

NORIVAL BOTTOS JUNIOR

UFAM

ORCID



NATALIA DA SILVA BARBOSA

UNIFAEAL

ORCID



·UEMS·



Universidade Estadual
de Mato Grosso do Sul

A DESCONSTRUÇÃO DA CONCEPÇÃO MODERNISTA DE REPRODUÇÃO EM JORGE LUIS BORGES À PASSAGEM DA SIMULAÇÃO PÓS-MODERNA EM BIOY CASARES

RESUMO

Este artigo analisa a passagem do modernismo ao pós-modernismo a partir da análise de narrativas de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Nesse escopo, buscou-se identificar nas obras desses escritores as características estéticas e ideológicas que definem o fantástico latino-americano de outras manifestações do gênero em outras regiões. Este trabalho baseou-se na pesquisa qualitativa das obras dos autores supracitados, mostrando-se uma tarefa difícil de caracterização, tendo em vista principalmente que os autores apresentaram diferenças em suas abordagens do gênero fantástico. Primeiro, a literatura de Borges e Casares estiveram sempre conectadas ao contexto e aos problemas na América Latina, revelando entre ambos diferentes graus de tensão intertextual. Segundo, indaga essas relações intertextuais, colocando em evidência algumas características que os separam estilística e tematicamente e também, o que os unem. Nesse sentido pode-se perceber que Borges trabalha conceitos como estrutura do abismo e invenção lógica, dando-lhes características novas e pessoais, e, por sua vez, Adolfo Bioy Casares busca dar sequência à evolução do fantástico, ligando-o ao pós-moderno e ao neo-fantástico.

Palavras-chave: Fantástico. Estrutura em abismo. Ficção lógica. Neo-fantástico. Pós-moderno.

THE DECONSTRUCTION OF THE MODERNIST CONCEPTION OF REPRODUCTION IN JORGE LUIS BORGES TO THE PASSAGE OF POST-MODERN SIMULATION IN BIOY CASARES

ABSTRACT

This article analyzes the transition from modernism to postmodernism starting the analysis of narratives by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares. Within this scope, we sought to identify in the works of these writers the aesthetic and ideological characteristics that define the fantastic Latin American from others manifestations of the genre in others regions. This work was based on the qualitative research of the works of the aforementioned authors, proving to be a difficult task of characterization, considering mainly that the authors presented differences in their approaches to the fantastic genre. First, Borges and Casares' literature has always been connected to the context and problems in Latin America, revealing different degrees of intertextual tension between them. Second, it investigates these intertextual relations, highlighting some characteristics that separate them stylistically and thematically and also, what unites them. In this sense, it can be seen that Borges works with concepts such as the abyss structure and logical invention, giving them new and personal characteristics, and, in turn, Adolfo Bioy Casares seeks to continue the evolution of the fantastic, linking it to the postmodern and to the neo-fantastic.

Keywords: Fantastic. Abyss structure. Logical fiction. Neo-fantastic. post-Modern.

1. INTRODUÇÃO

Vários escritores latino-americanos buscaram, ao longo do século vinte, estabelecer uma condição metaficcional a respeito do gênero fantástico, teorizaram a respeito de suas características principais, abrangências e limitações. Nos séculos anteriores, sobretudo, antes de Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, a narrativa de caráter fantástico era facilmente delimitada, bastava incluir um elemento sobrenatural dentro de uma narrativa para que se pudesse denominá-la de fantástica. Na América do Sul, especialmente na Argentina, a terminologia utilizada para se caracterizar os elementos da literatura fantástica se tornaram enormemente complexas e às vezes, até mesmo ambígua. Emílio Carilla, por exemplo, assinala:

[...] é evidente que sob a denominação de literatura fantástica abarcamos um mundo que toca, em especial, o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável. Em outras palavras, ao mundo fantástico pertence o que escapa ou o que está nos limites da explicação 'científica' e realista: o que está fora do mundo circundante e demonstrável. (CARILLA, 1968, p. 20)

Somente nas últimas décadas o termo fantástico deixou se referir de maneira generalizada às obras mais diversas e distantes no tempo, como a *Odisseia* de Homero ou *As Mil e uma Noites*, seja como for a abordagem, o importante seria notar que o fantástico ao longo da história da literatura sempre esteve ancorado pela ideia do medo e do horror por aquilo que não poderia ser explicado pelas leis do mundo conhecidas em suas respectivas épocas. O que nos motiva a trabalhar a noção de literatura fantástica está vinculado, no entanto, a certas particularidades que dizem respeito ao contexto histórico, social e político da América Hispânica. Desenvolver as diversas e múltiplas noções de identidade histórica, entender a solidão continental, além de refletir sobre e as diferentes formas de colonização do mundo, estas são algumas questões que as obras de autores como Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, suscitam em suas obras e que desejamos analisar neste trabalho. Acreditamos que esta geração de escritores hispânicos soube, de modo inovador, dar ao gênero fantástico novas possibilidades de se interpretar o mundo e a realidade atroz que são comuns a todos os habitantes da América Latina.

De maneira mais ampla essa pesquisa terá o objetivo de analisar e refletir sobre o modo como os contos e romances dos autores da América de língua espanhola, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares se enquadram no gênero Fantástico. Poderão ser observados

nesse trabalho, como se pode diferenciar as características do gênero Fantástico, a sua origem, definições e as diferenças existentes entre os seus gêneros vizinhos: estranho e maravilhoso. Dentro desse contexto, tentaremos interpretar alguns de seus mecanismos de funcionamento, o modo como os autores se assemelham e se diferenciam dentro do campo da literatura fantástica.

Trata-se de um tema muito relevante não somente na literatura fantástica, mas também na literatura hispano-americana. Deve-se entender de que modo a literatura chamada de Fantástica, de extração europeia, evoluiu e acabou assumindo características muito próprias e que tinham muito a ver com a realidade histórica e social da América Latina, de certo modo, o que se pretende neste trabalho é mostrar como a produção literária de autores com características mais europeias, como Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares evoluiu para uma temática mais política. O que motiva nossa escolha neste trabalho reside, portanto, na busca pela gênese de uma literatura fantástica que não poderia emergir em outro lugar e nem em um contexto diferente do qual surgiu o fantástico latino-americano. Antes, porém, de traçar os dados que podem delimitar com maior precisão esse tipo de temática, será preciso contextualizar as bases mais gerais do fantástico na literatura como um todo.

Como aporte teórico utilizaremos autores que discutiram e analisaram profundamente o tema do fantástico e, particularmente, do caso hispano-americano. Para tanto utilizaremos autores como Tzvetan Todorov, Júlio Cortázar, entre outros.

A metodologia utilizada será o de pesquisa e análise de textos teóricos e ficcionais. Para que se possa analisar o problema da definição da Literatura Fantástica, com suas características tanto europeias quanto latino-americanas, será de suma importância o arcabouço teórico da Teoria Literária, especialmente os estudos de autores como Todorov, Cortazar e Martinho, bem como pesquisas que já abordaram o tema sob perspectivas semelhantes, como o caso de Monegal.

No primeiro capítulo, buscaremos definir as bases epistemológicas que definiram nas últimas décadas os conceitos de Fantástico: Fantástico Maravilhoso e Realismo Fantástico. No segundo capítulo analisaremos alguns contos “O Imortal”, “A Casa de Astérion”, “O Zahir” e “Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto”, de Jorge Luis Borges, e os contos: “A Trama Celeste”, “Um leão no bosque de Palermo” e “O lado da Sombra”, de Adolfo Bioy Casares. Nossa intenção é analisar as semelhanças e as diferenças com que cada autor trabalha os conceitos acima elencados.

2. A POÉTICA DO DISCURSO FANTÁSTICO NA HISTÓRIA DA LITERATURA

É extremamente complexa a definição satisfatória do gênero fantástico. Trata-se, provavelmente de uma das formas mais antigas de representar e desvelar o estranhamento humano diante dos fatos que podem encontrar explicação racional. O fantástico está ligado a ideia de subversão do real, mas não com o propósito de simplesmente evidenciar o insólito da vida, mas também de transcender os limites do espaço físico. Nesse sentido, pode-se afirmar que há um propósito filosófico por trás do gênero fantástico, mais ligado à filosofia do que a simples fuga da realidade. Nesse sentido, de acordo com Todorov:

O fantástico [...] dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, quem devem decidir se aquilo que percebem pertence ou não à “realidade”, tal como ela existe para a opinião comum. No fim da história o leitor, se não a personagem, toma uma decisão, opta por outra solução, e é assim que sai do fantástico. Se ele decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, diremos que a obra depende doutro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, ele decidir que se devem admitir novas leis da natureza, através das quais o fenômeno pode ser explicado, entraremos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 2012, p. 54)

O gênero Fantástico não raro apresenta características muito próximas ao gênero Gótico, que aceita muito bem o tema do maravilhoso, pode-se afirmar que, em termos gerais, o Fantástico se diferenciará pela alternativa de optar pela divisão entre uma escolha racional ou não realista. O elemento fantástico seria uma passagem, uma transição que envolveria duas possibilidades, a saber, o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No primeiro caso, um dos grandes autores do gênero foi Edgar Allan Poe, criador do conto de mistério policial continua sendo um dos grandes expoentes do gênero; já o fantástico maravilhoso conta com autores como Nicolai Gogol, E. T. Hoffmann e H. P Lovecraft.

Caso se escolha a via da razão, como no conto policial, o final da trama terá a função de explicar o mistério de maneira absolutamente objetiva e o leitor estará, portanto, migrando do fantástico para o fantástico estranho; caso se opte pelo fantástico maravilhoso, o leitor deverá compartilhar com a obra a ideia de que há elementos que não podem ser entendidos dentro da narrativa convencional, pois o maravilhoso abre uma outra perspectiva, a do mundo sobrenatural, um mundo feito de imagens de sonhos, como algo que estaria para além do racional e que não seria resolvido objetivamente, permanecendo o mistério.

No âmbito do gênero maravilhoso, há o tratamento diferenciado de temas sobrenaturais, geralmente tratando das impressões obtidas através dos sonhos, de lendas

medievais, vampirismos, loucura e morte, isto significa que desde a sua origem, o Fantástico esteve completamente voltado para uma temática bem específica, a saber, a dualidade entre o mundo real e a fantasia. É o leitor, no entanto, que assume papel mais importante, pois nesse tipo de gênero narrativo, ele deve participar integralmente, inclusive na construção do que lê. Para Carvalho: “O fantástico tem uma manifestação diferente em cada um dos diversos estratos do texto; no nível do enunciado, provoca a ruptura do verossímil; no nível ideológico, problematiza leis, códigos, convenções; no nível da leitura, o fantástico estimula reações do próprio leitor”. (CARVALHO, 2000, p. 113)

O fantástico foi caracterizado ao longo do tempo pela hesitação entre uma explicação racional ou uma aceitação de um fato que extrapola o que cada período histórico entende como o conjunto de regras possíveis de se suceder no mundo real e que se tornam frutos de imaginação literária, portanto, o fantástico necessitaria de uma espécie de prévia conexão entre leitor e obra, pois é um gênero que pode necessitar da suspensão da crença realista e objetiva, ou seja, questiona o conjunto de possibilidades que a história pode encerrar.

Trata-se, então, de estabelecer duas regras para o fantástico: uma solução realista de um fenômeno que extrapola os limites do mundo que conhecemos, estaremos sob o solo do fantástico estranho, por outro lado, se a história caminhar para a aceitação de que fatos não explicáveis pela via racional podem acontecer na história, então teremos o fantástico maravilhoso. Segundo Todorov:

Trata-se de um gênero que ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2012, p. 31)

No caso do Fantástico produzido na América Latina, o estranhamento causado pelo inusitado é acrescido de componentes sociais, já não é mais voltado para questões transcendentais, mas antes, uma acurada reflexão sobre a condição humana e dos problemas que envolvem o Novo Mundo, questões externas, como a condição colonial e seu resultado no mundo interior dos personagens. Nesse aspecto, podem-se notar três possíveis fatores: o primeiro é a representação do real como algo absurdo, é o embate entre a sobrevivência do homem que emerge num mundo onde o real se torna mais inacreditável que a própria ficção.

Um segundo aspecto é o psicológico, nesse caso, a fabulação se torna um elemento compensador para as frustrações da vida cotidiana, o homem europeu ao ser transplantado para a realidade da América Latina precisa refletir sobre os mecanismos desumanizadores

desse meio social ainda em construção, ele busca na fantasia uma fuga da degradação da condição humana, esse tema está bastante relacionado ao problema da colonização.

Por fim, o fator sociológico, que produz um amálgama dos outros aspectos e introduz a questão da denúncia social, velada pela linguagem fantástica, mas que tem como objetivo ser extremamente crítico ao mesmo tempo em que produz um discurso aparentemente aleatório e distante da realidade cotidiana também se torna uma forte crítica social. Nesse sentido, Cristina Martinho, afirma:

Escritor e mundo estão, pois, envolvidos e compromissados. A denúncia, proposta pelo escritor, encontra-se numa estrutura mais profunda e somente será atingida pelo leitor também cúmplice e compromissado com a obra. Se algumas técnicas narrativas são inovadas pelo escritor, algo permanece invariável como, por exemplo, a angústia, a inquietude, a incerteza. (MARTINHO, 1986, p.111)

Os sentimentos de angústia e inquietude são marcas atemporais do Fantástico, estão presentes nos enredos e nos cenários da Literatura Gótica, quase sempre vinculados ao tempo histórico e ao espaço também muito particular em que decorria o modo de vida medieval ou mesmo no Romântico, tais como castelos medievais, igrejas sombrias e florestas noturnas, ou seja, cenários europeus, portanto, indissociáveis da realidade que circundava essas narrativas.

Na América Latina, em Jorge Luis Borges e outros escritores latino-americanos, mantêm-se os temas da inquietude e da incerteza, mas remodelando-os à realidade dos novos contextos sociais e históricos, esses cenários se adequam física e psiquicamente à realidade do novo mundo, porém, o caráter assustador desses cenários se assemelha ao correlato europeu, que é definido por Remo Ceserani como o conjunto de características gerais ligadas ao Fantástico:

[...] gosto antigo pelo pano de fundo histórico, o estilo e a ornamentação da Idade Média e do Renascimento [...] um gosto ambiguamente iluminado pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e a parapsicologia, das visitas e presenças de espíritos e fantasmas; uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter; uma preferência retórica pelo estilo e pelas ambientações elevadas e sublimes. (CESERANI, 2006, p. 89)

Praticamente desmembrado do Romantismo, o Fantástico se tornou, com o decorrer do tempo, em um gênero literário autônomo, com regras e características próprias que o diferenciava claramente de outros gêneros, também passou por algumas transformações, redefinições e se misturou a outros gêneros. O fato de ser um gênero híbrido pode explicar

seu sucesso e sua premência no conjunto das obras literárias que deram novo fôlego às narrativas que tinham como fulcro a fuga da realidade.

O aspecto mais importante nesse gênero, tanto na vertente europeia clássica quanto na vertente hispano-americana não nos parece relacionado às características puramente temáticas, mas, sobretudo, na relação que faz com que o leitor ingresse em um mundo novo e próximo de sua realidade, isto era importante no século XIX e continuou sendo importante no século XX.

No primeiro caso, um século de conquistas marítimas e colonialismo europeu, o que provavelmente chamava atenção da população de classe média e leitora, era, basicamente, o fascínio pelo desconhecido, mundos repletos de criaturas míticas, deuses obscuros, heróis com poderes que extrapolavam a imaginação mais fértil, criaturas sobrenaturais, como elfos e dragões.

No segundo caso, o efeito da colonização exploratória europeia na América Latina fez com que todos esses elementos passassem a adquirir novas e inesperadas nuances, geralmente mais existencialistas e subjetivistas, transformando-se a pura realidade numa nova forma de fantástico no qual os elementos surreais inseridos no cotidiano começam a ser aceitos com mais normalidade por parte dos personagens, causando um momento de hesitação entre o real e o irreal. Como diz ainda Ceserani:

Com o decorrer dos decênios do século XIX, a produção literária fantástica conheceu articulações ulteriores, misturou-se a gêneros literários (como o autobiográfico, ou o romance de formação, ou o romance de costume social ou o romance de ideias) em que se percebiam concessões geralmente otimistas do mundo, da individualidade humana, da construção social, das possibilidades de transformação da natureza. (CESERANI, 2006, p. 91)

Para o autor italiano Ítalo Calvino, o Fantástico do século XIX seria o “visionário”, em contrapartida, as produções do século XX se enquadrariam em um Fantástico mais “mental”. No primeiro, a aceitação do leitor a existência de um mundo sobrenatural e o extraordinário seriam manifestações de sonhos ou alucinações, sem conexão obrigatória com o mundo real e seus sistemas de regras, já no segundo, o sobrenatural faria parte de uma dimensão interior e subjetiva ou poderia ser um aspecto constituinte da nossa realidade. Como ressalta Calvino:

À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que o ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional. Aí estão a modernidade do fantástico e a razão da volta do seu prestígio em nossa época. Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos

surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de um outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2006, p.9)

No século XX, o Fantástico adquire, portanto, características psicológicas que fazem com que o leitor possa estabelecer uma conexão entre o mundo mundano, preso ao real e o mundo do psiquismo, do pensamento. Desse modo, a essência da Literatura Fantástica passa a residir na ideia da hesitação causada por um acontecimento que pode ter uma explicação racional ou que pode ser apenas fruto da nossa imaginação.

Na América Latina, sobretudo na região de língua espanhola, o gênero literário chamado de realismo fantástico foi um movimento cultural preponderante para a reflexão de questões sociais e políticas importantes no panorama da literatura hispano-americana.

Porém, a passagem do fantástico para o realismo fantástico não se deu de forma imediata. As contradições sociais e históricas da região foram bastante diversas, embora alguns elementos pareçam comuns a todos os países da região, como o colonialismo e já na segunda metade do século XX, as ditaduras militares. Mesmo que o gênero Realismo Fantástico não tenha aflorado de maneira imediata, nem unânime, já que há poucos casos de produção de literatura desse gênero no Brasil, como nos parece o caso de Murilo Rubião ou José J. Veiga, o gênero foi mais bem recebido nos países de língua espanhola.

3. O FANTÁSTICO EM JORGE LUIS BORGES: IMAGINAÇÃO LÓGICA, ESTRUTURA DO ABISMO E CONTRADIÇÃO ENTRE PENSAMENTO E REALIDADE

A ficção fantástica é considerada pela crítica especializada como um dos pontos altos da carreira do autor argentino. Uma das características desses contos é a junção entre a narrativa ficcional e o ensaio, como por exemplo, em “Exame da obra de Herbert Quain”, que lida com questões tanto estéticas quanto filosóficas, colocando em destaque a ausência de uma diferença concreta entre a ficção e a não-ficção. Nessas obras, o autor explora as possibilidades da meta-narrativa, elabora estratégias pelas quais um roteiro ou um procedimento formal são construídos na elaboração de mundos imaginários ou argumentos que podem ser avaliados nesse processo. Outro tema importante é relação entre linguagem e representação. Para Borges, a linguagem não é apenas uma forma de representação do mundo, mas antes, uma forma estética de representação e interpretação da realidade. Segundo ele:

A linguagem é uma criação estética. Creio que não há nenhuma dúvida a esse respeito, e uma prova disso é que quando estudamos um idioma, quando somos obrigados a

olhar as palavras de perto, nós a sentimos belas ou não. Ao estudar um idioma, vemos as palavras sob uma lupa, pensamos esta palavra é feia, esta é bonita, esta é pesada. Isso não ocorre com a língua materna, em que as palavras não nos parecem isoladas do discurso. (BORGES, 1999B, p. 287)

Em certo sentido, Jorge Luis Borges foi capaz de antecipar vários tópicos que foram absorvidos pela teoria da literatura contemporânea, a saber, a experiência estética como uma filosofia para a vida, a ilusão referencial, a ideia do autor como uma invenção da linguagem, esse tema está presente em contos como “Pierre Menard, autor do Quixote” e “O Outro”.

Os contos fantásticos de Borges podem ser lidos a partir de diferentes correntes teóricas. Algumas se centram no modo como o autor teoriza sobre a arte e criação ficcional. Outras vertentes, que não contradizem a primeira vertente, tentam compreender o significado de sua ficção fantástica em termos de história no mundo contemporâneo.

Pode-se afirmar que o escritor argentino construiu sua teoria estética a partir de uma base dupla. Por um lado, a estruturação lógica; num segundo momento, a contradição entre imaginação e realidade. Pode-se notar no conjunto de sua obra a recorrência, a saber, há a necessidade de analisar criticamente o enredo perfeito que ele admira em escritores como Kipling e Stevenson, que serviram de modelos para uma disciplina estética que tem como objetivo negar o caos e a desorganização natural da realidade como imitação pela literatura realista. Por outro lado, há a noção de liberdade criativa que a literatura fantástica adota em oposição ao naturalismo da representação e modelos similares. Como defesa dessa vertente, Tzvetan Todorov argumenta que: “A literatura fantástica não é um discurso que possa ou deva ser falso [...] é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio status de ficção fantástica. (TODOROV, 2001, p. 146)

A estruturação lógica é muito importante no processo criativo de Jorge Luis Borges. O escritor argentino sempre preferiu os contos porque, em sua opinião, detalhes supérfluos sempre pesam nos enredos de romances modernos que, inevitavelmente, assombam pelo fantasma da representação e da referencialidade. (MONEGAL, 1987, p. 71). Essa preferência tem a ver com o controle do tempo na obra. O comprimento requerido pelas regras de gênero é uma das causas da fraqueza do gênero romance, como argumenta o autor argentino. Ao contrário do romance, o controle sobre o tempo pode ser total, como acontece no conto “O Milagre Secreto”, no qual o tempo na narrativa é suspenso, _ o protagonista estava de frente para um pelotão de fuzilamento, _ pelo prazo de um ano com a intenção de permitir ao protagonista finalizar a tragédia que escrevia. Em comparação com os romances, em

termos de comprimento, oferece limitação formal em termos de limitação e alcance. Nesse conto, o controle do tempo é a chave para se compreender a importância do gênero conto para Borges, em poucas linhas, o leitor vê condensado todo o prazo de um ano, como demonstra o seguinte trecho:

O universo físico se deteve.

As armas convergiam sobre Hladik, mas os homens que iam matá-lo estavam imóveis. O braço do sargento eternizava um gesto inconcluso. Numa laje do pátio uma abelha projetava uma sombra fixa. O vento havia cessado, como num quadro.

[...]

Pôs fim a seu drama: não lhe faltava já resolver senão um único epíteto. Encontrou-o; a gota de água resvalou em sua face. Iniciou um grito enlouquecido, moveu o rosto, o quádruplo disparo o derrubou. (BORGES, 2001, p. 571-572)

Na literatura fantástica de Jorge Luis Borges há alguns imperativos, um deles, tem a ver com a ideia de que a arte deve se libertar do tempo. Nesse sentido, de acordo com Oswaldo Ferrari, que entrevistou Borges por diversas vezes, desconstruir a ideia comum de temporalidade era importante: “[...] para que o artista pudesse edificar a beleza em si e não com uma finalidade funcional. (FERRARI, Apud. Borges, 2005, p. 13). Em seus contos, o tempo é geralmente visto como uma ilusão. O tempo não existe para Borges, sobretudo, o tempo fora do presente, segundo ele, este mesmo presente é de natureza ilusória. Segundo ele, haveria uma ordem que aspiraria à perfeição, mas somente pela via estética e pelo poder da narrativa e, ao menos aparentemente, independente da realidade social. Para o escritor argentino, a ficção fantástica oferece palavras hipotéticas baseadas no poder de uma imaginação sem restrições impostas pela estética da representação. Quando a obra fantástica se afasta da representação realista, ela força o leitor a ver e imaginar o que há para além das fronteiras. Nesse sentido, para Júlio Cortázar:

[...] O verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão. (CORTAZAR, 2015, p. 179).

Para Borges, o fantástico é um modo dependente unicamente da necessidade interna do texto, não da realidade. Ainda que pudesse ser argumentado que a literatura realista também apresenta mundos hipotéticos que diferem do fantástico apenas em uma probabilidade de suas hipóteses, Borges argumentava que seu ponto de vista contra a representação realista na ficção não era apenas uma mera tradição literária ou uma diferença

entre gêneros do discurso, mas a arte da literatura em si mesma. Numa compilação de entrevistas a Oswaldo Ferrari, ele argumenta:

A literatura realista é um gênero assaz recente, e talvez desapareça. E especialmente isso... bem, agora é um preconceito muito comum: a idéia de que um escritor deve escrever para determinado público, que esse público tem que ser de compatriotas, que está vedado à sua imaginação ir além do que conhece pessoalmente, que cada escritor deve falar de seu país, de determinada classe desse país...são idéias completamente alheias à literatura, já que a literatura, como o senhor sabe, começa pela poesia. (BORGES, 2009, p. 226)

Jorge Luis Borges criou um tipo de ficção no qual as ideias não são discutidas pelos personagens ou apresentadas ao leitor como um suplemento no desenvolvimento do enredo. Ao contrário, as ideias dão forma ao enredo e a construção da narrativa, essas ideias modelam o enredo. Nesse sentido, a ficção é baseada no exame de uma possibilidade intelectual presente como uma hipótese narrativa. Esse procedimento não se limita, no entanto, apenas aos contos, seus ensaios apresentam também questões filosóficas que colocam entre parêntesis a distância entre verdade e ficção, tanto que vários de seus contos são uma mistura de fatos históricos e autores que existiram e outros que o autor elaborava, como obras literárias, filósofos e personalidades históricas que nunca existiram de fato.

Em algumas de suas narrativas fantásticas, Borges atribui nomes falsos para obras conhecidas, ou inverte o jogo, atribuindo obras que nunca existiram a autores conhecidos historicamente. Trata-se de um jogo paródico, uma mistura de invenção e conhecimento, entre falsa e verdadeira erudição, entre outros. Sobre essa característica da ficção fantástica de Borges, Emir Rodriguez Monegal afirma:

Em vez de atestar a realidade do seu conto pela introdução de uma obra de arte dentro dele, introduziu em seus contos mais audazes a realidade contemporânea de seu leitor. Assim, para evitar qualquer discussão sobre a existência de uma enciclopédia de Tlon, Borges atribui a seu amigo Bioy Casares (uma pessoa real) a descoberta dessa referência enciclopédica; [...] Sempre, qualquer que fosse o processo usado, um fragmento irrefutável da realidade aparecia inscrito na ficção, dando-lhe um peso de verossimilhança que de outro jeito careceria. Ou (o que é ainda mais interessante para Borges) contaminando de irrealidade a experiência dos próprios leitores, que podem reconhecer Bioy Casares, mas não Tlon. (MONEGAL, 1987, p. 70)

Borges procura desconstruir com conceitos e limites entre realidade e ficção, entre o mundo desperto e o mundo dos sonhos. No conto, “As Ruínas Circulares”, Borges altera o recurso mais habitual da literatura fantástica, no qual um enredo inexplicável é resolvido pelo despertar do sonho. Nesse conto, no entanto, o escritor argentino altera essa relação, pois

no fim da narrativa, o protagonista descobre que ele também é imune ao fogo, porque é um sonho de outro homem, não um homem real.

[...] As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (BORGES, 2001, p. 504)

Em muitas de suas obras, Borges busca negar a ideia de uma identidade pessoal, de que existe de fato alguém que pode ser considerado um indivíduo. No conto “A Forma da Espada”, o protagonista afirma:

Esse homem com medo me envergonhava, como se eu fosse o covarde, não Vicent Moon. O que um homem faz é como se todos os homens fizessem. Por isso não é injusto que uma desobediência num jardim contamine o gênero humano; por isso não é injusto que a crucificação de um só judeu baste para salvá-lo. Talvez Schopenhauer tenha razão: eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens, Shakespeare é de alguma maneira o miserável John Vicent Moon. (BORGES, 2001, p. 547)

Assim, se os personagens de uma obra de ficção podem ser os leitores ou expectadores, como “O Quixote leitor de Quixote”, então, nós os leitores também podemos ser uma ficção. No conto, “O Aleph”, uma de suas obras mais conhecidas, Jorge Luis Borges centra a ideia filosófica em torno de um objeto capaz de concentrar todos os tempos e espaços do universo, uma esfera abstrata e ao mesmo tempo concreta na qual tudo está condensado. A existência de tal objeto não poderia estar mais distanciada da percepção normal, pois o objeto inclui em si mesmo o próprio infinito.

O Aleph sugere um dilema filosófico: se essa esfera contém tudo, então deve conter a si mesma, por outro lado, se contém a si mesma, então o Aleph deve conter outro Aleph que, por sua vez, contém outro Aleph previamente e assim, infinitamente. Segue o trecho final da narrativa: “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz.” (BORGES, 2001, p. 174)

Esse é um dos arranjos literários preferidos de Jorge Luis Borges no trabalho com as imagens fantásticas: a estrutura em abismo, que é ao mesmo tempo uma estrutura narrativa e um modelo espacial. A estrutura em abismo é um extraordinário exemplo de posicionamento narrativo, nela, se percebe a interposição de questões filosóficas sobre infinito ou mesmo repetição periódica daquilo que compreendemos como infinito em termos

de uma representação visual de uma ideia filosófica no conjunto de enredos. Esse detalhe nos conduz ao que Adolfo Bioy Casares, em referência a “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, cujo Borges e Casares são os protagonistas, nomeia como ficção metafísica.

Na estrutura em abismo de Jorge Luis Borges estabelece-se uma espécie de paradoxo: nossas crenças sobre a verdade estão estabelecidas sobre a tensão entre o que pode ser percebido logicamente em termos de verdade e o que pode ser concretamente percebido sensorialmente. No ensaio autobiográfico “Borges e eu”, o escritor argentino volta a dissertar sobre a falácia da identidade própria, sobre o equívoco entre realidade e ficção, em suma, seus temas prediletos:

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco do vestibulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributo de um ator. [...] Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso gosto de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrebalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim, minha vida é uma fuga e tudo perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. (BORGES, 2005, p. 206)

De modo geral, a ficção fantástica de Jorge Luis Borges concentra-se na defesa de que criamos uma ilusão sobre nossas identidades, em seus contos não há lugar para a sobrevivência do sujeito ou da realidade, da razão sobre o caos, da imaginação lógica e das figuras de retórica que apontam a contradição entre pensamento e discurso. O autor argentino foi um dos primeiros a problematizar questões que seriam importantes para a filosofia e para o pensamento intelectual do século vinte, como a ideia do sujeito, do mundo real como ficções.

4. A FICÇÃO FANTÁSTICA DE ADOLFO BIOY CASARES

Apesar de mais jovem que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares foi não apenas seu melhor amigo, como também se tornou um grande escritor, “A Invenção de Morel” e “Histórias Fantásticas” são alguns de seus grandes sucessos. Casares também co-escreveu várias obras de caráter fantástico com Borges. No entanto, os dois autores nem sempre concordavam com as mesmas soluções para suas obras em parceria. De acordo com Borges,

Casares tinha um estilo próprio e diferenciava-se dele de maneira singular, inclusive nas escolhas e na finalidade de se encerrar as narrativas fantásticas com a possibilidade de não se encerrar a história com um final lógico, esse detalhe separava os dois autores argentinos, pois, Casares gostava de deixar seus enredos abertos, sem explicações, de preferência, sem explicações lógicas, ao contrário de Borges, que valorizava, como se disse, um enredo fechado e com final racional.

Ambos críticos do gênero romance, no prólogo de “Histórias Fantásticas” estão condensadas algumas das inovações temáticas pelos dois escritores argentinos. Casares acreditava, por exemplo, que o conto fantástico seria uma boa possibilidade de encontrar outros caminhos para a literatura ao defender que o excesso de psicologismo no romance contemporâneo não levava em consideração os aspectos essenciais da prosa de ficção, argumentava ele que:

[...] antologistas acreditam que o romance tinha uma fraqueza fundamental na construção do enredo, que diz respeito ao fato de que os romancistas um propósito primário: contar histórias. Por isso sou crítico ao romance psicológico, suas deficiências em termos de enredos são evidentes, primeiro por conta de tantos episódios [...]; esses episódios multifacetados não têm outra finalidade além do capricho do escritor, dando caráter psicológico a tudo o que possível e digno de nota. Como alternativa, recomendo o conto fantástico. (CASARES, 2019, p. 16)

A concepção de tempo e do infinito em Casares é bem diferente da visão de Borges sobre o tema. Casares considerava que os objetos que metaforizavam a ideia de tempo, como os espelhos, por exemplo, era uma maneira de produzir a simulação e não a reprodução de mundos reais. Ao contrário de Borges, Casares não tinha apreço pela ideia de mimesis e representação aristotélica, algo que Borges seguia com cuidado e reverência. Abolir a representação poderia representar para Casares a produção de novos espaços e novas possibilidades para se pensar o mundo e as relações humanas. Como a metáfora do espelho sempre foi recorrente na busca pela reflexão a respeito do infinito, Bioy Casares assume uma postura mais extremada, pois não se trata mais de uma representação do real, mas de simulação a partir do virtual na imagem. Por trás da metáfora do espelho, pode-se notar o aniquilamento da realidade, aniquilando os espaços antigos da representação e buscando novos espaços. Há também a busca por sua própria ideia de arte, do processo criativo, já que ao invés de reproduzir os objetos do mundo físico, os espelhos para Casares simbolizam uma hiper-realidade que diverge da visão borgeana. Pode-se afirmar, portanto, que Bioy Casares não está vinculado ao Realismo Fantástico, mas sim ao Neo-Fantástico.

Um dos contos mais significativos nesse sentido é “A Trama Celeste”. Este conto tem como enredo a história de um piloto, Ireneo Morris, que deve fazer um voo sobre Buenos Aires, porém, por alguma razão desconhecida, acaba desaparecendo. Ele sofre um acidente, é interrogado e o Exército passa a não acreditar que ele é argentino, eles o confundem com um espião. Ele chama alguns amigos, mas ninguém o reconhece, Ireneo Morris não pode explicar a situação, porém, um amigo, o médico Carlos Alberto Servian o ajuda. O autor descobre a verdade: Ireneo Morris viajou no tempo e no espaço e estava preso a outra realidade, apenas um pouco diferente da sua.

Neste conto, não é tanto a passagem entre os universos paralelos que determina o fantástico, mas antes, a suspensão metafísica que parece mover-se sobre os personagens. Em busca de desconstruir os elementos comuns no fantástico, Bioy Casares elabora um complexo jogo de autorreferencialidade do texto literário. Algumas destas características que Bioy Casares repetirá em outras narrativas estão condensadas nesta e podem ser observadas, tais como, reiteraões e variaões de diálogos ou de situações apresentadas:

Ao sair, Morris buscou a Avenida Rivadavia. Encontrou-se diante de duas torres que pareciam a entrada de um castelo ou de uma cidade antiga; na realidade, era a entrada de um buraco, interminável na escuridão. Teve a impressão de estar numa Buenos Aires sobrenatural e sinistra. Caminhou umas quadras; cansou-se; chegou à Avenida Rivadavia, tomou um taxi e deu o endereço de sua casa: Rua Bolívar, 971. (CASARES, 2006, p. 34)

Outro exemplo seria a falta de relação lógica entre presente, passado e futuro, alteração também entre espaços. Esses espaços divergentes e temporalidades perdem o sentido nesta narrativa, como pode-se observar no trecho abaixo, no qual, estranhamente, todas as referências ao País de Gales deixam de existir nessa Buenos Aires alternativa:

Morris dá em seu relato algumas características diferenciais do mundo que visitou. Ali, por exemplo, falta o País de Gales, as ruas de nomes galeses não existem naquela Buenos Aires: Bynnon se converte em Márquez, e Morris, por labirintos da noite e de sua própria ofuscação, busca em vão a passagem Owen... Eu, e Viera, e Kammer, e Margaride, e Faverio, existimos ali porque nossa origem não é galesa; o general Huet e o próprio Ireneo Morris, ambos de ascendência galesa, não existem (ele penetrou por acidente). O Carlos Alberto Servian de lá, em sua carta, escreve entre aspas a palavra “Owen” porque lhe parece estranha; pela mesma razão, os oficiais riram quando Morris declarou seu nome. (CASARES, 2006, p. 44)

Um último exemplo se encontra na ideia de transtextualidade, note-se a quantidade de autores citados: Borges, Kafka, Blanqui, Cerrone, Wells e Stevenson. Além disso, há também a presença do autor na obra, já comentando os acontecimentos de seu próprio texto dentro do texto. Segue um trecho:

Em vários mundos quase iguais, vários capitães Morris saíram um dia (aqui, no dia 23 de junho) para testar aviões. Nosso Morris fugiu para o Uruguai ou para o Brasil. Outro, que saiu de outra Buenos Aires, fez uns “passes” com seu avião e se encontrou na Buenos Aires de outro mundo (onde não existia Gales e onde existia Cártago; onde Idibal esperava). [...] Citar Blanqui para defender a teoria da pluralidade dos mundos foi, talvez, um mérito de Servian; eu, mais limitado, teria recorrido à autoridade de um clássico; por exemplo: “Segundo Demócrito, há uma infinidade de mundos, entre os quais alguns são não apenas parecidos, mas perfeitamente iguais” (Cícero, Primeiras Acadêmicas, II, XVIII). [...]. (CASARES, 2006, p. 44)

“A Trama Celeste” pode ser compreendida como uma tentativa, em termos literários, de colocar em questão temas como os diferentes espaços e diferentes temporalidades em mundos que não são paralelos, e sim, possíveis para além da representação mimética aristotélica a que Borges se filiara ao longo de sua carreira como contista. Jorge Luis Borges, em Tlon, Uqbar, Orbis Tertius, através do narrador que se identifica como o próprio Borges, parece remeter ao conto “A Trama Celeste”, de Casares, citado, ao afirmar:

[...] Bioy Casares jantara comigo naquela noite e deteve-nos uma extensa polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitisse a poucos leitores - a muito poucos leitores - a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. (BORGES, 2001, p. 475)

Como tantos outros contos, “A Trama Celeste” pode ser compreendida como um mosaico de diferentes realidades. Os espelhos, os labirintos, as viagens no tempo e outros recursos similares da ficção fantástica, utilizadas de forma bastante original por Adolfo Bioy Casares, buscam refletir sobre o estranhamento do que pode não estar na realidade vivenciada, mas fora dela. Trata-se, portanto, de uma observação que opera-se quase sempre invertidamente. Mas também podem ser entendidas como metáforas das múltiplas consciências de si fora do tempo e espaço perceptíveis.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, talvez seja importante acrescentar que, apesar das diferenças elencadas neste trabalho, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares têm muito em comum, principalmente na escolha dos temas discutidos em suas obras. Porém, as diferenças são evidentes, enquanto Bioy Casares utilizou uma escrita abstrata para captar temas que dizem respeito à vacuidade da vida contemporânea, Borges, por sua vez, buscou renovar os procedimentos técnicos da escrita fantástica pela via da desleitura da tradição clássica, quase sempre esboroando os conceitos por ele trabalhados, tais como, a ideia de autor, identidade,

intertextualidade e outros elementos importantes que dizem mais respeito à forma que o conteúdo, vale lembrar que Borges é o nome mais importante do Modernismo argentino. Bioy Casares, como não podia deixar de ser, trabalhou mais o conteúdo e nem tanto a forma, como fez Borges insistentemente ao longo de sua carreira literária.

Ao final, é quase impossível não compartilhar dos dilemas evocados pelos dois escritores. Em Borges, percebe-se que há uma voz que tem o poder de desestabilizar o sentido habitual das coisas mais ordinárias às mais complexas, quando Borges atribui uma obra desconhecida a um autor mundialmente conhecido seu desejo não é apenas jogar com conceitos filosóficos e históricos, ele deseja, na verdade, é tornar problemática qualquer categoria que se queira definitiva, Borges pode ser considerado um autor que desconstrói a história oficial, não é por menos que Michel Foucault tenha atribuído em seu prefácio de *As Palavras e as Coisas* a influência certa na escrita do livro.

Sabe-se que a modernidade eleva as questões ao paradoxo. Na obra de Bioy Casares nota-se a preocupação com o limite do ritmo da vida urbana, sobretudo com a necessidade do homem contemporâneo de escapar das limitações da temporalidade cronológica, experimentar outras temporalidades é um dos recursos capazes de produzir fissuras no corpo do real, ou aquilo que se entende como realidade. Bioy Casares problematiza em seus contos fantásticos a ambiguidade de sentido daquilo que é naturalizado na vida contemporânea, elemento que pode ser caracterizado como incremento importante ao neo-fantástico.

Para ambos os autores, a arte e a ciência estão juntas, não são excludentes. Principalmente para Borges, hegeliano, a expressão artística é produto humano, superior à natureza, porque o homem não está submetido à linguagem, e no sentimento há uma vontade humana por trás do desejo de expressão. Tanto Borges quanto Casares dialogam com a experiência do outro, do leitor, a literatura de ambos têm procedimentos muito particulares de produzir esses questionamentos, seus recursos suscitam a conexão artística do universal, vivenciando o texto ficcional, com novas possibilidades de sentir por meio da arte. Um fantástico sentimento que surge do desejo interior.

6. REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. **Sobre os sonhos e outros diálogos**. Tradução de John Lionel O`Kinghttons Rodriguez. São Paulo: Hedra, 2005.

_____. **Obras Completas**, volume 1. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Obras Completas**, volume 2. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999A.

_____. **Obras Completas**, volume 3. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999B.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Definições de territórios: o fantástico**. Assunto Encerrado: Discursos sobre Literatura e Sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARILLA, Emílio. **El cuento fantástico**. Buenos Aires: Nova, 1968.

CARVALHO, Mariana. **A literatura fantástica como incentivo à leitura**. São Paulo: Global Editora, 2000.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CASARES, Adolfo Bioy. **Histórias Fantásticas**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CORTÁZAR, Júlio. **Aulas de literatura**. Berkeley. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARTINHO, Silvana. **O conto fantástico moderno**. São Paulo: L&PM, 1986.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges por Borges**. Tradução de Ernani Só. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Literatura Fantástica**. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Como citar:

BOTTOS JÚNIOR, N.; BARBOSA, N. S. A desconstrução da concepção modernista de reprodução em Jorge Luis Borges à passagem da simulação pós-moderna em Bioy Casares. In: **Revista Ipê Roxo**. V. 4, N. 1, p. 4-21, 2022.