo e com as questões mundanas, "um manso bibliófilo distraído, que vivia recolhido, quase fora do tempo, trancado numa 'Biblioteca total'" (WILLIAMSON, 2011, p.11). Outra

característica que alimentava certa imagem de “homem fora do tempo” era o hábito de voltar atrás e reeditar seus escritos ostensivamente: adicionava partes, retirava outras, eliminava por completo a existência de escritos dos quais se arrependia. Há casos de livros inteiros (ensaios publicados na década de 1920) que ele não somente renegou, como afirma ter tentado recomprar todos os exemplares que houvesse no mercado.

Tal processo de edição de si próprio e da sua história constitui um verdadeiro labirinto de intratextualidades e intertextualidades, de maneira que uma criação já “parida” viesse a renascer com outras formas e ideias concebidas em outras épocas. Em muitas instâncias, o Borges cronológico era atropelado pelo Borges eterno criador e reinventor de si mesmo. Não é de se estranhar então que estes mesmos labirintos, imagens espelhadas, reproduções infinitas também estivessem no cerne da sua poética.

A esse respeito, é interessante observar que as constantes reedições consolidavam um processo de “limpeza” das cores locais da sua obra. Ao que tudo indica, sem ferir seus brios argentinos, o escritor buscava cada vez mais a forma universal e, ao mesmo tempo, a análise da sua obra já indicava diferenças substanciais entre os originais do escritor da juventude, da maturidade e da velhice.

Outro traço marcante que vale ser mencionado é o que afirmava o autor: que sua criação era essencialmente autobiográfica. Entretanto, Borges não limitava a afirmação a si mesmo, tendo escrito em um ensaio da juventude que: “Toda literatura é autobiográfica, em última instância. Tudo é poético na medida em que confessa um destino, na medida em que nos dá um vislumbre dele.” (BORGES, apud WILLIAMSON, 2011 p. 13).

Em 1927, segundo o biógrafo, Borges parece ter sofrido alguma sorte de revés amoroso que não tenha vindo a público, mas que, ainda de acordo com o biógrafo, não passa despercebido a uma análise atenta da sua obra: “Já em 1927 se observa uma mudança violenta em suas ideias literárias, que desencadeia a transformação do jovem poeta *crioullista* no escritor desiludido, cético, Kafkiano, que aparecerá uma década mais tarde” (WILLIAMSON, 2011, p. 15). Esta relação entre o escritor e eventos estritamente pessoais teria influenciado diretamente a produção literária de Borges. Segundo o próprio Borges (apud SERRANO, 1985),

Sou um sentimental, diria que desagradavelmente sentimental, muito sensível e vulnerável. O que acontece é que, quando escrevo, faço-o por meio de símbolos. Nunca me confesso diretamente: as pessoas supõem que esta álgebra corresponde a uma frieza interior, mas não é assim, meu amigo, é o contrário: essa álgebra é uma forma do pudor e da emoção.

No fim da vida, a relação com María Kodama também parece ter tido influência sobre um novo tom na produção borgeana. Em entrevista a Joaquim Soler Serrano, em 1985, ele afirma [naquele momento] “mitigar seu ceticismo com um pouco da paixão da juventude”. Borges faleceu em Genebra, em 14 de junho de 1986. Em seu **Ensaio Autobiográfico**, Borges (2000, p.158) afirma:

Suponho que já escrevi meus melhores livros. Isso me dá uma espécie de tranquila satisfação e serenidade. No entanto, não acho que tenha escrito tudo. De algum modo, sinto a juventude mais próxima de mim hoje do que quando era jovem. Não considero mais a felicidade inatingível, como eu acreditava tempos atrás. Agora sei que pode acontecer a qualquer momento, mas nunca se deve procurá-la. Quanto ao fracasso e à fama, parecem-se totalmente irrelevantes e não me preocupam. Agora o que procuro é a paz, o prazer do pensamento e amizade. E, ainda, que pareça demasiado ambicioso, a sensação de amar e ser amado.

2. História secreta, desterritorialização e antinacionalismo: a construção do literário

O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origens das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambiguidades e rupturas da ficção. (SÜSSEKIND, 1984, p.32)

2.1. Sobre as teses do conto

A análise dos contos de Machado de Assis e Jorge L. Borges escolhidos como objeto deste trabalho é feita a partir das Teses sobre o Conto, e das Novas Teses do Conto elaboradas por Ricardo Piglia em seu livro **Formas Breves** (PIGLIA, 2000). São elas:

(1) Um conto conta sempre duas histórias. Piglia (2000, p. 89) traz como exemplo uma anedota tirada de um caderno de Tchekov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. Segundo Lúcia Serrano Pereira (2008, p. 95), estaria aí condensada a forma do conto, “na contramão do que seria previsível”, e que “essa cisão paradoxal seria a chave para definir o caráter duplo da forma do conto, que trabalha a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-la”.

(2) O conto é um relato que encerra uma história secreta e não se trata de um sentido oculto, mas uma história contada de um modo secreto. Segundo Piglia (2000, p. 91):

Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.

(3) A história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes;

(4) No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história.

Na análise de “Metafísica das Rosas” e da “Biblioteca de Babel”, é feita a busca por esta história secreta que se entrelaça com a “primeira história”. Ao mesmo tempo, serão identificados os procedimentos com os quais Machado e Borges lançaram mão para narrar duas histórias, bem como os pontos de contato entre elas – ou seja, aqueles momentos em que a história secreta emerge na narrativa chamada “principal”.

2.2. Sobre o conceito de ‘desterritorialização’

A leitura das histórias secretas nos contos estudados tem como pano de fundo o conceito de desterritorialização, como apresentado por Giles Deleuze e Felix Guattari em **O Anti-Édipo** (DELEUZE e GUATTARI, 2011) colocado sob a ótica da literatura. Este ângulo de análise se apoia, por sua vez, também no ensaio de Flora Süssekind “Desterritorialização e Forma Literária” (SÜSSEKIND, 2005), bem como na tese desenvolvida sobre o realismo e o naturalismo o seu livro **Tal Brasil, Qual Romance** (SÜSSEKIND, 1984).

Segundo François Zourabichvili (2004, p. 23), o conceito de “desterritorialização”, é um neologismo lançado por Deleuze e Guattari em seu livro **Anti-Édipo** (DELEUZE e GUATTARI, 2011) e desde então é amplamente utilizado nas ciências humanas. Entretanto, ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não é referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização. Zourabichvili (2004, p.23, grifo nosso) afirma:

Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. *O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos.*

[...]

O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (pontos de angústia, de vergonha, de inibição), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência.

Maria Brito (2012) define desterritorialização como um conceito que parte, em primeiro lugar, de um questionamento do pensamento moderno como cristalizado por René Descartes, centrado no sujeito e no pensamento. Igualmente, Carlos Ceia (2010) designa a desterritorialização como:

Conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (Lisboa, 1995), para descrever o processo de *fuga das estruturas sociais e intelectuais coercivas, que podemos entender como análogo ao processo de descentralização do sujeito narrado nas teorias pós-estruturalistas*. (CEIA, <http://www.edtl.com.pt/>, 2010, grifo nosso).

Segundo Maria Brito (2010, p.4), as modificações ocorridas no interior da modernidade determinaram um tipo de subjetividade fincada “*na identidade, na unidade*, em um eu conhecedor e instaurador da verdade pura”, ideia essa que marcou um tipo de subjetividade determinante para a história das ideias. Entretanto, ainda na modernidade, a ideia de sujeito centrado, estabilizado, foi aos poucos sendo denunciada, pois a identidade do sujeito centrada em si mesma não se sustentava. A filosofia de Deleuze e Guattari não cessa de denunciar esta crise e

busca romper com a imagem do sujeito universal para pensar uma subjetividade construída na imanência, com a vida e com suas forças, agora não mais substância, fundamento, mas superfície, fluxos de vida, singularidade. (BRITO, 2012, p.6).

No ensaio “Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a ideia de subjetividade desterritorializada”, Maria Brito (2012, p.7) faz uma crítica à subjetividade centralizada, “que não dá conta da diferença, do movimento, dos deslocamentos existências e vitais”; e traz a ideia desenvolvida por Deleuze e Guattari que sugere que, “por meio de uma subjetividade móvel, desterritorializada, [há] a possibilidade de [se] [...] promover linhas de fuga aos modos de sujeição e imposição daqueles que desejam uma vida [...] fincada pela representação”. Ela cita Felix Guattari em sua obra *Caosmose*, “[onde Guattari] afirma que a subjetividade é polifônica, é plural, pois não há nenhuma instância estruturante e dominante que a determine segundo uma causalidade unívoca (GUATTARI, F. apud BRITO, 2012, p.8)”, concluindo que:

A subjetividade está sendo configurada por vários componentes que não permitem mais um entendimento simplista e estruturalista de suas dimensões e composições, ela vai sendo composta por variantes diversas que chegam mesmo até a escapar dos axiomas da linguagem. (BRITO, 2012, p.8).

Nesse contexto, pode-se entender a subjetividade definida por Deleuze e Guattari como não submetida a idealizações, sendo uma composição que “cria, inventa, fabrica outros modos de vida a partir de seus processos de singularidade”. E seria então esta a perspectiva que rompe com toda a ‘máquina’ de dominação da norma, da regra, para afirmar novas formas [...] de perceptos” (BRITO, 2012, p.10). Em seguida, a autora traça a linha de ligação desta nova forma de percepção da subjetividade com o conceito de desterritorialização, afirmando que a ideia de subjetividade colocada por Deleuze e Guattari “opera com o conceito de desterritorialidade, promovendo uma efetiva subversão de todo o entendimento de uma subjetividade centrada e fixada em si mesma” (BRITO, 2012, p.17).

Neste ponto, é importante recobrar o conceito de “território”:

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI, F; ROLNIK, apud BRITO, 2012, p.18)

Portanto, ainda segundo Maria Brito, pode-se dizer que Deleuze e Guattari entendem a subjetividade como modos de existência que se fomentam diante de uma estética e de uma ética, porque não se movimentam pela moralidade, pelo julgamento, pelo “dever ser” (BRITO, 2012, p.19). Para os autores, em contrapartida àquele sujeito metafísico, engendrado pela verdade, pela unificação de si, pelo pensamento da coerência e da identidade, eles sugerem novos modos de criação, de subjetivação, para além da lógica da semelhança e do igual.

No seu artigo “Desterritorialização e Forma Literária”, Flora Süssekind (2005) faz uma leitura da literatura urbana contemporânea na perspectiva de compreender como o conceito de “desterritorialização” se

apresenta em um grande número dessas obras. Sússekind parte do fato de que é predominantemente urbana a “imaginação literária brasileira nas últimas décadas”, e que essa dominância parece apontar para uma reconfiguração artística das tensões entre *localismo* e *cosmopolitismo*, rural e urbano.

Estas articulações, segundo Sussekind (2005, p.11, grifo nosso):

se veriam marcadas crescentemente pela hipertrofia de um dos polos, por um desdobramento das mediações entre organização social urbana e forma artística, processo no qual duplicação e representabilidade não têm significado necessariamente *complexificação* dos recursos formais, da *prática literária* [...]

Ela prossegue explorando diversos exemplos da produção poética brasileira contemporânea:

“refigurações animalizadas, híbridas, antífisicas, do eu, desdobramentos ambivalentes ou negativos do sujeito funcionariam como *reforço de perspectivas antilíricas, dramatizações identitárias*, conciliações rompidas entre voz e figura, e cumpririam papel particularmente crítico em trabalhos como o de Sebastião Uchoa Leite” (SÜSSEKIND, 2005, p.19, grifo nosso).

Neste ponto é feita a confrontação com um tipo de literatura “documental” e “de testemunho”, onde o território urbano serve como pano de fundo para questionamentos de ordem histórico-político-social. Flora Sússekind mostra como, por meio de processos de construção de novas “subjetividades”, alguns autores (como Sebastião Uchoa Leite) se valem de novas formas literárias:

E, ao contrário da territorialização etnográfico-classificatória operada em geral pela ficção neodocumentalista dos anos 1990, **a produção de uma zona transicional entre dentro e fora, poeta e paisagem**, na poesia de Sebastião Uchoa Leite, **parece reduzir distâncias hierárquicas de observação entre sujeito e matéria urbana**. Mesmo porque os papéis entre observador e observado, na sua obra, sempre podem se inverter. Não há um movimento de catalogação de figuras urbanas, excluídos, desabrigados, criminosos, como na literatura de testemunho, na prosa quase fotográfica das últimas décadas. (SÜSSEKIND, 2005, p.19, grifos nossos).

Flora (2005, p. 20) ressalta ainda que essas formas que se experimentam “num movimento de instabilização e desterritorialização desconfortável do ponto de vista da recepção poética”, não se limitariam a tecer crônicas sobre a experiência urbana contemporânea; ao contrário, o que se faz é converter

o topos moderno das caminhadas pela cidade, e suas tramas implícitas, em figuras mesmas de uma antilírica, de uma narratividade auto-corrosiva pautada numa quebra constante de versos e imagens, em ‘não-localidades’ (SÜSSEKIND, 2005, p.20).

É como se esta “nova” forma literária

[...] parece[sse] apontar também para *dualidades persistentes na vida literária brasileira, para as oposições e mediações entre cosmopolitismo e dado local*, entre universalização e temática regional, litoral e interior. (SÜSSEKIND, 2005, p.23, grifo nosso)

E é assim que esta literatura “desterritorializada” (no sentido apontado por Deleuze e Guattari, 2011) usa de

Exercícios distintos de desterritorialização e irrepresentabilidade espacial que, por via conflitiva, parecem, ao contrário, contribuir para a intensificação da percepção do momento presente e ampliar a própria investigação formal ao interseccionar a prática poética aos desdobramentos históricos recentes de uma experiência urbana violenta, segregacional, autoritária, como a brasileira. (SÜSSEKIND, 2005, p.27)

Como esse conceito pode ser relacionado com os contos de Machado e Borges analisados neste trabalho? É interessante ressaltar que a definição da “desterritorialização”, como proposta por Deleuze e Guattari (2011), é discutida por Maria Brito (2012) e Flora Süssekind (1984, 2005). Elas apontam para uma ruptura entre determinada ordem estabelecida, que também abrange o terreno da criação literária e novas formas desta criação que eram dissonantes, como nos casos de Machado e Borges.

No capítulo “Uma Analogia: Família e Estética”, Flora Süssekind (1984) traça uma analogia em três níveis, entre a relação de um filho com o pai, um autor com sua obra e uma obra com a sua “nacionalidade”. Ela expande o sentimento que cerca a paternidade (“ao filho não cabe ser outro, e

sim a imagem refletida do pai”) e o identifica com o mesmo tipo de expectativa que se tem no relacionar uma obra ao seu criador, como se devesse não apenas ter um elo de continuidade, mas também uma ressonância com o que se sabe a seu respeito. E vai ainda mais além, apontando para a expectativa que se tem de que um determinado autor seja “filho de seu território”:

Esse pai literário deve, do seu lado, obedecer também a um molde igualmente exigente. Como num filho devem se inscrever hereditariamente as características familiares e numa obra o perfil de quem a escreve, também de uma literatura se exige que exiba semelhanças com a tradição nacional a que pertence. (SÜSSEKIND, 1984, p30).

Um dos exemplos de que se vale para justificar esta afirmação é exatamente o da crítica de Silvio Romero a Machado de Assis (ROMERO, 1897):

É por desobedecer aos limites de sua nacionalidade que Silvio Romero, no seu livro sobre Machado de Assis, o recrimina pelo uso do ‘*humour*’ mais característico dos ingleses do que dos brasileiros. Daí [Silvio Romero] julgar por bem “lembrar a Machado de Assis que até ele mesmo anda iludido sobre uma qualidade espiritual, que lhe não assente como ingenuamente acredita”. Dentre outras marcas machadianas, critica-lhe a ironia, por ir de encontro ‘ao caráter nacional brasileiro’.

Diz Silvio Romero, como guardião dos valores nacionais: ‘O temperamento, a psicologia do notável brasileiro não são mais próprios para produzir o *humour*, essa particularíssima feição da índole de outros povos. Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente.’(ROMERO, apud SÜSSEKIND, 1984, p. 30).

A penalidade por infringir tal expectativa, tanto no caso de Machado, quanto no caso de Borges, seria a sua esterilidade artística, ao não deixarem seguidores. Flora Süssekind afirma que:

Machado parece... usar sua pena rara para, com linha dupla, fraturar o ‘instinto de nacionalidade’ dominante na ficção brasileira. Ruptura que não o deixa sem a punição de torna-lo ‘sem filhos’ ou ‘sem seguidores’. Machado permanece estigmatizado por explicável isolamento de quem, *numa literatura que se exige documental*, ironicamente pincela fragmentos. (SÜSSEKIND, 1984, p. 35, grifo nosso);

Por esta razão (a ruptura da expectativa), é que se atribui a autores e suas obras que não se encaixem na filiação nacionalista a pecha de ‘obra menor’ ou pouco representativa:

‘obra menor, texto circunstancial, desvio’, parecem ser o correlatos literários para ‘rebelde’, ‘bastardo’, ‘deserdado’, qualificativos habitualmente atribuídos pelas famílias aos filhos que dela se desgarram. O eufemismo é maior, mas a exclusão é a mesma. (SÜSSEKIND, 1984, p. 33).

Tal desconforto com experimentações tanto em forma quanto em conteúdo seriam a razão para que se rejeite a criação “fora do território”, por território entende-se não a fronteira física do seu país (ainda que fosse esse, coincidentemente o caso das vanguardas argentinas e dos modernistas brasileiros), mas a coesão com o fazer da época. A presença de figuras como Machado e Borges trouxe complexidade à épocas em que as correntes pensantes desejavam a unidade, a formação de identidade e subjetividade locais. Afirma Flora Süssekind:

A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e das discontinuidades [...] Exige-se do literário *que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações*. Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal [...] para que num filho se projete aquele que lhe deu nome, numa obra quem a escreveu, *num texto a imagem do país de onde se origina* [...] Como se, ao tirar de cena a linguagem, entre um *tal* e *outro* não houvesse repentinamente qualquer abismo. Como se o literário fosse uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades (SÜSSEKIND, 1984, p. 35, grifo nosso).

Finalmente, ela ressalta que a orfandade dos latino-americanos os condenaria a uma eterna busca das suas origens, o que seria um postulado a favor da demarcação do seu território cultural tal qual elaborado por Deleuze e Guattari (2011).

É sob este arcabouço teórico que serão analisados os contos “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel”.

2.3. Nacionalismo e antinacionalismo: tensão crítico-teórica na literatura

Nesta seção, serão analisados os conteúdos dos ensaios “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade” (MACHADO DE ASSIS, 1970), e “O Escritor Argentino e a Tradição” (BORGES, 2008).

2.3.1. Machado de Assis e a “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam.

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. (MACHADO DE ASSIS, 1970)

Quando publicou “Instinto de Nacionalidade”³, Machado de Assis tinha à época trinta e quatro anos de idade e já era um jornalista conhecido, e sua produção literária ainda era relativamente pequena: tinha publicado o romance **Ressurreição**, (1872), duas coletâneas de poesia, **Crisálidas**, (1864) e **Falenas** (1870), uma coletânea de contos, **Contos Fluminenses** (1870), algumas peças de teatro.

Como já mencionado no capítulo em que apresentamos a sua biografia, a maior discordância de Machado com as correntes predominantes à sua época não era exatamente uma crítica ao seu tom nacionalista. O que Machado apontava era o tom de imitação do que seria originalmente nacional, e os tons pastéis com que se pintava a vida bucólica e o mito do bom selvagem que grassava o Romantismo. A linha opinativa que escolhe, ao desenvolver o ensaio, procura construir a ideia do que seria o verdadeiro “instinto de nacionalidade”, e parte basicamente de um questionamento do que era o pensamento do que ele chamava de “juventude literária”: “A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques

³ MACHADO DE ASSIS, J. M. Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In: _____, **Crítica** (volume quatro, p. 129-149). Edições Jackson. São Paulo: 1970.

nacionais”. (p. 129) Machado faz então menção direta a poetas com influência romântica em solo brasileiro, tecendo uma consideração de cunho positivo sobre o seu papel de criar uma literatura local:

Não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro” (p.130).

Machado (p.131) então antecipa a discussão sobre a existência de uma identidade brasileira, nacional, na literatura e as condições para tal, afirmando que seu objetivo, naquele ensaio, era falar justamente sobre um “desejo de criar uma literatura mais independente. Um ponto que é bastante reforçado no desenvolvimento da ideia de que a questão de se moldar uma literatura local não passava concretamente pelo que inspirasse ou que fosse o conteúdo dessa literatura, como pareciam crer os românticos. Assim é que ele afirma que “Tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. (p.132)”. Conclui afirmando compreender que “não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, e não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (p.133).

Sua principal preocupação era que não se limitasse ao “espírito nacional” aquelas obras que tratassem de um “assunto local”, limitando a abrangência dessa nova literatura. Mencionando Gonçalves Dias, afirma que: “pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam” (p.133) indica que a utilização de elementos locais não seria a marca de uma literatura local, mas sim a abrangência do que é abarcado pela poesia. Machado lança mão dos nomes da literatura mundial que, em sua opinião, seriam os mestres nesta arte de criar a linguagem universal: “Perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu 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” (p.135).

Machado sugere que a influência local seja inevitável, mas que, entretanto, deva haver um elemento universal, que faz com que o artista (escritor) se relacione com toda a humanidade. Faz um duro ataque à crítica literária da sua época, afirmando que o fato de não se reconhecer o valor de uma literatura se dá pela má qualidade da crítica, que não reconhece ainda o que seja a “alta literatura”:

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam. (p.136).

Ainda afirma que há poucos exemplares do que ele chama de “romance de análise”, provavelmente referindo-se ao tipo de romance com foco no humano, nas tramas que se desenvolvem a partir do centro do que é humano e universal. Para essa escassez, ele atribui a culpa ao que chama da “nossa adolescência literária”.

Também é interessante ressaltar que, neste ensaio, Machado antecipa os problemas que enxerga na característica formativa do Realismo (que só acharia lugar no país anos mais tarde), sendo crítico quanto ao que o talento expresso nas descrições elaboradas possa revelar sobre a qualidade do escritor em si. Claramente, coloca o valor do texto literário como aquele que é capaz de trazer à tona os conflitos do íntimo da natureza humana, aqueles que se situam nos vasos comunicantes em toda a humanidade. Essas características no romance e, conseqüentemente, do produtor deste tipo de obra não são abundantes, mesmo no que Machado chama de “literaturas mais adiantadas”. Ele parece aludir exatamente às características do romancista capaz de produzir a “alta literatura”:

Creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais... Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não

vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número (p. 138).

Machado declara que, apesar do romance brasileiro contemporâneo (de qualidade) ter sido capaz de escapar da influência do romance francês, ele não consegue se eximir da “contaminação” dos elementos políticos e sociais. O mesmo comentário é estendido à produção de contos. Também afirma que a aparente facilidade na composição dos contos é causa da pouca atenção que se dá a eles, e aponta que em sua opinião há um erro neste julgamento, uma vez que se trata de um “gênero difícil” e merecedor de atenção. Finalmente, quanto ao romance, conclui que há boa produção local [no seu momento] e que se percebe em muitos o “instinto do belo”.

O escritor fala também das tendências na criação poética; ele reforça que há qualidade em muito da produção da época. Entretanto, ressalta também que os pecados são comuns e originam-se na forma hiperbólica do texto, que parece sofrer influência da inspiração na natureza grandiosa e impressionante do escritor “americano”:

Bem sei que as cenas majestosas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas. O condor que rompe dos Andes, o pampeiro que varre os campos do Sul, os grandes rios, a mata virgem com todas as suas magnificências de vegetação, - não há dúvida que são painéis que desafiam o estro, mas, por isso mesmo que são grandes, devem ser trazidos com oportunidade e expressos com simplicidade (p.142).

Machado ressalta assim que não se trata unicamente do conteúdo explorado na poesia e no romance que, inspirados na cor e nas formas locais, e explorados nos moldes do realismo ou do romantismo remanescentes sejam rebuscadas, superlativas. O que ele introduz neste ensaio é uma forma de explorar o texto literário que tem na forma simples, direta e crua, uma característica dominante.

Na mesma linha, reforça que a poesia de sua contemporaneidade também comete o pecado do excesso. Citando versos de poetas que considera alheios a esta tendência do momento (faz menção a Bernardo Guimarães, Varela e Álvares de Azevedo), procura demonstrar que na simplicidade da forma é que reside a possibilidade de expressão lírica mais pura.

Adicionalmente, deixa claro que há os casos em que tais regras – clareza e simplicidade – são rompidas, indicando, entretanto, que são esses os casos em que se trata de uma ruptura na forma prevalecente, nos saltos que se traduzem em novas formas de criar. De forma interessante, afirma que:

“esta [a imaginação] tem regras... e se há casos em que se rompem as leis e as regras é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões” (p.142).

Diplomaticamente, termina deixando espaço para que o novo e o “antigo” pudessem conviver, e como consequência, pudesse ser aberto o caminho para ele próprio, que ainda tateava o terreno e buscava sua inserção no contexto literário do país. Ao fim do ensaio, afirma:

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, não me parece que se deva desprezar.

Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. Há um prurido de escrever muito e depressa; tira-se disso glória, e não posso negar que é caminho de aplausos. Há intenção de igualar as criações do espírito com as da matéria, como se elas não fossem neste caso inconciliáveis. Faça muito embora um homem a volta ao mundo em oitenta dias; para uma obra-prima do espírito são precisos alguns mais (p. 148).

No artigo “Estratégias de Leitura da Tradição Literária Brasileira na Crítica de Machado De Assis”, Andrea Werkema (2012) afirma que não se deve, ao analisar o ensaio Instinto de Nacionalidade de Machado, tomar como definitivas as colocações do escritor que começava a amadurecer. Antes, a leitura deste ensaio deve contribuir para compreender a posição de Machado como um episódio em que ele procura delimitar “um estatuto para a sua assinatura resistindo à lei nacional”. Citando Abel Batista (BAPTISTA, 2003, apud WERKEMA, 2012, p. 42), ela ressalta que:

É o momento em que a reflexão machadiana sobre a questão da nacionalidade literária desarticula a retórica solidária do projeto nacional legado pelo romantismo, quebrando o laço entre a realidade brasileira entendida como realidade fundadora e a literatura, demarcando-se, em consequência, não apenas do projeto nacional, mas de todo o projeto em literatura: o episódio

brasileiro do nome de Machado é o momento em que, para se erguer acima do quadro literário nacional, Machado lança a indeterminação sobre o esforço de construção de uma literatura nacional.

O que parece crucial é entender, segundo ela, o modo como Machado:

“inscreve seu nome na história da literatura brasileira, contra qualquer prescrição nacionalista, não opera pela negação de tais prescrições nacionalistas. Opera antes pela sugestão de outra força na condução dos destinos literários, isto é, pela literatura em si” (WERKEMA, 2012, p. 165).

Em outras palavras, o que o crítico (Machado) enfatiza, e que está latente no “Instinto de Nacionalidade” é a sua preocupação em achar um fio crítico de reflexão não apenas sobre as questões nacionais na literatura, como também sobre questões que se situam no terreno do fazer literário.

Ela aponta que esta atitude – de questionar a forma como produz a sua geração contemporânea – também seria uma estratégia para se inserir neste meio, ou seja, de se inserir no debate. Assim é que “Machado de Assis prefere antes lançar dúvidas, desestabilizar certezas e provocar desconfiâncias em relação a um cânone nacionalista que ameaçava homogeneizar uma compreensão do que fosse literatura brasileira.” (WERKEMA, 2012, p.166).

Outro ponto que este artigo traz é uma crítica positiva à “Iracema” de José de Alencar, demonstrando sua simpatia pelo tema “local” utilizado com propriedade. Segundo Machado (apud WERKEMA, 2012, p. 167): “A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para os quais todos os nossos louvores são poucos”, referindo-se a como Alencar já lançava mão de metalinguagem e da criação de um ambiente ‘pitoresco da linguagem’, tal como ‘uma história de bardo indígena’ (idem). Ou seja, o olhar de Machado concentrava-se na inovação da forma e da voz que Alencar imprimiu a Iracema, além da aparência de um simples romance que exaltava o local como resquício romântico.

Abel Batista (apud WERKEMA, 2012) retoma a mesma ideia, reforçando que:

Aí reside o cerne da recusa machadiana: não aceita que, em nome da nacionalidade, se limitem os 'cabedais' da literatura brasileira, ou, dito de outra forma, não aceita que a literatura brasileira tenha que ser pobre para conquistar o caráter nacional que procura... Riqueza e pobreza, em termos de tradição literária, podem e devem ser traduzidas no contato (ou na ausência de contato) com outras literaturas, no aproveitamento de outros modelos formais e no diálogo entre os gêneros literários.

Neste artigo, é levantada ainda outra questão importante, que se refere ao “sentimento íntimo” do escritor, e que seria oposto à ostentação da “cor local”; contraditoriamente, este sentimento poderia ser traduzido em uma ligação profunda, de procedência interior, com a produção literária local, com “seu tempo e seu país”. Em outras palavras, se o “instinto de nacionalidade” configura uma busca por inserção em nossa literatura através de um dado que remeta intrinsecamente à sua nacionalidade, o “sentimento íntimo” procura operar além desse mesmo dado local, inserindo um autor em uma literatura à revelia de qualquer traço “externo” à criação literária. Abel Batista conclui que Machado lança, em seu ensaio, a existência de um “instinto de nacionalidade” na literatura brasileira, mas também deseja a diferenciação que somente pode ser dada por um “sentimento íntimo”, que seria uma afirmação da literariedade de uma literatura, individual ou nacional.

2.3.2. Jorge L. Borges e o “O Escritor Argentino e a Tradição”

Os nacionalistas simulam venerar as capacidades da mente argentina mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós argentinos pudéssemos somente falar de *orillas* e estancias e não do universo. (BORGES, 2008, p.154).

“Creio que se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama de criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores.” (BORGES, 2008, p.158).

No ensaio “*El escritor Argentino y la Tradición*” (“O Escritor Argentino e a Tradição”⁴), Borges dá prosseguimento à formulação de questões que tinha já resgatado anteriormente em “*El tamaño de mi esperanza*” (“O Tamanho da Minha Esperança”) e “*El idioma de los argentinos*” (“O Idioma dos

⁴ BORGES, J. L. O Escritor Argentino e a Tradição. In: _____, **Discussão** (pp. p. 147 - 158). Companhia das Letras. São Paulo: 2008.

Argentinos”). A ideia básica que permeia o ensaio é o desejo de Borges exprimir sua posição relativa às vanguardas da sua época, que se utilizavam de símbolos da cultura regional e local argentina como fatores que possibilitariam a formação de uma identidade local, ou de uma literatura que tivesse essa identidade. Borges (p. 147) inicia o texto afirmando:

Quero formular e justificar algumas proposições cépticas sobre o problema do escritor argentino e a tradição. Meu ceticismo não se refere à dificuldade ou impossibilidade de resolvê-lo e sim à existência mesma do problema. Acredito que nos enfrenta um problema retórico, apto para desenvolvimentos patéticos; mais que de uma verdadeira dificuldade mental, entendo que se trata de uma aparência, de um simulacro, de um pseudoproblema.

Sua principal ideia é que a tradição literária argentina se situava na poesia gauchesca, com seu léxico, procedimentos, e temas. Tais elementos deveriam, segundo Borges (p.147) “ilustrar ao escritor contemporâneo e são [seriam] um ponto de partida e talvez um arquétipo” (p. 147). Ao mesmo tempo, ele critica a eleição de *Martin Fierro*⁵ como cânone nacional, na medida em que se trata(va) de uma emulação da tradição local, soando como uma mera tentativa, não bem sucedida, de pertencer a tal tradição:

Há, no *Martin Fierro*, uma famosa passagem em que o autor deixa de lado essa preocupação com a cor local e escreve um espanhol geral, e não fala de temas vernáculos, mas de grandes temas abstratos, do tempo, do espaço, do mar, da noite. ...É como se o próprio Hernandez tivesse tentado desejar indicar a diferença entre sua poesia gauchesca e a genuína poesia dos gaúchos. ... quando estes dois gaúchos [Fierro e o outro personagem, Moreno] põem-se a cantar, esquecem toda a afetação gauchesca e abordam temas filosóficos. Pude comprovar o mesmo ouvindo cantadores nos subúrbios; estes evitam fazer versos com sotaque elegante do arrabalde ou em lunfardo e tentam se expressar corretamente.” (p. 150)

Como consequência, este falso pertencimento seria a própria negação (e uma espécie de “rebaixamento”) da Tradição. Borges afirma ainda

⁵ Poema de José Hernández, publicada pela primeira vez em 1872 com o título *El gauchito Martín Fierro*, tendo sido seguida por uma continuação, *La vuelta de Martín Fierro*, em 1879. Sua obra narra o caráter independente, heróico e sacrificado dos habitantes dos pampas, e os situam como os verdadeiros representantes do caráter argentino, algo que contrariou os interesses políticos vigentes na época de Hernández. O *Martín Fierro* tem a peculiaridade de não estar escrito na forma culta do espanhol, mas sim, copiando foneticamente a forma de falar dos gaúchos. [acessado em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Martín_Fierro]

que a cópia impediria que esta tradição emulada pudesse se relacionar intertextualmente às outras tradições. Assim, Borges (p. 149) lança um conceito importante: que, para ser universal, a tradição deve ser, em primeiro lugar, eminentemente local:

A prova é esta: um colombiano, um mexicano ou um espanhol podem compreender imediatamente as poesias dos payadores, dos gauchos, mas necessitam de um glossário para compreender, ao menos aproximadamente, Estanislao del Campo o Ascasubi.

Borges critica claramente a forma forçada com que os chamados poetas populares tentam imitar o que é o *gaucho* original e chama seu estratagema de “astúcia”. Assim conclui que “A ideia de que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina me parece um equívoco” (p.150).

Em contrapartida, Borges cita um exemplo de procedimento que serviria ao propósito de trazer para dentro da poesia o elemento argentino de forma sutil e ao mesmo tempo inconfundível, sem que se lançasse mão do tosco artifício da emulação. Ele traz um poema de Enrique Banchs em que inclui no verso elementos como telhados e rouxinóis. Borges usa o poema para exemplificar a utilização de elementos que não são argentinos (o telhado, o rouxinol) como uma “reticência”, um estranhamento ao ambiente, que são características do povo argentino: a dificuldade de mostrar o que lhe é íntimo.

Ao mesmo tempo, ele critica a noção de que um escritor, para pertencer à tradição local, deva unicamente se utilizar de elementos da sua própria realidade. Na sua fala, deixa claro seu desconforto com essa espécie de limitação e manipulação do que seria a poética local:

Além disso, não sei se é necessário dizer que a ideia de que uma literatura deve definir-se pelos traços diferenciais do país que a produz é uma ideia relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devem buscar temas de seus países. (p. 151).

Borges lança mão do mesmo argumento que vemos presentes em Machado, no seu “Instinto de Nacionalidade”, ou seja, que os grandes da literatura mundial não se prenderam ao que era exclusivamente ao local, mas que teriam trazido temas e procedimentos que simplesmente pertencem à “alta

literatura”. Do mesmo modo, ressalta que lançar mão do local (do originalmente local) não era uma questão definidora de pertencimento a essa alta literatura, nem seu detrimento. Em suas palavras:

O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar por ser um culto estrangeiro. Acredito que Racine não teria nem sequer entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Acredito que Shakespeare teria se assombrado se houvessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe houvessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Hamlet, de temática escandinava, ou Macbeth, de temática escocesa. (p.152).

E também:

Para que tivéssemos esse livro [“Don Segundo Sombra” de Güiraldes] foi necessário que Güiraldes recordasse a técnica poética dos cenáculos franceses de seu tempo, e a obra de Kipling, que tinha lido fazia muitos anos; isto é, Kipling, e Mark Twain, e as metáforas dos poetas franceses foram necessários para esse livro argentino, para esse livro que não é menos argentino, o repito, por haver aceitado essas influências. (2008, p.154).

Borges prossegue nomeando mais dois pontos contraditórios no que era o credo da vanguarda argentina da época: (1) a noção de que “os nacionalistas simulam venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós argentinos pudéssemos somente falar de *orillas* e *estancias* e não do universo.”; e também que (2):

“nós, os argentinos, estamos desvinculados do passado; que houve como uma ruptura entre nós e a Europa... que nós argentinos estamos como nos primeiros dias da criação; o fato de buscar temas e procedimentos europeus é uma ilusão, um erro; devemos compreender que estamos essencialmente sós e não podemos brincar de sermos europeus” (p.155).

Borges então traz a ideia de que, em primeiro lugar, é necessário compreender exatamente o que é a Tradição argentina. Ele afirma que “nossa tradição é toda a cultura ocidental e creio, também, que temos direito a essa tradição, um direito maior do que o que podem ter os habitantes de uma ou outra nação ocidental.”, desmistificando a ideia de que a Tradição argentina

seria somente o que é *gaucho*, e que deveria, portanto, ser “recriada”. Ele ainda usa de ironia ao se referir à ideia, ao afirmar: “Compreendo que muitos a aceitem, porque esta declaração de nossa solidão, de nossa perdição, de nosso caráter primitivo tem, como o existencialismo, os encantos do patético” (p.155).

Borges recobra a ideia de Thorstein Veblen que afirma: “para um judeu sempre será mais fácil do que para um ocidental não judeu inovar na cultura ocidental”, uma vez que tal “distância” da ortodoxia possibilitasse a abertura para novas formas dentro da Tradição. Borges (p. 156) declara:

Não temos por que supor que a profusão de seus nomes [dos irlandeses] na literatura e na filosofia britânica se deva a uma superioridade racial, porque muitos desses irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) eram descendentes de ingleses, pessoas que não tinham sangue celta; no entanto, bastou a eles o fato de se sentirem irlandeses, diferentes, para inovar na cultura inglesa. Acredito que os argentinos, os sul-americanos em geral, estejamos em uma situação análoga; podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas.

É interessante notar que este também foi um dos pontos levantados por Machado ao justificar que entre os grandes nomes da literatura mundial havia uma coincidência na utilização de procedimentos novos, novas formas de criar, que foram trazidos para o seio das suas próprias tradições. Em seguida, ressalta:

O mesmo ocorre com os temas e procedimentos literários. Tudo o que nós, escritores argentinos, façamos com felicidade pertencerá à tradição argentina, da mesma forma que o fato de tratar temas italianos pertence à tradição da Inglaterra por obra de Chaucer e de Shakespeare... Acredito, além disso, que essas discussões prévias sobre propósitos de elaboração literárias estão embasadas no erro de supor que as intenções e os projetos importam muito (p. 157)

Finalmente, ele traz também uma ideia que havia sido levantada por Machado, que é a contribuição, como artista, para o que seria o “patrimônio” que é o universo. Em menção similar, Machado usa a palavra “pecúlio”: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e

outros é que se enriquece o pecúlio comum.” (1970, vol. 4, p. 148). E Borges (p. 158) finaliza:

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos prender ao argentino para sermos argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e, nesse caso, o seremos de qualquer modo; ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara.

No artigo “O Cético e o Idealista: Borges e Rosa para além do Universal e do Local”, Erick Felinto (2011) recupera a noção borgeana da fusão com os antecessores, que ele chama de “clássicos” e situa ali (segundo Borges) o segredo da criação autenticamente literária. Em outras palavras, o conceito de que tal autenticidade reside em encontrar [o escritor] a sua própria voz. Essa seria a síntese do que Borges tenta trazer não só em O Escritor Argentino e a Tradição, mas também nos ensaios precursores (O Tamanho da minha Esperança e O Idioma dos Argentinos. Felinto (2011) afirma que:

A multiplicação de vocábulos regionais é prática tão condenável quanto o casticismo acadêmico que paralisa a língua. Em lugar dessas duas atitudes, Borges sugere uma série de práticas linguísticas – algumas das quais serão mais tarde trabalhadas ficcionalmente em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” – capazes de promover o “*amillonar del idioma*”. Desse modo, o argentino acaba por condenar os escritores comprometidos com o regionalismo ingênuo do mesmo modo que critica os que importam a fala europeia.

E prossegue citando um trecho d’ “O Idioma dos Argentinos”:

“*Mejor hicieron nuestros mayores*” (Borges, 1994, apud Felinto, 2011), argumenta Borges. Esses antecessores, a quem, segundo a própria terminologia borgeana, poderíamos chamar de ‘clássicos’, descobriram o segredo da autenticidade literária: “*El tono de su escritura fue el de su voz*” (ibid.). Nesta frase enigmática manifesta-se aquela enigmática terminologia borgeana (“voz”, “tono”, “*entonación*”, “modo”, “forma”, “matiz”) definidora da sofisticada técnica de repetir o já dito de uma maneira diferenciada. (FELINTO, 2011).

Em outras palavras, Felinto reforça a ideia de Borges de que “é paradoxalmente a desistência de toda intenção localista que permite alcançar a

essência do local”. Nesta linha, ele coloca que se pode pensar então que o Borges maduro “realiza em plenitude de estilo e de conteúdo aquilo que o escritor dos anos vinte apresenta apenas como proposta” e que teria sido corroborado pelo ensaio dos anos 1950. O Borges maduro teria encontrado sua entonação, seu modo de dizer próprio, ao mesmo tempo cosmopolita e profundamente argentino.

Mas, ainda segundo Felinto (2011), isso seria “reduzir injustamente a complexidade de um movimento muito mais intrincado que a simples realização amadurecida de propostas de juventude”. O autor de *Ficciones* não seria, simplesmente, “o resultado da evolução natural do escritor de *El tamaño de mi esperanza*, assim como não seria também um oposto absoluto, constantemente cético e universalista”, daquele otimista e também nacionalista que havia nos textos dos anos 1920.

Esses ângulos de análise adquirem uma importância maior do que a crítica dos contemporâneos de Machado, que também o acusavam de antinacionalista e de distante e alheio às questões de seu tempo, uma vez que Borges parece ter sido ainda mais hostilizado do que o primeiro. Por exemplo, segundo Júlio Pinto (2005), quando da visita de Borges ao Brasil nos anos 1970, ele foi impedido de falar na USP e sua palestra na Faculdade de Letras foi transferida para um supletivo no centro de São Paulo. Em outras palavras, foi banido do seu meio por ser percebido como um conservador em termos políticos, um caramujo intelectual. Julio Pinto (2005, p. 14) afirma:

Fora do contexto “ideologizado” da época, essas e outras leituras equivocadas (no seu tempo) da obra de Borges contribuíram para manter uma das principais obras literárias do XX à margem da reflexão e para fixar a imagem – nessa altura estereotipada – do homem avesso às coisas verdadeiras do mundo. Essa imagem também, reforçada pelos hábitos quase monásticos do escritor, e pela cegueira que o atingiu aos cinquenta e cinco anos de idade, fez com que uma análise menos superficial da sua obra deixasse revelar os inúmeros traços de humanismo que ali estavam; causou, em outras palavras, uma ignorância da natureza profunda da sua obra, “por ser considerada incompatível, seja com seu conservadorismo político, seja com seu suposto irrealismo.

Uma das críticas que recupera o verdadeiro sentido de nacionalidade que permeia a obra de Borges foi Beatriz Sarlo (apud PINTO, 2005). Em um dos mais importantes trabalhos já feitos sobre Borges, ela explora este sentido de argentinidade que está inscrito na obra de Borges e analisa o impacto da experiência vanguardista da década de 1920 em sua obra.

Davi Arrigucci Jr. (apud PINTO, 2005)⁶ também teve e tem um papel fundamental na reconstrução ou na discussão sobre outros ângulos na obra de Borges, revelando dimensões de um “Borges histórico” (PINTO, 2005, p. 15). Foi ele quem, por exemplo, propôs que se reavaliasse “a interpretação a que vinha sendo submetida a obra de Borges e que se percebesse que muitas das menções aparentemente casuais a circunstâncias eram, na verdade, alusões diretas a preocupações históricas” (ARRIGUCCI JR., apud PINTO, 2005).

Revela-se um Borges que é simultaneamente cosmopolita e argentino, sempre vinculado e respondendo às experiências históricas que vive. Em outras palavras, Arrigucci Jr., assim como Sarlo (apud PINTO, 2005) “não se preocupa com a manifestação cifrada de eventos ou personagens reais, mas com a insistência com que temas e reflexões históricas e historizáveis aparecem na obra do escritor argentino”, trazendo uma nova dimensão e significação ao conceito de “nacional”, “local” e “universal” na obra borgeana.

⁶ Texto publicado originalmente por David Arrigucci Jr. em 1983.

3. “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel”: a criação literária

Neste capítulo serão analisados os contos “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel”, observando a sua construção textual.. Será também feita uma comparação entre os procedimentos utilizados respectivamente por Machado de Assis e Jorge L. Borges na construção das suas narrativas.

3.1. “Metafísica das Rosas⁷”: o universo em um jardim⁸

No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz. [Gênesis 1:1-3]

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam. [João 1:1-5]

“No princípio era o Jardineiro”: já na primeira frase do conto “Metafísica das Rosas”, Machado deixa bem clara a paródia da origem do universo como descrita no livro do Gênesis da Bíblia cristã⁹. A forma como Machado escolhe indicar a paródia é mais similar, entretanto, à forma encontrada no Evangelho de João¹⁰: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”, passagem em que o evangelista recupera a ideia de criação do Gênesis, mas lhe dá outra significação, identificando o Deus Filho com o Verbo e a Palavra.

João Evangelista incorpora à tradição cristã a concepção grega da oposição entre *logos* e *caos*. Na antiga filosofia grega, o conceito de *logos* significava “a palavra escrita ou falada”, e a partir de Heráclito adquire o sentido

⁷ MACHADO DE ASSIS, J. M., Metafísica das Rosas. In: _____. **Relíquias de Casa Velha** (volume cinco, p. 233-238). Edições Jackson. São Paulo: 1970.

⁸ No Anexo B encontra-se o texto do conto na íntegra.

⁹ A Bíblia cristã adotada pelo Catolicismo difere da Bíblia cristã adotada pelo Protestantismo. A segunda é similar ao Antigo Testamento como adotado no Judaísmo, e exclui alguns livros que somente fazem parte da Bíblia adotada pelo Catolicismo. O Gênesis é comum a elas, mas há diferenças na sua redação.

¹⁰ Escrito em torno do ano 100 d.C.

também de racionalização individual ou ainda do princípio cósmico da Ordem e da Beleza. Quanto ao caos, é compreendido como o estado pré-ordem, como algo que existe antes da realidade ordenada vir à existência e se constitui, segundo o teólogo Vito Mancuso (MANCUSO, 2013) em um conceito que deve ser cuidadosamente examinado à luz da metafísica.

Segundo a tradição cristã, como consta no Gênesis (1:1)¹¹, o Espírito Santo precede Deus Pai e Deus Filho (“e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.”), o Deus Pai gera o Deus Filho (que é consubstanciado em Jesus Cristo), e o Filho é o *logos*, segundo o Evangelho de João. Não se constitui objeto do nosso estudo o aprofundamento nos conceitos filosóficos ou teológicos mencionados, mas é interessante relacionar o fato de que na teologia cristã o conceito filosófico do *logos* tenha sido adaptado da filosofia grega no Evangelho de João, e que o evangelista tenha se referido a Jesus Cristo como tal, isto é, como a Palavra: “No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com Deus, e a Palavra é Deus” (João 1:1). Há, assim, no conto de Machado uma mistura que parece intencional entre o que se encontra no Gênesis e no Evangelho segundo João, em linha com conceitos de filosofia grega que eram de seu conhecimento; ambas as passagens tratam da criação mas, como mencionado, no Evangelho de João esta (a criação) é narrada a partir da escritura grega. Machado mistura a descrição do jardim (Éden) com a forma do evangelista (verbo e logos).

Antes de prosseguir na análise do conto propriamente dita, destaca-se que a palavra “metafísica” constava do título do conto quando foi inicialmente publicado na Gazeta de Notícias, em 1º de dezembro de 1883. Da mesma forma, constava da segunda publicação do conto, em 25 de maio de 1895, em “A Semana” (a imagem da página original onde este conto foi publicado está reproduzida no Anexo A). Entretanto, na primeira edição póstuma de **Relíquias de Casa Velha**, reeditada e renomeada **Outras Relíquias** por Mário de Alencar, a palavra “metafísica” foi retirada do título do conto, tendo permanecido assim até edições mais recentes. A propósito, o conto não tinha sido incluído por Machado na primeira edição de **Relíquias**, de 1906. Sua inclusão foi feita na edição de Mário de Alencar em 1908, após a

¹¹ Para nossa referência, foi utilizada uma publicação da Bíblia adotada pelo catolicismo.

morte do autor, de acordo com novas peças que foram adicionadas à escolha original de Machado. Segundo Galante de Souza (1955, p. 546):

O editor de 'Outras Relíquias' suprimiu os dizeres de Fontenelle que servem de epígrafe à peça, assim como alterou o título para 'As Rosas'. Outro tanto fizeram os editores de 'Relíquias de Casa Velha', porque naturalmente se basearam no texto daquele volume.

A retirada da palavra do título nos parece significativa, na medida em que tenha talvez dificultado o desvendar de temas dos quais Machado parecia se ocupar à época. Tanto a epígrafe original de Fontenelle quanto a alusão à metafísica guardam importantes referências a temas que Machado parecia se dedicar naquele momento da sua produção, o que é evidenciado pela análise de outros contos e romances da mesma década.

Lucia Miguel Pereira (1936) ressalta, em diversas ocasiões na biografia de Machado, que estudos sobre metafísica estiveram presentes e se constituíram em uma área que Machado investido por bastante tempo tentando compreendê-la, dentro do seu ceticismo e da pouca fé no que não fosse pragmático e palpável. Mas, ainda segundo Pereira, [Machado] “levava anos a trabalhar a mesma ideia, expondo-a de diversos modos, completando-a, aprofundando-a com aquela ânsia da perfeição que o deve ter atormentado...”. Assim, a metafísica já estava presente em vários dos seus contos e romances da mesma época (nos contos: “A Igreja do Diabo”, “O Espelho”, “O Cônego ou a Metafísica do Estilo”, e nos romances: “Quincas Borba” e “Memórias Póstumas de Brás Cubas”). Neste último, escrito em 1880, há dois trechos em que Machado (1970, vol.13, p.147-8) ensaia, ainda que em tom jocoso, algumas elaborações sobre o tema:

“Havia alguma afetação naquele desdém; era um arrebique do gesto. Lá dentro, ela padecia, e não pouco, - ou fosse mágoa pura, ou só despeito; e porque a dor que se dissimula dói mais, é mui provável que Virgília padecesse em dobro do que realmente devia padecer. Creio que isto é metafísica”.

[...]

“Outra coisa que também me parece metafísica é isto: Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-

lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, – é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; – a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, – o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar – solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles?”

Mas qual pode ter sido a razão de ter Machado de Assis optado por não publicar o conto “Metafísica das Rosas” em suas coletâneas: “Histórias sem Data”, de 1884 e “Relíquias de Casa Velha”, de 1906? Segundo Amorim Neto (2012), os contos abandonados de Machado de Assis, aqueles que foram publicados em periódicos da época e posteriormente não foram incluídos em qualquer das coletâneas, teriam sido extremamente importantes para o autor na composição e formulação de temas e procedimentos, que depois seriam mais profundamente explorados especialmente nos seus romances.

A colocação de Amorim Neto (2012) se assemelha à interpretação que Lucia Miguel Pereira dá para o desenvolvimento de alguns temas recorrentes na prosa de Machado; seriam provavelmente elementos de experimentação não só na forma como também de maturação de alguns conteúdos. Segundo Pereira (1936) descreve ao longo da biografia de Machado, seu ceticismo e descrença (de Machado) nas coisas religiosas não teriam sido atingidos sem alguma dor, uma vez que teve o menino Machado educação religiosa importante e desenvolvido extrema gratidão por figuras religiosas que o acolheram na infância. Esta pode ter sido a origem do conhecimento e a leitura dos textos bíblicos, bem como sua fixação em compreender questões de ordem metafísica.

Voltando ao conto “Metafísica das Rosas”, esse crítico destaca que uma importante característica que ali são as ambiguidades, as contradições. Segundo Amorim Neto (2012):

Machado está, sistematicamente, tentando analisar as **contradições humanas a fim de tecer uma narrativa em que o fenômeno seja o elemento fundamental da narrativa**. Se o leitor, nesse ponto, pensou em Quincas Borba, romance publicado em 1891, não errou de todo, mas o que

estamos vendo é que o autor inicia em 1883 um longo experimento acerca do tema.

Ao vermos os contos como uma espécie de laboratório de experimentação ficcional, podemos perceber também que *alguns deles se inter-relacionam*, seja por conta de uma fixação por determinado tipo, seja pelo procedimento adotado pelo escritor.

A cada período estudado, deparamos com um Machado diferente, que reordena seu narrador e seu estilo segundo toda uma gama de preocupações diversas. Talvez o entendimento da *contradição enquanto elemento estrutural de sua narrativa* tenha uma progressão sistemática em momentos futuros, mas, ao que tudo indica, o autor pensava os temas e abordagens de maneira orgânica, relacionando conto e romance numa unidade de sentido para sua obra (grifo nosso).

Amorim Neto (2012) afirma que a tônica de todas as publicações de Machado à época se situam em torno de como trabalhar as contradições, sendo este um dado que une todos os contos não selecionados para qualquer coletânea do período. Ele indica que, ao que parece, Machado de Assis estaria desenvolvendo um longo estudo ficcional sobre o tema, cercando-o de todos os ângulos e recursos de que dispunha. Não se tratava mais de colocar a contradição humana somente em personagens periféricos, mas de fazer dela a centralidade das narrativas.

“Metafísica das Rosas” está entre outros contos em que Machado experimenta a intertextualidade de forma explícita, tal como em “A Arca”, onde também parodia o Gênesis. Em “Metafísica” há ainda outra característica importante: Machado não só faz alusões a outros textos (sendo uma paródia da Bíblia, um dos livros mais populares de todos os tempos) como também explora o elemento ‘contradição’ extensamente. No texto bíblico, é afirmada a premência do homem na escala de importância divina; na narrativa machadiana, o sistema é subvertido, já que ele coloca as Rosas como os organismos para os quais Deus (ou o Jardineiro) criou o mundo. Na criação descrita no Gênesis, há Deus, as coisas e os homens; na alegoria de Machado, se não houvesse as Rosas, só haveria o criador, pois tudo o mais foi criado em função das Rosas. Dessa perspectiva, o narrador tem de adaptar a narração da criação do homem para que as Rosas continuem a exercer o seu papel de principais criaturas do mundo.

A primeira contradição aparece na forma como as Rosas são colocadas no mundo, imóveis. Se todo o mundo foi criado em redor da beleza das Rosas, por que estas deveriam permanecer nos jardins? Por que não poderiam movimentar-se livremente pelo mundo? Como resposta à sua insatisfação, Deus ordena que os homens colhessem as Rosas e as levassem a “um lugar onde homens e mulheres as adorariam prostradas ao chão”, ou seja, uma espécie de Igreja. Entretanto, não há igrejas para as Rosas, ainda que elas enfeitem as igrejas dos homens. Como o narrador então resolve a questão? Ele afirma que Deus pega as Rosas durante a noite e as prega no firmamento, de forma que sejam para sempre adoradas por todos, tornando-as estrelas.

Ainda, segundo Amorim Neto (2012), a forma como o elemento contradição aparece mais premente em “Metafísica das Rosas” se dá em uma situação não resolvida na narrativa: se o Jardineiro toma de um regador, ele, para o leitor, não é Deus, mas um homem. Como conciliar a grandeza do Jardineiro na visão das Rosas e sua própria supremacia? Segundo ele, portanto, Machado não resolve a questão, deixando-a em aberto.

A leitura do conto, sob a ótica de ser uma paródia do Evangelho de João e tendo em mente a filosofia grega ali incrustada como parte da história secreta, permite resolver esta contradição: o Jardineiro não é totalmente o “homem”, mas o Deus tornado assim. Daí vêm, portanto, suas características semi-humanas (a ira, a irritabilidade); é cuidador, aquele que se junta aos homens para que usufruam da criação divina e vivam em harmonia. Mas resta ainda compreender o que são as Rosas na alegoria de Machado.

Há outro elemento que é digno de nota no conto: “Metafísica das Rosas” se inicia com a seguinte epígrafe de Fontenelle: “*Pour la rose, le jardinier est immortel, car de mémoire de rose, on n’a pas vu mourir un jardinier*”¹², (“Para a rosa, o jardineiro é imortal, porque na memória da rosa, ela não viu morrer um jardineiro”), o que permite identificar uma alusão à relação entre a arte e o artista: para a criação, o criador é imortal, pois a criatura desconhece a morte do criador. Talvez, nesta epígrafe, encontre-se uma pista

¹² Esta epígrafe, bem como a palavra “metafísica” foram suprimidas nas publicações do conto nas coletâneas **Relíquias de Casa Velha** e **Outras Relíquias**.

sobre o que Machado pode ter também tentado explorar: fazer das Rosas uma metáfora não só da criação, mas também da criação artística.

É neste ponto que vale recuperar o conceito explorado no início desta análise, a relação entre o texto bíblico do evangelista João e o *logos*, que na filosofia grega também significa a ligação com o princípio cósmico da Ordem e da Beleza. Não seriam também as Rosas a representação do Belo? Machado inverte, como colocado acima, a ordem da criação, colocando a criatura perfeita (a Rosa) como o centro de tudo o que há no mundo. Elas se identificam com o que é belo, e também são a parte bela do criador (“o Jardineiro, [que] as tirou do seu cérebro, porque elas são os pensamentos do Jardineiro, desabrochadas no ar e postas na terra” (p.237). Assim, criação é eternizada no que é belo e perfeito e a totalidade das coisas se refere ao belo. O Jardineiro é o Deus Filho, descrito como um ser alegórico e potente, do qual dependem as Rosas; ele é ao mesmo tempo também o seu cuidador, uma vez que adquiriu uma forma semi-humana. Ele toma do regador e, não bastassem os cuidados, se dá ao trabalho de reafirmar o seu poder perante elas, ainda que isso signifique submeter-se às suas exigências e desejos.

Ademais, Machado indica que o criador tirou de si próprio a estética perfeita, que são as Rosas. Talvez seja esta a resolução da contradição que Machado parece ter deixado em aberto: as Rosas seriam um desdobramento do criador, a sua dimensão do belo, assim como no evangelho de João o Cristo (o Filho de Deus) é gerado pelo Deus Pai, e é consubstanciado no Verbo e na Palavra.

E qual seria então, em suma, a história secreta que Machado deseja contar? Há indicações do desconforto de Machado com as coisas religiosas, bem como com os próprios conceitos metafísicos que ele parece tanto ter explorado naqueles anos. Portanto, propor uma nova versão para a criação de todas as coisas pode ter um sentido que exprima um simples questionamento da ordem conhecida. Mas para o pragmático e cético Machado, parodiar o Gênesis e o Evangelho de João, invertendo a ordem da própria criação, pode ter tido também um sentido de reflexão sobre o seu próprio fazer literário e a criação perfeita. Não parece ser casual a referência do descontentamento das Rosas “já que a contemplação das coisas era muda” (p. 235), ou seja, despida

de palavras. A Rosa, que simboliza a perfeição estética, demanda da criatura-homem não simplesmente a palavra, mas a palavra submetida ao culto do que é belo e perfeito.

Na trama deste conto, além de explorar um elemento de contradição, também não parece casual a identificação das Rosas com o belo e a referência justamente ao texto bíblico que iguala o Verbo à constituição divina. Machado parece aludir à necessidade das palavras como parte fundamental de toda a criação, o que também pode ser lido como uma referência à imperfeição da Criatura-homem, que vive em função do Verbo (o que é parte de Deus, tal como as Rosas) para que se “justifique”.

A história secreta também se revela na passagem em que o sopro divino dá a vida ao ente inacabado: a descrição de Machado de como se faz o homem e a mulher alude à imperfeição e incompletude, ao contrário do que ocorre no Gênesis, quando as criaturas só deveriam adorar e respeitar a Deus. Assim, Machado também subverte a ordem das coisas, ao afirmar que o homem já nasceu submetido ou inferior a um ser perfeito, mas que era apenas um “derivado” de Deus. Dessa forma, o que parece é que a criação é eternizada no que é belo e perfeito (e não no homem eterno do Gênesis), e a totalidade das coisas reverencia o belo.

Por fim chegamos ao conceito de “desterritorialização”, uma vez que “Metafísica das Rosas” parece sugerir-lo em sua história secreta. Alinhado às considerações do ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, Machado fala claramente sobre dois elementos que estão visíveis no conto em questão.

Em primeiro lugar, coloca-se a experimentação de procedimentos na forma e também o foco em conteúdos de natureza pouco presente nos romances e contos de influência das correntes da época. No ensaio, Machado fala diretamente de assuntos que não são desenvolvidos na literatura produzida no Brasil de então, tangenciando assuntos ligados à filosofia e afins. Falar de metafísica, incluir na tessitura do conto elementos filosóficos que remetem à tradição grega, aludir ao maior de todos os livros, são fortes indícios

da criação que pretende atingir, mais do que a esfera local, quer atingir o universal.

Em segundo lugar, tratando-se da forma, Machado emprega um narrador que aparentemente apresenta uma questão inconclusiva e vem com o tom irônico característico do autor, desafiando até o texto mais sagrado: não seria essa uma tentativa de se aproximar do que ele próprio levantou no ensaio, quando diz que: “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.” (p. 135).

Fala no ensaio de uma maneira de explorar o texto literário que tem na forma simples e direta, crua, uma característica dominante. Quanto a essa forma que ele experimenta, parece buscar referências nos grandes autores da literatura:

A escola a que aludo [dos seus contemporâneos] não exprimiria a ideia com tão simples meios, e faria mal, porque o sublime é simples. Fora para desejar que ela versasse e meditasse longamente estes e outros modelos que a literatura brasileira lhe oferece. Certo, não lhe falta, como disse, imaginação; mas esta tem suas regras, o estro leis, e se *há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.* (p.142, grifo nosso).

Assim, a marca que envolve a produção deste conto, e também de outros da mesma safra, é carregada da noção de deslocamento do que é puramente local ou característico da sua época, de forma que abrange espaços maiores, que extrapolam as considerações mezinhas da criação contida entre linhas bem definidas de seus contemporâneos. O que Machado experimenta é uma expansão de tempos e espaços, o que ele reflete marcadamente na urdidura de “Metafísica das Rosas”.

3.2. “A Biblioteca de Babel”¹³: o universo no caos¹⁴

Segundo Dorine Cerqueira (2007), há na literatura borgeana duas premissas fundamentais: em primeiro lugar, que o caos governa o mundo; em segundo, o caráter de irrealidade de toda a literatura. No caos, o homem está “perdido como em um labirinto”; adicionalmente, ele afirma que nosso mundo é um caos porque não passa de um simulacro, o que torna impossível decifrá-lo. Por fim, que “*la irrealidad es condición del arte*” (“a irrealidade é condição da arte”).

No conto “A Biblioteca de Babel”, a descrição do universo como uma Biblioteca é a forma que Borges cria para fazer face ao caos reinante neste mesmo universo. O conteúdo do conto se apoia na ideia de que é “somente na escritura que se pode ir contra o caos” (CERQUEIRA, 2007) e que a Biblioteca é, junto com os labirintos, os espelhos, os ecos, a passagem que leva o leitor a “redescobrir” a realidade em que vive. Como em um caleidoscópio, a escrita de Borges vive *mise en abyme*: uma perspectiva infinita de textos que remetem a textos, que remetem a textos numa espiral intertextual. Explorando esta metáfora, as escadas da Biblioteca são espirais, que muitas vezes não dão em lugar algum.

Outro traço marcante do conto é a utilização maciça de especificações numéricas. A inserção de cálculos matemáticos, minuciosamente encadeados, faz com que a enorme dimensão da Biblioteca seja aos poucos construída, como se não bastasse iniciar a narrativa com a afirmação de que o universo é a Biblioteca. Segundo Jacques Fux (2010):

[em Borges] os recursos matemáticos servem para aprimorar, requintar e engrandecer a ficção, e tornam-se importantes elementos ficcionais... seu livro de areia com páginas infinitas e no qual é impossível achar algumas delas; seus hexágonos que se aproximam de um círculo de infinitos lados e que representam uma Biblioteca também infinita; seu Aleph, que possibilita ver tudo, de todos os ângulos e em todos os tempos; seus animais, incluídos em sua própria classificação.

¹³ BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. In: _____, **Ficções** (pp. 69-79). Companhia das Letras. São Paulo: 2007

¹⁴ No Anexo C encontra-se o texto do conto na íntegra.

A Biblioteca é descrita como infinita, entretanto, há finitude nos cálculos propostos por Borges para descrever o seu tamanho (“número, ainda que vastíssimo, não infinito”, p. 72). Esta *contradição* aparente mostra que a complexidade dos cálculos não impede a sua realização, entretanto, o recurso da “matematização” é lançado para funcionar como uma metáfora do que é infinito, e a realização de que há uma repetição dos símbolos permite a formulação de uma teoria sobre o universo, mesmo que este esteja mergulhado no caos. Como afirma Borges (p. 73-77, grifos nossos):

O número de símbolos ortográficos é vinte e cinco. Esta comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjectura decifrara: a natureza disforme e *caótica* de quase todos os livros.[...].

Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior, deparou com um livro tão confuso como os outros, porém que possuía quase duas folhas de linhas homogêneas. Mostrou seu achado a um decifrador ambulante, que lhe disse que estavam redigidas em português; outros lhe afirmaram que em iídiche. Antes de um século pôde ser estabelecido o idioma: um dialeto samoiedo-lituano do guarani, com inflexões de árabe clássico. *Também decifrou-se o conteúdo: noções de análise combinatória, ilustradas por exemplos de variantes com repetição ilimitada.* Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. Esse pensador observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: ‘Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos’.

Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras *registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos* (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpelações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.

O tamanho da Biblioteca não é só revelado nestes números, mas também em expressões de tempo sempre imprecisas pela sua extensão (“Antes de um século pôde ser estabelecido o idioma”, p. 72, “Faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos”, p. 75, “Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos”, p.76). No fim do conto, Borges parece propor uma solução para este impasse entre a finitude ou infinidade da Biblioteca (ainda que não o faça, em realidade), afirmando: “*La Biblioteca es ilimitada y periódica*” (“A Biblioteca é ilimitada e periódica”, p. 78).

A tentativa de resolução desta ambiguidade aparece no fim do conto, e se constitui quase uma epifania, o que nos remete à colocação de Ricardo Piglia (2000, p. 105): “No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania.”. Segundo Teixeira (2010), para tentar resolver e comprovar esse paradoxo, Borges introduz a suposição:

“si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (“Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). *Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança*”). (p. 79).

Ainda segundo Fux (2010), há outro importante elemento utilizado por Borges na caracterização da Biblioteca: o hexágono, “um polígono regular de seis lados que está mais próximo do círculo (que é a forma perfeita) que, por exemplo, o triângulo ou o quadrado”. Na teoria matemática, um círculo aproxima-se, no limite, de um polígono com infinitos lados; esta mesma ideia é proposta por Borges, já que de qualquer hexágono poderíamos ver os outros hexágonos indefinidamente: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” (p.70). É importante ressaltar que, de qualquer forma, por mais lados que tenha um polígono circunscrito em um círculo, ele nunca será um círculo. Esta pode ser uma pista que Borges segue, quando fala da impossibilidade da construção do livro redondo que abarcaria todos os outros livros, em última instância, o Livro-Deus.

A ideia dos hexágonos que se multiplicam também é usada por Borges para construir uma metáfora do universo infinito, e se aproxima

particularmente da sua leitura do filósofo francês Pascal. O próprio Borges (apud Teixeira 2010), afirma em um ensaio que escreveu sobre Pascal¹⁵ que o filósofo chega à conclusão de que “*no hay átomo en el espacio que no encierre universos ni universo que no sea también un átomo*” (“nenhum átomo no espaço que não contenha universos ou universo que também não seja um átomo”). Em outro conto, “O Aleph”, o universo que cabe em um mínimo ponto do espaço de dois ou três centímetros é o chamado Aleph. Na Biblioteca de Babel, esse universo, composto por tudo o que existe, por tudo que já existiu e por tudo que existirá é também a Biblioteca que não tem começo nem fim.

A leitura atenta do conto revela ainda muitos outros elementos que emergem como história secreta, seja pela intertextualidade, seja pela estrutura escolhida na narrativa. Em várias passagens, Borges enfatiza as repetições, seja de imagens, seja de elementos como os números e os próprios livros da Biblioteca, construindo a ideia de camadas que se superpõem e se desdobram, como o próprio conceito de Pascal do universo. Como falamos acima, este é o procedimento utilizado para construir a metáfora da infinidade do universo e também da impossibilidade de união com Deus. É interessante lembrar também que Machado de Assis tenha igualmente sido um atento leitor do filósofo Pascal.

No desenvolver do conto, Borges lança mão, inúmeras vezes, de nuances da grande metáfora que emerge na leitura, que é a Torre de Babel e sua posição na Bíblia. O que se coloca na metáfora de Babel é, na origem bíblica, a ideia do caos. Vale trazer à análise o fato de que o mundo se torna a Babel bíblica após uma tentativa malsucedida de vida em harmonia, que havia resultado no dilúvio devastador e na salvação de alguns para um recomeço¹⁶. Após o dilúvio e tal recomeço, a humanidade cai novamente em total desarmonia, situação que é descrita em Babel: a terra em que os homens não se entendem, em que as diversas línguas são faladas ao mesmo tempo. Assim, temos no conto de Borges uma tentativa de subversão da ordem

¹⁵ contido em “*Otras Inquisiciones*”.

¹⁶ Referimos aqui à Arca de Noé, episódio que foi explorado por Machado de Assis em outro conto, “Na Arca” (em **Histórias Sem Data**), em que também narra as desavenças e desacordos entre os homens.

descrita na Bíblia¹⁷: uma Biblioteca ordenada, que abarca todas escrituras, ainda que não se iguale (ou se junte) à Deus.

Para efeito de construir o argumento comparativo, ressaltamos que, na descrição da Biblioteca, Borges descreve a todo o momento a imagem do caos, e o faz no sentido grego original da palavra: não o caos que nega a ordem, mas o caos que precede a ordem. O caos se opõe ao logos, o ideal de perfeição, enunciado no Gênesis e no Evangelho de João. Esta imagem é nítida no fechamento do conto: "... os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem)." (p.79).

Também a título de construir elementos para a comparação com "Metáfísica das Rosas", destacamos a presença dos lavatórios (latrinas) na Biblioteca, que são ali colocadas para uso dos bibliotecários, para que lhes "sirva". São tidas como elementos, na constituição do universo que é a Biblioteca, ali se encontram para servir às necessidades humanas. Na caracterização do espaço da Biblioteca, Borges descreve como sendo a luz interna irregular e imperfeita. No Gênesis (livro da Bíblia no qual se situa a história de Babel), a luz é perfeita, criação de Deus. Já em Babel, pós-dilúvio, o mundo sofre com a deformação da presença humana, já referida pela existência dos lavatórios e a luz que já não é a da origem da criação.

A metáfora bíblica permeia o conto em toda sua extensão; outro exemplo bastante marcante é a busca do "Livro dos Livros" pelo próprio narrador. Ele se reporta como o homem que volta ao começo após toda a jornada vivida e quando se aproxima do fim: "Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos" (p. 70). O narrador é o homem que buscou o significado e a síntese, e que volta ao início de tudo.

Ele descreve então este livro como sendo circular, em uma clara alusão à perfeição do círculo (que emenda começo e fim), e fazendo-o análogo a Deus: este é o ciclo perfeito que se encerra em um círculo. Nesta passagem, Borges afirma que os místicos pensam que podem encontrar Deus, mas o narrador não consegue: como mencionamos anteriormente, ele enxerga

¹⁷ Vale lembrar que a Torre de Babel também está no livro do Gênesis.

Bibliotecas hexagonais, que se aproximam, mas não se convertem no círculo perfeito. A Biblioteca é descrita como interminável, em oposição ao homem, que é finito e impuro, imperfeito.

O narrador ainda afirma que o indeterminismo do conteúdo dos livros (e de cada parte do universo) é o objetivo da busca do homem, que não se concretiza. A tentativa de colocação de uma ordem, que não é compreensível, denuncia o caos do universo:

Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas. Sei que essa inconexão, certa vez, pareceu misteriosa. Antes de resumir a solução (cuja descoberta, apesar de suas trágicas projeções, é talvez o fato capital da história) [...] (p. 70).

Assim, na Biblioteca, o homem é dado como imperfeito e portador do “mal”, razão de todo o desentendimento e o caos de Babel. O narrador afirma que o homem só pode ter sido a criação de um demiurgo¹⁸ malévolo e que, portanto, não é capaz de encontrar Deus, o livro perfeito. No conto, Deus é perfeito e o narrador desvincula d’Ele a criação do homem: esta seria mais uma “subversão” da história bíblica, segundo o narrador.

O universo, entretanto, “com seu movimento das prateleiras” é pura perfeição: assim o narrador afirma a dicotomia entre o divino e o humano. Este ponto é reforçado em uma referência direta à escrita, quando o narrador explica que a escrita do homem (até em termos físicos) é distinta da escrita de Deus:

“Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas.” (p. 71).

Esta é uma clara alusão à tentativa de aproximação da escrita perfeita (aí já provavelmente referindo-se à escrita literária), e que fracassa na maior parte das vezes.

¹⁸ Demiurgos são “anjos” criados por Deus para auxiliar na criação. Segundo a Bíblia, eles são bons espíritos na sua origem. Entretanto, houve os que se degeneraram e se tornaram os “anjos caídos”, demônios, anjos do Mal. A degeneração é um conceito importante, uma vez que o Mal, em si, não pode ter sido criado por Deus.

Outro elemento que emerge da narrativa é o questionamento da metafísica; este conceito, que Borges explora vastamente em sua literatura, se faz presente na descrição da Biblioteca e da sua natureza, na tentativa da sua compreensão. O narrador alude à busca de sentido na metafísica, mostrando como essa busca é vã:

“Sei de uma região montanhosa cujos bibliotecários repudiam o supersticioso e vão costume de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão... Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os livros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falaz”. (p. 71).

Este mesmo elemento aparece com clareza em outra passagem, que se refere à busca da compreensão de mistérios encerrados em alguns livros: “A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis afigurou-se quase intolerável” (p. 75). Em outras palavras, o narrador fala da impossibilidade do homem conhecer os mais profundos mistérios e também da impossibilidade do conhecimento total. Ele também fala da sua busca na direção dos elementos que não compreendia (p. 76): “Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos” e fala criticamente da inutilidade das buscas, da impossibilidade de conhecimento do ideal (*logos*). Julga-se indigno do *logos* e se aceita, no fim da vida, no *caos*:

“Rogo aos deuses ignorados que um homem – um só, ainda que seja há mil anos! – o tenha examinado e lido [o livro que tudo explica]. Se a honra e a sabedoria e a felicidade não estão para mim, que sejam para outros. Que o céu exista, embora meu lugar seja o inferno. Que eu seja ultrajado e aniquilado, mas que num instante, num ser, tua enorme Biblioteca se justifique.” (p. 76).

O *caos* e a desordem que habitam Babel também aparecem na descrição da busca das “vindicações” pelos homens. Borges parece trazer a ideia da perda do paraíso. A sensação de que o universo abarca tudo, de início trouxe aos homens a sensação de júbilo; entretanto, ao sair para buscar suas próprias vindicações (a sede de justiça!), o homem não as encontra,

simplesmente porque isso é dado (pelo narrador) como impossível. É a instalação do caos, novamente:

“As Vindicações existem (vi duas que se referem a pessoas do futuro, a pessoas talvez não imaginárias) mas os que procuravam não recordavam *que a possibilidade de que um homem encontre a sua, ou alguma pérfida variante da sua, é computável em zero*.” Também nesta linha, o narrador deixa claro que por mais que o homem deseje agir por seu próprio arbítrio, nenhuma ação humana afeta a Biblioteca. (BORGES, 2007, p. 74, grifo nosso).

Emerge também da narrativa uma fé na palavra escrita, quando o narrador afirma a superioridade desta sobre a palavra dita. Já que tudo “existe” antes na Biblioteca, a palavra dita simplesmente repete a criação:

Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores; que não seja em alguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias. (p. 77).

Por último, é interessante observar o procedimento de que Borges lança mão para tocar as questões da possibilidade do conhecimento da própria história narrada: o narrador desafia o leitor e ao mesmo tempo confessa impotência frente à condição humana, frente à impossibilidade humana de decifrar a escrita, a sua literatura:

“(Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?). A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas. Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra.” (p. 78).

Borges lança mão do narrador para questionar o leitor e a sua preparação para compreender a sua própria escrita, mesmo sendo esta imperfeita, já que ele (o narrador) também reconhece sua própria humanidade.

3.3. “Metafísica das Rosas” e “A Biblioteca de Babel” e os procedimentos de linguagem

Partindo da hipótese de que há uma história secreta nos dois contos estudados, e de que há, nestas histórias secretas, uma conexão com a posição dos autores na busca de uma “desterritorialização” da [sua] literatura, ressalta-se alguns procedimentos dos quais os autores lançaram mão na construção das suas histórias secretas, bem como a forma como estas histórias secretas se misturam com as narrativas “da superfície”.

Conforme foi apontado no segundo capítulo deste trabalho, Ricardo Piglia (2000, p. 91) afirma que:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra?

O primeiro procedimento identificado é o uso de “intertextualidade” com o objetivo de criar laços com um tipo de tema de cunho universal. Em primeiro lugar, será retomada a argumentação que foi desenvolvida na análise dos contos no que diz respeito aos conceitos contidos no Gênesis, a oposição entre *logos* e *caos*. Na leitura dos ensaios de Machado e Borges, foi ressaltada uma ideia comum aos dois autores, que fizeram referência às quebras de paradigmas na criação literária vista nas obras dos maiores da literatura, e também como tal caso deveria ser, na visão de Machado e Borges o da(s) sua(s) criação(ões) locais:

esta [a imaginação] tem regras... e se há casos em que se rompem as leis e as regras é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões. (p.142)

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos prender ao argentino para sermos argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e, nesse caso, o seremos de qualquer modo; ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara. (p.157).

E ainda:

Acredito que os argentinos, os sul-americanos em geral, estejamos em uma situação análoga; podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem consequências afortunadas. (p.156).

Segundo Piglia (2000, p.91), a intertextualidade (ou a alusão) é instrumento clássico de construção das histórias secretas nos contos:

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (p.91)

Tanto na “Metafísica das Rosas” quanto na “Biblioteca de Babel” o texto com o qual os autores estabelecem a relação direta é a Bíblia. Não apenas a Bíblia, mas o livro do Gênesis, quando se fala especificamente da criação do universo. É importante lembrar também a alusão direta a outra parte da Bíblia, o Evangelho de João; aqui, os pontos a serem explorados são vários. Em primeiro lugar, destaca-se o fato de ser este Evangelho, escrito já sob a luz da filosofia grega, que, na primeira sentença, identifica-se com o *logos*, e em seguida com o caos. O *logos* identifica-se com o conhecimento, o ideal, a perfeição, o Belo. O caos não é a sua negação, mas o que o precede.

Machado situa sua narrativa no jardim (alusão ao Éden), e coloca as Rosas como a imagem da perfeição e do Belo, que deve ser venerado. No Éden não há caos, mas uma luta pela manutenção do *logos*. O Deus Filho cuida que o Belo seja preservado, venerado. Borges descreve a Biblioteca que tentativamente ordena o caos e persegue o *logos*; o caos de Babel busca a perfeição (o encontro com Deus, o encontro do Livro dos Livros) e alude a uma busca infinita.

Sabe-se que ambos, Machado e Borges, estudaram profundamente temas filosóficos (já foi mencionado em ambos os casos especialmente o foco nos temas metafísicos), e que mantiveram posturas céticas e pragmáticas com relação às religiões. Sua “conversa” com um livro religioso e de cunho universal se dá, sem surpresas, pelo ângulo da filosofia por trás da teologia.

O segundo procedimento identificado é a forma como são construídas as “primeiras histórias”, ou as “narrativas de superfície”. Em “Metafísica das Rosas”, Machado desenvolve uma narrativa corriqueira e a história é contada de forma simples: existe um Deus, o universo é criado, o Jardineiro cria as Rosas, tudo gira em torno delas e da sua veneração. A opção de Machado foi por entremear esta narrativa simples e convencional com elementos que remetem o leitor à história secreta: a paródia, a ironia (“Grande é o Jardineiro!”), as metáforas. Esta mesma forma é vista em outros contos de Machado, que parece colocar estas interrogações no meio da narrativa principal para pontuar questões que remetem à história secreta. No caso da “Metafísica”, Machado aponta, no subterrâneo do texto, para a concepção filosófica grega do universo: que existe um Ideal, a perfeição, que sua preservação supera a vã presença dos homens.

Na construção da “Biblioteca”, Borges adota o procedimento apontado por Piglia (2000, p.93), quando descreve as suas “Teses do Conto”:

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a monotonia essencial dessa história secreta, Borges recorre às variantes narrativas que os gêneros lhe oferecem. Todos os contos de Borges são construídos com esse procedimento.

A forma da narrativa de superfície que Borges adota em “A Biblioteca de Babel”, e que inova em termos da narrativa de um conto é fazer a narrativa como se não houvesse nada a ser narrado. Todo o conto é uma longa e minuciosa descrição de como é a Biblioteca, e Borges afirma no início que ela é o próprio universo. Ou seja, não há metáfora a ser desvendada, ou melhor, todo o conto é uma metáfora aberta. Não há uma história, o que leva o leitor a buscar incessantemente “o que é a verdadeira história” que Borges quer contar.

A “história 2”, ou secreta, que também permeia grande parte dos contos de Borges é exatamente a ideia do caos: a (des)ordem caótica do universo, no sentido grego, que também está presente em contos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “O Aleph”. No final de “A Biblioteca de Babel”, Borges faz uma menção direta (um ponto onde a história secreta emerge, e que também se constitui em uma epifania) em:

“Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem).(p.79)

O terceiro procedimento identificado é a utilização, em ambos os contos, de elementos de “ambiguidade e contradição”. Como apontado na análise de “Metafísica das Rosas”, Machado subverte a ordem de uma narrativa conhecida (a Bíblia) e lança uma contradição, pelo menos aparente, na narrativa de superfície: o Jardineiro é um cuidador/homem? Como, sendo homem, ele é também criador? Esta contradição só pode ser resolvida se “lemos” a história secreta, que remete à origem do Deus Filho e do Verbo. Entretanto, na superfície, ela se apresenta como uma contradição.

O mesmo procedimento é também bastante visível na construção de “A Biblioteca de Babel”. O fato da Biblioteca ser infinita é afirmado inúmeras vezes, entretanto, os números que a descrevem, ainda que enormes, são números concretos. Ademais, ela é referida como sendo uma “esfera” composta de hexágonos que se superpõem, enquanto sabe-se que, por mais lados que tenha um polígono, ele nunca se igualará a um círculo; e, por fim, há ainda uma contradição maior: o narrador afirma que todos os livros poderiam ser contidos em um só livro. Ora, se existir um só livro, ele não é uma Biblioteca. A conclusão que se chega é que o lançamento de contradições e ambiguidades é um procedimento que permite que a história deixe emergir a presença da história secreta.

Outro ponto comum aos dois autores é o uso das “metáforas” que se desdobram. Nos dois contos, a história da superfície é uma metáfora de uma metáfora, como em um “*mise en abyme*”. Sendo a Bíblia, e especialmente o Gênesis uma metáfora em si, o Jardim de Machado e a Biblioteca de Borges são as metáforas de uma metáfora, aquela que alude às suas histórias secretas.

A construção do “narrador onipresente e onisciente” também é um procedimento que se nota nos dois contos. No caso de Machado, não é claro quem é esse narrador, embora seja possível deduzir que ele seja o próprio Deus Pai ou um emissário dele. A pista sobre este narrador está na epígrafe de Fontenelle: “*car de mémoire de rose, on n’a pas vu mourir un jardinier*” (na

memória da Rosa, não se viu morrer um jardineiro”). Em um universo onde habita o homem e suas imperfeições, a imortalidade só está em Deus, e é ele quem parece narrar esta história.

Já na “Biblioteca” de Borges há, em primeiro lugar, uma interessante confusão (proposital, como em tantos outros contos dele), entre o narrador e o próprio autor. Não há pistas de que o narrador não seja ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, é claro que o narrador também não é Deus. Ao que parece, ele pode ser um homem que vem de uma longa jornada. Em alguns pontos do conto, este narrador se refere a um “pai” que parece humano:

...”Um, que *meu pai viu* em um hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha ate à última.” (p. 71, grifo nosso)

A onisciência e onipresença, entretanto, são ferramentas que permitem que a história da superfície seja percebida como crível; no caso de Borges, isso é ainda reforçado pela quantidade de detalhes que a narrativa apresenta.

A utilização da “paródia” é ferramenta comum aos dois contos. No caso de Machado, à paródia se junta ao seu tom irônico, o que não se percebe em Borges. Ao contrário, a narrativa da “Biblioteca de Babel” parece instigar mais um aspecto de angústia por situações de instabilidade, guerras, vindicações.

Finalmente, a forma como “tempo e espaço” são apresentados nos dois contos parece ser um ponto de apoio para que a história secreta emergja consistentemente. Em ambos os casos, o tempo é descrito como infinito (as Rosas são colocadas no firmamento para serem admiradas para sempre, a Biblioteca existe “*ab aeternum*”). Da mesma forma, não há delimitação de espaço, ou seja, trata-se de trazer a tona tudo o que permite a criação, que constitui o universo, a linguagem entendida por todos, sempre.

Para além das fronteiras dos territórios delimitados geograficamente, Machado e Borges constroem a escrita que busca novas áreas, marcando uma distância em relação às visões que ambos consideravam estreitas nas correntes pensantes de sua época.

Considerações finais

A aproximação das obras de Machado de Assis e Jorge L. Borges parece ser um caminho tão infinito quanto os labirintos da Biblioteca de Babel e o universo criado como um imenso jardim. Neste trabalho, buscou-se encontrar pontos de contato entre o fazer literário que tanto distinguiu os dois autores dos seus escritores seus contemporâneos. Por meio da análise das histórias secretas que permeiam os contos de Machado e Borges, buscou-se identificar como ambos os autores buscavam territórios amplos na sua criação, muito além das fronteiras físicas e geográficas. Especialmente, buscou-se conhecer os procedimentos e mecanismos de que lançaram mão para construir uma literatura marcada pelo diálogo intenso, não só com suas próprias obras, mas também com escritores, temas e preocupações que tanto Machado quanto Borges insistentemente tentavam desvendar.

Valendo-se do procedimento intertextual, ambos os autores explicitamente procuraram este diálogo, bebendo em fontes canônicas e estabelecendo novos espaços para o seu próprio fazer literário. No caso dos dois contos estudados, o diálogo com o texto bíblico reforça a ideia da busca de um espaço comum e universal. Tal procedimento remete ao conceito de desterritorialização, que foi empregado na análise da forma e conteúdo dos contos estudados.

Lançaram mão também de outros procedimentos tais como a construção de narradores cuja função parecia extrapolar a narrativa, reforçando a busca, pelo leitor, da história secreta. O uso das contradições e de elementos ambíguos eram igualmente utilizados como formas de provocar no leitor a busca por “algo mais” que não era claro na história aparente. A construção de metáforas abertas, bem como do artifício da paródia, faz o leitor adivinhar a existência de metáforas escondidas; e o desdobramento destas metáforas em novas metáforas engendram uma cascata de significados em “mise en abyme”. Tempo e espaços, difusos, reforçam a fluidez das fronteiras do texto, mesmo que a forma como construídas as primeiras histórias indiquem aparente simplicidade e até mesmo ausência de uma história a ser contada.

A partir da análise dos contos, conclui-se que tanto Machado quanto Borges lançaram mão das histórias secretas em seus contos para dialogar, com aqueles que consideravam como os grandes autores da literatura, de várias épocas e localizações geográficas. O resultado disso é a magnitude de uma literatura que não se circunscreve às fronteiras físicas nem ao pensamento dominante de seus países.

Referências

- ALMEIDA, M. R. (13 de agosto de 2013). *www.folha.com.br*. Acesso em 27 de janeiro de 2014, disponível em **Folha de São Paulo**:
ww1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1323222-inveja-de-eca-de-queiroz-teria-motivado-criacao-de-memorias-postumas-de-bras-cubas.shtml.
- AMORIM NETO, T. (2012). **Os Contos que Machado não Aproveitou** (1882-1884). Acesso em 25 de Outubro de 2013, disponível em
<http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo>:
http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/thomaz_vol3.pdf
- ARRIGUCCI JR., D. Da fama e da infâmia. Borges no contexto literário latino-americano. In: D. A. _____, **Enigma e comentário**. Companhia das Letras.
- BAPTISTA, A. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. Editora da Unicamp. Campinas: 2003
- BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. In: _____, **Ficções** (pp. 69-79). Companhia das Letras. São Paulo: 2007
- BORGES, J. L. O Escritor Argentino e a Tradição. In: _____, **Discussão** (pp. p. 147 - 158). Companhia das Letras. São Paulo: 2008
- BORGES, J. L., A Rosa Profunda. In: _____. **Poesia**. Companhia das Letras, São Paulo: 2009.
- BORGES, J. L.. **Um Ensaio Autobiográfico**. Editora Globo, São Paulo: 2000
- BRITO, M. d. (junho de 2012). Dialogando Com Gilles Deleuze E Felix Guattari Sobre A Ideia De Subjetividade Desterritorializada. Acesso em 12 de Janeiro de 2014, disponível em **ALEGRAR** nº09 - jun/2012: www.alegrar.com.br
- CEIA, C. (2010). <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em 15 de dezembro de 2013, disponível em **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia** :
http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=725&Itemid=2
- CERQUEIRA, D. Jorge Luís Borges e a narrativa fantástica. **HISPANISTA** - Vol VIII - no 30 - julho - agosto - septiembre - 2007, Vol VIII - no 30. 2007
- CORREIA, H. Terreno Híbrido, Autor Híbrido. **Revista Let. & Let**, v.28 n.2 p.707-716. 2012
- DEBUS, E. A recepção crítica de Machado de Assis,. **Verbo de Minas**, v. 7, n. 13, jan./jun. p.75 - p.84. 2008.
- DELEUZE e GUATTARI. **O Anti-édipo** - Capitalismo e Esquizofrenia. Editora 34. São Paulo: 2011

- FELINTO, E. (2011). O Cético e o Idealista: Borges e Rosa para além do Universal e do Local. Acesso em 14 de dezembro de 2014, disponível em www.academia.edu/3821085/O_Cetico_e_o_Idealista_Borges_e_Rosa_para_alem_do_Universal_e_do_Local
- FISCHER, Luís A., Machado e Borges, clássicos e formativos. In: **Machado e Borges e Outros Ensaio sobre Machado de Assis**. Arquipélago São Paulo: 2008.
- FUX, J. **A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges**: um estudo comparativo. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG: 2010.
- GALANTE DE SOUZA, J. **Bibliografia de Machado de Assis**. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: 1955.
- GONÇALVES, M. **Mestiço, Pobre, Nevropata**: Biografia e Modernidade no Machado de Assis de Lúcia Miguel Pereira. XXIII Simpósio Nacional De História. 2005
- GRAÇA ARANHA (Organizador). **Machado de Assis e Joaquim Nabuco: Correspondência**. Top Books, Rio de Janeiro: 2003.
- GUIMARÃES, H. S., **Os Leitores de Machado de Assis**. Edusp/Nankin. São Paulo: 2005.
- MACHADO DE ASSIS, J. M., **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Volume 13. Edições Jackson. São Paulo: 1970
- MACHADO DE ASSIS, J. M., Metafísica das Rosas. In: _____. **Relíquias de Casa Velha** (volume 5, p. 233-238). Edições Jackson. São Paulo: 1970
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In: _____. **Crítica** (volume 4, p. 129-149). Edições Jackson. São Paulo: 1970
- MANCUSO, V. (27 de outubro de 2013). www.ihu.unisinos.br. Acesso em 12 de Janeiro de 2014, disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/525064-pecado-original-todo-processo-vital-e-logos-mais-caos-artigo-de-vito-mancuso>
- PEREIRA, L. M. **Machado de Assis**: Estudo Crítico e Biográfico. Cia. Editora Nacional. São Paulo: 1936. Depois de :pontos não tem negrito
- PEREIRA, L. S., **O Conto Machadiano**: Uma Experiência de Vertigem. Companhia de Freud, Rio de Janeiro: 2008.
- PIGLIA, R., **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PINTO, J. Borges, Itinerários da Crítica: Irrealismo, Leituras, História. **Fragmentos**, números 28/29, p. 13-19. 2005.
- ROCHA, J. C. **Machado de Assis**: por uma Poética da Emulação. Civilização Brasileira. São Paulo: 2013.

- ROMERO, S.. **Machado de Assis**: estudo comparativo da literatura brasileira. Laemmert. Rio de Janeiro: 1897
- SANTIAGO, S., **O Cosmopolitismo do Pobre**. Humanitas, Belo Horizonte: 2004. São Paulo: 1987
- SARLO, B.. **Jorge Luis Borges**: A Writer on the Edge. Verso. New York: 1993
- SERRANO, J. S. Entrevista: Jorge Luis Borges. **Escritores a Fundo**. Planeta. Barcelona: 1986
- SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e a forma literária. **Literatura e Sociedade**, número 8. 2005.
- SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Achiamé. Rio de Janeiro:1984.
- TEIXEIRA, H.. **Concepções de tempo e memória em Jorge Luis Borges**: uma análise dos contos 'Funes, el memorioso' e 'La biblioteca de Babel. Tese de Doutorado. Vitória da Conquista: UESB. 2010.
- WEBER, J. H. (2011). *www.machadodeassis.ufsc.br*. Acesso em 28 de janeiro de 2014, disponível em *www.machadodeassis.ufsc.br*: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/apresentacao/Weber.htm>
- WERKEMA, A. (2012). Estratégias de Leitura da Tradição Literária Brasileira na Crítica de Machado De Assis. **Machado de Assis em Linha**, Ano 5, número 9. p. 165-174.
- WERNECK, M. H.. **O homem encadernado**: a escrita das biografias de Machado de Assis. *EdUERJ*. Rio de Janeiro: 1996.
- WILLIAMSON, E. **Borges, Uma Vida**. Companhia das Letras. São Paulo: 2011.
- ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário De Deleuze**. Versão Digital -- IFCH Unicamp. Rio de Janeiro: 2004.

Anexo A: Imagens de "A Semana" e "Relíquias de Casa Velha".

Capa do periódico "A Semana" de 25 de maio de 1895, onde foi publicado o conto "Metafísica das Rosas", de Machado de Assis.

ANNO VI. RIO DE JANEIRO TOMO VI.—N.º 86

A SEMANA

Directores: VALENTIM MAGALHÃES E MAX FLEIUSS

Radactor—secretário: ESCRAGNOLLE DORIA — Escripório, Gonçalves Dias n. 87, 1.º andar — Redactor—gerente: E. GAMBARO

SABBADO, 25 DE MAIO DE 1895

Propriedade de E. GAMBARO & COMP.

"A Semana" garante a mais ampla liberdade aos seus colaboradores, que são individualmente responsáveis pelas opiniões que emittirem.

SUMMARY.—Historia dos sete dias — Pedro Alves; D. Martin Garcia Merou — *Parque Guinês*; Em Veneza, soneto — *La outa a Nicolões*; Metaphysica das Rosas — Machado de Assis; A perola, poesia — *Gull Star*; Poemetos em prosa — *Esquiva Doria*; Nostalgia de Camões, soneto — *Lopes Filho*; O Riso — *Candido Tava*; Jornal e revistas — E. S.; O corvo mudo — *Lucia e Filho*; Os cegos — *Maurice*; *Macteri ué*; Peris e Fantoche; Factos e noticias; Correio — *Enrico*.

Historia dos sete dias

Deixe-os fallar, mestre, os jacobinos não sabem o que dizem, e a gloria de v. exc. não é graça. Ainda'gorinha, foi consagrada de um modo retumbante, — fornigando recepção a bordo, carro puxado por tres parelhas, bandeiras e patrios, flores e musicas, e no prestito e no almoço a fina flor da reportagem da imprensa, além de outras flores ainda mais finas — as flores que lhe deram flores. . .

Entre estas ultimas, segundo o sempre bem informado e optimamente intencionado *Jornal do Commercio*, uma, de nome francez, saudou a v. exc. em nome das moças (v. exc. lá diria — meninas) brasileiras. Penso que não exhibiria procuração em termos, mas nem por isso deixou v. exc. de se regular com o brinde.

O mais bello e altisonante da recepção, porque vae repercutir na Europa e no mundo e reflectir, como um clarão, na posteridade, foi a sessão do Instituto Historico e Geographico em que v. exc. foi aclamado socio. Ah! a gloria, como uma paizagem elysia, tem deliciosas sorpresas: v. exc. reconhece, attento, que lhe fallava este florão na corôa de triumphador antigo.

Note, para todos os effeitos da gratidão, — incluído o habito de S. Thiago, — note que lhe não chamam velho, para o não deixar mal e diminuído deante das moças, por quem já percebeu que v. exc. é doidinho.

Voltemos, porém, à nos moultos, quer dizer, ao Instituto Historico e Geographico. Eu absolutamente não sou homem de intrigas: isso é o Cosme Peixoto, o folhetinista dalli defronte: mas sempre me vejo na dura necessidade de acatular de enganos o coração ingenho de v. exc., muito mais poeta que diplomata, por mais que os poetas pensem o contrario.

Sem a menor duvida que a homenagem do Instituto é bem cabida, fica até muito abaixo dos meritos historicos do auctor do *D. Joyme* e da *Delphina* e dos conhecimentos geographicos revelados pelo cantor da *Judith* aquelle unico verso

No Cairo, em Malta, em Nazareth, no Egypto. . .

Merecida, sim senhor, não se diz o contrario disso, mas a proposta pelo sr. Afonsinho Celso tem que se lhe diga. Sabêrá v. exc. que este joven mas já illustre brasileiro é inimigo feroz da Republica, por aquella conhecida observação psychologica segundo a qual o odio mais amargo é o do amor que azeda: o sr. Afonsinho é um republicano acedado, quer dizer, um monarchista levado de todos os diabos. Creia v. exc. (e é com um pezar do tamanho desta casa que lhe arrebatou mais esta illusão), creia que não foi por amor de v. exc., mas em odio á Republica que o sr. Afonsinho deitou semelhante relatório.

Os agrados, com que alguma gente desta terra o está recebendo, tem, sr. mestre, explicação diversa mas sempre alheia aos grandes meritos proprios de v. exc. Olhe, por mais que isto o magôe, ainda é favor encontrar uma boa alma amiga da verdade que lhe mestre por entro os artificios da miseria humana. A sua admissão no Instituto Historico é puro acto de sebastianismo, porque lá sabem que v. exc. é, antes de mais nada, o velho amigo do que foi o nosso impedor, e assim o disse, em plena publicidade imprevidente, na famosa *Carta de alforria*, que não é precisamente a melhor carta de recommendação que um plenipotenciario podia trazer para a Republica Brasileira.

Os tagatés do *Jornal do Brasil*, não direi que sejam egualmente de puro sebastianismo, porque a este sentimento se lhe mistura outro não menos alto e altruistico — o amor do rico annuncio portuguez, que é o pão nosso de cada dia da alta imprensa carioca.

As girandolas da *Cidade do Rio* são directamente queimadas em honra do compatriota do sr. Castilho, amigo e padrinho dos revoltosos de setembro.

Excuso de dizer a v. exc. que esta bella cidade, capital de uma republica americana, é portugueza até a medulla dos seus canos d'egôito.

Tivemos aqui um prefeito municipal, republicano da velha guarda, honrado como a propria honra, competetissimo em todos os assumptos que correm por aquella administração: pois quando foi apeado do cargo, estrondearam pela cidade os foguetes portuguezes, numa apurada homérica, de dois mil garfós acreos; ao homem de bem e de energia que mandára demolir os cortijos da colonia.

Ahi temos, exm. sr. ministro, no coração da cidade, na praça não sei porque chamada de Tiradentes, quando devia ser de S. M. o Sr. D. Pedro I, a estatua atrevida do aventureiro que nos vendeu a independencia nacional por aquelle bonito precinho que v. exc. talvez saiba, versado como é neste particular de cartas de alforria. Pois lá está e ha de estar a *mentira de bronze*, como a alenharham patriotas de outro tempo, de tempo em que havia menos sôro portuguez no sangue desta gente.

Ora desculpe-me v. exc. este descuido de patriotismo idiota; esta cidade é de v. exc.: é de v. exc. todo este povo de cavalgaduras mansas.

Os portuguezes somos do Occidente.

Se ainda quer mais baixeza. . .

Cosme Peixoto, nome que é apenas meia mascara de velludo ou simples nariz postico) com que o sr. Carlos de Laet só a meio se disfarça, gostando de ser conhecido, volta, pela millesima vez, a apouquear a paciencia do meu amigo Lucio de Mendonça, com a refinação de um sebo que lhe achou, ha uns pares de annos, numa traducção, Traducção é essa tão antiga que já o sr. Carlos de Laet se esqueceu do verdadeiro auctor do soneto original, que é Richepin, nas *Blasphemias*, ou finge desconhecer o livro, para não ficar mal visto da padralaria, que o ama, e attribue os versos a Baudelaire, com uma exactidão que dá a justa medida da sua seriedade em discussões. Por vezo irremprimivel, inventa uma historia de premio dado pela *Semana* e ganho pelo traductor, méra phantasia, pois esta revista nunca poz a premio semelhante traducção, e apenas publicou a brasileira de pat e em confronto com outra, portugueza, do sr. Joyme de Séguier.

Emfim, era preciso variar a amolação, ainda que fosse com algumas falsidadesinhas, e o sr. Laet não é homem que cochile para as commetter.

Porque, leitor benevolô, convém saber que esta implicancia do sr. Laet com aquelle lapso de traducção do nosso amigo é velha e repetida como um sermão de padre vadio. Apareceu, a primeira vez, numa folha catholica, o *Brasil*, ou coisa que o valha, e pelo nome não perca, onde o mofo escrevia assiduamente. E nesse sebo metteu o nariz, o *pinac-nez*, os dentes, a cara toda, durante seculos infinitos!

Sem proveito, numa secção humoristica desta folha, o nosso collaborador penitenciou-se daquelle descuido, incluindo-o numa lista de cochilos de escriptores nacionaes contemporaneos. Nem assim! ahi volta ao sebo o sr. Laet, com uma insistencia que mais lhe abona a constancia que a fecundidade.

Sebo! que até parece realejo! Vá amolar o Fernando Mendes!

Pedro Alves.

Página do periódico "A Semana" de 25 de maio de 1895, onde foi publicado o conto "Metafísica das Rosas", de Machado de Assis.

Metaphysica das Rosas

Pour la rose, le jardinier est
immortel, car de mémoire de
rose on n'a pas vu mourir un
jardinier.

FONTENELLE.

LIVRO I

No principio era o Jardineiro. E o Jardineiro creou as Rosas. E tendo creado as Rosas, creou a chacara e o jardim, com todas as cousas que nelles vivem para gloria e contemplação das Rosas. Creou a palmeira e a gramma. Creou as folhas, os galhos, os troncos e os botões. Creou a terra e o estrume. Creou as arvores grandes para que amparassem o toldo azul que cobre o jardim e a chacara, e elle não cahisse e esmagasse as Rosas. Creou as borboletas e os vermes. Creou o sol, as brisas, o orvalho e as chuvas.

Grande é o Jardineiro! Suas longas pernas são feitas de tronco eterno. Os braços são galhos que nunca morrem: a espadua é como um forte muro, por onde a hera trepa. As mãos, largas, espalham beneficios ás Rosas.

Vêde agora mesmo. A noite voou, a manhã clareia o céu, cruzam-se as borboletas e os passarinhos, ha uma chuva de pipillos e trinados no ar. Mas a terra estremece. E o pé do Jardineiro que caminha para as Rosas. Vêde traz nas mãos o regador que borrija sobre as Rosas a agua fresca e pura, e assim tambem sobre as outras plantas, todas creadas para a gloria das Rosas. Elle o formou, no dia em que, tendo creado o sol, que dá vida ás Rosas, este começou a arder sobre a terra. Elle o enche de agua todas as manhãs, uma, duas, cinco, dez vezes. Para a noite, poz elle no ar um grande regador invisível, que peneira orvalho; e, quando a terra sécca, e o calor abafa, enche o grande regador das chuvas que alagam a terra de agua e de vida.

LIVRO II

Entretanto, as Rosas estavam tristes, porque a contemplação das cousas era muda, e os olhos dos passaros e das borboletas não se occupavam bastante-mente das Rosas. E o Jardineiro, vendo-as tristes, perguntou-lhes:

— Que tendes vós que inclinaes as petalas para o chão? Dei-vos a chacara e jardim; creei o sol e os ventos frescos; derramo sobre vós o orvalho e a chuva; creei todas as plantas para que vos amem e vos contemplem. A minha mão detem no meio do ar os grandes passaros, para que não vos esmaguem ou devorem. Sois as princezas da terra. Porque inclinaes as petalas para o chão?

Então, as Rosas murmuraram que estavam tristes porque a contemplação das cousas era muda, e ellas queriam quem cantasse os seus grandes meritos e as servisse.

O Jardineiro sacudiu a cabeça com um gesto terrível; o jardim e a chacara estremeeceram até os fundamentos. E assim fallou elle, encostado ao bastião que trazia:

— Dei-vos tudo, e não estaeis satisfeitas? Creei tudo para vós, e pedis mais? Pedis a contemplação de outros olhos: ides tel-a. Vou crear um ente á minha imagem, que vos servirá, contemplará, e viverá milhares e milhares de soes, para que vos sirva e ame.

E, dizendo isto, tomou de um velho tronco de palmeira e de um facão. No alto do tronco abriu duas fendas eguaes aos seus olhos divinos, mais abaixo outra

igual á bocca; recortou as orelhas, alisou o nariz, abriu-lhe os braços, as pernas, as espaduas. E, tendo feito o vulto, soprou-lhe em cima, e ficou um homem. E então lançou mão de um tronco de laranjeira, rasgou os olhos e a bocca, contornou os braços e as pernas, e soprou-lhe tambem em cima, e ficou uma mulher.

E como o homem e a mulher adorassem o Jardineiro, elle disse-lhes:

— Creei-vos para o unico fim de amardes e servirdes ás Rosas, sob pena de morte e abominação, porque eu sou o Jardineiro e ellas são as senhoras da terra, donas de tudo o que existe, o sol e a chuva, o dia e a noite, o orvalho e os ventos, os besouros, os colibris, as andorinhas, as plantas todas, grandes e pequenas, e as flores, e as sementes das flores, as formigas, as borboletas, as cigarras e os filhos das cigarras.

LIVRO III

O homem e a mulher tiveram filhos, e os filhos outros filhos, e disseram elles entre si:

— O Jardineiro creou-nos para amar e servir as Rosas; façamos festas e danças para que as Rosas vivam alegres.

Então vieram á chacara e ao jardim, e bailaram, e riram, e giraram em volta das Rosas cortejando-as e sorrindo para ellas. Vieram tambem outros e cantaram em verso os merecimentos das Rosas. E quando queriam fallar da belleza de alguma filha das mulheres, faziam comparação com as Rosas porque as Rosas são as maiores bellezas do Universo; ellas são as senhoras de tudo o que vive e respira.

Mas, como as Rosas parecessem enfiadas da gloria que tinham no jardim, disseram os filhos do homem ás filhas das mulheres:—Façamos outras grandes festas que as alegrem. Ouvindo isto o Jardineiro disse-lhes:— Não, colhei-as primeiro, levai-as depois a um lugar de delicias que vos indicarei.

Vieram então os filhos dos homens e as filhas das mulheres, e colheram as Rosas, não só as que estavam abertas, como algumas ainda não desabrochadas; e depois as puzeram no peito, na cabeça, ou em grandes molhos, tudo conforme ordenára o Jardineiro. E levando-as para fóra do jardim, foram com ellas a um lugar de delicias, mysterioso e remoto, onde todos os filhos dos homens e todas as filhas das mulheres as adoram prostrados no chão. E depois que o Jardineiro manda embora o sol, pega das Rosas cortadas, pelos homens e pelas mulheres, e uma por uma préga-as no toldo azul que cobre a chacara e o jardim, onde ellas ficam scintillantes durante a noite. E é assim que não faltam luzes que clareem a noite, quando o sol vai descansar por traz das grandes arvores do occaso.

Ellas brilham, ellas cheiram, ellas dão as côres mais lindas da terra. Sem ellas nada haveria na terra, nem o sol, nem o jardim, nem a chacara, nem os ventos, nem as chuvas, nem os homens, nem as mulheres, nada mais do que o Jardineiro, que as tirou de seu cerebro, porque ellas são os pensamentos do Jardineiro, desabrochadas no ar e postas na terra, creadas para ellas e para gloria d'ellas. Grande é o Jardineiro! Grande e eterno é o pae sublime das Rosas sublimes.

Machado de Assis.

Índice da publicação original da coletânea “Relíquias de Casa Velha” (Edições Garnier, 1908), cuja seleção do conteúdo foi feita por Machado de Assis. Na edição original, não constava o conto “Metafísica das Rosas”.

INDICE

ADVERTENCIA.	1
A CAROLINA	III
Pae contra mãe.	1
Maria Cora	19
Marcha funebre.	47
Um capitão de voluntarios.	59
Suje-se gordo!.	79
Umaz ferias.	87
Evolução	99
Pylades e Orestes.	109
Anecdota do cabriolet.	125
Paginas criticas e commemorativas	137
Não consultes medico.	167
Licção de botanica.	211

Índice da publicação original da coletânea “Outras Relíquias” (Edições Garnier, 1910), cuja seleção do conteúdo foi feita por Mário de Alencar. Nesta edição foi incluído o conto “Metafísica das Rosas”, com o título modificado para “As Rosas” e cuja epígrafe foi excluída.

INDICE

PROZA

I. — Identidade.....	3
II. — Jogo do bicho.....	21
III. — Viagem á roda de mim mesmo.....	37
IV. — Só.....	53
V. — O escrivão Coimbra.....	67
VI. — As rozas.....	85
VII. — Eça de Queiroz.....	91
VIII. — Pajinas da Academia.....	93

POEZIA

I. — O Almada, poema.....	101
II. — Réfus.....	209
III. — A Guiomar.....	211
IV. — No album de D. Branca P. da Cunha.....	213
V. — » » da Rainha D. Amelia.....	215
VI. — A derradeira injuria.....	217
Notas.....	220

Anexo B: “Metafísica das Rosas”

Obra Completa de Machado de Assis, Vol. III, Nova Aguilar, Rio de Janeiro: 1994.
Publicado originalmente em Gazeta Literária, 1º. de dezembro de 1883.

*Pour la rose, le jardinier est immortel, car de mémoire de rose, on n'a pas
vu mourir un jardinier.*

FONTENELLE

LIVRO PRIMEIRO

No princípio era o Jardineiro. E o Jardineiro criou as Rosas. E tendo criado as Rosas, criou a chácara e o jardim, com todas as coisas que neles vivem para glória e contemplação das Rosas. Criou a palmeira, a grama. Criou as folhas, os galhos, os troncos e botões. Criou a terra e o estrume. Criou as árvores grandes para que amparassem o toldo azul que cobre o jardim e a chácara, e ele não caísse e esmagasse as Rosas. Criou as borboletas e os vermes. Criou o sol, as brisas, o orvalho e as chuvas.

Grande é o Jardineiro! Suas longas pernas são feitas de tronco eterno. Os braços são galhos que nunca morrem; a espádua é como um forte muro por onde a erva trepa. As mãos, largas, espalham benefícios às Rosas.

Vede agora mesmo. A noite voou, a manhã clareia o céu, cruzam-se as borboletas e os passarinhos, há uma chuva de pipilos e trinados no ar. Mas a terra estremece. É o pé do Jardineiro que caminha para as Rosas. Vede: traz nas mãos o regador que borriфа sobre as Rosas a água fresca e pura, e assim também sobre as outras plantas, todas criadas para glória das Rosas. Ele o formou no dia em que, tendo criado o sol, que dá vida às Rosas, este começou a arder sobre a terra. Ele o enche de água todas as manhãs, uma, duas, cinco, dez vezes. Para a noite, pôs ele no ar um grande regador invisível que peneira orvalho; e quando a terra seca e o calor abafa, enche o grande regador das chuvas que alagam a terra de água e de vida.

LIVRO II

Entretanto, as Rosas estavam tristes, porque a contemplação das coisas era muda e os olhos dos pássaros e das borboletas não se ocupavam bastantemente das Rosas. E o Jardineiro, vendo-as tristes, perguntou-lhes:

— Que tendes vós, que inclinais as pétalas para o chão? Dei-vos a chácara e o jardim; criei o sol e os ventos frescos; derramo sobre vós o orvalho e a chuva; criei todas as plantas para que vos amem e vos contemplem. A minha mão detém no meio do ar os grandes pássaros para que vos não esmaguem ou devorem. Sois as princesas da terra. Por que inclinais as pétalas para o chão?

Então as Rosas murmuraram que estavam tristes porque a contemplação das coisas era muda, e elas queriam quem cantasse os seus grandes méritos e as servisse.

O Jardineiro sacudiu a cabeça com um gesto terrível; o jardim e a chácara estremeceram até aos fundamentos. E assim falou ele, encostado ao bastão que trazia:

— Dei-vos tudo e não estais satisfeitas? Criei tudo para vós e pedis mais? Pedis a contemplação de outros olhos; ides tê-la. Vou criar um ente à minha imagem que vos servirá, contemplará e viverá milhares e milhares de sóis para que vos sirva e ame.

E, dizendo isto, tomou de um velho tronco de palmeira e de um facão. No alto do tronco abriu duas fendas iguais aos seus olhos divinos, mais abaixo outra igual à boca; recortou as orelhas, alisou o nariz, abriu-lhe os braços, as pernas, as espáduas. E, tendo feito o vulto, soprou-lhe em cima e ficou um homem. E então lançou mão de um tronco de laranjeira, rasgou os olhos e a boca, contornou os braços e as pernas e soprou-lhe também em cima, e ficou uma mulher.

E como o homem e a mulher adorassem o Jardineiro, ele disse-lhes:

— Criei-vos para o único fim de amardes e servirdes as Rosas, sob pena de morte e abominação, porque eu sou o Jardineiro e elas são as senhoras da terra, donas de tudo o que existe: o sol e a chuva, o dia e a noite, o orvalho e os ventos, os besouros, os colibris, as andorinhas, as plantas todas, grandes e pequenas, e as flores, e as sementes das flores, as formigas, as borboletas, as cigarras os filhos das cigarras.

LIVRO III

O homem e a mulher tiveram filhos e os filhos outros filhos, e disseram eles entre si:

— O Jardineiro criou-nos para amar e servir as Rosas; façamos festas e danças para que as Rosas vivam alegres.

Então vieram à chácara e ao jardim, e bailaram e riram, e giraram em volta das Rosas, cortejando-as e sorrindo para elas. Vieram também outros e cantaram em verso os merecimentos da Rosas. E quando queriam falar da beleza de alguma filha das mulheres faziam comparação com as Rosas, porque as Rosas são as maiores belezas do universo, elas são as senhoras de tudo o que vive e respira.

Mas, como as Rosas parecessem enfaradas da glória que tinham no jardim, disseram os filhos dos homens às filhas das mulheres: Façamos outras grandes festas que as alegrem. Ouvindo isto, o Jardineiro disse-lhes: — Não; colhei-as primeiro, levai-as depois a um lugar de delícias que vos indicarei.

Vieram então os filhos dos homens e as filhas das mulheres e colheram as Rosas, não só as que estavam abertas como algumas ainda não desabrochadas; e depois as puseram no peito, na cabeça ou em grandes molhos, tudo conforme ordenara o Jardineiro. E levando-as para fora do jardim, foram com elas a um lugar de delícias, misterioso e remoto, onde todos os filhos dos homens e todas as filhas das mulheres as adoram prostrados no chão. E depois que o Jardineiro manda embora o sol, pega das Rosas cortadas pelos homens e pelas mulheres, e uma por uma prega-as no toldo azul que cobre a chácara e o jardim, onde elas ficam cintilantes durante a noite. E é assim que não faltam luzes que clareiem a noite quando o sol vai descansar por trás das grandes árvores do ocaso.

Elas brilham, elas cheiram, elas dão as cores mais lindas da terra. Sem elas nada haveria na terra, nem o sol, nem o jardim, nem a chácara, nem os ventos, nem as chuvas, nem os homens, nem as mulheres, nada mais do que o Jardineiro, que as tirou do seu cérebro, porque elas são os pensamentos do Jardineiro, desabrochadas no ar e postas na terra, criada para elas e para glória delas. Grande é o Jardineiro! Grande e eterno é o pai sublime das rosas sublimes.

Anexo C: “A Biblioteca de Babel”

BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. In: _____, Ficções (pp. 69-79). Companhia das Letras. São Paulo: 2007

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. No vestíbulo ha um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para quê essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... A luz procede de algumas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante.

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer; a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita. Afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. Alegam que é inconcebível uma sala triangular ou pentagonal. (Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus). Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”.

A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco estantes; cada estante encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta. Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas. Sei que essa inconexão, certa vez, pareceu misteriosa. Antes de resumir a solução (cuja descoberta, apesar de suas trágicas projeções, é talvez o fato capital da história), quero rememorar alguns axiomas.

O primeiro: a Biblioteca existe ab aeterno. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o Universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trémulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas.

O segundo: O número de símbolos ortográficos é vinte e cinco[1]. Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjectura decifrara: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros. Um, que meu pai viu em um hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha até à última. Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz Oh, tempo tuas pirâmides. Já se sabe: para uma linha razoável com uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências. (Sei de uma região montanhosa cujos bibliotecários repudiam o supersticioso e vão costume de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão... Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os livros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falaz).

Durante muito tempo, acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondiam a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível. Tudo isso, repito-o, é verdade, mas

quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja. Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de M C V na terceira linha da página 71 não era o que pode ter a mesma série noutra posição de outra página, mas essa vaga tese não prosperou. Outros pensaram em criptografias; universalmente essa conjectura foi aceite, ainda que não no sentido em que a formularam seus inventores.

Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior[2] deparou com um livro tão confuso quanto os outros, porém que possuía quase duas folhas de linhas homogêneas. Mostrou o seu achado a um decifrador ambulante, que lhe disse que estavam redigidas em português; outros lhe afirmaram que em ídiche. Antes de um século pôde ser estabelecido o idioma: um dialeto samoiedo-lituano do guarani, com inflexões de árabe clássico. Também decifrou-se o conteúdo: noções de análise combinatória, ilustradas por exemplos de variantes com repetição ilimitada. Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. Esse pensador observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”. Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (numero, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. O Universo estava justificado, o Universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança. Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e de profecia, que para sempre vindicavam os atos de cada homem do Universo e guardavam arcanos prodigiosos para seu futuro. Milhares de cobiçosos abandonaram o doce hexágono natal e precipitaram-se escadas acima, premidos pelo vão propósito de encontrar sua Vindicação. Esses

peregrinos disputavam nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se nas escadas divinas, jogavam os livros enganosos no fundo dos túneis, morriam despenhados pelos homens de regiões remotas. Outros enlouqueceram... As Vindicações existem (vi duas que se referem a pessoas do futuro, a pessoas talvez não imaginárias) mas os que procuravam não recordavam que a possibilidade de que um homem encontre a sua, ou alguma pérfida variante da sua, é computável em zero.

Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo. É verosímil que esses graves mistérios possam explicar-se em palavras: se não bastar a linguagem dos filósofos, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramáticas desse idioma. Faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos... Existem investigadores oficiais, inquisidores. Eu os vi no desempenho de sua função: chegam sempre estafados; falam de uma escada sem degraus que quase os matou; falam de galerias e de escadas com o bibliotecário; às vezes, pegam o livro mais próximo e o folheiam, á procura de palavras infames. Visivelmente, ninguém espera descobrir nada.

À desmedida esperança sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis afigurou-se quase intolerável. Uma seita blasfema sugeriu que cessassem as buscas e que todos os homens misturassem letras e símbolos, até construir, mediante um improvável dom do acaso, esses livros canônicos. As autoridades viram-se obrigadas a promulgar ordens severas. A seita desapareceu, mas na minha infância vi homens velhos que demoradamente se ocultavam nas latrinas, com alguns discos de metal num copinho proibido, e debilmente arremedavam a divina desordem.

Outros, inversamente, acreditaram que o primordial era eliminar as obras inúteis. Invadiam os hexágonos, exibiam credenciais nem sempre falsas, folheavam com fastio um volume e condenavam prateleiras inteiras: a seu furor higiênico, ascético, deve-se a insensata perda de milhões de livros. Seu nome é execrado, mas aqueles que deploram os “tesouros” destruídos por seu frenesi negligenciam dois fatos notórios. Um: a Biblioteca é tão imensa que toda redução de origem humana resulta infinitesimal. Outro: cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que apenas diferem por uma letra ou por uma vírgula. Contra a opinião geral, atrevo-me a supor que as consequências das depredações cometidas pelos Purificadores foram

exageradas graças ao horror que esses fanáticos provocaram. Urgia-lhes o delírio de conquistar os livros do Hexágono Carmesim: livros de formato menor que os naturais; onipotentes, ilustrados e mágicos.

Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. Na linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. Muitos peregrinaram á procura d’Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono secreto que o hospedava? alguém propôs um método regressivo: Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito... Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos. Não me parece inverossímil que em alguma prateleira do Universo haja um livro total; rogo aos deuses ignorados que um homem – um só, ainda que seja há mil anos! – o tenha examinado e lido. Se a honra e a sabedoria e a felicidade não estão para mim, que sejam para outros. Que o céu exista, embora meu lugar seja o inferno. Que eu seja ultrajado e aniquilado, mas que num instante, num ser, tua enorme Biblioteca se justifique.

Afirmam os ímpios que o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é quase milagrosa exceção. Falam (eu o sei) de “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira”. Essas palavras, que não apenas denunciam a desordem mas que também a exemplificam, provam, evidentemente, seu gosto péssimo e sua desesperada ignorância. De fato, a Biblioteca inclui todas as estruturas verbais, todas as variantes que permitem os vinte e cinco símbolos ortográficos, porém nem um único disparate absoluto. Inútil observar que o melhor volume dos muitos hexágonos que administro intitula-se Trono Penteado, e outro A Cãibra de Gesso e outro Axaxaxas mlö. Essas proposições, à primeira vista incoerentes, sem dúvida são passíveis de uma justificativa criptográfica ou alegórica; essa justificativa é verbal e, ex hypothesi, já figura na Biblioteca. Não posso combinar certos caracteres

dhcmlrchtjdj

que a divina Biblioteca não tenha previsto e que em alguma de suas línguas secretas não contenham um terrível sentido. Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores; que não seja em alguma dessas

linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias. Esta epístola inútil e palavrosa já existe num dos trinta volumes das cinco prateleiras de um dos incontáveis hexágonos – e também sua refutação. (Um número n de linguagens possíveis usa o mesmo vocabulário; em alguns, o símbolo biblioteca admite a correta definição ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais, mas biblioteca é pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa, e as sete palavras que a definem tem outro valor. Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?)

A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagórica. Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra. As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em bandoleirismo, dizimaram a população. Acredito ter mencionado os suicídios, cada ano mais frequentes. Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

Acabo de escrever infinita. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: “A Biblioteca é ilimitada e periódica”. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.

