

Entre o monumento de Eliot e a biblioteca de Borges: reflexões sobre a tradição literária em contos de Adolfo Bioy Casares*

Letícia Malloy**

Resumo

Na produção ensaística de Adolfo Bioy Casares, não se verifica um texto que possua a finalidade expressa de refletir sobre questões voltadas à relação entre tradição literária e texto novo. Não se pode afirmar, entretanto, que Bioy tenha se mantido indiferente a elas; antes, transporta-as ao cerne de sua narrativa ficcional. Ao examinar as imagens textuais do monumento e da biblioteca presentes em quatro contos casareanos, este artigo objetiva lançar luz sobre os modos como Bioy trata, no âmbito do texto literário, de questões concernentes à relação entre tradição literária e texto novo, bem como entre tradição literária, autor e leitor. Para isso, identificam-se pontos de interlocução entre o texto literário de Bioy e aspectos discutidos por T. S. Eliot em “Tradition and the Individual Talent” e por Jorge Luis Borges em “Kafka y sus precursores” e “El escritor argentino y la tradición”.

Palavras-chave

Adolfo Bioy Casares; conto; tradição literária; monumento eliotiano; biblioteca borgiana.

Abstract

In Adolfo Bioy Casares' essayistic production, there is not any text written with the explicit purpose of reflecting upon issues pertaining to the relationship between literary tradition and the new work of art. Nevertheless, one cannot state that Bioy has remained indifferent to those issues; rather, he transposes them to the core of his fictional narrative. By examining textual images corresponding to the monument and the library, this essay aims at shedding light on the ways Bioy deals, within the literary text, with issues relating to the relationship between literary tradition and new work of art, as well as between literary tradition, author, and reader. To that end, it highlights intersections between Adolfo Bioy Casares' narrative and aspects discussed by T. S. Eliot in “Tradition and the Individual Talent” and Jorge Luis Borges in “Kafka y sus precursores” and “El escritor argentino y la tradición”.

Keywords

Adolfo Bioy Casares; short story; literary tradition; eliotian monument; borgian library.

* Artigo recebido em 10/03/2016 e aceito em 29/06/2016.

** Aluna de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários UFMG. Bolsista FAPEMIG.

Entre Eliot e Borges: perspectivas teóricas sobre a tradição literária

No ensaio “Tradition and the Individual Talent”, o crítico e escritor anglo-americano T. S. Eliot aponta que a crítica literária, ao se debruçar sobre o trabalho de determinado autor, tende a elogiar o objeto examinado realçando traços que, supostamente, distinguem-no de tudo quanto já foi elaborado. Em proposição diversa daquela que atribui à crítica, Eliot sustenta que os maiores méritos de um texto literário, antes de residirem em hiatos estabelecidos entre si e a tradição, encontram-se justamente nas passagens em que se manifestam as vozes dos “poetas mortos” (1950, p. 48, tradução nossa). A tese de Eliot encontra sua síntese na afirmação de que “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte tem seu significado completo sozinho. Seu significado, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (1950, p. 49, tradução nossa)

A partir dessa compreensão, Eliot esclarece que o julgamento relativo ao resultado estético de um texto não pode considerá-lo isoladamente, devendo realizar-se por meio do cotejo entre aquele texto e obras integrantes da tradição literária. Tal julgamento não visa a atestar a inferioridade ou a superioridade do que se poderia denominar “texto novo” em relação a obras que o antecedem; em verdade, o foco da avaliação deve estar, nos termos de Eliot, na identificação de um refinamento ou de uma maior complexidade (1950, p. 51) alcançada pelo texto novo à medida que este dialoga com a tradição. Esse refinamento ou maior nível de complexidade adviria da consciência do autor acerca da presença de matizes do passado naquilo que está a escrever e de seu esmero em efetuar combinações de “sentimentos, frases, imagens” (1950, p. 55, tradução nossa) que, ao mesmo tempo em que revelam semelhanças em face das obras dos poetas mortos, acenam com algo de particular.

É de se notar que um percurso reflexivo como o de Eliot, em que se rastreiam no texto novo tanto as vozes dos poetas mortos quanto o que aquele texto logra apresentar com o qualificativo de peculiar, encontra respaldo histórico no fato de que a valorização do inovador ganhou espaço após uma paulatina modificação do entendimento sobre em que consistiria um trabalho artístico que pudesse ser tomado por original. Em estudo sobre o contexto de ascensão do romance na Inglaterra, Ian Watt esclarece que narrativas romanescas como as de Daniel Defoe, publicadas nas primeiras décadas do século XVIII, propiciaram estímulos à mudança de concepção sobre o que viria a ser original e abriram caminho à óptica de que a originalidade, antes de se fundar na

elaboração de uma obra tal qual o desenvolvido anteriormente – na Antiguidade Clássica, em especial –, residiria no sopro de ar diferenciado, exalado das páginas de uma obra:

[O] termo “original” – que na Idade Média significava “o que existiu desde o início” – passou a designar o “não derivado, independente, de primeira mão”; e quando, em suas *Conjectures on original composition* [Conjecturas sobre a composição original] (1759) – obra que marcou época –, Edward Young saudou Richardson como “um gênio moral e original”, o termo podia ter o elogioso sentido de “novo em caráter ou estilo”. (WATT, 2010, p. 15)

Entre o contexto de escrita de Daniel Defoe e a elaboração do ensaio de T. S. Eliot, verifica-se uma superação das oposições entre o que se poderia denominar “obra que repete o que foi contemplado com reconhecimento e legitimação” e “obra que se destaca pela proposição de algo inteiramente novo”. Essa superação se dá por meio da valorização da perspectiva de que uma obra se distingue e pode ser erigida como monumento – “monument” –, segundo Eliot (1950, p. 50), se a um só tempo guarda em si elementos da tradição e busca enunciar algo que a singularize. Nisso reside uma das contribuições ofertadas pelo ensaio de T. S. Eliot à apreciação crítica do texto literário.

Observa-se, no entanto, que o ensaio de Eliot, ao ponderar sobre as possíveis interlocuções entre texto literário e tradição, toma por foco um contexto geográfico e cultural específico, qual seja, o inglês, e estende-se tão somente ao quadro europeu em que aquele se insere. No exame de uma ordem literária demarcada, Eliot enuncia que aquela se compõe de monumentos organizados de tal sorte que, conquanto possa ser tomada por estável e dotada de um sentido de completude, mostra-se permanentemente aberta a rearranjos ocasionados pela promoção de encontros entre os monumentos e o texto considerado inovador. (1950, p. 50) Nessa linha de raciocínio, o autor do texto novo é provido, segundo observa Tânia Franco Carvalhal em reflexão sobre a perspectiva de Eliot, de um “senso do histórico”, que “[...] consiste numa percepção não só do passado, mas de sua atualidade no presente. É ele que compele o escritor a escrever não apenas como os de sua geração, mas com um sentimento de que a totalidade da literatura tem existência simultânea e compõe uma ordem geral.” (CARVALHAL, 2006, p. 62)

De acordo com Juan de Castro, em ensaio publicado em 2007, o entendimento de T. S. Eliot voltado a uma ordem literária determinada é problematizado e ampliado por Jorge Luis Borges. Em “Kafka y sus precursores”, Borges advoga que as relações entre texto literário e outras obras não são traçadas apenas no âmbito da história literária

de um Estado-Nação ou de um continente a que se atribuem hegemonia cultural. Como resultado, a tradição adviria de aproximações entre obras “sem importar a influência de um autor sobre outro ou levar em consideração o contexto biográfico, histórico ou cultural específico da criação ou a recepção dessas obras”. (CASTRO, 2007, p. 13, tradução nossa)

De fato, sob a óptica borgiana, como se depreende de “Kafka y sus precursores”, a tradição ganha contornos significativamente mais amplos que aqueles delineados por Eliot, sendo edificada para além das fronteiras de uma ordem literária em específico. Essa tradição ganha matizes, em importante medida, a partir dos esforços e da habilidade de um leitor capaz de realçar no texto novo os traços que o valorizam e, em seguida, levantar em outros textos, publicados nos mais variados contextos históricos e geográficos, traços similares àqueles identificados no texto novo. Desse modo, para Borges, o texto literário “*cria*” (1974a, p. 712, grifo original) seus precursores ao iluminar, em unidades que o antecedem, aspectos até então não percebidos ou interpretados de maneira diversa. A compreensão de Borges no que toca à criação de precursores assinala, portanto, duas revoluções: uma, em que o texto novo propicia o adensamento da leitura de textos pretéritos, e outra em que os textos pretéritos profetizam (1974a, p. 711) a chegada do texto novo. Assim, segundo Borges, se por um lado as vozes dos “poetas mortos” – retomando-se aqui o termo eliotiano – se fazem expressar no texto literário novo, por outro a “voz” e os “hábitos” (1974a, p. 711) identificados no texto novo modulam a leitura de textos pretéritos.

Para além das diferentes amplitudes atribuídas ao contexto histórico-geográfico em que se forma a tradição, as perspectivas de T. S. Eliot e de Jorge Luis Borges distam-se no que toca à ideia de herança literária. Enquanto Eliot assevera que aquela herança consiste em uma conquista obtida pelo autor mediante um “grande esforço” (1950, p. 49, tradução nossa) que implica um “[...] contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (1950, p. 53, tradução nossa) e um amadurecimento demonstrado pela variedade e pelo alcance daquelas combinações de “sentimentos, frases e imagens”, Borges afirma, desta vez em “El escritor argentino y la tradición”, que a herança literária consiste em um direito (1974b, p. 272), de que são titulares os escritores argentinos e sul-americanos. De acordo com Borges, “[...] os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos em uma situação análoga; podemos

manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas.” (1974b, p. 273)

Cabe afirmar que essa “irreverência de consequências afortunadas” somente pode ter lugar se o escritor sul-americano a que se refere Borges demonstra ciência de seu lugar de enunciação, isto é, do fato de que está a lidar com “temas europeus” sem que pertença ou sem que deseje uma aparência de pertencimento ao contexto europeu. Borges deposita confiança nos resultados positivos da criação literária levada a cabo para além das fronteiras de determinada ordem literária ao estabelecer uma analogia entre práticas de composição sul-americanas e irlandesas. Sob sua perspectiva, irlandeses como George Berkeley, Jonathan Swift e George Bernard Shaw alcançaram resultados exitosos e ofertaram contribuições à cultura anglófona por terem conseguido não perder de vista as diferenças entre seu lugar de enunciação, irlandês, e o lugar de enunciação de ingleses. (1974b, p. 277)

Os ensaios de T. S. Eliot e Jorge Luis Borges afiguram-se fundamentais tanto pelas premissas que estabelecem na análise de textos literários quanto pelo modo como se projetam na percepção de outros autores acerca do fazer literário. Um exemplo disso pode ser observado no ensaio “Algunos aspectos del cuento”, em que o argentino Julio Cortázar apresenta, ainda que não se refira expressamente a Eliot ou a Borges, uma zona de interseção com os entendimentos destes. Ao refletir sobre a urdidura de relações entre tradição e texto novo, Cortázar alude a uma dinâmica coparticipativa engendrada por autor e leitor. Nessa linha de raciocínio, as relações entre tradição e texto literário são entretecidas tanto no estágio de composição do texto quanto na pluralidade de exercícios por meio dos quais a obra é lida e submetida a avaliações críticas.

Referindo-se a “contos inesquecíveis”, conforme citação a seguir, Cortázar visita tanto o entendimento de Eliot quanto o de Borges. Primeiro, em virtude do fato de que para Cortázar um tema não é excepcional por si mesmo; ganha distinção em um conto apenas quando manejado em “um sistema de relações conexas”, o que se assemelha ao processo de combinações de sentimentos, frases e imagens a que se refere Eliot. Segundo, porque o sistema de relações conexas a que alude Cortázar “coagula”, perfaz-se, tanto na situação de escrita quanto na experiência de leitura do texto, o que corrobora a perspectiva de Eliot, e também a de Borges, acerca da participação do leitor no estabelecimento de relações entre texto e tradição. O raciocínio de Cortázar pode ser

verificado na passagem a seguir, em que o argentino se refere aos mencionados “contos inesquecíveis”:

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isso que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode se tratar de uma anedota perfeitamente trivial e quotidiana. O excepcional reside em uma qualidade parecida com a do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuavam virtualmente em sua memória ou sua sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário sobre o qual muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, revela-nos sua existência.” (1994, p. 375-6, grifo original, tradução nossa)

Nas reflexões em que se relacionam tradição literária, autor e leitor, é de se realçar a força imagética das metáforas construídas por T. S. Eliot e por Jorge Luis Borges, assim como por Julio Cortázar. No ensaio deste, utilizam-se metáforas em que tanto texto quanto autor e leitor consistem em campos de experimentação, já que no texto se deve inserir um tema eficaz o bastante para operar ao modo de ímã, ao passo que, no autor e no leitor, supõe-se ser possível a ocorrência de um processo químico em que se aglutina um apanhado de “noções, entrevisões, e até ideias” até então existentes de maneira esparsa. Nas metáforas utilizadas por Julio Cortázar, a arte é aproximada de um domínio da ciência, cabendo ao autor, “astrônomo de palavras”, manejar o mapa estelar com destreza suficiente para inserir, na carta do céu, sua estrela-texto. No ensaio de T. S. Eliot identifica-se, por sua vez, uma metáfora em que o trabalho de combinação de “sentimentos, frases e imagens” conduzido pelo autor é associado a um processo químico em que oxigênio e dióxido de enxofre, combinados em um compartimento no qual se insere um filamento de platina, resultam na composição de ácido sulfuroso. A mente do autor, que corresponde ao filamento de platina, propicia a instauração do processo químico; porém, permanece inalterada. Sua função reside na catálise da combinação entre oxigênio e dióxido de enxofre, isto é, entre experiência humana e criação artística. (ELIOT, 1950, p. 53-4)

Além disso, reitera-se, Eliot compara a monumentos as unidades que integram a tradição literária. Borges, por sua vez, aproxima a tradição à imagem de uma biblioteca. Interessam a esta reflexão, especialmente, as metáforas do monumento eliotiano e da biblioteca borgiana. Vale observar que a ideia eliotiana de monumento é dotada de natureza seletiva, uma vez que nem tudo pode ser alçado a um patamar de grandiosidade e relevância suficientes para resultar em “uma edificação de grande

estatura, cujas dimensões, estética, imponência despertam admiração” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1315). A biblioteca borgiana, por outro viés, perfila em suas estantes tanto o que é grandioso e relevante quanto o que não o é, procurando abarcar um patrimônio ilimitado e correspondente a nada menos que o universo: “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos reduzir ao argentino para sermos argentinos”. (BORGES, 1974b, p. 274, tradução nossa)

Entre o monumento e a biblioteca: a tradição literária em contos casareanos

Nos ensaios referidos, é de se notar que T. S. Eliot e Jorge Luis Borges, bem como Julio Cortázar, dedicam-se ao desenvolvimento de reflexões de cunho teórico sobre a tradição literária, o processo de criação do texto e a sua recepção. Examinando-se a produção ensaística de Adolfo Bioy Casares, não se verifica a divulgação de um texto teórico que apresente finalidades análogas às aquelas perseguidas por Eliot, Borges e Cortázar. Ponderações de Bioy voltadas à tradição, tomada em sentido amplo, fazem-se perceber em conjuntos de ensaios como o publicado sob o título de *Memoria sobre la pampa y los gauchos* (1970). Nestes, busca-se mostrar como a tradição histórica, literária e cultural argentina extrai do plano factual a figura do *gaucho* e a ressignifica continuamente. De toda maneira, é nos romances e nos contos que Bioy parece estabelecer, de modo detido, diálogos com as reflexões de T. S. Eliot e de Jorge Luis Borges – no que toca ao texto de Julio Cortázar, contemporâneo de Adolfo Bioy Casares, não se poderia afirmar seguramente o mesmo. Assim, a interlocução de Bioy com questões postas por Eliot e Borges, especialmente a partir das imagens do monumento e da biblioteca, não se dá por meio da escrita de um texto teórico, mas pela condução daquelas questões ao cerne do texto literário.

Valendo-se da força imagética das metáforas do monumento e da biblioteca, Bioy as insere em alguns de seus romances e contos, lançando luz, em âmbito ficcional, a questões teóricas e a inquietações da crítica literária concernentes à relação entre tradição e texto novo e entre autor, texto e leitor. A hipótese de que Adolfo Bioy Casares transpõe ao texto literário imagens trabalhadas por Eliot e Borges se sustenta se levados em consideração alguns dos elementos dispostos nos espaços narrativos de *La invención de Morel* e *Plan de evasión*, os “romances gêmeos” (NAVASCUÉS, 1995, p. 34, tradução nossa), e de contos como “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948), “El otro

laberinto” (*La trama celeste*, 1948), “El dueño de la biblioteca” (*Una magia modesta*, 1997) e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997).

Tomando por foco algumas das relações entre tradição literária e texto novo, entabuladas no âmbito do conto casareano, a reflexão aqui desenvolvida demanda que se leve em conta a maneira como o autor argentino constrói sua poética do conto. É de se observar que o longo percurso trilhado por Bioy na escrita de contos compõe-se tanto de fundamentos do conto moderno enunciados por Edgar Allan Poe quanto daqueles propostos por Anton Tchekhov. Bioy visita, desse modo, tanto a forma de composição afiliada, nos termos de Charles Kiefer, à “variante da modernidade ocidental do conto”, fundada por Edgar Allan Poe, quanto o modo de escrita próximo da “variante da modernidade oriental”, instaurada por Anton Tchekhov. (KIEFER, 2011, p. 14;44) De acordo com Kiefer, a elaboração do conto correspondente à “variante da modernidade ocidental”, encabeçada por Edgar Allan Poe, orienta-se pela persecução da intensidade da trama e do vigor do efeito. O conto pertencente a essa variante teria “nascido com a industrialização” e seria “filho da locomotiva e da imprensa”. (KIEFER, 2010, p. 14) Seu contraponto, instaurado pela narrativa breve de Anton Tchekhov – que também escreveu em um contexto de “expansão jornalística do século XIX”, segundo lembrado por Nádia Batella Gotlib (2006, p. 44) –, caracteriza-se pela “sondagem introspectiva” e pela “diluição do enredo” (KIEFER, 2010, p. 44).

Como consequência de seu trânsito tanto por premissas sustentadas por Poe quanto por aquelas apresentadas por Tchekhov, Adolfo Bioy Casares acaba por desenvolver o que aqui recebe a designação de “poética portulana do conto”. É oportuno esclarecer, nesse ponto, a razão por que se adota, em face da obra casareana, um conceito advindo da Cartografia Histórica. Os mapas portulanos consistem em cartas náuticas elaboradas notadamente nos séculos XIII e XIV. Esses mapas

não possuíam por objetivo apresentar pontos fixos, mas sim linhas de rumo para o desbravador, traçadas como teias de aranha que, em um só mapa, partiam de várias rosas-dos-ventos. Justamente por serem mapas de deslocamento, não possuíam uma versão acabada: eram elaborados e redesenhados à medida que se fizesse a união entre um ponto de partida e novos destinos.” (DINIZ, 2010, p. 1087)

Por se tratarem de cartas que dão primazia ao ato de deslocamento e às incessantes possibilidades de reconfiguração da experiência de trânsito, os mapas portulanos têm seu fundamento aqui recuperado como modo de ilustrar e compreender os exercícios de circulação, empreendidos por Adolfo Bioy Casares, entre aqueles dois pilares do conto moderno. De fato, a referida “poética portulana do conto” torna-se

evidente se considerado que a narrativa breve de Adolfo Bioy Casares é desenvolvida no ato mesmo de deslocamento, na constante inquirição e exploração de possibilidades, no contínuo trânsito do escritor argentino entre proposições pertencentes aos projetos estéticos de Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov. Note-se, pelo exposto, como Bioy investe sua obra de qualificadas interlocuções com a tradição literária, quer no toca ao processo de composição literária – reportando-se a Poe e a Tchekhov –, quer no que diz respeito a reflexões de natureza teórica como as edificadas por T. S. Eliot e Jorge Luis Borges. Passa-se, a seguir, ao exame de quatro contos casareanos à luz das perspectivas teóricas e estéticas até o momento aventadas.

O conto “El ídolo” (*La trama celeste*, 1948) se desenvolve segundo premissas da “variante da modernidade ocidental do conto”. Em seu enredo, verificam-se duas histórias que guardam correspondência com a perspectiva de Edgar Allan Poe a respeito do desenvolvimento de uma “subcorrente” (POE, 1965, p. 920) e de uma correlata corrente que por vezes se cruzam, ocasionam uma tensão e produzem dado efeito – no caso em exame, o efeito de medo. A corrente de “El ídolo” se organiza, de início, pela situação de escrita do narrador-protagonista, um decorador e comerciante de objetos de arte que refere a si mesmo como “el artista” (BIOY CASARES, 2011, p. 130) em razão de sua habilidade na ornamentação de ambientes domésticos. Em seu relato, o narrador-protagonista se concentra inicialmente em ponderações relativas a uma viagem feita à Bretanha, região situada no Noroeste da França, onde teria comprado uma série de objetos expostos em um leilão no castelo de Gulniac.

Em seguida, já em Buenos Aires, o personagem discorre sobre a venda de alguns daqueles objetos a Garmendia, um abastado cliente com quem mantém relações amistosas, mas nem sempre leais. Ao relato sobre a compra e venda de objetos de valor estético ou histórico, entremeia-se uma subcorrente que se faz revelar no ato de aquisição, por parte de Garmendia, de um dos objetos arrematados no castelo bretão. Trata-se de um “[...] um antigo ídolo celta: uma estátua de madeira, de menos de cinquenta centímetros de altura, que representa um deus com cara de cachorro, sentado em um trono.” (BIOY CASARES, 2014, p. 227)¹ Ao arrematarem, um após o outro, o monumento a um deus que porta uma cabeça de cão desprovida de olhos, o narrador-

¹ Neste ensaio, privilegia-se a consulta à versão original dos contos de Adolfo Bioy Casares. Nos casos de “El ídolo” e “El otro laberinto”, recorre-se também à tradução feita por Ari Roitman e Paulina Wacht, publicada em 2014 pela Editora Globo.

protagonista e Garmendia cedem à divindade, sem que o saibam, seus próprios olhos e suas almas.

Fazendo-se uso da ideia de subcorrente utilizada por Poe, bem como da noção de corrente que lhe é complementar, é possível afirmar que o enredo de “El ídolo” organiza-se a partir da estruturação de dois planos. No primeiro, tem-se a corrente, composta por rotineiras transações comerciais de objetos de arte, por práticas diletantes de colecionismo e pela astuciosa venda de peças cujo valor estético ou histórico nem sempre é claro ao vendedor e ao comprador. Nesse jogo de apostas em objetos antigos, o narrador-protagonista recorre à sagacidade e atesta que “Basta deixar registrado que os objetos que passam por minhas mãos adquirem uma vida, um poder e talvez um encanto totalmente próprios.” (BIOY CASARES, 2014, p. 224) No segundo plano, em que se verifica a subcorrente, o conto abrange a subjugação dos dois personagens por uma força espiritual que desconhecem. Os encontros entre corrente e subcorrente, assim como a tensão resultante daqueles encontros, deixam-se verificar especialmente por meio da apresentação de um texto – um poema – no interior do texto redigido pelo narrador-protagonista.²

No curso de seu relato, “el artista” rememora, de maneira falha, versos recitados por uma moradora das redondezas de Gulniac pouco antes de sua visita ao castelo. Em um primeiro momento, vem-lhe à lembrança a tradução de uma estrofe que assim transcreve: “Son tus noches perfectas y crueles, / aunque el astro en el agua rutila / y el mastín celestial te vigile / con los ojos de todos sus fieles.” (BIOY CASARES, 2011, p. 115). Em tradução para o português, lê-se: “Suas noites são perfeitas e cruéis, / embora o astro na água rutila / e o mastim celestial te vigile / com os olhos de todos seus fiéis.” (BIOY CASARES, 2014, p. 226). A falha de memória do narrador e o registro equivocado dos versos servem à construção de impactos gradativamente mais significativos entre corrente e subcorrente do conto. É apenas no dia anterior à perda de sua visão – e quando Garmendia já se encontra acometido pela mescla de cegueira e loucura ocasionada pelo ídolo – que o narrador-protagonista se recorda da versão original do poema. O texto em francês o informa, tardiamente, da perda de visão que lhe

² É oportuno observar que Bioy organiza “El ídolo” de maneira bastante similar àquela empregada por Edgar Allan Poe em “The Fall of the House of Usher”. Em ambos os contos, leem-se poemas que sintetizam o enredo do texto maior e que, por isso, são ali cuidadosamente inseridos de modo a funcionarem como uma espécie de *mise en abyme*. A respeito do poema *The Haunted Palace*, disposto em “The Fall of the House of Usher”, ver PEEPLES, Scott. Poe’s “constructiveness” and “The Fall of the House of Usher”, 2002, p. 189-90.

sobreviria com a compra do ídolo, uma vez que o cão de madeira apenas logra enxergar se se apropria dos olhos daqueles que domina: “Ah, tu ne vois pas la nuit cruelle / qui brille; cet invisible temple / d’où la [*sic*] cêleste [*sic*] chien te contemple / avec les yeux morts de ses fidèles.” Em tradução para o português, lê-se: “Ah, tu não vês a noite cruel / que brilha, esse invisível templo / de onde o mastim celeste te contempla / com os olhos mortos de seus fiéis.” (BIOY CASARES, 2011, p. 116, tradução nossa)

Além de ser anunciada pelos versos em francês, segundo os quais o cão enxerga pelos olhos de quem subjuga, a cegueira a que são condenados Garmendia e o narrador-protagonista é sugerida nas passagens do conto em que os personagens se mostram despreparados para lidar com a tradição artística que lhes é apresentada. Conquanto enalteça a própria competência como negociante de antiguidades e decorador, o narrador-protagonista demonstra embaraço ao trabalhar em um ambiente onde se encontra uma biblioteca. “El artista” é encarregado da tarefa de harmonizar a sala de estar de Garmendia, vê-se desafiado e não compreende a organização dos livros ali dispostos. O personagem chega a ensaiar uma comparação entre a biblioteca de Garmendia e a de Kant, afirmando que ambas teriam sido constituídas a partir de volumes doados por amigos. Após, porém, abandona reflexões sobre a biblioteca do cliente, justifica que naquele ambiente tudo lhe parecia permanentemente fora de lugar e atesta que somente a estátua do ídolo havia conseguido conferir harmonia ao cômodo. (BIOY CASARES, 2011, p. 112)

No que toca a bibliotecas, o insulamento do narrador-protagonista em face da tradição encontra seu ponto de culminância na passagem em que aquele se põe a escrever seu relato derradeiro e se mostra ciente de que, tão logo adormeça, será atacado por Geneviève Estermaría – um súcubo que serve de preposto da divindade sem olhos. No momento em que começa a escrever, o decorador fornece detalhes do cômodo em que se encontra e realça, dentre outros objetos, a presença de uma estátua do deus egípcio Hórus: “Absorto, contemplo a infinita brancura da porcelana de Meissen. O pequeno Hórus, deus das bibliotecas, que meu correspondente, o comerciante copta, Paphnuti, me enviou do Cairo, projeta na parede uma sombra definida e severa.” (BIOY CASARES, 2014, p. 223)

Ao início do conto, quando o narrador-protagonista se dispõe a escrever, sublinham-se detalhes do ambiente onde aquele personagem se encontra. Fechado e caracterizado por certa erudição propiciada pelos objetos históricos e de arte ali

colocados, o cômodo é observado especialmente segundo o contraste entre a luz refletida na porcelana alemã e a escuridão projetada pela estátua egípcia. A sombra estendida por Hórus ao narrador-protagonista guarda duas possibilidades de significação: a de abrigo e proteção mediante as investidas da outra divindade, o deus celta, ou a de peso e obscuridade recaídos sobre o personagem, que não consegue dialogar com a tradição representada pela figura do senhor egípcio das bibliotecas. O segundo sentido parece prevalecer, porquanto o narrador-protagonista manifesta conhecimento da enorme distância entre seu relato e o relato de um romancista célebre. De qualquer modo, sem que Hórus lhe acene com qualquer sinal de auxílio, “el artista” persiste na decisão de registrar seu relato na iminência da morte:

Lembro com inveja que, nas horas de insônia, um famoso romancista tomava chá e escrevia dois ou três capítulos de um livro em preparação. Minha tarefa, mais pessoal, consiste simplesmente em escrever uma história; mas essa história tem, para mim e, quem sabe, para alguns dos meus leitores, uma enorme importância. Um começo parece tão bom como qualquer outro; proponhamos o seguinte. (BIOY CASARES, 2014, p. 223)

Em “El ídolo”, a biblioteca consiste em elemento narrado tanto na passagem relativa às não compreendidas estantes de livros de Garmendia quanto no trecho em que o narrador-protagonista, por meio de seu relato, objetiva construir um repositório das memórias de seus últimos dias de vida. A biblioteca e o monumento encontram seu ápice na apresentação do deus Hórus, figura composta pelo corpo de um homem e pela cabeça de um falcão. Assim como o corvo dos versos de Poe, a divindade egípcia protetora das bibliotecas, parcialmente portadora da natureza de uma ave, contraria as expectativas de conforto e esclarecimento nutridas pelo narrador-protagonista, cabendo a este insistir em uma escrita que se realiza à sombra de uma tradição que não conhece suficientemente.

A presença da tradição – em especial, da tradição literária – é também semeada ao longo de “El ídolo” por meio de referências expressas a autores de língua inglesa. Sem que perceba as sugestões de interlocução com aquele segmento da tradição, “el artista”, ainda em Gulniac, conversa brevemente com um personagem de nome Thompson, que comenta sobre o proprietário do castelo a partir de uma alusão de ordem literária: “– O velho bardo não esquecia o seu Shelley. Em *Prometeu* há uma referência a um ‘alado mastim celestial’.” (BIOY CASARES, 2014, p. 226, grifo original). Como observa Pedro Luis Barcia, Thompson consiste em personagem por meio do qual Adolfo Bioy Casares reporta-se a Francis Thompson (1859-1907), poeta inglês que

escreveu *The Hound of Heaven (O cão do céu)*, “no qual, precisamente, observam-se rastros de Shelley.” (BARCIA apud BIOY CASARES, 2011, p. 116, nota de rodapé 40, tradução nossa). Outra menção às literaturas de expressão inglesa é feita na passagem em que o narrador-protagonista, de volta a Buenos Aires, limpa os vidros de um relógio inglês que teria pertencido a William Beckford (1760-1844) enquanto recebe a primeira visita de Geneviève Estermaría. Ainda na esteira das considerações de Barcia, cabe notar que Beckford, além de escritor, notabilizou-se pela propriedade de um edifício onde se encontrava “todo tipo de móveis suntuários e de objetos artísticos.” (BARCIA apud BIOY CASARES, 2011, p. 120, nota de rodapé 50, tradução nossa)

Mesmo tendo conseguido arrematar um objeto que teria pertencido a William Beckford, “el artista” não vai além da manutenção e limpeza do relógio. Ensaia, assim, um diálogo com objetos do colecionador Beckford, mas não com a obra do autor Beckford, célebre pela publicação, em 1876, do relato gótico *Vathek*. A superficialidade dos conhecimentos do narrador-protagonista é também apontada pela maneira como o personagem confessa receio em relação à escolha de objetos a adquirir. Em face de obras de valor estético ou histórico, aquele lança perguntas acerca da autenticidade das obras e da predominância do valor da beleza ou da verdade em um objeto de arte. Suas dúvidas se fazem perceber no ato de compra de peças no castelo de Gulniac:

Por um preço realmente vantajoso consegui a enorme espada que Alain Barbetorte tinha no cinto quando derrubou o gigante saxão. Ela ainda interrompe a delicada harmonia dos meus salões, à espera de algum improvável entendido. Também comprei um antigo ídolo celta: uma estátua de madeira, de menos de cinquenta centímetros de altura, que representa um deus com cara de cachorro, sentado em um trono. Trata-se, desconfio, de uma versão bretã de Anúbis. A cabeça do deus egípcio – fina, às vezes de chacal – é substituída aqui pela de um tosco cão de guarda.

O que me aconteceu nessa ocasião? Por que busquei o documento e desdenhei o potiche? Por que preferi o falacioso encanto da história ao genuíno da forma? Por que comprei o São Cirilo e desprezei a jarra e a bacia que esperavam o meu olhar azevado no meio da miséria imprecisa do quarto de uma fâmula?” (BIOY CASARES, 2014, p. 227)

No conto “El otro laberinto” (*La trama celeste*, 1948), como em “El ídolo”, observam-se personagens marcados por episódios vividos entre bibliotecas e monumentos. Percebe-se, ainda, um adensamento no que toca à problematização das relações entre escritor e tradição com a qual visa interagir. Um primeiro aspecto a realçar em “El otro laberinto” consiste em que sua organização se dá, de modo similar ao verificado no conto examinado anteriormente, pela observância da “variante da

modernidade ocidental do conto”. Entretanto, o emprego de uma corrente e de uma subcorrente no texto é levado ao extremo, o que acarreta a divisão do conto em uma “Primeira Parte”, em que eventos vividos por Anthal Horvath e por outros personagens são narrados, e em uma “Segunda Parte”, na qual Horvath se põe a escrever um comunicado e, com isso, a ressignificar os episódios contidos na “Primeira Parte”. Como bem observa Pedro Luis Barcia, no conto em exame “A narrativa se divide em duas partes: na primeira se apresentam os fatos no desenho que compõem; a segunda contém o avesso da trama, a concatenação secreta daqueles fatos.” (BARCIA apud BIOY CASARES, 2011, p. 51, tradução nossa)

Ao se examinarem os esclarecimentos constantes do comunicado apresentado na “Segunda Parte” e suas repercussões na interpretação da parte anterior, cabe tomar por foco inicial uma das lembranças pessoais de Horvath a respeito de sua infância e juventude. Disposta na “Primeira Parte” do conto, a memória visitada rapidamente pelo protagonista é esclarecedora por dizer respeito a seus momentos de estudo em companhia do amigo István Banyay, tendo estado ambos sob a tutela do professor Liptay, o diretor da biblioteca da Universidade de Budapeste. A experiência pregressa de estudo, compartilhada pelos três personagens, é respaldada pela autoridade de Liptay e pelo acesso deste às estantes da biblioteca universitária. Além disso, segundo a lembrança de Horvath, o processo de aprendizagem desenrola-se sob a aquiescência silenciosa de um busto de Leibnitz: “Pensava em Banyay. Pensava no professor. Junto a Banyay e ao professor ele havia passado, na infância e na juventude, entre nuvens de fumaça, em um pequeno escritório, em frente a um busto de Leibnitz, momentos de exaltada e generosa alegria, de fé incondicional na inteligência, da mais devotada dedicação ao estudo e à colaboração no estudo.” (BIOY CASARES, 2014, p. 293)

A recordação do protagonista, já adulto, dá-se na corrente do texto e se compreende na série de eventos concatenados após o retorno de Anthal Horvath a Budapeste, sua cidade natal. Húngaro de poucas posses, o personagem é apresentado no conto como ex-secretário do tio de István Banyay e autor de romances, que parece não mais possuir aquela incondicionada fé na inteligência. A volta de Horvath a Budapeste, após anos de estadia a trabalho em Paris e em um período em que nacionalistas almejam a fundação da Hungria, acarreta ao protagonista a vivência de conflitos de ordem pessoal e o envolvimento em conflitos de âmbito coletivo. Em suas reflexões, deixam-se ver dilemas entre as lembranças de Paris, cidade em que se deram seus exercícios de

composição literária, e as miradas a Budapeste, que não lhe rendem qualquer argumento para um texto. Em diálogo com amigos de István Banyay, no qual é tratado de modo pouco prestigioso, Horvath comenta sobre seus próximos projetos literários: “– Para o velho Hellenbroth, três romances policiais; para Orbe, uma biografia do poeta inglês Chatterton e um rigoroso romance de peripécias, que vai ser publicado com meu pseudônimo.” (BIOY CASARES, 2014, p. 279)

Ao longo da “Primeira Parte” do conto, não se anuncia o desenvolvimento de nenhum daqueles projetos. Contudo, na afirmação do protagonista encontra-se um dos pontos nodais do comunicado divulgado na “Segunda Parte”. Trata-se de seu interesse pela vida do pré-romântico Thomas Chatterton, que, de acordo com nota de Pedro Luis Barcia, escreveu poemas e os atribuiu a Thomas Rowley, um monge do século XV. (BARCIA apud BIOY CASARES, 2011, p. 194, nota de rodapé 235). A descoberta da fraude levou Chatterton à desesperação e ao suicídio por ingestão de arsênico. Na “Segunda Parte” de “El otro laberinto”, Anthal Horvath declara ter falseado um manuscrito, a exemplo de Chatterton. Sua confissão de forja de um documento creditado a um autor anônimo do século XVII amplia a significação das tensões semeadas na “Primeira Parte” do texto e, na “Segunda Parte”, acaba por mostrar-se fatal a Horvath. Este, tendo percebido a repercussão do manuscrito falso na vida do amigo István Banyay, aturde-se e opta, como Chatterton, por dar fim à vida mediante o uso de arsênico.

Na “Segunda Parte” de “El otro laberinto”, Horvath explica que, ainda na França, havia se lembrado da obsessão de Banyay por examinar um manuscrito do século XVII, que teria sido encontrado na “pousada do Túnel” (BIOY CASARES, 2014, p. 274), dentro do bolso de um homem morto. Cabe esclarecer que o interesse de Banyay por aquele documento em específico se deve ao fato de que sua família, ao início do século XX, reside justamente no edifício onde funcionara a estalagem. É de Banyay a percepção de que o acesso ao manuscrito desaparecido, bem como o contato com uma infinidade de objetos antigos dispostos em um dos cômodos de sua casa – cômodo este que recebe a denominação de “museu” (BIOY CASARES, 2014, p. 274), similarmente a um dos espaços do edifício construído na ilha do romance casareano *La invención de Morel* –, poderiam lhe propiciar uma relação estreita com o século XVII. Mediante o interesse de Banyay pelo documento e pelo período histórico em que aquele teria sido escrito, Anthal Horvath falseia um manuscrito com o intuito de divertir-se às

custas do amigo. Sua brincadeira, porém, assume implicações mais graves por colocar à prova aquela “fé incondicional na inteligência”, nutrida a partir da credibilidade da biblioteca da Universidade de Budapeste e da autoridade de Liptay, seu diretor.

Na “Primeira Parte” do conto, István Banyay encontra o manuscrito falso no acervo da biblioteca universitária com a ajuda do professor Liptay. Na “Segunda Parte”, em contrapartida, Anthal Horvath esclarece que, após seu retorno a Budapeste, havia aproveitado um dos momentos de invigilância dos funcionários da biblioteca para nesta incluir o texto inautêntico. Ao revelar a ousadia de sua ação, o protagonista alude a “A carta furtada”, de Edgar Allan Poe, e afirma ter identificado no texto do autor estadunidense as bases para que o manuscrito falseado fosse descoberto no local dotado de maior obviedade: uma das coleções da biblioteca.

Ao ler-se o comunicado escrito pelo protagonista, verificam-se retroativamente as tensões entre corrente e subcorrente que ocasionam o deslocamento efetivo de Banyay ao século XVII e levam Horvath a decidir pela própria morte. A primeira tensão se estabelece pelo abalo na relação de confiança entre os personagens e pelo descuido de Horvath quanto ao valor da lealdade. Ser leal consistia em modo de agir indispensável tanto entre os dois amigos quanto entre o grupo de nacionalistas, que dependiam de seus vínculos de confiança para deflagrar a independência da Hungria.

A segunda tensão entre corrente e subcorrente é instaurada a partir da tentativa de desestabilização do espaço da biblioteca, local onde estaria enraizada a “incondicionada fé na inteligência”. Tido por seus compatriotas como um “romancista rebuscado” (BIOY CASARES, 2014, p. 276) e detentor de pouco prestígio em seu país, Horvath avista na elaboração de um manuscrito falso a possibilidade de forjar um diálogo com a tradição representada pelas estantes de livros. Tal diálogo se pretende estabelecer, entretanto, pelo questionamento da fé na biblioteca e pela possibilidade de sabotar seu conteúdo. A farsa de Horvath acarreta seu insulamento permanente em face da tradição que conheceu na infância e na juventude, já que o próprio protagonista é impelido a denunciar seu manuscrito e a condená-lo. O busto de Leibnitz, disposto por tanto tempo em frente aos estudantes, permanece silente às tentativas sorrateiras de interpelação feitas por Horvath. Interessante é que, em “El otro laberinto”, similarmente ao que ocorre com “el artista” no conto “El ídolo”, acentua-se o hiato definitivo entre personagem que escreve e monumento representativo de dimensões artísticas, filosóficas e históricas da tradição.

O terceiro ponto de tensão entre corrente e subcorrente de “El otro laberinto” se faz notar no deslizamento dos sentidos de “museu”. Esse deslizamento é promovido por István Banyay, que se serve daquela palavra para se referir ao cômodo de sua casa onde se encontra uma vasta coleção de objetos antigos acumulados por seu tio-avô. A natureza mesma de alguns dos itens da coleção sugere que o “museu” se trata de ambiente que ultrapassa os propósitos de conservação e apreciação, já que cada unidade parece, em verdade, ter a propriedade de criar outros mundos para além daquele em que vivem Horvath e Banyay. Relógios fartos de detalhes revelam “extensas aldeolas, com bonecos e casas”; harmônios desdobram-se em “músicas minúsculas e impetuosas”; um tabuleiro de xadrez mostra aberturas que “transcreviam em símbolos todas as histórias e lendas conhecidas sobre a origem do jogo”. (BIOY CASARES, 2014, p. 274-5)

No museu, István Banyay não apenas conserva a herança de seu antepassado; cria ali um espaço de interlocução com o século XVII: “sabe-se lá o que vou encontrar atrás da porta. Quando trabalho nas minhas biografias para a Enciclopedia, sempre imagino que o século XVII está nesse quarto.” (BIOY CASARES, 2014, p. 279). Muito além de fomentar uma interação com o passado, Banyay procede à recriação do século XVII ao inserir a si mesmo no período histórico admirado. Nos movimentos de István Banyay – e não nos de Anthal Horvath – identifica-se um diálogo exitoso com unidades de valor estético ou histórico representativas da tradição. Nesse diálogo, a subcorrente de “El otro laberinto”, ao tocar a corrente, assinala uma dinâmica em que, primeiro, o sujeito dialoga com a tradição e nesta consegue provocar alterações. Em seguida, a subcorrente aponta que o ato criativo e a vida fomentam um ao outro e ocasionam, ao final, o desaparecimento da figura do sujeito criador em prol da obra criada – e, no caso, a obra criada trata-se de nada menos que um século. Banyay alinha-se, assim, ao “náufrago voluntário” (LAFON, 1994, p. 155, tradução nossa) de *La invención de Morel* e acaba por projetar, na ação protagonizada por Nicolás Almansa em *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, romance que viria a ser publicado em 1985, uma das formas de interação entre criador e obra criada visitadas por Adolfo Bioy Casares ao longo de sua trajetória literária.

Apresentando um modo de organização em conformidade com aquele proposto por Poe, os contos “El ídolo”, “La trama celeste” e “El otro laberinto” iluminam sentidos atribuídos à biblioteca e ao monumento, bem como à tradição e ao texto novo à medida que promovem pontos de tensão entre as correntes e subcorrentes de seus

respectivos enredos. Aquelas narrativas se coadunam, por esse motivo, com a perspectiva de Ricardo Piglia acerca do conto a que este se refere como “clássico”: trata-se de texto que, observando as diretrizes ofertadas por Edgar Allan Poe, constrói-se pelo entremear de duas histórias. O conto clássico, de acordo com Piglia, possui “[...] o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra”. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Em contrapartida àquelas visitas feitas ao conto “clássico”, Adolfo Bioy Casares transita por outro modo de fazer literário, o que permite a verificação, no conjunto de suas narrativas breves, daquilo que se toma por uma poética portulana do conto. Recorrendo-se ainda aos termos propostos por Ricardo Piglia, é de se notar que Bioy escreve, também, a partir das premissas do denominado conto “moderno”. Este consiste em relato em que não se verificam tensões entre duas histórias, já que estas são contadas “[...] como se fossem uma só.” (PIGLIA, 2004, p. 90) A designação “conto moderno” empregada por Ricardo Piglia corresponde, reafirma-se, ao que Charles Kiefer compreende ser a “variante da modernidade oriental do conto”. Sob a perspectiva dos dois críticos, esse âmbito da escrita criativa se faz representar pelo exercício de composição consolidado por Anton Tchekhov.

Na obra casareana, o “conto moderno” ou a “variante da modernidade oriental do conto” pode ser verificado em relatos como “El dueño de la biblioteca” (*Una magia modesta*, 1997) e “Una competencia” (*Una magia modesta*, 1997). Em ambos os textos, abordam-se relações travadas entre personagens e bibliotecas – o monumento, nessas narrativas, não desponta. Tais relações se desenvolvem de maneira distinta daquela observada em “El ídolo” e “El otro laberinto”. Há que se lembrar do fato de que nesses textos a biblioteca é apresentada, na corrente, como elemento constitutivo do espaço narrativo, que abriga entre suas paredes, em maior ou menor medida, vivências das personagens. A presença da biblioteca assume maior significação e alcance somente a partir das tensões ocasionadas pelos choques entre corrente e subcorrente dos contos. Nesses choques, a biblioteca passa a remeter à tradição representada pelos livros que guarda em suas estantes e aos desafios que impõe àqueles que desejem dialogar com a tradição.

Nos breves “El dueño de la biblioteca” e “Una competencia”, por outro lado, a apresentação da biblioteca como unidade integrante do espaço narrativo e como imagem representativa da tradição realiza-se, utilizando-se as palavras de Piglia, em uma só história. Personagens prontamente se veem frente a apanhados de livros, ora com os olhos úmidos de lágrimas (BIOY CASARES, 2009, p. 69), ora com a admiração de quem imagina que, nas estantes, encontram-se revelações sobre o sumo da vida (BIOY CASARES, 2009, p. 117). Com esses atos de observação da biblioteca, abrem-se e encerram-se ambos os contos. Não há nos dois textos aquele “acontecimento extraordinário” (GOTLIB, 2006, p. 46) característico do conto à Poe, que adviria da tensão entre corrente e subcorrente. Identifica-se, em verdade, um só plano narrativo em que os personagens miram estantes de bibliotecas e pretendem acessar seu conteúdo. Malgrado suas intenções voltadas à leitura dos livros e ao diálogo com a tradição por eles representada, os personagens se veem implicados em estados de insulamento por estarem diante de textos que sequer conseguem ler, no caso de “El dueño de la biblioteca”, ou que não compreendem nem apreciam como esperavam, como ocorre em “Una competencia”.

Em “El dueño de la biblioteca”, o narrador ouve do padre Bésero a história de um fiel de sua paróquia. O religioso comenta sobre um homem “tão orgulhoso quanto ignorante, [que] ao longo dos anos havia reunido uma importante biblioteca.” (BIOY CASARES, 2009, p. 69) Contudo, nunca havia conseguido ler seus livros porque, sempre que os abria, deparava-se com páginas em branco. Veja-se que, neste caso, o enredo concentra-se em uma aparente falta de habilidade do proprietário da biblioteca para lidar com as nuances da tradição aportadas pelos inúmeros livros comprados. A dificuldade de acesso ao conteúdo da biblioteca segue sendo problematizada em “Una competencia”. Neste conto, tem-se um protagonista que adquire, mediante o esgotamento de quase toda sua fortuna, a biblioteca de um homem centenário. Este afirma ao comprador esperançoso que em um dos volumes da biblioteca encontra-se a solução para o alcance da longevidade. O protagonista compra a biblioteca e aposta em uma promessa libertadora da literatura, ainda que o vendedor não lhe tenha informado em que livro estaria a chave do enigma.

Uma resposta às expectativas dos personagens dos contos “El dueño de la biblioteca” e “Una competencia” poderia ser encontrada na experiência do narrador-protagonista do conto borgiano “A memória de Shakespeare”. O receptor de lembranças

do autor inglês, que vêm à tona de modo fragmentado e quase incompreensível, não demora a perceber que o diálogo efetivo com a tradição não se realiza pelo simples acúmulo de informações:

Quem adquire uma enciclopédia não adquire cada linha, cada parágrafo, cada página e cada figura; adquire a mera possibilidade de conhecer alguma dessas coisas. Se isso acontece com um ente concreto e relativamente simples, dada a ordem alfabética das partes, o que não acontecerá com um ente abstracto e variável, *ondoyant et divers*, como a mágica memória de um morto? (BORGES, 2002, p. 52-3)

Uma reação ao insulamento em face da tradição é ensaiada pelo protagonista de “Una competencia”. Ao listar textos e autores como “Sermones y discursos del Padre Nicolás Sancho”, “Esperando a Godot de Samuel Beckett”, “Ser y tiempo de Heidegger”, “La nueva tormenta de Bioy Casares”, “Cartas a un escéptico de Balmes”, “Ulysses de James Joyce”, “El museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández” e “El hombre sin cualidades de Musil” (BIOY CASARES, 2009, p. 117), o personagem exclama que a tarefa de encontrar a resposta desejada será tremendamente difícil e tormentosa: “Serão todos como esses? Nunca poderei lê-los! Prefiro suicidar-me!” (BIOY CASARES, 2009, p. 119). Na intenção de desistir da compra da biblioteca, tenta comunicar-se com o vendedor e recebe a notícia de que este, tendo adquirido longevidade por meio da leitura do livro redentor, jamais nomeado, foi-se embora para a Europa. O deslocamento do homem centenário rumo ao Velho Continente investe-se de forte carga simbólica e sugere que aquele que consegue dialogar com a tradição representada pela biblioteca logra, como consequência, inserir-se nos círculos de discussão encerrados em uma ambiência cultural hegemônica.

O protagonista permanece em uma periferia literária, sem qualquer orientação quanto à maneira de proceder mediante a imensidão de informações adquiridas. Seu programa de leitura, inicialmente considerado leve, prazeroso e promissor, passa à condição de exercício que lhe demanda sacrifício. “Hoje começa a grande concorrência. Veremos o que chega antes... A revelação do segredo ou minha morte.” (BIOY CASARES, 2009, p. 119). Eis o modo como o relato é concluído. Seu desfecho soma mais um enigma ao mistério da biblioteca, pois não revela quem teria sido o vencedor da “grande competição”. Encerra-se o conto, mas abre-se ao leitor a possibilidade de indagar sobre quem e em que circunstâncias conseguiria desvendar o segredo da biblioteca e, com isso, aprofundar as sendas de um diálogo com a tradição.

A indagação assume significativa pertinência se considerado que, nos quatro contos aqui abordados, seria possível proceder a uma bifurcação quanto à sorte dos personagens. Alguns parecem estabelecer diálogos eficazes com figuras representativas da tradição – como Leibnitz, cujo monumento é metonímico da tradição filosófica. Outros parecem permanecer insulados quer na escrita de seus textos, quer em experiências de leitura – ou mesmo em meras tentativas de experiência de leitura, como ocorre em “El dueño de la biblioteca”. À primeira vista, uma tal classificação de personagens segundo dois grupos permitiria a inferência de que o primeiro conjunto é designativo de êxito, ao passo que o segundo, composto por subjetividades insuladas, é marcado pela noção de fracasso.

A perspectiva pautada na oposição entre êxito e fracasso, no entanto, não se sustenta. Assumindo-se a premissa de que a experiência de insulamento dos personagens em face da tradição funda-se em dinâmica similar à que rege a formação de ilhas, não há que se falar em sucesso ou derrota. Ilhas formam-se e interpelam os mares ou rios que as contornam e o continente de onde eventualmente podem ser miradas. Não impõem, como questão maior, o fato de terem vencido a profundidade das águas ou de terem se desgarrado de uma porção mais vasta de terra. Demandam, acima de tudo, respostas sobre quais releituras do espaço e do mapa em que se inserem passam a ser propiciadas por seu aparecimento no horizonte. Em havendo insulamento e em havendo ilhas, instauram-se, recorrendo-se a perspectivas como as de Gilles Deleuze (2004) e de Benoit Doyon-Gosselin e David Bélanger (2013), situações de encerramento que sempre se fazem acompanhar de possibilidades de abertura e de recomeço.

De acordo com esse entendimento, vale retornar ao enredo de “El dueño de la biblioteca”. Vale também realçar a proposição geral de que, de maneira imediata, bibliotecas definem-se por seu acervo; de maneira mediata, são continuamente significadas pelo olhar de seus usuários. Examinando-se aquele conto, é de se perceber que o olhar de um dono de livros que nada consegue ler acaba por autorizar a reflexão sobre o espaço de uma biblioteca a partir de seus hiatos, isto é, de um repertório que ali não está presente. A identificação de espaços em branco nas estantes e páginas da biblioteca se faz acompanhar, nesse sentido, da potencialidade de que outros modos de ler e avaliar seus volumes sejam empreendidos. Nesse processo, observa-se que o personagem-leitor, em um primeiro momento, vê-se apartado do conteúdo que deveria se revelar a seus olhos e, em momento posterior, pode perceber que aquela segregação

lhe confere a potencialidade de, por meio das lacunas encontradas nas folhas de papel, construir leituras outras das combinações entre espaços em branco e espaços impressos.

A partir do exame do que se faz presente e do que se ausenta na gama de exemplares que possui, o protagonista de “El dueño de la biblioteca” pode vislumbrar os processos pelos quais a tradição instaura suas séries de textos, bem como as aberturas que certificam àquelas séries a permanente possibilidade de passar por rearranjos. Linha similar pode ser adotada na reflexão sobre “Una competencia”. Quanto a esse conto, cabe recordar que o protagonista adquire uma biblioteca montada conforme os interesses de outro leitor. Pertence ao vendedor a primeira construção das significações atribuídas àqueles livros postos em conjunto, sendo necessário ao protagonista comprador, pelo esforço de sua própria leitura, construir uma segunda rede de conexões e sentidos para a biblioteca que adquiriu.

Esclareça-se que a ponderação sobre os desdobramentos das tarefas de leitura dos protagonistas de “El dueño de la biblioteca” e de “Una competencia” é hipotética, já que ambos os contos possuem final aberto e não informam os rumos tomados no curso daquelas tarefas. Tem-se acesso apenas às dificuldades encontradas pelos dois leitores em face de suas bibliotecas: uma em branco e a outra cifrada. Justamente em virtude da apresentação de dois desfechos abertos, que não dão conhecimento do sucesso ou da derrota definitiva dos personagens leitores, assume-se como razoável, com fundamento na mencionada dinâmica de formação de ilhas, que a dificuldade de acesso aos exemplares daquelas bibliotecas seja sucedido de projetos de leitura que visem à superação daqueles obstáculos. É o que se depreende, especialmente, da postura final do protagonista de “Una competencia”. Este se propõe a desvendar o enigma da biblioteca comprada e declara que somente a morte o impedirá de concluir a tarefa. Mais importante que solucionar o segredo contido nas páginas é dar-se conta da lacuna entre si e a biblioteca e se dispor a pensar em modos de transpô-la, recomeçando, em termos outros que não os do vendedor dos livros, uma interlocução com os exemplares comprados.

Há que se observar, ainda, que a apresentação de finais abertos em “El dueño de la biblioteca” e em “Una competencia” aproxima esses textos da variante da modernidade oriental do conto. Os protagonistas são mostrados diante de suas bibliotecas e têm narradas suas dificuldades de leitura, mas o problema por que passam não culmina na resolução de seus impasses. Observando a perspectiva tchekhoviana, os

contos pintam quadros que ofertam uma “impressão única” (CHEKHOV, 1966, p. 3, tradução nossa) sobre os protagonistas, suas situações aflitivas, suas limitações e seus livros. Antes que se possam estabelecer momentos de tensão advinda dos embates entre homem e página em branco, entre homem e tempo e entre homem e morte, os textos encontram seu ponto final e ali informam a inexistência de uma vitória ou de uma derrota. O que há, permanentemente, é a possibilidade do recomeço e da releitura.

Assim, ao focar em situações de escrita e em processos de leitura experimentados por personagens nem sempre preparados ou experientes para aquelas tarefas, Adolfo Bioy Casares realça os percalços e as agruras por que passam aqueles que abraçam o desafio solitário de dialogar com facetas da tradição. Dos “romances gêmeos” aos contos, observam-se modulações no trato com a tradição. Em alguns casos, esta é abordada mediante o “grande esforço”, o apagamento da personalidade e o surgimento do texto novo a que se refere Eliot (1950, p. 49, tradução nossa), em “El ídolo”. Em outros, a tradição é interpelada por meio de gestos de grande significação simbólica, como a assunção do desafio de leitura por parte do protagonista de “Una competencia”, o que implica, nos termos borgianos, uma reivindicação do direito à “herança” da tradição.

Bioy conduz ao enredo de textos literários questões pertinentes à relação entre autor do texto novo e determinada parcela da tradição, conciliando aquelas questões com o insulamento demandado pelas experiências de escrita e de leitura. Paralelamente, nota-se que o autor aponta a si mesmo como um escritor em cuja obra se delineiam constantes esforços de interação com a tradição. Sua experiência de visita às duas matrizes de composição do conto moderno, compreendida em uma larga caminhada de leitura e de exercícios de escrita criativa, ultrapassa o mero ato de subsunção do texto aos preceitos elaborados por Poe e Tchekhov. Na medida em que opta por apresentar personagens tanto em situações de escrita, circundados por bibliotecas e monumentos, quanto em circunstâncias relativas à leitura e à tentativa de apreensão do conteúdo de volumes de uma biblioteca, o argentino constrói imagens textuais que buscam destacar e problematizar o contato entre a autoridade da tradição e aquele que, com seu texto nascente, de maior ou menor alcance, deseja abordá-la e compreendê-la.

O projeto literário a que Bioy se dedica dá mostras da postura que busca adotar enquanto intelectual latino-americano. Suas opções estéticas parecem colocá-lo no rol de escritores “argentinos e sul-americanos” aos quais Jorge Luis Borges se refere como

portadores daquela “irreverência de consequências afortunadas” (1974b, p. 273). Isso porque, se é certo que Bioy visita as matrizes de composição do conto moderno, também é sugestivo que não se limite a replicá-las ou a elas, simplesmente, adequar seus textos. Utiliza-as, em algumas narrativas, como espaço para a exposição de problemas relativos à situação de escrita e à experiência de leitura. Em enredos de seus contos, Bioy insere subjetividades que, insuladas na escrita de textos ou na leitura penosa de textos alheios, decidem persistir em suas tarefas. A sombra projetada por Hórus, a tutela representada pelo busto de Leibnitz e a dificuldade de acessar o conteúdo de estantes de bibliotecas não os dissuadem de suas escolhas.

O empenho de Bioy para compreender as diretrizes de escrita sustentadas por Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov e para utilizá-las em textos nos quais personagens confessam suas limitações de escrita e de leitura, declarando em seguida que não estão dispostos a desistir de suas empreitadas, pode ser avaliada à luz da perspectiva de Silviano Santiago sobre o intelectual latino-americano. Segundo o entendimento de Livia Reis e Eurídice Figueiredo, no artigo *Uma literatura nos trópicos*, publicado em 1978,

ele [Silviano Santiago] denunciava a obsessão pelo estudo das influências, em que se privilegiava a origem, a fonte europeia da literatura periférica. Por outro lado, ele observava que o escritor tinha de aprender primeiro “a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida”, mostrando que o “modelo original” não era o único possível. Ele apontava assim para este entre-lugar em que vivia o intelectual latino-americano, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”. (REIS; FIGUEIREDO, 2011, p. 8)

Por não se restringir ao mero ataque, a tese de Silviano Santiago salienta a complexidade do impasse e a inquietude em que o intelectual latino-americano se vê implicado. Participando de etapas do jogo de “assimilação e expressão” iluminado por Santiago, Bioy mostra-se propenso à exploração de espaços onde lhe seja possível promover articulações entre textos que lê, advindos do centro e passíveis de releituras e ressignificações, e narrativas que constrói. Sua escrita passa a funcionar, então, à maneira de elo entre esferas do universo literário – como as literaturas de expressão inglesa, que seguidamente visita –, e o contexto argentino e latino-americano em que seu trabalho é desenvolvido. Como consequência, Adolfo Bioy Casares dá sinais de que habita um “entre-lugar” semelhante não apenas àquele apontado por Silviano Santiago em 1978, mas afim, também, ao “entre-lugar” sobre o qual discorre Hugo Achugar em

texto publicado em 2011. No ensaio “¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano?”, o professor uruguaio oferta a seguinte resposta ao questionamento feito no título de seu ensaio:

O entre-lugar como fenda, como fresta, como rachadura é um ponto de inflexão, uma instalação no ‘nem um nem outro’, um estar nem aqui nem lá, mas nessa quebra ou dobradiça que une e separa. É um lugar ao mesmo tempo estável e instável, um lugar de difícil ou impossível equilíbrio, definitivamente se trata de um lugar de escolha e por isso não tem uma territorialidade física, mas simbólica, ética, política. Um lugar de escolha aparentemente livre [...], um lugar escolhido por outro ou por outros. (2011, p. 16, tradução nossa)

A obra de Bioy não se constitui de ensaios teóricos ou de artigos voltados, ostensivamente, a questões ideológicas relativas à condição do intelectual latino-americano. Em compensação, o autor ilumina, no âmbito de sua narrativa ficcional, questões pertinentes à teoria literária que de maneira inarredável dizem respeito ao lugar do intelectual latino-americano e que, também, permitem à crítica literária identificá-lo como “um criador que também é um teórico da literatura e um crítico agudo.” (KOVACCI, 1963, p. 10). Ao visitar às “variantes da modernidade ocidental” e “oriental” do conto, Bioy não objetiva riscar, em sua carta de navegação, uma coordenada que se poderia tomar por porto seguro. O autor põe à vista os percalços e dúvidas suscitadas pelo exercício de deslocamento e pelo traçado de rotas nem sempre seguras. Como quem elabora um mapa portulano, interessa-lhe mais explorar variações nas linhas de rumo que cristalizar fronteiras. Mais que meramente replicar as variantes do conto moderno, Bioy as emprega para, no espaço do texto, explicitar inquietações sobre a condição do autor, do texto novo e do leitor em face do repertório de informações contidas na biblioteca e simbolizadas pela autoridade do monumento. No tratamento de aspectos sobre as relações entre tradição e texto novo, entre autor e texto e entre leitor e texto, Bioy mostra-se ciente da impossibilidade de passar ao largo do rol de obras que precedem seu trabalho e que sobre este se projetam, mas, ao mesmo tempo, problematiza tal relação. A disposição angustiada, porém persistente de personagens diante daquelas bibliotecas e monumentos, é expressiva de uma tal consciência.

Referências

ACHUGAR, Hugo. ¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano? In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice (orgs.). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2011.

BIOY CASARES, Adolfo. *Una magia modesta*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.

_____. *La trama celeste*. Ed. Introd. Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 2011.

_____. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares*. Vol. I. Org. Daniel Martino. Trad. Sergio Molina et. al. São Paulo: Globo, 2014.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones. Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Eméce, 1974a.

_____. El escritor argentino y la tradición. In: _____. *Discusión. Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Eméce, 1974b.

_____. A memória de Shakespeare. In: _____. *A memória de Shakespeare*. 2. ed. Trad. L. M. Bernardo; L. A. da Costa; L. de Freitas; S. Ferreira. Lisboa: Vega, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, Juan de. De Eliot a Borges: tradición y periferia. In: *Revista Iberoamericana*. v. 7. n. 26. p. 7-18. Pittsburgh University, 2007. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Castro.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2014.

CHEKHOV, Antón. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland. New York: Dover, 1966.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: _____. *Obra crítica*. Edición de Jaime Alazraki. Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana. Madrid: Alfaguara, 1994. Vol. 2. p. 367-385.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: _____. Ed. preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DINIZ, Letícia Fernandes Malloy. A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais (1986-1987). In: *Anais do Jalla Brasil 2010*. p. 1087-1092. IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana. América Latina, integração e interlocução. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2010.

DOYON-GOSSELIN, Benoit; BÉLANGER, David. Les possibilités d'une île. L'utopie vers l'hétérotopie. In: *Temps Zéro. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires*. abr. n. 6. Laval: Département des littératures de l'Université Laval, 2013.

Disponível em:

<http://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/956/t0_6_doyon_gosselin_belanger.pdf> Acesso em: 22 mai 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. In: _____. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. Série Princípios. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

KOVACCI, Ofelia. *Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

LAFON, Michel. Hoy, en esta isla. Discours de réception d'Adolfo Bioy Casares à l'Université Stendhal de Grenoble, à l'occasion de son Doctorat « honoris causa » (09 novembre 1993). In: *Sociocriticism*. v. VIII, 2, n. 16. Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1994.

NAVASCUÉS, Javier de. *El esperpento controlado*. La narrativa de Adolfo Bioy Casares. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1995.

PEEPLES, Scott. Poe's "constructiveness" and "The Fall of the House of Usher". In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 178-190.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. p. 911-920. Trad. org. e anotado por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: GB; Companhia Aguilar Editora, 1965.

REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice. Apresentação. In: ____ (Org.). *América Latina: integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.