

# O INSÓLITO E A TEORIA DA NARRATIVA EM BORGES E BIOY CASARES

Pedro Dolabela CHAGAS

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Adjunto de Teoria Literária na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: dolabelachagas@gmail.com

## **Resumo**

Análise das implicações do insólito para a teoria e para a crítica da narrativa postuladas por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Diferenciação entre as relações com a razão epistemológica moderna das duas variedades de insólito, moderno e “não-moderno”, que servem como referência para os autores. Análise das características e das razões da importância conferida ao insólito “não-moderno”, a partir do delineamento dos paradigmas críticos recusados por Borges e Casares, qual sejam: o privilégio do conteúdo (sobre a artesanaria formal) e o privilégio da forma como teoria da forma. Análise das alternativas críticas proposta pelos autores – finalidade interna, tautologia da forma, autofechamento do enredo –, a partir do cotejo com certas proposições da filosofia e da teoria da literatura. Relação entre a “teleologia interiorizada” da composição narrativa e a história da literatura como repertório ativo no tempo presente.

## **Palavras-chave:**

Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares; literatura fantástica; teoria da narrativa; juízo de valor estético.

## Colocação do problema

Não foi apenas o seu gosto comum pela narrativa fantástica que estimulou Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares a publicar, em 1953, a coletânea (de textos alheios) intitulada *Cuentos Breves y Extraordinarios*. Aquele foi, na verdade, um gesto polêmico, ainda que discreto: ao selecionarem aqueles contos, eles pretendiam postular um paradigma valorativo que incidiria não apenas sobre as estórias selecionadas, mas sobre a narrativa *em geral*. Tal paradigma se apoiava sobre uma teorização da literatura postada *em oposição* a certos modos dominantes de apreciação do literário – mas o fato é que os autores, discretamente, afirmaram as suas posições a partir apenas de umas poucas frases concentradas em passagens-chave do brevíssimo texto de apresentação da coletânea. Deste modo, delinear a sua proposição demanda certo esforço interpretativo, o que nos ocupará ao longo deste artigo: compreender os contornos do modelo judicativo que eles defendiam, situando-o em sua fundamentação teórica e historiográfica e em sua oposição a certas noções dominantes, este é o nosso objetivo principal. Para desenvolvê-lo, discutiremos a importância que o fantástico nele adquiria, localizando no tempo e no espaço o tipo específico de literatura fantástica que mais claramente servia às suas proposições. Como o caminho será cheio de bifurcações, lancemos logo o nosso ponto inicial de apoio: a “Nota preliminar” de 1953.

Brevíssima, tudo que nela se lê é o seguinte:

Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves.

Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros. (BORGES, CASARES, 1998a, p. 7)

O “essencial” do narrativo “está ali”. Com esta formulação rápida, tanto um ideal valorativo quanto a ontologia do literário são trazidas à baila: mas como eles estão sendo definidos e articulados entre si? Da maneira como está posto, o “inessencial ontológico” não está esclarecido: o que são e como se poderiam discernir o “episódio ilustrativo”, a “análise psicológica” e o “adorno verbal”? No que tange ao juízo valorativo, resumir-se a falar da “diversão” que tais estórias proporcionam, seria isso mais do que uma legitimação do hedonismo? Para responder estas perguntas é preciso colocá-las sobre um solo conceitual sólido, o que faremos alinhavando alguns fragmentos da produção teórica e ficcional de Borges e Bioy Casares com certos elementos da história da literatura e do pensamento: a ideia é que esta combinatória faça emergir, sob formulações teóricas e filosoficamente estáveis, os termos de fundamentação das proposições dos autores.

Em outras palavras, tentaremos trazer as suas escolhas para um campo de referências (teóricas, filosóficas, literárias...) consolidado. Indagaremos, por exemplo, se tratar a “diversão” como justificação suficiente para o elogio daquelas estórias significava privatizar ou não o juízo, legitimando o impressionismo crítico: se a resposta for negativa (como é a nossa impressão), sobre quais critérios se assentaria, então, o juízo de valor positivo, mesmo que se tratassem de critérios não-normativos? Já aí o “insólito” adquire importância para o argumento, uma vez que os autores, no próprio título da coletânea, criptografavam um elemento decisivo para a sua apreciação da narrativa fantástica e, *por extensão*, de toda narrativa literária: ao anunciar uma coleção de contos breves e extraordinários, o título produzia uma associação entre um e outro adjetivo, sugerindo a importância da brevidade para o insólito. Conforme veremos, insinuava-se assim que o insólito, na condição de *efeito*, demanda a construção literária da *surpresa*, o que, por sua vez, impõe a *produção da unidade* como condição estrutural do enredo – veremos daí que este modo de estruturação do enredo tem algo de “aristotélico”, ao menos se lermos a *Poética* sob uma perspectiva que a limpe do compromisso com a normatização que certa tradição crítica lhe atribui.

Mas aqui já começamos a nos antecipar. Por ora, firmemos que Borges e Bioy Casares dispunham o insólito *contra* certos padrões de valoração da narrativa dos quais eles se distanciavam: o primeiro passo para identificar os pontos de apoio dos seus valores alternativos é identificar aqueles paradigmas críticos contra os quais eles se posicionavam. Apenas então veremos por que o insólito era uma referência central para a sua tomada de posição – em especial o insólito que, “não-moderno”, era histórica e epistemologicamente diferente daquele que passaria a predominar nas literaturas ocidentais do século XIX. A descrição desta diferença histórica e epistêmica entre as duas versões do insólito ocupará a próxima seção.

### **O insólito “não-moderno”**

Muito daquilo que hoje nos soa insólito aparecia, nos momentos iniciais de formação do romance moderno, como co-extensivo ao “mundo da vida”. Antes de tomar por engano o vinho encantado que selaria a sua paixão, Tristão, por exemplo, havia conhecido Isolda após ter executado com naturalidade uma ação “fantástica”: ele matara o dragão que aterrorizava o reino, um monstro que – na versão de Joseph Bédier – “[t]inha a cabeça de uma serpente, os olhos vermelhos como brasas, dois chifres na testa, orelhas compridas e peludas, garras de leão, uma cauda de serpente, o corpo cheio de escamas de um grifo.” (BÉDIER, 1997, p. 21) Esta admissão *natural* do fantástico era bastante comum no romance de cavalaria: em *Amadís de Gaula*, na cena em que o rei Perión e a rainha Elisena estão junto ao mar com o seu filho, um gigante se aproxima e rapta a criança; na versão de Angel Rosenblat, o gigante, ao se ver questionado, justificaria assim a sua ação:

Iba yo a entrar en una barca para combatir con Aldabán, el gigante que mató a mi padre y me quitó la peña de Galtares, cuando encontré a una doncella que me dijo: “Eso que quieres lo hará mejor que tú el hijo del rey Perión de Gaula, que tendrá más fuerza y ligereza”. Le pregunté si decía verdad y me dijo que yo lo vería cuando se juntaran las dos ramas de un árbol que ahora están partidas. (ROSENBLAT, 1987, p. 23-4)

Se o rapto da criança demanda justificação *moral*, a apresentação da figura fantástica (o gigante) a obedecer um enunciado mágico (a profecia feita pela “donzela”) não demanda qualquer justificação (ou explicação) *ontológica*. Séculos mais tarde, esta contigüidade entre o ordinário e o extra-ordinário desapareceria por completo da “Idade Média” do *Ivanhoe* de Walter Scott, onde os conflitos são bastante humanos: estórias de amor que obedecem a formas comuns de atração erótica e respeito à castidade, disputas políticas nacionalizadas entre normandos e anglo-saxões, manifestações de cobiça, avareza, preconceito religioso... Tem-se ali projetado o próprio século XIX, onde o fantástico está rasurado do real: se antes a literatura preservava uma membrana de contato a separá-lo do prosaico, ele agora estava banido do domínio do verossímil.

Interpondo-se entre o fantástico e a experiência cotidiana estava o conhecimento positivo – a comprovação, a dúvida, o questionamento e o autoquestionamento do sujeito cognitivo... Entre eles se interpôs não exatamente uma expansão irrefreada do “racionalismo” – que nunca se confirmou de maneira acabada –, mas um apelo global pela *comprovação* que tornaria ambíguo o estatuto epistêmico do irreal. A pressão pelo saber objetivo posterior à época de Amadís seria tamanha que, mesmo quando um pensador “cético” como Montaigne se autolimitava como sujeito do conhecimento, ele o fazia por postular a infinitude da natureza diante da nossa capacidade finita de observação. Ao se autoquestionar sobre a sua própria desconfiança quanto à implausibilidade de certas crenças, ele o fazia não por conferir cidadania epistemológica ao inverossímil, mas por admitir a possibilidade da eventual comprovação daquilo que antes parecia impossível: “em quantas contradições tem caído o nosso julgamento! Quantas coisas que ontem considerávamos artigos de fé, hoje julgamos fábulas!” (MONTAIGNE, 1996, p. 177) Em momento algum esta autolimitação do conhecimento se confundia com a indiferença quanto à confiabilidade das fontes ou à distinção entre saber e credence (que ele, por sinal, afirmava ser própria àqueles cuja “alma [vazia] nada tem como contrapeso”, assim cedendo “à carga das primeiras impressões”; “[e]is por que as crianças, o povo, as mulheres e os enfermos são sujeitos a serem conduzidos pela sugestão” (MONTAIGNE, 1996, p. 174). Pelo contrário, era por *não* pregar o relativismo que Montaigne defendia a *prudência*:

É tola presunção desdenhar ou condenar como falso tudo o que não nos parece verossímil, defeito comum aos que estimam ser mais dotados de razão que o homem normal. Esse defeito eu o tive outrora. Se ouvia falar de almas do outro mundo, presságios, encantamentos, feitiçaria, ou de outra coisa em

que não acreditasse[;] sentia pena desse pobre povo de que abusavam com tais fantasias. Acho agora que eu também merecia piedade. [...] minha razão me impeliu a reconhecer que condenar uma coisa de maneira absoluta é ultrapassar os limites que podem atingir a vontade de Deus e a força de nossa mãe, a natureza. (MONTAIGNE, 1996, p. 174)

O que colocava limites à autoconfiança da razão não era a irrealidade das falsas crenças – que o filósofo não discute –, mas a própria natureza, cuja infinitude bloquearia a pretensão ao saber absoluto. Ao limitar o alcance do saber Montaigne, postulava que o perigo de “desprezar o que não compreendemos” não residia na recusa do implausível, mas no julgamento apressado do possível como impossível – por onde ele reafirmava o saber positivo ao defender que a constatação objetiva deveria anteceder a formulação do juízo, evitando “Que após terdes acertado [...], os limites entre o verdadeiro e o falso, sobrevenham, como é inevitável, fatos inegáveis, ultrapassando ainda mais em sobrenatural os que recusais, e eis-vos obrigado a vos desmentirdes.” (MONTAIGNE, 1996, p. 176)

Diante desta pressão pelo verdadeiro, gigantes e bruxas deixaram de caminhar pela terra. O real e a fantasia passaram a ocupar campos opostos. Desse modo, quando Gandavo deu o seu testemunho da visão de um “monstro marinho” visto no Brasil, ele o fez para que o seu testemunho factual afirmasse a falsidade dos relatos anteriores e finalmente determinasse a verdade sobre o tema, prestando contas a uma pressão pelo real que não pesava sobre os monstros, dragões, gigantes e bruxas da terra de Amadís:

Era quinze palmos de comprido e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas mui grandes como bigodes. [...] Alguns como este se viram já nestas partes, mas acham-se raramente. E assim também deve de haver outros muitos monstros de diversos pareceres, que no abismo desse largo e espantoso mar se escondem, de não menos estranheza e admiração; e tudo se pode crer por difícil que pareça; porque os segredos da natureza não foram revelados todos ao homem, para que com razão possa negar, e ter por impossível as coisas que não viu, nem de que nunca teve notícia. (GANDAVO, 2008, p.119)

Assim objetivado, o desconhecido se “desencanta” – o que sugere que o próprio uso do termo “fantástico” coincide historicamente com a racionalização do saber. Em *Amadís*, o extra-ordinário tangenciava o ordinário, até que a ironia de Cervantes o enterrasse como credence; da mesma maneira, a acepção que hoje conferimos ao “insólito” corresponde à tradução dada ao extraordinário pela razão “desencantada”. Sob este aspecto preciso, as categorias atuais do “fantástico” e do “insólito” refletem a demanda geral pela racionalização ao negarem ou subverterem a razão em seu próprio jogo, mediante a ruptura do ordenamento lógico do mundo cotidiano ou da remissão a outras lógicas possíveis. No universo de Tristão e Amadís, o fantástico não se postava como uma lógica contrária à realidade: na condição de “outra lógica”, ele estava incorporado ao domínio do possível, mesmo que seres fantásticos não fossem (por

definição) corriqueiros e que a operacionalização da magia não fosse acessível a qualquer um. Mas acima de tudo, não se identificava no “insólito” a perspectivização – por deslocamento, inversão, hipérbole... – de um real cujo estatuto ontológico estivesse cindido, por meio desta própria perspectivização, entre a sua versão regular, normalizada e, por isso, inquestionada, e a versão colocada pelo insólito, que, investido ou não de conteúdo crítico, desnaturalizaria a compreensão habitual da realidade: tal é a maneira como hoje se compreende o insólito, como vemos em Italo Calvino (2004). Pela compreensão atual, há sempre algo que se pretende sugerir *através* da remissão à realidade produzida pelo insólito, e com isso a literatura fantástica se filia ao processo de racionalização (ou “desencantamento”) do mundo ao se postar *a contrapelo* da própria racionalização, assumindo uma posição que, ao fim e ao cabo, é também ela racionalizada em seu enlace umbilical com a “crítica” enquanto forma de desnaturalização dos modos usuais de compreensão da realidade.

Exclusivamente nesta acepção moderna, e atendo-se à Europa e à América, Borges e Casares (2006) situariam o surgimento da literatura fantástica no século XIX, em idioma inglês. Para os interesses deste artigo, porém, é sintomático que eles o tenham feito apenas após afirmarem que, “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas.” (BORGES, CASARES, OCAMPO, 2006, p. 7) Ou seja, eles enfatizam não apenas o fantástico moderno, mas também o fantástico que, não-moderno, *não* se colocava a contrapelo do domínio do possível. Tal é a versão do insólito que lhes parecia crucial para a polêmica teórica e valorativa que eles estendiam a *todo* o domínio narrativo. Para compreendermos, então, a importância conferida àquela versão do insólito, é preciso delinear a polêmica de Borges e Casares em seu duplo contorno, como teoria da narrativa e como paradigma valorativo: assim veremos como o insólito não-moderno, ao ser colocado a serviço daquela polêmica, será descrito de maneira peculiar como construção narrativa, como teoria da forma artística e como modo de relação com o significado da estória contada.

### Valor estético

Logo fica claro que, ao defenderem o valor estético das narrativas “extraordinárias” Borges e Bioy Casares recusavam o condicionamento do juízo de valor estético ao *mérito do conteúdo*, que eles identificavam como não-necessário à qualidade da narrativa. Boa narrativa não é aquela que tem “algo a dizer” (sobre algum tema “importante”), mas aquela que apresenta virtudes *como narrativa*. Mas o que isso significa, exatamente?

Algumas pistas aparecem no *Postdata* que Casares incluiu na edição de 1965 de *Antología de la Literatura Fantástica*, editada conjuntamente com Borges e Silvina Ocampo em 1940. Ao se referir ao espírito que orientara aquela primeira edição, Casares diz que ele e os amigos entendiam então “que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad



en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos.” (CASARES, 2006, p. 16) O próprio ato de contar histórias seria, desse modo, o “propósito primordial” do narrativo, proposição que vinha fundamentar uma crítica à atual produção narrativa da Argentina e de todo o Ocidente. Pelos termos desta proposição, a narrativa não prestaria contas *a priori* ao que lhe é externo e a sua finalidade seria-lhe interiorizada: a narrativa teria em si a sua própria motivação e função, regulando internamente os seus processos de constituição. Não controlada ou referendada pelo seu exterior, a narrativa ditaria o seu modo próprio de existência, como na teleologia-ontologia da vida proposta por Humberto Maturana: “Qual é a tarefa, ou o propósito da mosca? Mosquear, ser mosca. [Isso] coloca a caracterização do ser vivo no ser vivo[, pois] esse ‘mosquear’ não é mosquear aos outros, é [e]star na dinâmica de ser mosca.” (MATURANA, 2002, p. 41) De maneira análoga, tal como a mosca “mosquea”, *a narrativa narra*: o seu “propósito primordial” é *ser narrativa*, e então *narrar bem*.

Tautológica, esta “teleologia interiorizada” provoca dois questionamentos: 1) se narrativas apresentam maior ou menor qualidade estética, quais seriam os critérios de definição desta qualidade, uma vez que ao obedecerem às suas necessidades internas elas serão diferentes em cada caso e, portanto, dificilmente comparáveis sob parâmetros gerais?; 2) se as narrativas não prestam contas senão às suas necessidades internas, o que justifica, legítima ou simplesmente explica a sua existência?

A resposta a esta segunda pergunta foi indicada desta maneira: se aquilo que interessa numa história não está na “mensagem” que ela tem a “transmitir”, mas na história “ela mesma”, recusa-se por este meio a filiação – política, filosófica, moral... – da literatura aos “problemas do mundo”:

[No] peligra el cuento fantástico, por el desdén de quienes reclaman una literatura más grave, que traiga alguna respuesta a las perplejidades del hombre [...] moderno. Dificilmente la respuesta significará una solución, que está fuera del alcance de novelistas y de cuentistas. [...] A un anhelo más del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos. (CASARES, 2006, p. 17)

Desfiliada das “graves questões” que ocupam o “homem moderno”, mas cujo atendimento excederia em muito o poder do escritor, a existência do narrativo se justifica não pela sua remissão ao “estado do mundo”, mas pela sua satisfação do desejo ancestral de “ouvir histórias”. Isto basta como justificativa: atender ao desejo pela narrativa é suficiente para explicar a sua existência e legitimar a sua produção. Por este meio, recusava-se a noção de que boas histórias são aquelas que oferecem algo a ser compreendido *por detrás* ou *para além* delas mesmas, i.e. a expectativa (atrelada à função social da arte) de que o “conteúdo” da história seja mais importante do que a sua qualidade *como história*. É como nas passagens finais de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, em que o

narrador, após ironizar a ingenuidade da crença no caráter salvífico das interpretações estabilizadoras do mundo (“Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden – el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo – para embelesar a los hombres” (BORGES, 1995, p. 45), anuncia retirar-se da tarefa de “interpretação do mundo” para encerrar-se no trabalho de tradução de um poema, atividade à qual ele não atribui, porém, qualquer função “redentora” alternativa: se Borges não podia ser acusado de “esteticismo” – termo frequentemente associado à “indiferença”, ao “conservadorismo” ou à “alienação” política –, é porque ele não atribuía à arte um poder redentor nem tampouco desmerecia a política ou a análise “existencial”: ele apenas situava a própria política (e não a literatura) como o campo próprio à ação política, tal como a filosofia e a psicologia (e não a literatura) seriam os domínios próprios à análise “existencial”. A literatura pode passar por aqueles campos, mas a sua função não se confunde com eles: um escritor pode *optar* pelo diálogo com o pensamento – como o próprio Borges faria –, mas sem jamais descuidar da artesanaria literária, que estará comprometida sempre que o pensamento ditar à literatura o seu modo de processamento. Ao caminhar em direção contrária e situar no conteúdo a função do narrativo, a narrativa contemporânea teria se rebaixado à condição de “exemplo” dos sistemas de pensamento ordenadores da realidade – tal era o componente polêmico do juízo valorativo, que, ao situar a função da narrativa no próprio “contar histórias”, conferiria ao insólito “não-moderno” um valor especial.

Pois o insólito “não-moderno”, tomado como paradigma do narrativo, permitia rejeitar de maneira econômica certos desdobramentos do “campo hermenêutico”, termo pelo qual Hans Ulrich Gumbrecht (1998) resumizou o modelo de pensamento predominante na modernidade epistemológica: no “campo hermenêutico”, o sentido (de um objeto) se origina no sujeito e não nas propriedades do objeto, sendo conduzido por um “espírito” apartado de um corpo que é, por sua vez, pensado como instrumento secundário para a apreensão (ou produção) do sentido. Borges e Casares pareciam estar rejeitando a imagem do pensamento que emergia deste conjunto de premissas, qual seja: ao ser conduzida pelo “espírito”, a ação interpretativa era tomada como uma forma superior de relação com o mundo, tornando-se a mais importante operação do intelecto ao permitir que o observador enxergasse “para além” do objeto observado. Mas o insólito “não-moderno” não pedia por nada disso; ao mesmo tempo, vimos que Borges menosprezava a filiação do literário ao “significado” (a ser interpretado). As duas coisas então se alinhavam: o insólito “não-moderno” serviria como paradigma para um código valorativo alternativo ao não localizar na sua própria interpretação o interesse que ele tem a oferecer ao leitor, destarte ignorando os padrões modernos de ajuizamento crítico. E além desta indiferença à associação entre a elevação do conteúdo e a qualidade estética, a composição do insólito demanda uma boa construção do enredo para a produção do efeito de surpresa: o insólito depende, em outras palavras, de uma boa artesanaria narrativa, elemento cuja importância Borges e Casares ressaltavam enfaticamente.



Mas isso traz de volta a nossa primeira pergunta: que critérios definem esta boa artesanaria, se é que eles de fato existem? Não seria isso puro impressionismo? Acreditamos que não: se narrativas obedecem às suas finalidades internas, boa narrativa é aquela que consegue atender às demandas que coloca para si mesma. Nesta tautologia pela qual o objeto se produz mediante a auto-satisfação das suas finalidades internas, Borges e Casares pareciam caracterizar a “boa estória” como aquela que funciona bem como *efeito* e como *composição* – ponto para cuja clarificação Aristóteles pode nos servir de apoio.

### Construção do enredo

Borges, Casares e Ocampo (2006) sugeriam que a criação de um “ambiente” ou “atmosfera” extraordinária, na qual a *surpresa* desponta como “efeito literário” central, são de capital importância para a literatura fantástica. A construção da surpresa estimula, por sua vez, a escolha pela *unidade* da ação, que facilita com que o efeito de surpresa não se dissipe em meio a outros desdobramentos da trama a se coloque como a culminância de *todo* o enredo. Além disso, que o enredo culmine num efeito de surpresa estimula também uma conexão precisa entre os seus elementos internos, que, no limite, estarão colocados numa relação de interconexão causal tão estreita a ponto de suscitar uma impressão geral de *necessidade*: a rigor, tudo isso interessava ao autor da *Poética*; esperemos ainda um pouco, porém, antes de cotejá-lo diretamente.

Chega-se àquela aparência de necessidade do entrelaçamento dos elementos constitutivos do enredo quando cada movimento constrange internamente os movimentos subsequentes, a ponto de configurá-los como desdobramentos imediatos dos movimentos anteriores: um enredo assim construído se “fecha” ao reutilizar aquilo que já estava nele determinado como ponto de partida para os seus desdobramentos seguintes. As regras que governam os seus movimentos derivam dos seus movimentos anteriores, resultando numa acumulação auto-referencial de sentido. A aparência de necessidade emerge desta interconexão diacrônica precisa entre os elementos, em especial quando um deles desempenha algum papel em muitas determinações ao mesmo tempo (tornando-se multifuncional e, com isso, aparentemente insubstituível). Isso reforça a impressão de necessidade, o que será de particular importância quando o efeito quiser fazer coincidir, de um só golpe, a surpresa e o reconhecimento: quando este é o caso, o prazer da surpresa e a produção de reconhecimento intensificam-se mutuamente (como Aristóteles bem o sabia). Tal precipitação da surpresa decorrerá, portanto, da *unidade* final provocada pela plena interconexão causal dos elementos diacronicamente estruturantes do enredo: no nosso entender, é justamente esta *boa* arquitetura diegética que Borges e Casares identificavam nos contos selecionados para a coletânea. É nesta virtude arquitetônica que eles concentravam o seu juízo positivo, e não, como vimos, nos “temas” ou “mensagens” das estórias. E é nesta arquitetura

que o insólito se notabiliza, em particular o insólito – “não-moderno” – cuja carência de conteúdo “elevado” o faz parecer gratuito ao olhar moderno: é significativo que eles abram a coletânea com *La Sentencia*, estória chinesa do século XVI que transcrevemos na íntegra:

Aquella noche, en la hora de la rata, el emperador soñó que había salido de su palacio y que en la oscuridad caminaba por el jardín, bajo los árboles en flor. Algo se arrodilló a sus pies y le pidió amparo. El emperador accedió; el suplicante dijo que era un dragón y que los astros le habían revelado que al día siguiente, antes de la caída de la noche, Wei Cheng, ministro del emperador, le cortaría la cabeza. En el sueño, el emperador juró protegerlo.

Al despertarse, el emperador preguntó por Wei Cheng. Le dijeron que no estaba en el palacio; el emperador lo mandó buscar y lo tuvo atareado el día entero para que no matara al dragón y hacia el atardecer le propuso que jugaran al ajedrez. La partida era larga, el ministro estaba cansado y se quedó dormido.

Un estruendo conmovió la tierra. Poco después irrumpieron dos capitanes, que traían una inmensa cabeza de dragón empapada en sangre. La arrojaron a los pies del emperador y gritaron:

– Cayó del cielo.

Wei Cheng, que había despertado, la miró con perplejidad y observó:

– Qué raro, yo soñé que mataba a un dragón así. (CH'ENG-EN, 1998, p. 9)

Sem pedir para ser interpretada nem explicada mediante alguma referência externa, esta estória se encerra em seu próprio acontecimento. Nela, o extraordinário simplesmente acontece e, ao acontecer, não demanda que o leitor o “decifre” nem coloca em perspectiva a realidade prosaica (como se tornaria comum no insólito “moderno”): a estória não tem qualquer propósito identificável de “iluminar a realidade” de alguma maneira. Borges e Casares estavam, portanto, se mobilizando para modificar o *status* valorativo de um objeto que não atendia às expectativas de interpretação da realidade próprias ao sujeito epistemológico moderno, polemizando com a crítica contemporânea através daquele objeto imprevisto, com o qual eles pretendiam desnaturalizar os seus padrões judicativos. Ao fazê-lo, eles lançavam as suas alternativas como *problemas* para o juízo crítico, de cuja mediania eles se distanciavam – uma mediania que já então manifestava uma forte influência da episteme das vanguardas.

Que eles se distanciavam de muitos paradigmas estéticos do modernismo, isso fica claro não exatamente pela rejeição do privilégio do “conteúdo”, mas pela crítica ao privilégio da forma pensada como *teoria da forma*. É o que se percebe em *Crônicas de Bustos Domecq*, onde Borges e Casares satirizavam a recorrência tautológica das vanguardas a axiomas e conceitos que, constantemente reiterados, fomentavam estéticas que faziam sentido para uns poucos, parecendo absurdas (ou ridículas) aos demais: eles satirizavam, em outras palavras, o *excesso de teorização* das vanguardas. Entre as *Crônicas*, há aquela que comenta um concurso de poesia sobre o tema da “rosa” que é vencido, por unanimidade, pelo poeta que apresenta aos jurados... uma rosa: “No hubo una

sola disidencia; las palabras, artificiosas hijas del hombre, no pudieron competir con la espontánea rosa, hija de Dios. Quinientos mil pesos coronaron al punto la proeza inequívoca.” (BORGES, CASARES, 1998b, p. 48) Há também a crônica sobre a má recepção de Garay, escultor incompreendido: o público não entendera que, em sua exposição composta por utensílios e objetos banais, a obra não estava nos objetos expostos, mas no espaço entre eles... O espaço *entre* os objetos era a obra de Garay, que com o tempo se tornaria ambicioso a ponto de transformar toda uma praça em escultura, o seu trabalho consistindo “en el espacio que se interpone [...] entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita.” (BORGES, CASARES, 1998b, p. 99) Com isso eles satirizavam a arte que, *conceitualmente* legitimada, pouco propõe além disso. Pela fala de um narrador que tomava o partido daquilo que os autores ironizavam, a legitimação daquelas obras aparecia como a rotinização de um excesso de teoria: era em deliberada oposição à racionalização que transformara a arte moderna num domínio autoreferencial (e, por isso, potencialmente ridículo) que Borges e Casares, em *Cuentos Breves y Extraordinarios*, proclamariam a qualidade de narrativas que, alheias aos pressupostos conceituais da arte moderna, agradam simplesmente enquanto narrativas – sem recorrerem ao suporte de teorias explicativas nem remeterem a algum conteúdo legitimador.

Este parêntese sobre a relação dos autores com a poética das vanguardas esclarece que não era apenas ao privilégio da interpretação que eles contrapunham o insólito “não-moderno”, mas também às teorias da forma que condicionavam o seu valor estético à sua densidade de autoteorização. Em contrapartida, o insólito não-moderno, além de não ser autoteorizado, não depositava seu interesse nalguma ideia (temática, formal) situada para além do enredo, mas no enredo ele-mesmo. Ao valorizá-lo, Borges e Casares resgataavam exatamente a importância de procedimentos como aqueles que vínhamos comentando (como a associação da surpresa à unidade), que agora passariam a servir de parâmetro para o juízo crítico. É isso o que nos traz a Aristóteles.

É certo que Borges e Casares (2006), dando sequência a uma longa história de recepção da *Poética*, encontravam nela um manual de regras ao qual a literatura fantástica, em sua diversidade, jamais poderia obedecer. Mas o fato é que, tal como eles, também Aristóteles situava na produção de um efeito de surpresa e reconhecimento a função principal da construção diegética, o que demandava ao poeta uma boa artesanía compositiva. E assim como eles, o estagirita de fato depositava não na aplicação da lei, mas no *juízo do caso* o aferimento da qualidade das produções. Aristóteles pensava o juízo qualitativo como uma operação aplicada à singularidade de cada produção, mesmo que tal singularidade ainda não estivesse liberta das medidas – colocadas pela *physis* e pelo *mythos* – que o poeta não podia transgredir. Mesmo, porém, que a “liberdade de criação” não estivesse em questão, os limites éticos e epistemológicos impostos ao poeta permitiam certa flexibilização das respostas possíveis. Era assim que, em seu tratamento da *mímesis*, Aristóteles suspendia a pura

obediência à realidade ao defender a *plausibilidade* sobre a “imitação”: para produzir sobre a platéia o efeito desejado, a verossimilhança poderia, nalguma medida, se autonomizar da verdade factual, pois “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 143) A representação podia ser puxada ao limite da falta de verossimilhança se, por esse meio, o poeta produzisse um melhor espetáculo: ele é um “fabulador”, e não um mero versificador, e a sua eventual infração das medidas podia ser justificada pelo efeito que, com isso, a sua obra provocasse no público.

Já em Aristóteles encontramos, portanto, um padrão judicativo voltado para as qualidades imanentes da composição, cujo mérito seria determinado não pela sua obediência a critérios preestabelecidos, mas pelos efeitos produzidos na audiência. A partir daí, o estagirita situava no juízo do tempo a atestação da qualidade das produções: se o efeito decidia a qualidade da construção poética, os índices de normatização que encontramos na *Poética* eram, na verdade, substanciados por exemplos bem-sucedidos da tradição, sem que se pretendesse identificar num caso de sucesso a manifestação de alguma “essência da poesia” ou das suas “leis necessárias de composição”. Boas realizações não materializam essências, elas são apenas boas realizações. Se os sucessos anteriores forneciam o modelo para a produção atual, era porque a história da poesia oferecia um repertório disponível de soluções empiricamente testadas. Assim, ao defender a “unidade da ação”, ou que o enredo passasse da felicidade para a infelicidade (e não o contrário), ou que a infelicidade fosse provocada pela *hybris* e não pela malvadez (incapaz de suscitar piedade), Aristóteles se justificava afirmando que se “assim deve ser, o passado o assinala: outrora se serviam os poetas de qualquer Mito; agora, as melhores Tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de [...] Édipo, Orestes [...] e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 69) O passado indicava o melhor caminho a seguir e as direções possíveis da mudança, e assim (dentro dos limites do *mythos* e da *physis*) os códigos estéticos não eram prescritivos, postando-se como a cristalização de *modos* cuja eficácia, tradicionalmente comprovada, aumentaria, numa nova produção, a sua probabilidade de sucesso.

Em seu apelo à história, este conjunto de noções é afim – mas com sinais invertidos – ao procedimento de Borges e Casares que, apresentando produções cuja qualidade estaria atestada pelo *prazer* que elas despertavam em seus leitores originais (e ainda hoje despertariam nos leitores contemporâneos), estavam a construir um patrimônio de exemplos que dava lastro valorativo às estratégias que eles mesmos colocariam em prática como escritores. Mostrando-se tão bem construídas como narrativas, que ainda hoje os leitores as *quisessem*, isso dignificaria aquelas estórias como repertório válido para o presente – e ao se posicionarem como representantes da tradição que eles mesmos colaboravam para identificar e firmar, Borges e Casares legitimavam, através dela, as suas próprias escolhas.

É claro que nada disso assegurava ao juízo crítico um fundamento que lhe permitisse escapar ao impressionismo. Mas se o juízo passa à análise do caso, e se tal análise elimina a determinação *a priori* dos elementos promotores do mérito, é a própria expectativa por fundamentos que acaba caindo por terra. Em relação ao insólito, sabe-se que a unidade da ação confere centralidade ao extraordinário, e que o fechamento da unidade é relevante para que, dentro do enredo, o inesperado tome o lugar do esperado, produzindo a junção entre a surpresa e o reconhecimento. Se o fechamento da unidade do enredo organiza a composição e verticaliza o impacto do insólito, isso situa o insólito, inversamente, como um gênero que demanda a construção da unidade. Em seu rol de finalidades internas motivadas pela necessidade de fechamento, o enredo do insólito demanda, em cada caso, uma solução construída para o atendimento de necessidades específicas: cada enredo demanda uma certa solução; uma boa solução é um bom enredo; um bom enredo é uma boa estória. A história da literatura abrigaria obras bem construídas e obras não tão bem construídas: àquelas pertence um lugar de destaque; quanto às últimas, não há “conteúdo” que as salve, por mais “elevado” que seja.

\*\*\*

Não foi por anti-racionalismo que Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges integraram, provocativamente, o insólito “não-moderno” em seu cânone valorativo. Eles o fizeram por recusarem uma conseqüência específica da racionalização para a literatura do século XX: o privilégio do conteúdo (da “mensagem”) e da teoria da forma sobre a artesanania do enredo. Tem-se a impressão, aliás, de que toda a segunda metade do século XX concordaria com eles, uma vez que o *retorno do enredo* foi a sua diferença mais marcante em relação às narrativas da primeira metade do século.

Seja como for, era pelo apreço à *estória bem contada* que eles acusavam o caráter restritivo e excludente dos paradigmas judicativos predominantes na sua época, cuja aplicação (já suficientemente problemática) à poesia e às artes plásticas não justificava a sua extensão à narrativa. Próprios para o juízo da narrativa seriam os parâmetros derivados das experiências históricas bem-sucedidas: dentro desta história-geografia, que incluía a China e a Idade Média, o insólito lhe aparecia como um gênero particularmente dotado das características mais comuns àquelas experiências de sucesso, em especial pelo seu forte auto-fechamento diegético. Desse modo, com o insólito Borges e Casares executavam toda uma volta pela história da literatura ao retomá-lo, no presente, como um fundo de legitimação da sua proposta de renovação da crítica da narrativa: o insólito dava fundamento a um movimento simultaneamente historiográfico, teórico, crítico, analítico... Assim tomado como fundamento polêmico de uma nova relação com a literatura – com *toda* a literatura –, ele revelava a sua complexidade inerente enquanto gênero, enquanto *corpus*, enquanto geografia. E ao mesmo tempo em que o complexificavam e intelectualizavam, Borges e Casares, contradições à parte, queriam deixá-lo tal como ele era: simplesmente insólito, simplesmente ele mesmo.

## CHAGAS, P. D. THE UNCANNY AND NARRATIVE THEORY IN BORGES AND BIOY CASARES

### **Abstract:**

*Analysis of the implications of the uncanny for Jorge Luis Borges's e Adolfo Bioy Casares's narrative theory and critique. Distinction between the relations with the Modern epistemological reason of the two varieties of the uncanny, modern and "non-modern", that serve as a reference for the authors. Analysis of the characteristics and reasons of the importance attributed to the "non-modern" uncanny through the definition of the critical paradigms rejected by Borges and Casares, namely: the privilege of the content upon the craft of form and the privilege of form as a theory of form. Analysis of the critical alternatives proposed by the authors – internal finality, tautology of the form, plot self-closure – through the reading of certain philosophical and theoretical propositions. Relation between the "interiorized teleology" of the narrative composition and the history of literature as an active repertoire in the present.*

### **Key words:**

*Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares; literature of the uncanny; narrative theory; aesthetic value judgment.*

### **Referências bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993. 151 p.
- BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 145 p.
- BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 13-46.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B. (orgs.). *Cuentos breves y extraordinários*. Buenos Aires: Losada, 1998a. 158 p.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B. Naturalismo al día. In: *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1998b, p. 43-49.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B. El ojo selectivo. In: *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1998b, p. 93-99.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (orgs.). Prólogo. In: *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006, p. 7-14.
- CALVINO, I. Introdução. In: CALVINO, I. (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9-17.
- CASARES, A. B. Postdata. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (orgs.). *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006, p. 15-17.
- CH'ENG-EN, W. La Sentencia. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B. (orgs.). *Cuentos breves y extraordinários*. Buenos Aires: Losada, 1998, p. 9.



GANDAVO, P. M. *História da Província de Santa Cruz*. São Paulo: Hedra, 2008. 156 p.

GUMBRECHT, H. U. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 137-151.

MATURANA, H. A biologia do conhecer: suas origens e implicações. In: *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002, p. 31-52.

MONTAIGNE, M. Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão. In: *Ensaio*, volume I. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 174-177.

ROSENBLAT, A. *Amadís de Gaula*. Madri: Castalia, 1987. 321 p.

SCOTT, W. *Ivanhoe*. Londres: Penguin, 1994. 528 p.



**O FANTÁSTICO EM  
NARRATIVAS DE  
LÍNGUA INGLESA**

