

# **A suave metamorfose do real: a representação em O Congresso, de Jorge Luis Borges<sup>1</sup>**

## **The smooth metamorphosis of the real: The representation in Jorge Luis Borge's “O Congresso”**

Imgart Grützmann

### **Resumo**

---

*Este artigo discute alguns aspectos do conceito de representação presente na obra Mimesis de Erich Auerbach. Para tanto, utiliza-se o conto “O Congresso” de Jorge Luis Borges. Parte-se da hipótese de que esta produção literária é relevante para a compreensão da relação entre realidade e representação.*

**Palavras-chaves:** representação, Jorge Luis Borges, Erich Auerbach.

### **Abstract**

---

*This paper discusses some aspects of the definition of representation in Erich Auerbach's work Mimesis. For that purpose, it makes use of the short story “O Congresso” by Jorge Luis Borges. It starts from the hypothesis that this literary production is relevant to understand the relation between reality and representation.*

**Key words:** representation, Jorge Luis Borges, Erich Auerbach.

No campo da Estética e da Teoria Literária, a representação constitui uma categoria fundamental, na medida em que a obra de arte resulta de uma transposição do referente, do que está além ou é anterior a ela (objeto, idéia, sentimento, etc.) para as diferentes linguagens (ver-

bal, pictórica, musical, etc.). A representação não pressupõe a cópia direta do que é percebido ou intuído pelo sujeito, mas resulta de um trabalho de transformação para o qual colaboram elementos estilísticos e composicionais próprios, encarregados de fazer a mediação entre o refe-

---

Imgart Grützmann é Doutora em Letras pela PUCRS. Pós-Doutorado em História na Unisinos. Pesquisadora-colaborada do ADOPE – Acervo Documental e de Pesquisa/Biblioteca – Unisinos. E-mail: [imgart@terra.com.br](mailto:imgart@terra.com.br)

<sup>1</sup> Este artigo deriva de uma monografia de conclusão da disciplina de Estética ministrada pela profa. Dra. Maria da Glória Bordini, no Doutorado em Letras da PUCRS.

Textura	Canoas	n. 14	jul./dez. 2006	p.35-45
---------	--------	-------	----------------	---------

rente e a sua percepção pelo autor. Assim, a arte é, conforme salienta Antonio Candido,

Uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que pressupõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1985:53)

Ainda que marcada pelas condições de produção, a obra de arte é um trabalho de elaboração e redefinição do real, não sendo, portanto, simples reflexo de algo que a precede. Segundo ainda a observação de Candido, necessita-se “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimeses é sempre uma forma de poiese” (idem: 12). A representação, oriunda deste trabalho artístico, estabelece uma relação específica entre os elementos envolvidos, conforme observa Carlos Reis:

Significa que entre *representante* e *representado* existe uma relação de interdependência activa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirma como substituto do segundo que, entretanto, continua *ausente*. (Grifos do autor) (REIS, 1987:347)

As especificidades da representação têm sido objeto de reflexão teórica de diversos filósofos e teóricos ao longo da história do pensamento ocidental. As primeiras considerações tecidas sobre essa categoria estético-filosófica remontam a Platão e Aristóteles. Platão estrutura seu pensamento em torno da noção de que a base do verdadeiro saber não se encontra no mundo da experiência, marcado pela mudança e pela alteração. O conhecimento procede de um mundo supra-sensível de onde a consciência retira os seus conteúdos, denominado de mundo das idéias que, na concepção de Platão, “são modelos das coisas empíricas, as quais devem a sua maneira de ser, a sua essência peculiar, à sua ‘participação’ nas idéias” (grifo do autor) (HESSEN, 1980:63). Assim, as coisas e os conceitos são cópi-

as das idéias, estando a essência situada para além deste mundo e participando da esfera ideal à qual a consciência um dia teve acesso por meio da contemplação. Nessa teoria, a mimese apresenta-se como reprodução da aparência, tornando-se uma variante a mais de uma realidade cujo modelo procede das essências imutáveis que não são possíveis de serem apreendidas em sua totalidade. Conforme salienta Benedito Nunes sobre a teoria mimética de Platão,

Em consequência de tal raciocínio, a obra de arte, colocada na hierarquia dos seres, estaria abaixo da própria realidade sensível, que é aparência da verdadeira. Admitindo-se que as artes imitam, elas não podem reproduzir mais do que essa aparência. Então, a semelhança que o artista consegue produzir com a sua obra é uma forma ilusória, enganadora, que *simula* uma realidade que efetivamente não possui. (Grifos do autor) (NUNES, 1989: 39)

Aristóteles, por sua vez, constrói sua teoria a partir do pressuposto de que o mundo das idéias encontra-se na realidade empírica, a qual apresenta uma estrutura passível de ser conhecida, ou seja, “em todas as coisas está escondido, de certo modo, um núcleo essencial e racional, núcleo que no ato de conhecimento emigra, por assim dizer, para a consciência” (HESSEN, 1980:84). Na concepção de Aristóteles, o conhecimento produz-se mediante a experiência e o pensamento, isto é, “por meio dos sentidos obtemos imagens perceptivas dos objectos concretos. Nestas imagens sensíveis encontra-se incluída a essência geral, a idéia da coisa. Só é preciso extraí-la” (idem: 76). Graças a essa constituição do ser, o ato mimético consiste em representar objetos e ações por intermédio de modos e meios diferenciados, utilizando-se para tanto de cores, palavras, sons, figuras, gestos e ritmos, com o intuito de fornecer mediante essa “imitação” (ARISTÓTELES, 1986:103) uma imagem do referente que se encontra na natureza (*physis*). Contudo, essa transposição do real para a obra artística não se resume a uma cópia das coisas como são, mas abarca uma dimensão criativa maior, ou seja, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (idem:115). Em virtude dessa liberdade con-



cedida ao poeta para estabelecer o nexos com a realidade, a poesia é, na ótica de Aristóteles, superior à História porque pode ultrapassar as barreiras do contingente, necessitando apenas obedecer às leis da verossimilhança interna, enquanto que o historiador refere “o particular” (idem, *ibid.*) e “as coisas que sucederam” (idem, *ibid.*).

## A SUAVE METAMORFOSE DO REAL

As relações entre a obra literária e a realidade também são objeto de reflexão no estudo de Erich Auerbach, intitulado *Mimesis*, divulgado no ano de 1946, e escrito em Istambul, durante o período da Segunda Guerra Mundial. O objetivo dessa obra consiste em fornecer a “interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’” (grifo do autor) (AUERBACH, 1976:499), a partir de exemplos da literatura ocidental. Sua análise principia com *A Odisséia*, de Homero, e finaliza com *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, editado em 1927.

Embora o trabalho de Auerbach se refira, no título, a essa categoria estético-filosófica, o autor não define explicitamente o conceito de mimese. Talvez as considerações formuladas a respeito da obra de Dante estejam próximas do que Auerbach entende por representação. No capítulo intitulado “Farinata e Cavalcanti” o autor tece as seguintes considerações sobre o realismo de Dante:

Imitação da realidade é imitação da experiência sensível da vida terrena, a cujas características essenciais parecem pertencer a sua historicidade, a sua mutação e o seu desenvolvimento; por mais liberdade que se queira dar ao poeta imitativo para a sua criação, esta qualidade, que é a sua própria essência, ele não deve tirar da realidade. (Idem: 168)

As observações relacionam-se com as duas personagens – Farinata e Cavalcanti – que Dante encontra no inferno. Apesar de estarem mortas, elas apresentam as mesmas características de quando eram vivas, fixando-se, esse modo de

vida terreno, como uma forma permanente que acompanha as personagens no além. Ao analisar a obra de Auerbach, Costa Lima afirma que

A *mimesis* diz, portanto, de uma decisão que nos define. Ser capaz de *mimesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, i.é., uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria. Como o próprio do conhecimento é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar esta dinâmica no produto, a obra poética, que a apresenta. Como decisão, *mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança. (LIMA, 1980:3)

A partir dessas considerações, o ato mimético pode ser comparado a uma ossatura que traz impressas em si as características oriundas das condições socioculturais de cada época. Essa condição perene da mimese, inferida das considerações de Auerbach, Costa Lima acredita proceder de Platão, que em *Górgias* discute essa noção:

Todos os caracteres distintivos adquiridos pelo corpo vivo são reconhecidos no cadáver, ou quase todos, durante um certo tempo. Creio, Cálicles, que o mesmo sucede com a alma, e que aí se percebe, quando está despojada de seu corpo, todos seus traços naturais e todas as modificações que sofreu por decorrência das maneiras de viver a que o homem a submeteu em cada circunstância. (Idem: 4)

Levando em conta essa noção, retomada pelo pensamento romântico, Auerbach acredita que cada época possui uma alma própria, a qual o escritor traz para o texto literário mediante o emprego de elementos estilísticos próprios que visam dar conta das especificidades do contexto sociocultural de sua produção. Assim, os procedimentos de construção textual, além de embasarem a representação, também apontam, ao longo da história literária, para as transformações ocorridas na realidade, ou seja, mudanças estilísticas são representantes das sucessivas metamorfoses do real. Auerbach exemplifica a mudança na sociedade do século XX por meio da obra de Virginia Woolf, na qual



um narrador de visão parcial, as digressões, os fluxos de consciência e as interpolações procuram dar conta das múltiplas facetas de uma sociedade em mutação, em que o centro de referência de um sujeito de identidade cartesiana deixou de existir. Diante disso, a um mundo destituído das grandes narrativas legitimadoras e centros de referência corresponde um texto fragmentado, incapaz de oferecer qualquer certeza aos leitores, em que tudo é cambiante, movido e, muitas vezes, duplo.

A noção de mudança e variantes relaciona-se com outro aspecto estudado por Auerbach. A representação da realidade não ocorre unicamente por intermédio de recursos estilísticos, mas também se vincula a dois modos narrativos que servem de modelo nesse processo de intermediação. De um lado, encontra-se a narrativa homérica, caracterizada por Auerbach como “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático” (AUERBACH, 1976:20). De outro lado, situa-se o modelo bíblico fornecido pelo livro do Gênesis, o qual apresenta, na ótica de Auerbach,

Realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático. (Idem: 20)

De acordo com Auerbach, “esses estilos exerceram a sua influência constitutiva sobre a representação européia da realidade” (idem, *ibid.*). Na ótica do teórico, esses dois tipos básicos atuam como matrizes ou moldes das narrativas ocidentais que se metamorfoseiam ao longo das épocas de acordo com as condições de produção reinantes, gerando variantes da forma original, as quais, por sua vez, instauram um diálogo intertextual com as obras precedentes e apontam para a visão orgânica da história literária. De acordo com essa perspectiva, as variantes dos modelos arquetípicos estão articuladas entre si e são complementares, inte-

grando, em virtude disso, uma unidade maior formada pelo conjunto das reacentuações em diferentes tempos e espaços das matrizes geradoras.

A permanência de estruturas narrativas similares, mas com roupagens novas e recheadas de conteúdo e intenções estéticas próprias, rompe com a noção de originalidade de cunho romântico. A originalidade decorre, agora, do modo de reaproveitamento dos modelos primários, mediante o processo de estilização, ou seja, aqueles elementos que cada autor em determinada época acrescenta à matriz, retirando dela o máximo de significação. Nesse sentido, a literatura é, de certo modo, cópia das essências, apontando o pensamento de Auerbach para uma visão platônica do fazer literário: as narrativas oriundas dos dois modelos fundacionais são variação de matrizes que, por sua vez, já são frutos de outro processo de representação, na medida em que os seus autores plasmaram a imagem transmitida a partir de uma interpretação particular. De acordo com essas considerações de Auerbach, segundo análise de Costa Lima,

A obra literária, portanto, é o produto da combinação de dois elementos: a) do mimar constante a matéria do real, i.é., a obra é plasmada a partir dos elementos que lhe são oferecidos pela ordem do real; b) o elemento anterior é continuamente retrabalhado de acordo com as condições sociais dentro das quais vive o autor. Pela interação dos elementos citados, a obra é sempre mimética e ‘realista’’. (LIMA, 1983:120)

Para mostrar como os recursos estilísticos refletem a realidade ocidental na literatura, Auerbach vale-se do fragmento de uma obra como técnica de análise, partindo daí para a generalização e a ligação com as questões de época. Esse método de trabalho escolhido insere o analista imediatamente no interior do assunto, “de tal forma que o leitor chega a sentir do que se trata, antes que lhe seja impingida uma teoria” (AUERBACH, 1976:501). Embora esse ponto de partida da interpretação possibilite ao crítico um campo de ação mais amplo, na ótica de Auerbach, “aquilo que se afirma deve ser encontrável no texto” (idem: 501). A escolha dos textos para o estudo decorre de um modo desproposital, motivada, no entanto, por



dois fundamentos. Em primeiro lugar, Auerbach está convencido “de que aqueles motivos fundamentais da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido por acaso” (idem: 494). Em segundo lugar, o autor parte do princípio de que “em pesquisas desta espécie, não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível” (idem: 501-502).

A desconfiança de Auerbach em relação a um arcabouço teórico e a um sistema pode ser vinculada à filiação do autor ao historicismo e à prática filológica vigente em sua época, notadamente a geração dos intelectuais “iluministas” da República de Weimar (LIMA, 1980:6). Segundo Observa Costa Lima, a Filologia, nesse período, recusa uma teorização exaustiva do objeto literário que poderia ocasionar a perda da sensibilidade do investigador para aspectos particulares do texto. A exclusão de um sistema teórico das análises relaciona-se com o temor de que essa escolha se confundisse com uma proposta de autoritarismo político e ocasionasse a perda da voz individualizada do texto (idem: 5).

Tomando-se como fio condutor as colocações de Auerbach, o presente artigo visa analisar o conto “O Congresso”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, publicado no volume *O Livro de Areia*, editado em 1975, com o intuito de verificar como os recursos estilísticos e composicionais, encenam a realidade na obra em questão e constroem a representação.

## O REAL INCOMPLETO

O narrador de “O Congresso”, Alexandre Ferri, septuagenário, solteiro, professor de inglês, residente no andar superior de um hotel da rua Santiago Del Estero, relata sua participação na formação de um congresso, uma irmandade fundada por D. Alejandro Glencoe, em Buenos Aires, no ano de 1899, que visava a “organizar um Congresso do Mundo que representaria todos os homens de todas as nações” (BORGES, s.d.: 26). A criação desse projeto de-

correu de uma experiência pessoal de D. Alejandro, o qual foi impedido de exercer suas atividades políticas, pois os chefes políticos lhe fecharam as portas do Congresso do Uruguai. Irritado com essa atitude, resolveu fundar uma organização mais ampla, inspirando-se no exemplo de Carlyle: “lembrou ter lido em uma das vulcânicas páginas de Carlyle o destino daquele Anacharsis Cloots, devoto da deusa Razão, que à frente de trinta e seis estrangeiros falou como ‘orador do gênero humano’ diante de uma assembléia de Paris” (grifos do autor, idem: 26).

A narrativa de cunho memorialista desencadeia-se a partir da menção da morte, em Punta Del Este, de um dos integrantes do congresso: Fermín Eguren. Tomado de um estado de espírito triste, o narrador rememora as particularidades da constituição do congresso, desde as reuniões preliminares na Confeitaria do Gás, elencando os participantes, entre os quais constam, além de Eguren e de Alexandre, Fernández Irala, poeta e jornalista, autor de *Los Mármoles*; Teirl; Nora Erfjord, a secretária norueguesa; Nierenstein; e Donald Wren, engenheiro da Viação Férrea Sul. Do seu relato ainda fazem parte a visita à estância *La Caledonia* e as medidas tomadas para fazer do congresso uma organização à altura de seus propósitos, incluindo as providências no que concerne à formação de uma biblioteca de livros de consulta e de obras clássicas de todas as nações e a escolha de um idioma a ser usado pelos congressistas. Esta empreitada leva Eguren a Paris e Alexandre Ferri a Londres, cidade na qual chega em princípios de janeiro de 1902. Durante sua permanência na cidade conhece Beatriz Frost, jovem de vinte anos, aluna de Letras, de origem humilde que se torna sua amante. No seu retorno a Buenos Aires, depois de praticamente um ano de ausência, o narrador encontra modificações na estrutura do congresso cuja dissolução, em 1904, culmina com a ruína de seu fundador, que se dá conta da extensão da empreitada. A desistência do projeto e a ruína de D. Alejandro são comemoradas pelos participantes que saem pela cidade festejando a sua descoberta e jurando jamais contar a ninguém o que se passara naquela noite mágica de 1904.

O conto de Borges assim estruturado apresenta elementos que remetem diretamente a as-



pectos socioculturais do contexto de sua produção. Esta feição realista e sociológica encontra-se representada pela descrição da vida rural, a partir dos acontecimentos ocorridos na estância *La Caledonia*, acentuando as características da construção campesina, os hábitos dos peões e as relações de poder aí reinantes. A representação estende-se também aos componentes da sociedade Argentina da primeira metade do século XX, especialmente os imigrantes e mestiços. Além disso, o conto faz referência à mentalidade reinante entre intelectuais do início do século, o que atinge também parte da intelectualidade brasileira, ou seja, a fascinação pela Europa, notadamente Paris, como lugar do prazer e da civilização, além de ser a fonte de toda a inspiração e matriz das formas e dos estilos literários, tendências essas concretizadas nas figuras de Eguren e Irala.

A constituição do texto, entretanto, possibilita um aprofundamento desse nível significativo. Mais do que referências históricas e sociais marcadas e datadas, o conto de Borges ficcionaliza a busca em vão do ser humano por identidade e unidade em um mundo no qual se torna praticamente impossível concretizar esse ideal de inteireza e comunidade, pois a realidade se caracteriza pelo conflito, pela pluralidade e pelas fissuras, incertezas e dubiedades. Essa idéia central encontra-se sintetizada na figura do congresso que dá título ao conto. A sua criação, intentada por D. Alejandro Glencoe, pretende dar forma a uma entidade que “abarca o planeta” (idem: 26), tornando-se um representante de “todos os homens de todas as nações” (idem, *ibid.*). Na base dessa imagem está a noção de união em torno de interesses comuns, a representação de idéias e essências e a integração das divergências e convergências nessa unidade maior, tanto as de ordem ideológica, étnica e social, quanto as de natureza política, cultural e econômica. Nesse sentido, ao conciliar os contrários, o congresso torna-se, da mesma maneira que o círculo, um símbolo da perfeição, da unidade e da harmonia, uma espécie de *imago mundi* (ELIADE, s.d.: 55) que concentra em si as peculiaridades do universo. Em virtude dessas características, o congresso traz em si uma tendência para a totalidade e para o centro, assemelhando-se a uma mandala, ou seja, “é antes de tudo uma imagem sintética do dua-

lismo entre diferenciação e unificação, variedade e unidade, exterioridade e interioridade, diversidade e concentração” (CIRLOT, 1984:366). Contudo, essa busca de um centro e a construção de um congresso que procura irmanar os homens, unindo-os pela sua essência humana e por propósitos similares estão fadadas ao fracasso, para o qual colaboram diversos elementos e circunstâncias.

O problema central que impede a concretização desse projeto é de ordem filosófica: a inexistência de uma identidade individual fixa responsável pela singularidade de cada ser humano. No conto isso está expresso pelo narrador para quem “os anos não modificam nossa essência, se é que temos alguma” (BORGES, s.d.: 23). A descrença na essência individual ainda decorre da identificação de cada ser humano com todos os seres humanos. Se todos os homens são o mesmo homem, então ninguém é alguém, configurando-se o ser humano como cópia de uma matriz de essência inalcançável. Diante disso,

Planejar uma assembléia que representasse a todos os homens era como fixar o número exato dos arquétipos platônicos, enigma que durante séculos ocupou a perplexidade dos pensadores. Sugeriu que, sem ir mais longe, D. Alejandro Glencoe podia representar os proprietários de gado, mas também os orientais e também os grandes precursores e também os homens de barba ruiva e os que estão sentados em uma poltrona. Nora Erfjord era norueguesa. Representaria as secretárias, as norueguesas ou simplesmente todas as mulheres belas? Bastava um engenheiro para representar todos os engenheiros, inclusive os da Nova Zelândia? (Idem: 26-27)

Diante da concepção filosófica norteadora da construção do congresso, baseada na idéia de que o/um ser humano é todos os seres humanos, então a história narrada pode ser a de qualquer um dos participantes do congresso, de qualquer pessoa ou da humanidade. Isto está representado por meio do apagamento das distinções entre a trajetória do narrador e do fundador do congresso que se está visível na adoção do mesmo nome para ambos, ocorrendo a permuta Alexandre/Alejandro Ferri na superfície do texto. Deste modo, segundo o narrador, “esta é a história geral do Congresso do Mun-



do, não a de Alejandro Ferri, a minha, mas a primeira abarca a última, como a todas as outras” (idem: 32).

A busca de um centro de referência também é dificultada pelas divergências entre os participantes do congresso que, movidos por ambições próprias e orientados por preconceitos sociais, étnicos e culturais, instauram um sentimento de estranhamento e distanciamento. D. Alejandro Glencoe, descendente de uma família escocesa, é impedido de participar do Congresso do Uruguai, gerando uma atitude de irritação e soberba que redundam na construção de uma organização de propósitos mais vastos e superiores. No seu projeto esses sentimentos se reduplicam. Entre os integrantes perderam interesses pessoais guiados por desejos latentes e sentimentos de superioridade, quer desencadeados pela fortuna, quer pela procedência étnico-cultural e pelas inimizades. Esse conjunto de elementos desagregadores encontra-se exemplificado na figura de Eguren, o qual, segundo o narrador, “exercia diversas soberbas: a de ser oriental, a de ser crioulo, a de atrair todas as mulheres, a de haver escolhido um alfaiate caro e, nunca saberei por que, a de sua estirpe basca, gente que à margem da história não fez outra coisa senão ordenhar vacas” (idem: 27).

Nesse contexto, em que os interesses pessoais se sobrepõem aos interesses gerais, marcado ainda pelo sentimento de estranhamento entre os congressistas, a menção aos três mosqueteiros soa como ironia, visto que a defesa de Ferri sela a inimizade entre ele e Eguren. Ao contrário da atitude de D’Artagnan, na obra original de Dumas, em que o lema – um por todos e todos por um – funciona como espelho de uma vontade central e una, o ato de Ferri, no conto de Borges, apresenta-se apenas como sua versão invertida – de um por ninguém ou talvez de um por alguém, mas mediado por segundas intenções que possam resultar em vantagens pessoais imediatas.

O estranhamento e a incomunicabilidade também se concretizam na construção da sede do congresso na estância *La Caledonia*. Ao invés de irmanar os seres humanos envolvidos na obra, ocorre a incompreensão lingüística e cultural entre eles, acentuando, dessa maneira, a discrepância entre o projeto e a realidade. Segundo o narrador,

Mais de uma vez, tentei conversar com os gaúchos, mas meu empenho fracassou. De algum modo sabiam que eram diferentes. Para se entender entre si, usavam parcamente um fanhoso espanhol brasileiro. Sem dúvida por suas veias corriam sangue indígena e sangue negro. Eram fortes e baixos; na Caledonia eu era um homem alto, coisa que não havia me sucedido até então. (Idem: 36)

Apesar de a construção da sede assemelhar-se à Torre de Babel: “uma vintena de homens havia erigido uma espécie de anfiteatro despedaçado. Recordo uns andaimes e umas grades que deixavam entrever espaços de céu (idem: 30), ocorre no conto uma inversão do exemplo bíblico. No texto original, existe a vontade una de consolidar um templo que permita alcançar a unidade, sendo obrigada a intervenção da mão divina para impedir esses propósitos que ameaçam a autoridade suprema. No conto de Borges, a desunião e o estranhamento são as bases do projeto de construção do congresso, em que nenhuma vontade una e nenhuma força centralizadora, aparentemente representada por D. Alejandro, estancieiro oriental, dono de uma fazenda de fronteira com o Brasil, consegue colocar o empreendimento em pé.

A construção de um centro de referência individual ou coletivo, bem como a crença em uma força legitimadora e integradora, apresenta-se, no conto, como uma tarefa vã e absurda desde a sua concepção. Se um homem é todos os homens, assim apenas o mundo poderá ser o Congresso do Mundo. Diante disso, pretender “fixar o número exato dos arquétipos platônicos” (idem: 26) torna-se um empreendimento inútil porque já existe o universo, que é cópia das essências. Sua reunião seria impraticável pela sua extensão e desnecessária, pois não acrescentaria nada de novo, sendo apenas mais uma variante, como afirma o narrador:

Quatro anos levei para compreender o que lhes digo agora. A empresa que tentamos é tão vasta que abarca – agora o sei – o mundo inteiro. Não é uma porção de conversadores que atordoam nos galpões de uma estância perdida. O Congresso do Mundo começou com o primeiro visitante do mundo e prosseguirá quando formos pó. Não existe um lugar em que não esteja. (Idem: 35)



A busca de um centro e a descoberta de si mesmo toma a feição de constructos de D. Alejandro que, ao apostar nessa tentativa, torna-se vítima da teoria por ele inventada, na medida em que o empreendimento causa sua ruína financeira. Apesar da derrocada material que carrega consigo, a descoberta da impossibilidade de uma unidade apresenta uma feição libertadora: “importa ter sentido que nosso plano, do qual mais de uma vez nos burlamos, existia real e secretamente e era o universo e nós mesmos” (idem: 37). Como decorrência desse conhecimento, surge a noite de júbilo, que conduz seus participantes aos “limites da aurora” (idem: 36), a cujo semblante podem ser atribuídas as considerações de Emir Monegal sobre a figura do labirinto: “em Borges, o labirinto tem centro, mas que ali se esconde é a impossibilidade de toda revelação final. O segredo é que não há segredo” (MONEGAL, 1987:92).

## AS FISSURAS DO REAL ESCRITO

No plano da narrativa, a impossível busca de um centro de referências e a inexistência de uma identidade cartesiana, portanto, fixa, monolítica e essencial, são encenados mediante o emprego de recursos estilísticos e composicionais próprios para refletir essa condição. Desta representação participam, além do nível temático, aspectos estruturais integrantes da construção do universo diegético do conto, entre os quais estão a intertextualidade e o estatuto do narrador.

O conto de Borges contém em sua tessitura vários intertextos oriundos de diferentes contextos históricos e culturais. A temática de *O Congresso* encontra-se reduplicada na epígrafe que serve de lema para a narrativa, procedente de *Jacques Le Fataliste*, de Diderot: “ils s’acheminèrent vers un chateau immense, au frontispice duquel on lisait: ‘Je n’appartiens à personne et j’appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant d’y entrer et vous y serez encore quand vous en sortirez’” (grifos do autor) (BORGES, s.d.:18). Trata-se de uma *mise-en-abyme* que,

na forma de um enunciado específico, apresenta as feições de um “redobramento especular à escala das personagens, do próprio sujeito duma narrativa” (DÄLLENBACH:1979:51), o qual, ao retomar o conteúdo de um texto anterior, instaura uma relação dialógica entre as partes envolvidas, além de ampliar a temática do conto. Além desse intertexto, participam diversos outros da feitura do conto borgeano, proliferando alusões a obras científicas e literárias entre as quais encontram-se *Hamlet*, de Shakespeare; *Os Três Mosqueteiros*, de Dumas; *Don Quixote*, de Cervantes; o *Réquiem*, de Stevenson. O narrador ainda menciona “as ficções de Kafka (...) os êxtases de Chesternton ou de John Bunyan” (BORGES, s.d.:124a). O conto ainda dialoga com *A Divina Comédia*, de Dante, por meio da personagem Beatriz Frost e com a obra de Carlyle da qual não procede apenas a temática, mas também o modelo do congresso.

A presença da intertextualidade reduplica na superfície do texto a dissolução de um centro irradiador de essências e certezas. Neste sentido, Monegal afirma que “a introdução de uma obra de arte dentro do texto, obra que serve simultaneamente de espelho temático e formal do texto” (MONEGAL, 1987:64) permitiria, na ótica de Borges, “apagar a distinção entre a ‘realidade’ do leitor e do espectador, e a dos personagens” (grifo do autor. Idem, *ibid.*). A utilização de intertextos na composição do conto insere, assim, no texto literário de Borges um entrecruzamento de discursos marcados individualmente por concepções estéticas e ideológicas próprias. Introduzem, portanto, também a historicidade dessas fontes que trazem consigo as representações da realidade e do passado vinculadas aos parâmetros então vigentes, sendo, em última análise, interpretações incorporadas a um discurso. O caráter narrativo, textualizado e mediado dos intertextos destrói qualquer pretensão de formação de uma unidade e de uma identidade. Os intertextos, ao abrirem novas possibilidades de leitura, estalam “a linearidade do texto (...), semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o campo semântico” (JENNY, 1979:21).

A ausência de um centro irradiador de certezas e de uma identidade monolítica não se restringe apenas à temática e inserção de intertextos, mas estende-se ao modo como o conto





está organizado, notadamente a partir do estatuto do narrador. Este, do ponto de vista da relação que mantém com a história narrada, configura-se em uma entidade autodiegética, na medida em que relata, em primeira pessoa, as suas vivências enquanto personagem central dos acontecimentos. Além disso, ele é o último sobrevivente dos congressistas que juraram jamais contar os fatos ocorridos. Como estes nunca foram divulgados a mais ninguém, o narrador torna-se o detentor soberano e único da “verdade”, uma vez que não há como contestar os acontecimentos. Essa posição lhe permitiria uma focalização onisciente do seu passado, porque, como protagonista dos eventos, teria a autoridade para relatá-los de modo preciso e coerente. No entanto, essa posição encontra-se relativizada pelo fato de se tratar de um narrador distanciados dos acontecimentos e incapaz de narrar com precisão o ocorrido, condição que o faz afirmar: “não falsearei deliberadamente os fatos, mas pressinto que a ociosidade e a torpeza me obrigarão, mais de uma vez, ao erro” (BORGES, s.d.: 22). Deste modo, a distância temporal entre o eu que narra e o eu protagonista, bem como a sua provável má intenção, faz com que os eventos rememorados pelo narrador tragam consigo uma camada discursiva sobreposta oriunda, ainda, de sua incapacidade de precisar “a primeira vez em que ouvi falar do Congresso” (idem: 23) e do próprio estatuto do gênero memorialista. Sua escritura permite um redimensionamento das lembranças, conforme salienta Paul Ricoeur: “l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées” (RICOEUR, 1983:356).

A relativização do narrado acentua-se também pelo fato de o narrador possuir uma memória deficiente, podendo contar, em alguns momentos, apenas com as reminiscências: “não sei se havia um estrado ou se a memória o acrescenta” (BORGES, s.d.: 24). Essa situação de deficiência estende-se também aos documentos que o narrador possui da época de formação do congresso. A fotografia, em vez de contribuir para o esclarecimento, dificultaria, segundo o narrador, a compreensão do contexto e dos eventos: “conservo uma foto-

grafia borrada e deficiente de uma das reuniões, que não publicarei, porque a indumentária da época, as cabeleiras e os bigodes lhe dariam um ar burlesco e até miserável que falsearia a cena” (idem, *ibid.*). O narrador ainda organiza as lembranças à sua maneira, omitindo deliberadamente informações sobre a época, afirmando que “as datas precisas não importam” (idem: 23). Essa atitude também relativiza o narrado e instaura nos leitores a incerteza sobre os fatos em questão.

A fragmentação decorre ainda da natureza peculiar do narrador, visto que seu relato está mediado pela sua condição de estrangeiro e de deslumbrado, instaurando, em virtude disso, uma visão comprometida dos fatos. Impregnado das interpretações literárias sobre a vida rural pampeana, o narrador decepciona-se ao encontrar as personagens reais que serviram de fonte de inspiração para as obras lidas, afirmando que “pouco ou nada tinham em comum com os doloridos personagens de Hernández ou de Rafael Obligado” (idem: 30). Esta visão comprometida também está presente na caracterização da estância. O narrador traz em si duas versões, uma originária do sonho e a outra oriunda do seu modo de apreensão da realidade, deixando em aberto qual a versão fornecida aos leitores:

Conservo ainda minhas duas imagens da estância: a que eu havia previsto e a que meus olhos finalmente viram. Absurdamente eu havia imaginado, como num sonho, uma combinação impossível da planície de Santa Fé e do Palácio das Águas Correntes; La Caledonia era uma casa grande de adobe, com teto de palha de duas águas e com um corredor de ladrilhos. (Idem: 29)

O jogo com as camadas interpostas entre a realidade e a imaginação que dilui as fronteiras entre as duas categorias é parte constitutiva do narrador, pois se trata de um ser que sobrepõe ao real uma aparência. Essa visão origina-se do fascínio e do deslumbramento que o encontro com um pretense centro, no caso a cidade de Buenos Aires, exerce sobre sua índole de pessoa procedente do interior e de origem humilde:

Eu era um pobre moço de Casilda, filho de agricultores, que havia chegado a Buenos Aires e de repen-



te se encontrava, assim o senti, no centro íntimo de Buenos Aires e talvez, quem sabe, do mundo. Meio século se passou e continuo sentindo aquele deslumbramento inicial que certamente não foi o último. (Idem: 25)

A par de sua condição de deslumbrado, o narrador apresenta-se como um novato no gênero que escolheu para relatar a sua experiência, dando a entender que o resultado de seu empreendimento literário encontra-se marcado por deficiência, em virtude da falta de domínio técnico: “de qualquer modo, a tarefa que me impus não é fácil. Não cometi nunca, nem sequer em uma espécie epistolar, o gênero narrativo e, o que sem dúvida é muito mais grave, a história que registrarei é incrível” (idem: 22). A isto, soma-se a descrença do narrador na transposição inequívoca do real para as páginas de uma obra literária, afirmando que “descreio dos métodos do realismo, gênero artificial, se é que os tem” (idem: 25).

O conjunto destes procedimentos adotados na construção do universo diegético do conto de Borges instaura uma versão oriunda de um somatório de elementos rememorados, dúbios e, muitas vezes, omitidos para os leitores que, devido a essa rede de duplicidades, rompe com um centro de referência, afirmando a existência de variantes. Apresenta-se como uma oposição ao realismo empírico e a uma confiança irrestrita na possibilidade de uma explicação total dos fatos psicológicos e sociais, visto que o ser humano é múltiplo e cambiante. Diante destes procedimentos presentes na composição do conto “O Congresso”, cabem também a esse texto as considerações de Emir Monegal sobre o universo borgeano:

No centro de todas essas ficções se lê aparentemente uma mensagem niilista que não é difícil de formular: o mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e codificado pelo esforço criador em categorias morais e intelectuais imutáveis, não é real. É uma invenção dos homens (artistas, teólogos, filósofos, visionários) que se sobrepõe a uma realidade absurda, caótica. (...) o mundo real, e não o aparente, foi criado por deuses subalternos e sobra em absurdo, imperfeição e sem sentido. (MONEGAL: 1987:74-75)

## NOS LIMITES DA AURORA

A análise do conto deixa entrever que a representação da realidade efetuada nesta narrativa centra-se na idéia de que não há centros de referência individuais e coletivos capazes de oferecer uma identificação plena, restando apenas o fragmentado, o estranho, a aproximação, enfim, as aparências, as representações e as interpretações de uma matriz essencial inalcançável. No texto borgeano, isto se traduz pela dissolução da autoridade do narrador que não oferece mais certezas em relação ao narrado e pela utilização de intertextos. Estes recursos composicionais, por sua vez, metaforizam a situação existencial no século XX, decorrente das mudanças ocorridas em vários setores da vida humana. O ser humano não possui mais as certezas legitimadoras e nem é mais o detentor dos grandes discursos explicativos, vivendo em um mundo de relativizações, aproximações e metamorfoses.

A representação do real efetuada no conto de Borges ainda apresenta um outro elemento que remete ao caráter textual e interpretado da realidade e do fazer literário: sua ligação com uma modalidade de matriz narrativa. Pelo tipo de procedimentos adotados e pela temática abordada, o conto “O Congresso” pode ser visto como uma metamorfose do modelo bíblico, apontado por Auerbach como um dos relatos básicos da literatura ocidental. Este tipo de elo com o real literário acentua-se na obra de Borges, na medida em que o referente da ação de Alexandre Ferri/Alejandro Glencoe passa a ser de base textual cujo modelo origina-se da obra de Carlyle. Nesse sentido, o princípio de vida da literatura borgeana e, por extensão, de outros representantes do século XX procede de interpretações incorporadas a um discurso e de perenizações de uma matriz textual, mediada por interpretações, em suas variações ao longo da história literária, como também é o caso do conto de Borges que reatualiza a matriz bíblica referenciada por Auerbach. Cabe assim, ao verbo e ao intertexto a gênese e a liberdade das representações e variações literárias ou conforme afirma o narrador: “noto que estou envelhecendo; um sintoma inequívoco é o fato de que não me interessam ou surpreendem as novida-



des, talvez porque perceba que nada de essencialmente novo existe nelas e que não passam de tímidas variações” (BORGES, s.d.: 21).

Embora o conto de Borges aponte para um descrédito das narrativas totalizadoras e explicadoras da realidade, existe uma esperança para o gênero humano e suas utopias. Trata-se da tomada de consciência da situação real do ser humano, embasada em variantes e metamorfoses, mediante a abolição das essências e da idéia de uma identidade única e fixa, conscientização essa que torna possível participar do começo da aurora. Isto se encontra metaforizado na festa e no júbilo, ocorrida em 1904, que representam o reencontro consigo mesmo e a compreensão da realidade, ainda que de modo singular e único: “sem maior esperança, busquei ao longo dos anos o sabor dessa noite; uma vez acreditei recuperá-la na música, no amor, na incerta memória, mas não voltou, salvo uma única madrugada, em um sonho” (idem: 61).

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. O Congresso. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. São Paulo: Globo, s.d.
- \_\_\_\_\_. <sup>a</sup> Epílogo. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. São Paulo: Globo, s.d.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: INTERTEXTUALIDADES. Poétique nr. 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Coimbra: Arménio Amado, 1980.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: INTERTEXTUALIDADES. Poétique nr. 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- LIMA, Luis Costa. *Mímeses e modernidade: forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- \_\_\_\_\_. A análise sociológica. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges por Borges*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- RICOUER, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. vol. 3.



