

PUBLICAÇÕES EDUPUCRS

BRASIL, Luiz Antonio de Assis(org.). *Contos de Oficina 3*. Livraria Editora Acadêmica Ltda/EDIPUCRS. 1989, 136p. É o terceiro volume de contos produzido pelos alunos da Oficina de Criação Literária do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis(org.). *Contos de Oficina 4*. Livraria Editora Acadêmica Ltda/EDIPUCRS. 1990, 112p. Antologia de contos das Oficinas de Criação Literária do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis(org.). *Contos de Oficina 6*. Livraria Editora Acadêmica Ltda/EDIPUCRS. 1991, 120p. Antologia de contos das Oficinas de Criação Literária do Curso de Pós-Graduação da PUCRS.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis(org.). *Contos de Oficina 8*. Livraria Editora Acadêmica Ltda/EDIPUCRS. 1992, 172p. Antologia de Contos das Oficinas de Criação Literária do Curso de Pós-Graduação da PUCRS.

CLEMENTE, Ir. Elvo. *Leitura & Crítica Literária*. Livraria Editora Acadêmica Ltda/EDIPUCRS. 1990, 185p. Coletânea de ensaios do autor abordando a teoria e a prática da Crítica Literária.

SANTOS, Volmir. *Apostamentos de Literatura Gaúcha*. Sagra - D.C. Luzzato Editores/EDIPUCRS. 1990, 120p. A obra tem como objetivo apresentar, de forma sistemática, o percurso histórico da literatura feita no RS, expondo, sumariamente, os fundamentos que dão origem a determinadas criações estéticas.

EDIPUCRS

Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 1429
90001-970 PORTO ALEGRE - RS.
Fone (051)339.13.08

OS SENTIDOS MÁGICOS: UMA LEITURA COMPARADA DE KAFKA E BORGES

Pedro Brum Santos

O presente estudo, baseado em conceitos do comparativismo e do maravilhosos, reflete a respeito de dois textos: *A grande muralha da China*, de Franz Kafka, e *O Aleph*, de Jorge Luís Borges. O embaraço individual, que é elemento comum nessas narrativas, traduz-se de maneira específica em cada uma delas. No primeiro caso, o fato liga-se a uma fundamentação social; no segundo, a uma ordem cabalística, misteriosa. Ambos os contos, desse modo, dizem respeito a pontos centrais desenvolvidos nas obras dos dois escritores, fato que justifica suas escolhas para a análise que se apresenta.

1. Borges e a Linguagem Criativa

O mundo mágico em que se movem as personagens dos contos de Jorge Luís Borges define o apurado grau cosmopolita que a sua obra inaugura para a narrativa latino-americana. A duplicação das coisas e dos atos, o labirinto indecifrável e o desdobramento da personalidade, comuns na prosa do escritor, permitem-no ultrapassar as limitações localistas da ficção continentina precedente e alçam-no para o primeiro plano da literatura ocidental. Com Borges, a novelística latina insere-se na problemática do homem e sobretudo do intelectual - que a arte do antigo mundo vem configurando desde o Maneirismo.

O autor argentino, em seus contos, quebra o pacto realista e abole os grandes painéis em favor de um universo mágico que flagra vicissitudes particularizadas e guia-se pela abstração, prática que lhe permite vencer as limitações de ordem nativista e colocar-se em contato com as grandes correntes do pensamento. O dado telúrico, no entanto, permanece garantido por uma espécie de força iniciática que seus textos buscam exprimir.

Carlos Fuentes, ao admitir essa característica, afirma que

o sentido último da prosa de Borges - sem a qual simplesmente não existiria a moderna novela latino-americana - é testemunhar que a América Latina carece de uma linguagem e, portanto, deve constituí-la (FUENTES, 1968:26).

Resume-se, assim, a fórmula do ficcionista: romper as barreiras da origem colonial de seu continente e, portanto, atingir a universalidade, sem abandonar uma carga de originalidade terrígena.

A preocupação com o estabelecimento da linguagem costuma tomar várias formas e surgir através de diferentes procedimentos dentro do universo inventivo do escritor. O ponto de aproximação entre essas variedades é a recorrência à força das palavras, aos mistérios que encerram, à infinita atividade criativa de que são dotadas. Daí a forma econômica e a busca de uma expressividade guiada pelos limites da exatidão e da necessidade nos contos do autor. Igualmente daí, a constante referência aos temas míticos, rituais e simbólicos.

Nesse mundo ficcional, rico em força criadora, afirma-se uma indefectível totalidade localista, garantida por um espaço que se divide entre as *calles* de Buenos Aires e as províncias pampeanas da Argentina, ou, então, pela presença de uma galeria de personagens portenhas, na qual desponta a curiosa figura de Borges. Colocando-se como um narrador autodiegético, essa figuração, cujos traços físicos confundem-se com os do próprio autor, empresta um caráter autobiográfico aos relatos. O efeito desse recurso é a produção de uma simbiose entre a literatura e a realidade, de sorte que, na leitura, não se percebe uma fronteira a separar os dois pólos.

A confusão entre autor e narrador, na prosa de Jorge Luís Borges, assevera, de outra parte, o seu elemento central que é a já mencionada construção da linguagem. Nos contos, Borges - o narrador - relata histórias que presenciou ou de que participou em determinado momento de sua vida. Essas narrativas são permeadas de informações eruditas e de avaliações pessoais. Borges - o narrador - deixa transparecer a sua face de escritor, de mago das palavras, de quem nomeia e, ao fazê-lo, coloca em marcha o mistério inefável guardado pelos atos de sentido.

A obra do ficcionista argentino, ao reconhecer a precariedade do nome face à complexidade da vida, toma o fato como fenômeno geral, colocado desde o início dos tempos. Daí a freqüência com que elementos do islamismo e do budismo aparecem em seus textos. O próprio autor justifica a preferência:

Para los ulemas, para los doctores de la ley musulmanes, el Corán no es un libro como los demás. Es un libro (esto es increíble pero es así) anterior a la lengua árabe; no se lo puede estudiar ni histórica ni filológicamente pues es anterior a los árabes, anterior a la lengua en que está y anterior al universo (BORGES, 1989: 268).

A sacralização de livros enseja um processo semelhante no que se refere às palavras e às letras. Há um conhecido conto de Jorge Luís Borges que se coloca entre as criações que abordam diretamente o assunto. Trata-se de *O Aleph*, cujo relato, conduzido pela personagem Borges, em primeira pessoa, divide-se entre as relações do narrador-escritor com os familiares da falecida Beatriz Viterbo, de quem busca reviver constantemente a imagem e a descoberta do Aleph - "um ponto que contém todos os pontos" (BORGES, 1978: 130) - no porão da antiga casa da morta, na rua Garay.

Em duas passagens, o conto explicita a problemática da linguagem e singulariza sua ligação com princípios cabalísticos. A primeira ocorre por ocasião da descoberta do Aleph. Borges confessa:

Chego, agora, ao inefável centro do meu relato, começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? (Idem, p. 132).

O outro trecho encontra-se no pós-escrito, que esclarece:

Este (o Aleph), como se sabe, é o (nome) da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao círculo da minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a Mengerlehre, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes (Idem, p. 136).

Nos dois trechos, fica clara a idéia de incompletude e de precariedade. Essa insuficiência no sentido das palavras diz respeito aos princípios da cabala, desenvolvidos a partir de Moisés e encontrados em variadas tradições como a do egípcio Hermes Trismegisto e a dos druidas, entre os gauleses. Os mistérios cabalísticos incidem no tema da Criação pela Palavra. no Gênesis, Deus fala a fim de formar o mundo criado e, por ter se expressado em hebraico, os caracteres de tal língua tornaram-se, para a Cabala, um tema de meditações místicas infundáveis.

O título do conto de Jorge Luís Borges, como esclarece o citado pós-escrito, liga-se ao alfabeto sagrado. Aleph significa boi em hebraico e é a primeira letra do aramaico. Transmuda-se para os gregos em alfa e, associando-se com ômega, alcança um primado de totalidade. No *Apocalipse*, Alfa e Ômega - literalmente a primeira e a última letras do idioma grego - convivem com uma ordem simbólica representada por elementos como a água, significante de vida e fonte do espiritual, e o fogo devorador, que representa o suplício do inferno. Vocábulos como árvore, cidade e porta são símbolos que se inscrevem no mesmo contexto de Alfa e Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim.

Em seu pós-escrito, Borges menciona uma possível trajetória cabalística do Aleph. Curiosamente, os dados que apresenta são complicados de pesquisadores dos séculos XIX e XX, o que dá vazão a uma tradição moderna desses mistérios labirínticos. Suas fontes são o Capitão Burton, que exerceu o cargo de cônsul britânico no Brasil, e Pedro Henrique Ureña, pesquisador de uma biblioteca de Santos. Essas inusitadas figuras, de certo modo autorizadas pela tradição mística brasileira, desdenham da existência real de muitos pontos tidos como Alephs, dizendo tratarem-se, tais pontos, de ilusões óticas a partir da combinação de imagens espelhadas. Segundo o aludido Capitão Burton, há apenas um Aleph verdadeiro, embora este... nin-

guém possa ver:

Os fiéis que acorrem à mesquita de Amr, no Cairo, sabem muito bem que o universo está no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central... Ninguém, é claro, pode vê-la, mas os que aproximam o ouvido da superfície declaram perceber, em pouco tempo, seu atarefado rumor (Idem, p. 137).

Portanto, somente o ouvido pode perceber a existência do Aleph, o que identifica que no homem em geral, como nos cegos e em certos animais, há uma primazia da audição sobre os demais sentidos. De outra parte, frisa que o verdadeiro significado do fenômeno é de uma profundidade indecifrável, invisível. O Aleph correto é o que não se deixa concretizar, é um devir incessante por onde a mística da Cabala pode avançar livremente. Seu escondido conteúdo vem de tempos imemoriais, descende de entidades andarilhas, que trancafiaram o segredo em meio às rochas e eliminaram a própria pista. No conto, diz ainda o pós-escrito:

A mesquita (de Amr, no Cairo) data do século VII; as colunas procedem de outros templos de religiões antediluvianas, pois como escreveu Abenjaldun: "Nas repúblicas fundadas por nômades, é indispensável o concurso de forasteiros para tudo o que seja alvenaria" (Idem, p. 137).

A frase de Abenjaldun esclarece que as colunas da mesquita egípcia, em cujo interior está o Aleph verdadeiro, são obras de estrangeiros. Atingidos e elucidá-lo torna-se, então, uma remota possibilidade, O caráter inescrutável das pedras e a marca inconfiável dos forasteiros garantem a preservação do mistério.

Por fim, o pós-escrito encerra as indagações sobre o Aleph, unindo essa seqüência do enredo, de tom cabalístico, à outra, que trata da vida de Borges, o narrador-escritor:

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 (Idem, p. 137).

Esse Borges que encerra o conto, sob a data de 1943, acolhendo o distanciamento da figura de Beatriz Viterbo, é o mesmo que, no início da narração, datada de 1929, demonstra uma certeza: "morta, eu podia consagrar-me à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação (Idem, p. 122).

A força corrosiva que está presente na passagem do tempo e que é capaz de destruir as mais sinceras intenções e as mais ternas devoções é tão misteriosa como os segredos guardados pelos símbolos cabalísticos. Borges, o narrador, sabe que um tal enigma resguarda-se sob as ações humanas e que tão-pouco sua condição de escritor é suficiente para dominá-lo plenamente. Beatriz Viterbo morta, cristalizada no tempo, proporciona-lhe a oportunidade do congelamento de uma imagem que, nessas condições, não

pode mais envelhecer. Na salinha da casa da rua Garay, essa figura intemporal se multiplica:

de novo iria estudar as circunstâncias de seus muitos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil em cores; Beatriz, com máscara, no carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz no dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo; Beatriz, de frente e em três quartos, sorrindo, com a mão no queixo (Idem, p. 122).

Para cultivar a forma perene de Beatriz, Borges freqüenta a casa da rua Garay. Tal prática se mantém até a data em que Carlos Argentino, primo da morta, instigado pelo narrador, confessa-se poeta. A mal dissimulada ironia sarcástica que Borges lhe dedica, transforma-se, então, num brusco afastamento. No momento seguinte, após ver o Aleph no porão da antiga casa de Beatriz, sua gana é a de anular Carlos Argentino, embora tratando-se de que lhe revelara o segredo. Os desacordos de Borges, no entanto, são infrutíferos: o rival publica os poemas e é laureado em detrimento da obra do narrador, sintomaticamente chamada *Os naipes do trapaceiro*. Borges, contudo, não desiste: seu esforço final ainda é pela ironia em relação à poesia de Carlos Argentino e pela desautorização da autenticidade do Aleph descoberto no porão da rua Garay. Tudo em vão. O tempo não perdoa.

A questão temporal que marca o final do conto é a mesma que Borges busca dominar na devoção à figura de Beatriz. A antiga casa dos Viterbo guarda não só a constância dessa imagem - as fotos - como também uma espécie de segredo, uma determinada aura que é possível manter enquanto a condição de escritor do narrador puder conservar-se de forma absoluta. O crime de Carlos Argentino em relação a Borges é desafiar-lo no elemento que é condição fundamental para a permanência do mistério: no ato de nomear, de construir o mundo pelas palavras. Afirmando-se como poeta, Carlos Argentino tira a primazia de Borges e desvanece-lhe o encanto. Quebrase o segredo da rua Garay. Até a casa é destruída. Sequer a força do Aleph - o ponto do espaço que contém todos os pontos - é capaz de remontar o mistério. Desfaz-se a magia e a corrosão do tempo leva de roldão o intransitório da imagem de Beatriz Viterbo.

Sobra um Borges resignado diante da força temporal e firmemente empenhado em dar ao seu discurso a força do ato criador que transcende o mundo das palavras e das letras, para se espalhar numa superposição hiperbólica de sentidos, capaz de superar a contraposição de Carlos Argentino e de se reproduzir até ao âmago da criação:

vi o Aleph de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas nenhum homem tem olhado: o inconcebível universo (Idem, p. 134).

A descrição do Aleph identifica uma problemática em nível da linguagem, sugerindo sua precariedade e incompletude diante da complexidade da existência. Vem daí uma certa ordem enigmática que percorre a narrativa de Jorge Luís Borges e que poderia aproximá-la do *modus operandi* das novelas de Franz Kafka. O sentido do fenômeno, entretanto, é de ordem diversa. A ficção de Borges, como já foi dito, destaca o caráter emblemático das palavras e das letras, por trás das quais resguarda-se uma misteriosa totalidade significativa. Trata-se, pois, de uma prática de cunho transcendental. De modo diferente, a produção de Kafka demonstra personagens que, diante de um dado contexto de opressão, guiado por forças superiores, encontram dificuldade em atribuírem o nome correto e próprio às coisas em redor. O código revela-se gasto e as palavras insuficientes. O exercício da linguagem ganha, aí, como se procura demonstrar em seguida, uma função social, posto que suscita um rompimento de comunicação.

2. Kafka e a (Des)Organização da Sociedade

A crítica sobre os escritor de Kafka busca situá-los a partir da feição sociológica, enfatizando-lhes, via de regra, um caráter figurativo que se assenta na realidade inaugurada no Ocidente logo depois da Idade Média. Essa objetividade vive, nas primeiras décadas do século XX, ao tempo das produções dos referidos textos, o seu momento mais perturbado, com a aceleração do processo industrial e a crescente burocratização da sociedade. Diante disso, surge fácil a tendência de aproximar as obras e o contexto histórico.

As urdiduras, entretanto, possibilitam um aprofundamento desse nível significativo. Mais do que referências históricas marcadas e datadas, os textos de Kafka ficcionalizam o dado absurdo da organização racional do ser humano. Tal preocupação não apenas está figurada nas criações do escritor, como também pode ser confirmada em relatos pessoais. Os apontamentos autobiográficos insistem na descrença e no ceticismo em relação ao destino humano, como atesta a seguinte passagem: "*Não foi porque a vida dele foi demasiado curta que Moisés não chegou a Canaã; foi porque era uma vida humana*" (KAFKA, apud KONDER, 1979: 141).

A desesperança encontrada em Kafka vincula-se, pois, às ações humanas. Sua obra demonstra toda a crueldade tirânica exercida sobre o indivíduo pelas mais diversas instituições geradas no processo de vida em sociedade.

A preocupação com fenômenos que vêm acompanhando o homem desde épocas remotas, justifica a recorrência às parábolas, forma que, desde tempos imemoriais, é comum nos textos de gênese religiosa. Pelo mesmo motivo entende-se a exploração de espaços que se distinguem do contexto europeu do período das produções, como a China e a América. O autor, assim, inscreve-se na problemática do niilismo, já percorrida antes dele pela filosofia, e abre o grande filão da chamada ficção de base fragmentária e

intimista.

Em Kafka, no entanto, as questões individuais contêm sempre um apelo coletivo, uma vez que são resultantes de situações de cunho social, sugeridas por ordens familiares, comerciais ou judiciais. Na feição sociológica assumida por tal ficção, há os textos mais propriamente sócio-políticos, como os contos reunidos no volume *O médico rural*. Construídos no final da década de 1910, tais histórias coincidem com a produção de *A grande muralha da China*, relato somente publicado postumamente, conservando a forma fragmentária e incabada do tempo da criação.

A grande muralha da China alegoriza a organização do Estado, em cujo processo é fundamental a alienação dos indivíduos. A sociedade, através de seus próceres, seus mandantes, cria os artifícios em torno dos quais esconde seus reais interesses e intenções.

O texto, no desenvolvimento dessa idéia central, figura o império chinês, numa ocasião passada, administrando a edificação de uma infundável muralha com o fito de evitar a invasão dos bárbaros povos do norte. Há dois pontos inusitados no plano: primeiro, nada confirma o risco das aludidas invasões, e, segundo, a construção da fortaleza obedece a uma planta estratificada, onde as partes raramente ou nunca se encontram.

O narrador, em primeira pessoa, diz ter trabalhado na obra, permitindo-se comentar, no presente do relato, elementos que não teria condições de esclarecer à época das ações descritas. Tal situação de censura está retratada por uma parábola que, segundo o narrador, tornara-se frequente no período da fabricação da muralha: "*evita pensar mais nisso, mas não porque isso te possa ser prejudicial*" (KAFKA, s.d.: 14). O prejuízo, no caso, é causado pelo esclarecimento de quem pensa, já que assim pode questionar e fugir da alienação.

Uma outra parábola, colocada mais à frente no texto, dá conta que o imperador, moribundo, chama o melhor mensageiro e manda um recado "*a ti, humilde vassalo*" (Idem, p. 18). Este mensageiro apesar da perfícia e dos esforços, não consegue vencer os muros do castelo:

e, se, por fim, ele conseguisse atravessar o último portão exterior - mas nunca, nunca isso poderá acontecer - a capital imperial estaria a seus pés, o centro do mundo, cheia, quase a rebenar, dos seus próprios sedimentos (Idem, p. 19).

A parábola, no entanto, conclui que o fundamental na figura do governante é a ordem e não o seu cumprimento. O discurso do mandatário controla o subordinado. Por isso, diante do ato do imperador, "*tu sentas-te à janela quando a noite desce e sonha com isto (o recado) no teu íntimo*" (Idem, p. 19).

A idéia do enclausuramento do homem é o mote deste conto. Tal ser está preso pela muralha da China, pelas paredes do castelo imperial e pela incrível incapacidade de perceber o que se passa de fato à sua volta. A este homem enredado consola a figura do imperador que nele se introjeta e que, para sobreviver, independe da realidade histórica: "*É assim, o nosso povo lida com os imperadores mortos, mas aos soberanos vivos confunde-os com*

os mortos" (Idem, p. 20).

A letargia do povo é o suporte para o Império Chinês reinar nos moldes apresentados pelo conto. No entanto, pregar o contrário é algo que assusta o narrador: "Procurar provar que se trata de um erro teria por consequência não só minar as nossas consciências, mas o que ainda seria pior, os nossos pés" (Idem, p. 23). A explosão do mundo parece amedrontar o narrador. A conclusão aponta para a denúncia. A narrativa mostra o absurdo da construção da muralha, a fragilidade da autoridade constituída e a base precária em que se assenta a organização social. Denuncia, pois, num processo de indução permeado de ironia - da aldeia do narrador para o Império Chinês e, por consequência, da China para o mundo - a ignorância do homem que se deixa conduzir e que se compraz num destino tirânico. A fórmula do exercício do poder e da necessária submissão dos comandados é dada, ao longo do relato, numa das tantas passagens de cunho alegórico:

O imperador é imortal, mas o imperador, em si, vacila e cai do trono, sim, dinastias inteiras acabam por se afundar e morrem num estor. Nunca o povo saberá destas luas e sofrimentos; como quem chegou atrasado, como estranhos numa cidade, eles estão ao fundo de uma rueta, apinhada de gente e calmamente vão comendo o que trouceram consigo, enquanto lá à frente, na praça do mercado, no coração da cidade, se está a dar a execução do seu governante (Idem, p. 18).

A situação vale para a sociedade moderna e de igual sorte cabe para todo o percurso de organização social que a humanidade vem trilhando, o qual, sempre de alguma forma se assenta na exploração do homem pelo homem. Algo que, como ensaja Kafka, é mais antigo que o próprio Império Chinês.

Desse modo, *A grande muralha da China* enfatiza a ubiquidade da esfera significativa alcançada pelos escritos do autor checo, fato que, aliado a um universo de referências estranhas e absurdas, permite o encaminhamento da comparação de sua obra com a de Borges.

3. Kafka e Borges: Possibilidades Comparativas

As reflexões em torno das obras de Jorge Luís Borges e de Franz Kafka suscitam questionamentos que dizem respeito tanto ao fantástico como ao comparativismo. A partir de um universo sobrenatural encontrável nas produções de ambos os autores, há uma tendência da crítica em confrontá-los, vendo nas motivações do escritor checo a matriz para as criações do pensador argentino. Nessa linha, Flávio Loureiro Chaves, ao ponderar sobre a ficção latino-americana, afirma que, no inventor portenho, "é válido estabelecer, pela primeira vez na literatura da América Latina, a filiação kafkiana" (CHAVES, 1973: 148).

A comparação enunciada nesses termos parte do pressuposto da de-

pendência cultural da América Latina. De fato, fruto de um penoso processo de colonização, o continente americano forja a sua literatura a partir de determinadas fontes europeias que a historiografia literária tem buscado esclarecer. Deste modo, os estilos de época identificam-se perfeitamente com a prática da transplantação. No entanto, se o princípio sustenta os momentos de formação e de enraizamento das produções enfocadas, até a altura do século XIX, o mesmo não se pode dizer com relação à época moderna, inaugurada nas primeiras décadas da presente centúria. Neste momento, a relação do terceiro com o primeiro mundo, em termos literários, abandona a tradicional prática da síntese, para inaugurar um instigante contato de cunho dialético. A crescente consciência do subdesenvolvimento por parte dos escritores terceiromundistas, como anota Antonio Candido (1987), faz com que se voltem para uma ficção que, como a europeia, sem abandonar a referência local, possua um inarredável apelo universal, um alentado grau de ubiquidade. Surge desse procedimento uma literatura, cuja filiação já não é mais tão lógica. Os mecanismos de aproximação tornam-se complexos e as produções tendem a encobrir os dados particulares, em favor das significações gerais.

A consequência desse fenômeno no Ocidente é a possibilidade de produções transnacionais. O fato é curioso, uma vez que é a criação do Estado moderno, entre os séculos XVIII e XIX, que assenta o tripé língua, literatura e nação. Afirmam-se, assim, as artes nacionais. Hoje, menos de dois séculos mais tarde, revigora-se a idéia da abolição das fronteiras literárias, justificada, inclusive, no âmbito político-econômico, a julgar pelos princípios unificadores defendidos pelo neoliberalismo.

A existência de uma literatura geral, por outro lado, é uma tese do comparativismo, embora, e paradoxalmente, tal ramo de estudo tenha surgido em função da existência da regionalização das criações artísticas. A partir de seu início, no século XIX, esse campo de conhecimento ganha múltiplas aplicações, superando mesmo a afirmação ou recusa das primazias nacionais, para alcançar a definição ampla proposta atualmente por pesquisadores da linha de P. Brunel:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo e no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los" (BRUNEL, 1990: 140).

A amplitude de uma tal definição parece colocar dentro do comparativismo toda a reflexão em torno da literatura. Caso seja assim, não se justifica então falar em Literatura Comparada, posto que a comparação nada mais será do que uma técnica utilizada pelos diferentes métodos de análise das obras ficcionais. Diante disso, o mais razoável está em considerar como Literatura Comparada o confronto sistematizado entre categorias estruturais e funcionais de produções distintas da arte da palavra, para procurar

apontar-lhes os pontos de contato e os elementos discordantes.

Sob o referido ângulo, configura-se razoável uma comparação entre Franz Kafka e Jorge Luis Borges através dos contos *A grande muralha da China* e *O Aleph*, atrás analisados. Afinal, tem-se aí um *corpus* perfeitamente assemelhado, seja no tocante à ordem - literatura, ao gênero - conto, ou à espécie - narrativa de fundo maravilhoso. Materializa-se, assim, a possibilidade da prática comparada, concentrando-se em delimitações especificadas e definidas.

O ponto comum entre os dois contos mencionados é a referência a um certo clima sobrenatural, fator que os coloca no centro das discussões sobre o fantástico. Esses debates, por seu turno, estão relacionados com os próprios fundamentos da linguagem artística. Sabe-se que a literatura vai além do discurso que a constrói. A ficção fantástica, que segundo Tzvetan Todorov assenta-se na noção de ambigüidade, leva adiante a tese colocada, uma vez que, por um lado, é uma forma depurada, na medida em que o questionamento entre real e irreal, encoberto na construção literária, é seu centro; e, por outro, cumpre uma função reduplicadora, pois, num texto, coloca-se como um trecho irreal em relação a outras passagens que se afirmam como reais. Nos dois casos, as divisões verbais que sustentam a linguagem humana e de onde parte o discurso literário, são colocadas em confronto com um sentido de verdade. Isso leva à conclusão de Todorov: "*a literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatória uma como a outra*" (TODOROV, 1979: 166).

Conforme o citado estudioso, o fantástico é um gênero circunscrito ao século XIX, encontrando-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero. Essa duração precisa e efêmera deve-se, na visão do autor, à evolução do próprio conceito ficcional. Na afirmativa de Todorov, a partir do final dos 1800, com a superação dos postulados positivistas,

as palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou essa outra visão é sem dúvida um dos móveis dessa evolução. A própria literatura fantástica, que subverteu, ao longo de suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu ao mesmo tempo um golpe fatal; mas dessa morte, desse suicídio nasceu uma nova literatura (Idem, p. 166).

Os contos de Borges e Kafka privilegiam valências relativas aos sentidos da linguagem em meio a universos impregnados de elementos estranhos. A questão que desponta no confronto entre ambos, considerando pontos que lhes são aproximados, é quanto a possibilidade de enquadrá-los em alguma categoria do maravilhoso. O questionamento remete, uma vez mais, à teoria desenvolvida por Todorov. Segundo ele, o fantástico, que já deixou de existir, é um elemento estranho que, sem ser poético ou alegórico, provoca uma hesitação no leitor. Tal dúvida, que pode ser entre o real e o ilusório ou entre a realidade e o imaginário, instaura-se a partir da estrutura textual, podendo plasmar-se no foco narrativo, nas seqüências temáticas e nas personagens. Conforme o pesquisador, os textos que contêm elementos sobre-

naturais merecem hoje uma definição distinta. Assim, essas obras, que expressam a referida hesitação por longo tempo, mas ao final anulam a dúvida, recebem a seguinte classificação: fantástico-estranho, quando a explicação toma o caminho das leis da realidade; fantástico-maravilhoso, quando o fenômeno é interpretado segundo as leis da natureza modificada.

Nenhuma das modalidades descritas por Todorov parece servir para as narrativas de Borges e Kafka. Acontece que falta-lhes a hesitação que, como se viu, é essencial tanto para o estranho como para o maravilhoso. A ficção que ambos praticam instaura-se a partir de um universo homólogo ao real, que jamais é subvertido em decorrência de fatos estranhos. Quer dizer, o cotidiano convive com o fantástico. Os acontecimentos inusitados são encarados com naturalidade e vistos como verdadeiros. Dessa forma, a expressão realismo mágico, que encerra justamente uma tal prática, parece sintetizar melhor as ocorrências descritas.

O desenvolvimento de uma técnica semelhante, no entanto, não garante uma relação de causalidade entre os escritores citados. Anteriormente já foi visto que n' *O Aleph*, o elemento estranho tem uma lógica na armação do enredo, colocando para Borges, o narrador-protagonista, a função de uma linguagem fundadora, de força mítica, capaz de consolá-lo da passagem do tempo, que não consegue controlar. O inusitado, no caso, é o Aleph - o ponto do universo que contém todos os pontos - uma espécie de tela projetora das imagens do mundo, um símbolo de ordem cabalística que, como tal, é uma entidade dotada de mistério, rica em significação.

A grande muralha da China, de outro modo, não conta com qualquer motivação sobrenatural. O muro interminável, que lembra a figura bíblica da Torre de Babel, provoca estranheza pela extensão e pela forma de construção. Entretanto, não se trata de nenhum ser de outro mundo. De resto, o conto, sem nominar personagens, girando em torno das impressões e comentários do narrador, em primeira pessoa, também ele inominado, assemelha-se à forma de um ensaio. A linguagem, aí, é algo árida, sem o lirismo e a graça que o narrador d' *O Aleph* consegue empreender.

Os tecidos textuais, pois, indicam que se tratam de dois estilos diferentes. De resto, o nível temático também singulariza cada um dos autores a partir dos contos analisados. Em Borges, a reflexão é de ordem metafísica, diz respeito ao inefável que se esconde por trás dos atos lingüísticos; em Kafka, há uma naturalização do absurdo, em descrições que remetem à estruturação da sociedade, focalizando situações que vão da ordem familiar às coordenadas do Estado.

Resta lembrar que o recurso do estranho, do irreal, constante nos dois textos, é um modo que envia a práticas literárias anteriores e, em certos casos, até superadas, como adverte Todorov a propósito do fantástico puro. Logo, igualmente pro aí não se pode falar em precedência de um sobre o outro.

A questão, aliás, não está na verificação de influências, posto que o ato da criação literária convive com um amplo contexto extra e intertextual, que é difícil ou impossível precisar. Mais importante, numa proposta comparada como a que aqui se coloca, é reconhecer que Borges e Kafka, em verdade,

são dois grandes, cada um a seu modo e com suas preocupações. Em ambos, a ficção do século XX encontra momentos de afirmação, trazendo à tónica situações em que o ato de narrar autoriza o debate, não apenas sobre postulados da criação artística, mas no tocante a fundamentações da própria vida. Os sentidos de seus textos indicam aquela fértil contradição enunciada pelo próprio Borges num ensaio sobre *Martin Fierro* (1983). De fato, deles pode-se dizer que radicam na ambigüidade, porém são menos ambíguos que Deus.

Bibliografia Consultada

- BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Porto Alegre: Globo, 1978.
_____. *El Martín Fierro*. Madri: Alianza, 1983.
_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
BRUNEL, P. et al. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.
CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.
FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*. México: Joaquim Mortiz, 1969.
KAFKA, Franz. *A grande muralha da China*. Lisboa: Europa-América, s.d.
KONDER, Leandro. *Kafka*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
TODOROV, Tzevan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
YATES, Frances. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Cultrix, 1987.