

Mantendo distância: Beckett e Borges escrevendo depois de Joyce¹

Anthony Cordingley²

308

Desde o ensaio seminal de 1967 de John Barth, “A literatura do esgotamento”, Samuel Beckett e Jorge Luis Borges têm sido frequentemente considerados modelos e pioneiros da ficção pós-moderna. Ambos compartilharam o prêmio Formentor em 1961³, o que além de aumentar o interesse internacional tanto em Beckett quanto em Borges, suscitou um reconhecimento mútuo entre os dois escritores. Porém, parece que ao longo de suas carreiras, nenhum dos escritores tinha nada a dizer do outro. Enquanto a reticência de Beckett não se encontra fora de contexto, dada a enorme produção crítica referente a Borges, seus comentários sobre a literatura contemporânea, seus livros em inglês e suas traduções da literatura inglesa e norte-americana, o silêncio de Borges em relação a Beckett é notável. Essa elipse se

1 Tradução de Juan Manuel Terenzi (doutorando CNPq/UFSC, membro do núcleo Onetti) do original: CORDINGLEY, Anthony. “Keeping their Distance: Beckett and Borges Writing after Joyce”. In: *Samuel Beckett Today - Aujourd'hui: annual bilingual review - revue annuelle bilingue*, Volume 14, Issue 1, pp. 131-146, 08 December, 2004. DOI: 10.1163/18757405-014001011. ISSN: 0927-3131. E-ISSN: 1875-7405.

2 Doutor em Literatura Inglesa (English Literature). Professor da The University of Sydney. E-mail: anthony.cordingley@sydney.edu.au

3 O Prêmio Formentor foi estabelecido por cinco editoras de vanguarda da Europa e uma dos Estados Unidos: Librairie Gallimard, na França; Giulio Einaudi, na Itália; Ernst Rowohlt Verlag, na Alemanha ocidental; Weidenfeld & Nicholson, na Inglaterra; Editorial Seix-Barral, na Espanha; e Grove Press nos Estados Unidos.

destaca ainda mais por causa da posição não oficial de Borges como intérprete da cultura literária anglófona para a comunidade literária argentina e latino-americana. Este artigo propõe que esse silêncio é resultado da natureza antitética com que cada autor responde ao romance modernista, especificamente ao *Ulysses* e ao *Finnegans Wake* de Joyce. As estratégias estéticas divergentes de cada autor serão traçadas através de sua filiação e desfiliação literária em relação à estética do modernismo joyceano.

Beckett considera *À la recherche du temps perdu* de Proust o “Work in Progress” de Joyce em termos da estrutura de sua linguagem. Em 1931 ele escreve sobre Proust: “a qualidade da linguagem é mais importante do que qualquer sistema de ética ou estética” (BECKETT, 1965, p. 66). Associações simbólicas são o resultado do jogo linguístico do texto, uma densidade cujo princípio organizador é poético; uma função daquilo que Beckett denomina “auto-simbolismo” (BECKETT, 1965, p. 80). Uma abordagem similar é atribuída à linguagem de Joyce no ensaio de 1929, “Dante... Bruno. Vico... Joyce”. Beckett alega: “Aqui [no *Work in Progress*] forma é conteúdo e conteúdo é forma. Você afirma que essa coisa não está escrita em inglês. Não está sequer escrita. Não é para ser lida – ou melhor, não é somente para ser lida” (1984, 27). Semelhante ao “auto-simbolismo” de Proust, a linguagem de Joyce existe dentro de sua própria dinâmica textual, independente das práticas de um leitor. Beckett caracteriza a dinâmica no texto de Joyce como purgatória, onde tendências conflitantes e opostas dão vida à uma tensão linguística não resolvida que evita a imobilidade do céu ou das trevas, do paraíso ou do inferno. Beckett escreve, “O Purgatório é uma torrente de movimento e vitalidade liberada pela conjunção destes dois elementos” (1984, 33). Contudo, ao invés de se tornar um centro ideal, o campo do texto possui, na leitura efetuada por Beckett, um movimento circular onde esses elementos extremos partem de um a outro. Em *Beckett's Fiction* (HILL, 1990), Leslie Hill fornece uma fecunda leitura da dimensão purgatória na prosa de Beckett, mas eu gostaria de expandir esta dimensão para a dinâmica que subscreve sua estética, englobando inclinações estilísticas e a compulsão em traduzir a si mesmo.

O estilo da prosa inicial de Beckett, *More Pricks Than Kicks* (1934) e *Murphy* (1938) devem muito a Joyce. Entretanto, na carta de 1937 a Axel Kaun, Beckett conecta o que ele denomina de seu projeto de uma “literatura da não-palavra” com o imperativo de ir além da língua inglesa. Ele diz: “cada vez mais a minha própria língua se parece com um véu que deve ser rasgado para poder chegar às coisas” (1984, 171). Escrever no que Beckett chama de “inglês oficial” está “tornando-se cada vez mais difícil, até mesmo sem sentido” (1984, 171). A compulsão em *Watt* (1944) para empurrar a linguagem rumo a sua desintegração – as articulações obsessivas de Watt, os apagamentos e as reinscrições, sua escrita de trás para frente – indica a experimentação de Beckett com um personagem cuja indiferença em relação à linguagem prolifera uma indiferença contra um *logos* devorador. Leslie Hill observa:

As palavras invertidas de Watt, portanto, dramatizam uma divisão arraigada na identidade que já era visível na atitude ambivalente em relação ao seu pai morto, afirmando a diferença das partes baixas de seu pai, ao mesmo tempo incapaz de concretizar esta diferença. O uso de uma linguagem críptica para representar esta divisão do eu supõe que dentro de uma linguagem vários tratamentos da linguagem, diferentes idiomas, ou diferentes vozes estão aptas para existir simultaneamente. (1990, 34)

A linguagem de Watt se torna criptografada através do que não pode ser incorporado nela. A cena dramatiza o esforço de Beckett em libertar-se do “inglês oficial”.

É notório que depois do intenso período escrevendo em francês, após a segunda guerra mundial e antes de 1950, Beckett experimentou uma energia liberadora. Isso foi muito comentado pela crítica, porém, esse período não deve ser visto como uma ruptura na progressão estética de Beckett. A carta a Kaun revela que, já em 1937, Beckett estava insatisfeito com o rumo da vanguarda, nomeadamente o que ele via como a “apoteose” da palavra de Joyce. A mudança de Beckett para o francês foi expressa a Ludovic Janvier como “o desejo de me empobrecer mais. Esse foi o verdadeiro motivo” (JANVIER, 18). A criação em uma língua estrangeira tinha um efeito mágico, extasiante em Beckett: “O francês [...] lhe permitiu [...] o triunfo da sensação e do pensamento, uma simplicidade inspirada, o vislumbre de imaginar o inimaginável, através da *alternância* de palavras e sons simples, não

um tropo, mas um tropismo rumo ao sol negro da morte” (RICKS, 47) [itálicos meus]. Aqui, Ricks se refere à pulsão de morte na escrita de Beckett, o triunfo de testemunhar a própria queda. Se escrever em inglês se tornara infernal para Beckett, e em francês uma liberação paradisíaca, ele sabia muito bem que nenhuma língua expressaria o que precisava ser expresso, ou talvez, nunca *apenas* o que precisava ser expresso.

A produção essencialmente bilíngue dos anos 1950 o envolveu nas próprias divisões purgatórias de um eu essencialmente dividido entre a língua materna, da qual ele escapou, mas para a qual ele estava obrigado a retornar. A compulsão masoquista de traduzir a si mesmo para o inglês, de se infligir um trabalho que lhe era de todas as formas tão doloroso, conteve o êxtase de sua liberação literária pós-guerra (*Waiting for Godot*, 1954; *Molloy*, 1955; *Malone Dies*, 1956; *Endgame*, 1958; *The Unnamable*, 1958). Além disso, a litania dos personagens duplicados que povoam os textos de Beckett deve, em certo sentido, ser lida não como oriunda desse princípio estético, mas como essencial para a sua unidade.

311

A situação pode ser ilustrada com um exemplo, tirado aleatoriamente de *Comment c'est* (1961)/*How It Is* (1964), um trabalho escolhido pela data publicada, logo após a efusão inicial de escrever em francês, e as traduções dos anos 1950. E também porque a composição de sua prosa nega um fechamento dialético. A sintaxe é escorregadia e indeterminada, não há começos ou finais definidos, a unidade básica é a frase verbal, e não a sentença, e o texto todo carece de pontuação e de maiúsculas (exceto nas cenas em que aparece Pim). Após ler sete parágrafos, o leitor encontra isto:

aqui então parte um como era antes de Pim seguimos cito a ordem natural mais ou menos minha vida último estado última versão o que resta bocados e sobras eu a ouço minha vida ordem natural mais ou menos aprendo-a cito um dado momento passado há muito vasta extensão de tempo a partir dali daquele momento e seguintes não todos uma seleção ordem natural vastos tratos de tempo⁴

4 BECKETT, Samuel. *Como é*. Tradução de Ana Helenza Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 11. Original francês: “ici donc première partie comment c’était avant Pim ça suit je cite l’ordre à peu près ma vie dernier état ce qu’il en reste des bribes je l’entends ma vie dans l’ordre plus ou moins je l’apprends je cite un moment donné loin derrière un temps énorme puis à partir de là ce moment-là et suivants quelques-uns l’ordre naturel des temps énormes” (1961, 1999, 10).

Nesta passagem, a voz parece estar dizendo que a sua articulação irá mudar repentinamente de momentos do passado longínquo para o futuro, bem como da recém articulada “minha vida[,] último estado[,] última versão” e assim por diante. Beckett enfatiza que a voz é a do “narrador-narrado”, a voz alega estar lendo, ou citando, um texto de sua própria vida. Porém, aqui a sintaxe zomba do “cito”, movendo-se internamente contra a ordem da citação quando a voz ouve “minha vida” seguido de “ordem natural”, invertendo a ordem de sua inscrição original, implicando uma trajetória invertida da “ordem natural” – isso é, depois de tudo, enterrado na lama primordial. Inversamente, se a ênfase recai em “minha vida último estado última versão”, “estado” não é o “état” do narrador-narrado, mas um imperativo presente para estabelecer, para articular. Novamente, domina o movimento circular, purgatório, porque qualquer poética da tradução é também ridicularizada, pois ela irá apenas declarar a última versão (ausente no francês), e, assim, imita a ordem ironizada da citação, avançando para trás. A última frase do texto em inglês, “vast tracts of time”, altera a precedente “vast stretch of time”, que também implica uma ordem da diferença – que, como é sintomático ao contar um conto, pode muito bem afirmar um movimento para frente da inscrição – como o ato de produzir “tracts”, como nos artifícios literários (ou traduções). Além disso, uma ânsia em revelar uma voz ontologicamente tramada na estética da produção textual é comicamente posta em xeque pela potencialidade subversiva da linguagem: como Beckett provavelmente sabia bem, um *tract* era também um hino de versos cantado antigamente em determinados dias, ou na missa dos mortos (réquiem) ao invés da aleluia.

Em *Comment c'est*, a ordem da citação oferece uma paródia do discurso científico e a premissa de uma progressão linear. Um controle crescente sobre a memória e a escrita é invocado nas linhas finais. Ainda baseado na seguinte afirmação, “não todos uma seleção ordem natural”, a lógica da regressão é, com certeza, uma ordem invertida da seleção natural. H. Porter Abbott explorou a crítica beckettiana do tropo da

Tradução em inglês: “here then part one how it was before Pim we follow I quote the natural order more or less my life last state last version what remains bits and scraps I hear it my life natural order more or less I learn it I quote a given moment long past vast stretch of time on from there that moment and following not all a selection natural order vast tracts time” (1964, 1996, 8).

busca, dominante na literatura do século XIX, que implodiu “a ideia de avanço, ele completou o trabalho que os modernistas tinham iniciado ao livrar o enredo da causalidade linear” (1996, 42). O narrador-narrado, ostentando seu conhecimento – seus avanços ocasionais com dicção desnecessária e alusões a Heráclito, ao Credo dos Apóstolos, Malebranche, Klopstock, Érebo, Belacqua, etc. – informa a cena central do romance, o encontro de Pim e a tortura de Pim. A tortura é a educação de Pim na linguagem oral e escrita, embora o poder e o controle irão logo trocar de lugares, pois o torturador se torna vítima com a chegada de Bom. Esses personagens parecem existir como uma linha de “eus” na mesma série de um ser, e a circularidade ulterior da narrativa sugere que o narrador-narrado adquiriu sua erudição como uma lição em tais cenas inumanas de instrução. Sua existência é semelhante à de Watt, polivalente: como o eco cego de Watt em “o que resta (*what remains*)”, Beckett sugere a indeterminação radical do engatinhar textual do narrador-narrado de oeste para leste – da produção subscrita com dor e volatilidade, sem poder escapar deste pântano escuro. Esteja ele vivo (*remaining*), ou morto (*in remains*), Watt ainda assombra a linguagem do narrador-narrado, ameaçando um blecaute linguístico.

Estilisticamente, a estrutura de repetição do romance em um punhado de frases – cerca de vinte – moderadas em nuances tonais, se relaciona com a sua forma e ordem de diferença repetitiva. Atado a estas delimitações, o leitor articula o som de estar neste universo. O que é absurdo é a visível diferença com que as delimitações da linguagem são selecionadas, o “cito”, “não todos uma seleção ordem natural”, “algo errado aí”, “eu o digo como ouço”, etc. Hughes Kenner disse de *Comment c’est*: “Ele obtém trabalho útil das microforças da linguagem” (KENNER, 198). Com efeito, o absurdo é insignificante, porque tal como o “auto-simbolismo” de Proust, o importe semântico vem da função das palavras no texto, a “ordem natural” da repetição e da diferença de Beckett. “A tendência é rumo a monossílabos, cada um com um conteúdo semântico maximizado. “Esta prosa da era-atômica (*atom-age*) emite seus significados em quanta” (KENNER, 203).

A diferença mais óbvia entre as duas versões – a inserção de “last version” que ecoa “last state”, a ocorrência de “natural” três vezes e não apenas uma, “vast tract” ou “vast stretch of time” refratando o francês “temps énorme” – resulta da consolidação do ritmo acentuado do inglês de Beckett, em contraposição com o ritmo tônico do francês. Contrário à interpretação puramente pós-moderna da prosa de Beckett, que sustenta que para além da linguagem de Beckett não há nada, em um texto como *Comment c’est* as rimas e ecos que se cruzam, as repetições e variações em um punhado de frases contribuem para a sensação de que não há somente uma voz, mas um eu que está rememorando. Os estudiosos têm observado que pelo menos até a última prosa – quando Beckett sentiu o inglês novamente como uma língua estrangeira – a voz narrativa das traduções em inglês está imbuída de quanta dialógicos em excesso, provenientes do francês. Não é surpreendente, então, ver no trecho citado que o impessoal “ça suit” se torne “we follow”. Ao mesmo tempo que empresta um tom de maior informalidade à tradução em inglês, também posiciona o leitor lado a lado com o narrador-narrado, como todos os seus Pims e Boms, e tudo o mais.

Quando naquela mesma carta de 1937 Beckett escreveu a Kaun implorando “ajamos então como aquele matemático louco (?) que empregava um princípio de mensuração diferente a cada etapa de seu cálculo” (1984, 173), isso não só antecipa a dinâmica interna da prosa que Beckett iria escrever, mas descreve adequadamente um modo de composição que busca combinar dois sistemas de linguagem que por natureza são diferentes. Comentando sobre a auto-tradução de Beckett, Brian T. Fitch, Steven Connor, A. R. Jones, Leslie Hill e outros, argumentaram de forma persuasiva que a primazia habitual concedida ao original em relação à tradução não existe com as auto-traduições de Beckett. Porque ele é o autor tanto do texto original quanto da sua tradução, porque o texto traduzido pode ser usado para esclarecer o original e porque o texto traduzido pode até mesmo ser uma melhoria do original, o original é subsequentemente considerado uma versão de sua tradução e vice-versa (no caso de *Molloy*, ambos os textos levam o mesmo título, e os nomes dos personagens são idênticos). Cada versão do texto adquire a sua identidade a partir da diferença com a outra versão; cada uma possui uma dívida com a outra.

Beckett buscou distinguir a sua “prosa da era-atômica” do excesso de apoteose em Joyce e em Proust: “Basta, observa ele, examinar manuscritos deles ou as provas que foram corrigidas. Eles não terminavam de juntar e acrescentar. Ele [Beckett] vai em outro sentido, para o nada, comprimindo o texto cada vez mais” (JULIET, 1986, 39). No entanto, o resultado da compressão do seu texto é canalizar o poder potencial da linguagem em seus elementos mais básicos. Se a circulação purgatória em Joyce é de ordem centrífuga, levando a linguagem até sua apoteose, Beckett sublimou aquele dinamismo em seus textos, perfurando a existência cotidiana com uma energia centrípeta. Stephen Connor faz uma observação crucial, “Há um sentimento de que a proliferação de mínimos em Beckett começa a se parecer com a superabundância de Joyce e Proust” (1988, 11). Beckett parece ter reconhecido isso quando ele é citado por Connor: “os dois modos devem se juntar em algum lugar” (1988, 11).

A resposta de Jorge Luis Borges ao romance anglo-europeu foi um contraponto genérico, a sua *ficción*: a narrativa breve moldada pela lógica da história de detetive. Uma aproximação crítica interessante é focar a investigação não na linguagem de Borges, mas no modo com que os tropos e as alusões com as quais ele construiu suas *ficciones* esclarecem exatamente onde reside sua filiação literária.

Entre 1919 e 1921, no mesmo período em que Joyce finalizava o *Ulysses*, o jovem intelectual argentino estava em Sevilha, envolvendo-se profundamente com o movimento de vanguarda *ultraísta*. Esse movimento rejeitava a estética popular do *modernismo* hispânico, que não corresponde ao modernismo anglo-europeu; sua estética se caracterizou principalmente por “rimas ricas, imagens suntuosas, um exotismo altamente forjado e um erotismo decadente” (SARLO, 36)⁵. Foi principalmente uma estética poética que floresceu na poesia hispânica de 1880 até a primeira guerra mundial, cujos principais expoentes foram o nicaraguense Rubén Darío e o argentino Leopoldo

5 A descrição de Sarlo se refere a Leopoldo Lugones, o *modernista* argentino.

Lugones. A rejeição do *modernismo* pelos *ultraístas* é similar à reação dos modernistas anglo-europeus e americanos contra os estetas e decadentes do *fin de siècle* (RICE, 48-49). O *ultraísmo* compartilhava imperativos formais com movimentos de vanguarda na Europa, como o futurismo e o cubismo.

Após o seu retorno a Buenos Aires em 1921, Borges promoveu a revista mural *Prisma*. O primeiro número de *Prisma* anunciou a morte do romance psicológico e castigou os poetas que se baseavam na autobiografia e em tentativas frustradas de simbolismo. O manifesto para uma nova poesia exigiu a redução da poesia lírica a seu elemento básico, a metáfora; a eliminação de adjetivos supérfluos e de frases conectivas; e fundamentalmente, exigiu a síntese de duas ou mais imagens em uma, ampliando o potencial sugestivo da linguagem (BORGES, 1921, 52). Os *ultraístas* também procuraram revigorar os autores barrocos negligenciados do século de ouro espanhol. Eles reconheceram os experimentos com a sintaxe latina e as imagens elaboradas em Góngora, o jogo de conceitos em Quevedo, e a ficção labiríntica dentro da ficção em Cervantes, cada um ecoando suas próprias questões (RODRÍGUEZ MONEGAL, 166). Neste sentido, o jovem Borges escreve desde uma base estética não diferente daquela do jovem Beckett. Ambos foram impelidos para suas respectivas vanguardas pelas limitações percebidas em suas literaturas nacionais, e pelo ar de experimentação literária na Europa continental.

Em 1924, Borges distanciou-se do *ultraísmo* e do que ele via como a sua indulgência “barroca”. Ao mesmo tempo em que estava claramente impressionado com a linguagem de Joyce em sua resenha de 1925 sobre o *Ulysses*, considerando Joyce “um milionário das palavras e estilos”, ele encerra a resenha dirigindo-se a Joyce com as “palavras respeitadas” de Lope de Vega a Góngora, simbolizando que para Borges os dois autores, Joyce e Góngora, compartilham um lugar decadente parecido na literatura (2001, 12-15). Porém, no ano anterior à sua resenha do *Ulysses*, Borges tinha escrito um artigo para a revista espanhola de Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, criticando duramente a linguagem de Góngora que ele lia como sendo “solicitada por gramáticos” na tentativa de imitar latinismos. Borges contrasta isso com a virtude da poesia de Quevedo que ele elogia como sendo “psicológica; é o empenho em restituir a todas as ideias o arriscado

e abrupto caráter que as fez surpreendentes ao se apresentarem pela primeira vez” (1924, 10). Ao filiar Joyce com Góngora, Borges o está considerando um gramático, ainda que soberbo, ao invés de um escritor de inspiração artística. Além disso, Borges se distancia dos *ultraístas* de Sevilha e de sua atitude experimental com a linguagem poética, ao se identificar com Lope, um crítico da dicção latinizada do *gongorismo*, popular entre os *sevillanos* e *cordobeses* no fim do século XVII e início do século XVIII na Espanha⁶.

Em 1927, o renascimento de Góngora estava em seu ápice no mundo literário hispânico. Novas edições acadêmicas das *Soledades* de Góngora estavam sendo publicadas pelo poeta Dámaso Alonso, que casualmente traduziu ao espanhol o *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Borges deplorou o renascimento de Góngora, e em um ensaio que apareceu em *El idioma de los argentinos* (1928), ele declara sua ruptura com os *ultraístas* e dá uma pista sobre sua opinião sobre Joyce. “Góngora se tornou um símbolo pelos seus jogos técnicos meticulosos, mas supérfluos, pela simulação do mistério, por meras aventuras de sintaxe – em outras palavras, pela não-literatura melódica e perfeita que eu sempre repudiei” (1928, 123). É, portanto, difícil concordar com a opinião comum dos críticos de Borges que mantêm que a reação de Borges a Joyce foi entusiasta e esperançosa.

Nas duas resenhas do *Finnegans Wake*, “Fragmento sobre Joyce” (1941, 220-221) e “O último romance de Joyce” (1939, 195), Borges se refere a Stuart Gilbert como o “intérprete oficial” de Joyce. Enquanto Borges espera por um tratado exegético de Gilbert sobre esse “labirinto verbal”, ele examina a linguagem do texto: “*Finnegans Wake* é uma concatenação de trocadilhos elaborados em um inglês onírico que é difícil não classificar como frustrado e incompetente” (1939, 295).

Em “Fragmento sobre Joyce” Borges insinua que seu personagem Funes, do conto de 1944 “Funes el memorioso”, é de alguma forma um retrato do leitor insone que Joyce evoca como o leitor ideal do *Ulysses*. Apesar de ser um argentino proveniente do campo, há rumores de que

6 Em relação à crítica de Lope acerca da latinização do castelhano conferir: “Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético”. In: *Revue Hispanique*. LXVII: 171 (1929), 287-320; 172, 321-381; e Leo Cabranes-Grant, “Lope de Vega y los debates sobre el origen de la lengua castellana”. In: *Bulletin of Hispanic Studies*, 77:3 (2000); 147-169.

o pai de Funes seja inglês, embora seu nome seja claramente celta, O'Connor. Inclusive antes do acidente que misteriosamente conferiu a Funes o poder absoluto da memória, ele sempre sabia as horas, e por isso era denominado como o “cronométrico Funes”, progredindo ao longo do tempo com a precisão dos movimentos de hora em hora de Bloom.

Embora Funes supere o tempo após o acidente sofrido, ele passa todos os dias no seu quarto escuro e desafia o presente com a sua habilidade em perceber as consequências do passado e do futuro dos fenômenos e da memória. Ele se torna menos Bloom do que o narrador de Bloom. Evocando a cartografia das nuvens nos capítulos de Telêmaco e Calipso do *Ulysses*, que Hugh Kenner denomina de efeito “paralaxe”, Funes “conhecia as formas das nuvens no hemisfério sul na manhã do dia 30 de abril de 1882” (1998, 135). Em contrapartida, quando o narrador do conto de Borges se despede pela primeira vez de Funes, antes de sua queda, ele deve partir na embarcação Saturno, portanto, o narrador está a serviço de Cronos, do tempo⁷. Igualmente, o telegrama que o narrador recebe o leva a considerar uma conjunção da realidade contra a retórica, do “absolutismo da frase adverbial” que o distraía de “qualquer possibilidade de dor real” (1998, 133). Esse distanciamento da emoção real e humana pela obsessão de um gramático no narrador de sua história – a mensagem, afinal de contas, relata que seu pai está doente – difere do tipo de correspondência física presente no *Ulysses* e em Funes. Para Funes, as lembranças não eram “simples” – toda imagem visual estava vinculada a sensações musculares”, o que mimetiza a lógica do *Ulysses*, em que cada capítulo e hora do dia corresponde a uma parte do corpo. Cada vez que Funes reconstrói um dia inteiro, essa tarefa “custa-lhe um dia inteiro” (1998, 135). Em “Fragmento sobre Joyce”, Borges menospreza as “correspondências imperceptíveis e laboriosas” do *Ulysses* como “tiques deliberados” (2001, 221). Borges proclama seu total desprezo pelo uso que Joyce faz da narrativa homérica, “Entre estes tiques deliberados, o mais aclamado é o mais insignificante: as relações de Joyce com Homero, ou (simplesmente) com o Senador do *département de Jura*, M. Victor Bérard” (2001, 221).

⁷ Devo esta observação ao meu orientador, Dr. Bruce Gardiner.

Evocando tanto a taxonomia do *Ulysses* quanto os neologismos de *Finnegans Wake*, Funes elabora uma teoria ilógica bizarra, que procura atribuir uma frase a cada número, embora ele não seja capaz de entender uma lógica simples. O narrador afirma: “Ele era o solitário e lúcido de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso” (1998, 136). Funes já fora comparado ao imperador de Lilliput nas *Viagens de Gulliver* de Swift, e seu sistema numérico lunático é o tipo de hipótese científica ridícula que se encontra na grandiosa e venerada academia da terceira parte das *Viagens de Gulliver*. Porém, Funes (vulgo James Joyce) é essencialmente o idiota-prodígio; ele é “virtualmente incapaz de ideias genéricas, platônicas” e apesar de ser poliglota como Joyce, “Ele aprendeu sem esforço inglês, francês, português, latim”, Funes “não era capaz de pensar” (1998, 136-7).

Borges conecta Joyce e Swift com Flaubert e o idiota-prodígio no seu ensaio de 1932, “Vindicación de “Bouvard et Pécuchet””. O ensaio une Flaubert e Swift pelo seu ódio pela estupidez humana. Bouvard e Pécuchet são os dois personagens do último romance inacabado de Flaubert. Cada um é essencialmente um idiota-prodígio, apesar de se mudarem para a cidade e iniciarem um curso de aprendizagem enciclopédico, que o romance de Flaubert descreve com minúcia. Borges claramente delineia suas alianças quando escreve:

As negligências ou desdêns ou liberdades do último Flaubert desconcertaram a crítica; creio ver nelas um símbolo. O homem que com *Madame Bovary* forjou o romance realista foi também o primeiro em estilhá-lo. Chesterton, ainda ontem, escreveu: “O romance talvez morra conosco.” Flaubert, instintivamente, percebeu a sua morte, que ainda está em curso (não seria o *Ulysses*, com seus mapas, calendários e precisões, a grandiosa agonia da morte de um gênero?) (2001, 389)

A ideia de que o romance estava em seu leito de morte tinha sido amplamente divulgada pelos *ultraístas* espanhóis através da influência do ensaio de 1925 de Ortega, “Ideas sobre la Novela” (1983, 51-95). Contudo, Borges opera um ataque rigoroso contra o ensaio de Ortega no prefácio ao romance *La invención de Morel* (1940) de seu compatriota, cúmplice literário e amigo, Adolfo Bioy Casares (2001, 243). Borges aproveitou a ocasião para denunciar tanto o tipo de romance psicológico destituído de uma trama convincente, quanto a teoria de Ortega de que os leitores agora têm uma “sensibilidade

superior” para tramas de aventura. Borges insiste na existência de uma trama superior em certos romances do século XX tais como *O processo*, *O viajante na terra* e o próprio romance de Bioy Casares. Proust é considerado sonolento e entediante, logo “inaceitável”. Borges, então, como lhe é característico, invoca G. K. Chesterton e o romance policial; Chesterton, autor das histórias policiais do *Padre Brown*, é julgado superior a Stevenson pela qualidade de suas tramas.

Borges alegou, repetidas vezes, ter tomado de empréstimo estratégias narrativas de escritores ingleses, não modernistas, como De Quincey, Wells, Stevenson e Chesterton. A lógica que permitiu que Chesterton emitisse um juízo final sobre o gênero do romance modernista em “Vindicación de “Bouvard et Pécuchet”” é espelhado no conto “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges (1998, 131-137). Esta *ficción* é uma sátira aguda do sem sentido do *Ulysses* para um leitor não acadêmico, oculta em uma vestimenta chinesa. Para meu conhecimento, César Augusto Salgado é o único crítico que identificou “El jardín de los senderos que se bifurcan” como uma crítica da estética de Joyce. Salgado também fez a fascinante descoberta de que o “intérprete oficial” de Joyce, o homem a quem ele deu o esquema diagramado de *Ulysses*, Stuart Gilbert, está na verdade disfarçado em uma repetição anagramática, em *St-ephen Alb-ert*, o personagem que em “El jardín de los senderos que se bifurcan” fornece a resposta ao enigma do romance labiríntico.

A história está codificada com muito do mistério e da lenda que cercam o *Ulysses*. Contudo, lê-la com um olhar detetivesco é testemunhar o triunfo da lógica da história de detetive sobre o romance modernista de símbolos ordenados invisivelmente (e a indústria que justifica sua existência). Albert, o acadêmico, é finalmente assassinado pelo espião que comunica a resposta de uma só palavra, não por meio de uma exposição acadêmica dúbia, mas pela lógica da narrativa detetivesca. Depois que Yu Tsun assassina Albert, ele próprio é capturado pelo irlandês Richard Madden. No entanto, o leitor de Yu Tsun (o chefe na Alemanha) sabe que está lendo a manchete do jornal como uma artimanha retórica de seu autor real, Yu Tsun, e então – como na leitura lacaniana do conto “A carta roubada” de Poe – a carta chega ao seu destino. A mensagem de Yu Tsun é entendida, e

Albert, o condado francês, é bombardeado. Há uma brincadeira com os acadêmicos, sempre inclinados a decifrar, mas Borges demanda atenção da mesma forma que todo original “demanda tradução” (DE MAN, 1986, 82) para sua regeneração – e Borges parecia especialmente disposto a renascer como um autor anglo-americano.

O que Beckett identificou como sendo a “apoteose” da palavra em Joyce, Borges diagnosticou como “monstruosidades verbais”. A *ficción* autoproclamada labiríntica e metafísica de Borges é uma resposta genérica e estética contra este peso decadente do romance modernista. Ele se irrita contra um modo narrativo onde um combate sobre o que Beckett denominou de “a materialidade da superfície da palavra” ou é superior à trama, ou dita o rumo para a própria trama. Este é o modo em que *Comment c'est/How It Is* opera. Beckett escolheu não rejeitar o projeto estético de Joyce que prolongava a potencialidade da prosa através do meio de composição “purgatório”. Pelo contrário, com esse estímulo, Beckett se esforçou em arranjar os elementos básicos da linguagem, inclusive o atrito de duas línguas, para romper as superfícies da ficção narrativa. Borges resolveu a questão da linguagem ao submeter as formas existentes da narrativa, nomeadamente a história de detetive e a ficção fantástica, a um tipo de interrogação dialética do estatuto do texto e da subjetividade que é geralmente associada com o romance modernista. A resposta de Beckett e de Borges à estética joyceana é profundamente antitética. As diferenças constitutivas do engajamento de cada um com Joyce comprometem a sua convocação como modelos teoricamente alinhados com o experimentalismo pós-moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, H. Porter. *Beckett writing Beckett: The author in the Autograph*. Ithaca and London: Cornell UP, 1996.

BARTH, John. "The Literature of Exhaustion". In: *The Atlantic Monthly*, August, 1967.

BECKETT, Samuel. *Murphy*. New York: Grove, 1957.

_____. *Watt*. New York: Grove, 1959.

_____. *Proust and Three Dialogues*. London: Calder and Boyars, 1965.

_____. *More Pircks Than Kicks*. New York: Grove, 1972.

_____. *Disjecta: Miscellaneous Writing and a Dramatic Fragment*. New York: Grove, 1984.

_____. *How It Is*. London: John Calder, 1996.

_____. *Comment c'est*. Paris: Les Éditions de Minuit: 1999.

BORGES, Jorge Luis. "Ultraísmo". In: *Nosotros* (Buenos Aires), pp. 39-151, December, 1921.

_____. "Menoscabo y grandeza de Quevedo". In: *Revista de Occidente*, pp. 6-10, December, 1924.

_____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928.

_____. *Collected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. Harmondsworth: Penguin, 1998.

_____. *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986* (Ed. Eliot Weinberger). Harmondsworth: Penguin, 2001.

COHN, Ruby. *Back to Beckett*. New Jersey: Princeton UP, 1973.

CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: UP of Minnesota, 1986.

HILL, Leslie. *Beckett's Fiction: In Different Words*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

JANVIER, Ludovic. *Samuel Beckett par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1964.

_____. *Ulysses*. London: Penguin, 1986.

JULIET, Charles. *Rencontre Avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986.

KENNER, Hugh. "Beckett translating Beckett: *Comment C'est*". In: *Delos: A Journal of Translation*, 5, pp. 194-211, 1970.

ORTEGA Y GASSET, José. *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*. New York: Double Day, Anchor, 1983.

RICE, Thomas. "Subtle Reflections of/upon Joyce in/by Borges". In: *Journal of Modern Literature*, 24.1, pp. 48-49, 2000.

RICKS, Cristopher. *Beckett's Dying Words*. Oxford: Clarendon UP, 1993.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: Paragon House Publishers, 1978.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London and New York: Verso, 1993.