

REMATE DE MALES

Campinas-SP, v.40, n.2, pp. 664-696-000, jul./dez. 2020

IDENTIDADE TRANSITÓRIA: A TEORIA TEATRAL NEGATIVA DE JORGE LUIS BORGES

TRANSITIONAL IDENTITY: THE NEGATIVE THEATER THEORY OF JORGE LUIS BORGES

Ivan Delmanto¹

Resumo: Este artigo procura identificar uma espécie de teoria teatral negativa em textos de Jorge Luis Borges sobre William Shakespeare. Procuraremos demonstrar que, nas reflexões teatrais do escritor argentino, assombradas pela imagem do suicídio, é possível ler uma crítica a diversas noções de identidade, capazes de esboçar traços de uma estética teatral alternativa ao drama burguês.

Palavras-chaves: estética teatral; dramaturgia; literatura argentina.

Abstract: This article tries to identify, initially, a kind of negative theatrical theory in texts of Jorge Luis Borges on William Shakespeare. We will try to demonstrate that, in the Argentine writer's theatrical reflections, haunted by the image of suicide, it is possible to read a critique of various notions of identity, capable of sketching traces of an aesthetic theatrical alternative to bourgeois drama.

Keywords: Theatrical Aesthetics; Dramaturgy; Argentinian Literature.

“Then if there's no author, if there's
nothing to be said but that there isn't
anybody,' the young woman
smilingly asked, 'why in the world
should there be a house?"
(Henry James, "The Birthplace")

¹ Professor de Teoria Teatral na UDESC, Florianópolis: <ivandelmanto@yahoo.com.br>.



PRIMEIRO SUICÍDIO: ESTÉTICA TEATRAL DA AUTOSSUPRESSÃO

É comum o juízo crítico que detecta a ausência da expressão teatral na obra múltipla de Jorge Luis Borges: nenhuma peça escrita, poucas resenhas sobre dramaturgos, pouquíssimos ensaios encontrados sobre textos dramatúrgicos, mesmo que se incluam, no espectro da busca, os famosos prólogos ou os artigos de juventude. Algumas das raras exceções – junto com a presença constante de lapidares apontamentos críticos sobre o teatro de Bernard Shaw, espalhados em vários textos – são os escritos, de gêneros diversos, que Borges dedicou a Shakespeare. Mesmo em número reduzido, constituem pegadas decisivas para o esboço de uma pequena, mas estimulante teoria teatral, capaz de desvelar aspectos importantes da formação histórica da Argentina e do continente americano.

Davi Arriguetti Jr. (1987, p. 193) aponta que, atualmente, é difícil encontrarmos na face universal de Borges a máscara da cor local: “tudo nele tende a nos dar hoje uma impressão de universalidade absoluta, despreendida das circunstâncias históricas, da experiência cotidiana, das amarras e impurezas do mundo”. Mas nem sempre foi assim. Quando publicou *Discussão*, em 1932, Borges foi acusado de ter escolhido o caminho literário do isolamento da torre de marfim. “O crítico Ramon Doll, que era então um socialista com inclinações nacionalistas, censurara o livro por sua prosa antiargentina e por trocar os termos naturais dos crioulos por um estilo mais trabalhado e livresco.” (WILLIAMSON, 2011, p. 246). Em um ensaio do livro *O escritor argentino e a tradição*, de 1932, Borges, distante do nativismo defendido pelos críticos do período, parece reconhecer na literatura argentina aquele “vínculo placentário”, mencionado por Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*:

Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas [...] E embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. [...] Levado ao extremo, o nativismo (que neste grau é sempre ridículo, embora sociologicamente compreensível) teria implicado em rejeitar o soneto, o conto realista, o verso livre associativo. O simples fato de a questão nunca ter sido proposta revela que, nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem a escolha dos instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim ela deixa de ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a

reversibilidade das experiências e a circulação dos valores (CANDIDO, 2003, p. 151).

Reconhecer esse vínculo placentário é negar também, ao escritor periférico, qualquer traço de identidade local, encarando-o como um “galho das literaturas metropolitanas” (CANDIDO, p. 151). Seria uma influência inevitável, historicamente vinculada à nossa dependência, a partir da própria colonização e o transplante brutalmente forçado das culturas. Assim também para Borges (2009, p. 442), em “O escritor argentino e a tradição”: “Qual é a tradição argentina? Creio que podemos responder facilmente e que não há problema nesta pergunta. Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a esta tradição”.²

No seu importante ensaio sobre o escritor argentino, Beatriz Sarlo (2008, p. 29) assinala que a Buenos Aires das primeiras décadas do século XX vivia mudanças vertiginosas: “[a cidade] crescera de maneira espetacular nas duas décadas do século XX, e as marcas materiais desse crescimento eram visíveis nos anos 1920”. Segundo a autora, já em 1936 a imigração europeia perfazia 36,1% da população das grandes cidades argentinas: “De uma perspectiva global, os imigrantes eram mais jovens, mais conspícuos, suas mulheres tinham mais filhos e esses estrangeiros e argentinos de primeira geração respondiam por 75% do crescimento urbano” (p. 30). Tal panorama escandalizava os nacionalistas porque a imigração modificara os tradicionais e ideológicos traços do que seria uma identidade nacional argentina, baseados nos ecos de uma cultura rural *criolla* que o processo de modernização extinguiu, subsistindo como elemento residual e como mito de intelectuais. Os escritores dessa elite *criolla* estabeleciam sua relação com a língua e com suas identidades como argentinos a partir da valorização da espontaneidade – “era preciso ser argentino por via *não adquirida*” (p. 39) – e da afirmação da naturalidade de quem não teve que aprender o espanhol como idioma estrangeiro e, assim, desaprender outras línguas, como no caso do despojamento imposto aos imigrantes. “À diferença do escritor *criollo*, a língua do escritor imigrante ou filho da imigração exhibe as cicatrizes de uma violência que resulta do aprendizado imposto: nada lhe pertence por herança, nenhuma qualidade lhe é inata”

² “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos responder fácilmente y que no hay problema con esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y también creo que tenemos derecho a esta tradición.” As citações das obras que aparecem originalmente em língua estrangeira, na lista de referências deste artigo, foram todas traduzidas por mim.

(SARLO, 2008, p. 40). Borges escreverá sobre as linhas dessas cicatrizes. E as cicatrizes expostas em seus textos revelam que a realidade da modernização capitalista trazia transformações irreversíveis para o país: “[Os imigrantes] acorreram maciçamente à escola primária e começaram um longo caminho de ascensão social marcado por decepções e fracassos profundos, mas também por êxitos espetaculares de incorporação às camadas médias e à intelectualidade” (SARLO, 2008, p. 30).

Ainda para Sarlo (2008, p. 21), Borges foi capaz de formular, em uma obra de posição contraditória, linhas e cicatrizes de “um marginal no centro, um cosmopolita à margem”, que extrai sua originalidade por via da “citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real”. A posição de Borges (2011b, p. 459) como escritor leitor é bastante definida: “Que outros se jactem dos livros que lhes tem sido dado escrever; eu me jacto daqueles que foi me dado ler”, disse uma vez.³ “Não sei se sou um bom escritor; creio ser um excelente leitor ou, em todo o caso, um sensível e grato leitor.” (p. 459).⁴

O interesse de Borges por Shakespeare revela, em primeiro lugar, o exercício de reinvenção de um passado cultural, que “rearma uma tradição literária argentina em operações que são contemporâneas de suas leituras das literaturas estrangeiras” (SARLO, 2008, p. 19). Ao reinventar uma tradição nacional, não mais linear e estabelecida sobre os códigos da mitologia do gaúcho rio-pratense, Borges (2009, pp. 443-444) propõe, como faz com Shakespeare, uma leitura enviesada e oblíqua das literaturas ocidentais:

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 limitar ao argentino para ser argentinos: porque o ser argentino é uma fatalidade e nesse caso o seremos de qualquer modo, o ser argentino é uma mera afetação, uma máscara.⁵

³ “Que otros se jacten de los libros que se les ha dado para escribir; Me jacto de los que me han dado a leer.”

⁴ “No sé si soy un buen escritor; Creo que soy un excelente lector o, en todo caso, un lector sensible y agradecido.”

⁵ “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestra herencia es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos limitarnos al argentino para ser argentinos: porque ser argentinos es una fatalidad y en este caso lo seremos en todo caso, ser argentinos es una mera afectación, una máscara.”

Quando Sarlo (2008, p. 19) aponta que Borges “faz da margem uma estética”, é possível identificar que, à pergunta sobre como é possível escrever literatura em um país periférico, o escritor apresenta o impasse. Desconfiar da representação literária do real significa também colocar sob suspeita a transparente e hegemônica noção de identidade argentina. Ao reler Shakespeare, Borges aponta para uma estética teatral à margem da identidade, sobre o limiar das cicatrizes, que pode ser lida a partir do conceito de limiar, tal como definido por Walter Benjamin (2006, p. 535):

Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar). [...] O limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos em seu significado. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada de sonho.

Seguindo os rastros de Walter Benjamin, é possível dizer que o conceito de “limiar” deve ser diferenciado do de “fronteira” de maneira clara e rigorosa. A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordamento, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio. O conceito de limiar, por outro lado, remete às ideias de soleira, umbral, e se inscreve em um registro mais amplo, de movimento, ultrapassagem, de passagens. O limiar remete àquilo que se situa entre duas categorias, muitas das vezes opostas. O conceito de limiar tem, dessa forma, para Benjamin dois sentidos contraditórios: significa, ao mesmo tempo, delimitação e passagem, separação e transição. Nos textos de Borges sobre Shakespeare, habitar as margens da identidade, no seu limiar, significa um certo movimento entre a vida e a morte, entre realidade e ficção, entre vigília e pesadelo, para o qual uma comparação entre os personagens de Hamlet e de Macbeth pode ser reveladora: “O rei Macbeth sempre me tem parecido mais verdadeiro, mais entregue a seu desapiadado destino que às exigências cênicas. Creio em Hamlet, mas não nas circunstâncias de Hamlet; creio em Macbeth e creio também em sua história” (BORGES, 2011b, p. 138). Macbeth parece um personagem mais crível porque suas circunstâncias o situam no limiar entre dois tempos:

À diferença de nossos ingênuos realistas, Shakespeare não ignorava que a arte é sempre uma ficção. A tragédia [de Macbeth] ocorre em dois lugares e em dois tempos: na distante Escócia do século XI e em um tablado nos arrabaldes de Londres, a princípios do XVI. [...] Com toda a impunidade, o rei pode falar

do armado rinoceronte, de que não havia tido nunca notícia. À diferença de *Hamlet*, que é a tragédia de um pensativo em um mundo violento, o som e a fúria de *Macbeth* parecem eludir a análise (BORGES, 2011b, pp. 140-142).⁶

Essa dupla temporalidade na tragédia de *Macbeth* seria responsável por lhe conferir “a atroz convicção de um pesadelo” (BORGES, 2011b, p. 142). O autor refere-se acima ao rinoceronte, mencionado na cena 4 do ato III de *Macbeth*, momento em que o rei se apavora diante do fantasma de Banquo (v. 99-101) e vocifera contra ele:

MACBETH – Eu ousa o que ousa o homem:
Vem a mim qual selvagem urso russo,
Como um rinoceronte ou tigre hircâneo;
Toma outra forma qualquer e os meus nervos
Jamais se abalarão.
(SHAKESPEARE, 2016a, p. 711).

Não por acaso, Borges escolhe um trecho de *Macbeth* em que, além da dupla temporalidade – quando um personagem menciona um animal que só seria conhecido séculos depois, durante o tempo histórico do autor da obra –, estamos diante de uma figura, o fantasma, capaz de “toma[r] outra forma qualquer”. Parece-nos que a quebra da temporalidade unitária, na obra de Shakespeare, é admirada pelo escritor argentino por revelar que “a arte é sempre uma ficção”, e ainda por transformar os personagens em seres sem identidade individual, fantasmas capazes de tomar múltiplas formas. Características que Borges viu também no próprio Shakespeare.

Os aspectos da biografia do poeta inglês que interessam a Borges são todos aqueles que transformam Shakespeare em um personagem negativo, quase inexistente ou impossível: “Foi sonetista, empresário, homem de negócios e de litígios. Cinco anos antes de sua morte se retirou a seu povoado natal, Stratford-on-Avon, e não escreveu uma linha” (BORGES, 2011b, p. 139). Em sua história, o poeta inglês teria, antes de tudo, negado sua identidade como escritor. Além disso,

Jonson declarou que [Shakespeare] possuía pouco latim e menos grego. Tais fatos têm inspirado a conjectura de que só foi um testa de ferro. Miss Delia

⁶ “A diferencia de nuestros ingenuos realistas, Shakespeare no ignoraba que el arte es siempre una ficción. La tragedia ocurre en dos lugares y en dos momentos: en la lejana Escocia en el siglo XI y en una plataforma en las afueras de Londres, a principios del XVI. [...] Con toda impunidad, el rey puede hablar del rinoceronte armado, del que nunca había oído hablar. A diferencia de Hamlet, que es la tragedia de un pensativo en un mundo violento, el sonido y la furia de Macbeth parecen eludir el análisis.”

Bacon [...] atribui a paternidade de seus dramas a Francis Bacon, profeta e mártir da ciência experimental e homem de uma imaginação do todo distinta (BORGES, 2011b, p. 139).

Enquanto isso, em hipótese menos inverossímil quanto à verdadeira autoria das obras do elisabetano, também “Luther Hofman propõe a candidatura do poeta Christopher Marlowe, amado das musas, que não haveria morrido apunhalado, em uma taberna de Depford, em 1593” (BORGES, 2011b, p. 139).⁷

Em sua recriação da história de vida de Shakespeare, um texto chamado “Everything and Nothing”, publicado na revista *Versión*, em 1958, e depois reunido em *O fazedor* (1960), Borges postula a ideia de que por detrás do rosto do poeta inglês (cuja verdadeira identidade, conforme já vimos, tem sido objeto de toda classe de suposições) não há ninguém. Essa ideia já fora formulada anteriormente, em “De alguém a ninguém”, texto que faz parte de *Outras inquisições*:

Shakespeare se parecia a todos os homens, salvo o de parecer-se a todos os homens. Intimamente não era nada, mas era tudo o que são os demais, o que podem ser. Hugo, depois, o equipara ao oceano, que é um amálgama de todos os possíveis (BORGES, 2010, p. 104).⁸

Adiante, no mesmo texto, Borges (2010, p. 104) menciona a opinião de Coleridge:

A persona Shakespeare – escreve – foi uma *natura naturata*, um efeito, mas o universal, que está potencialmente no particular, lhe foi revelado, não como abstraído da observação de uma pluralidade de casos, senão como a substância capaz de infinitas modificações, das quais sua existência pessoal era só uma.⁹

A expressão *natura naturata* significa “natureza naturada”, expressão latina cunhada na Idade Média que descreve um Deus passivo e contrasta com *natura naturans*, quer dizer, a natureza em sentido ativo. Ambas as expressões foram usadas, com significado distinto, logo depois por Baruch

⁷ “Luther Hofman propone la candidatura del poeta Christopher Marlowe, amado de las musas, que no habría muerto apunhalado en una taberna de Depford en 1593.”

⁸ “Shakespeare se parecia a todos los hombres, salvo lo de parecer-se a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que los demás son, lo que pueden ser. Hugo, después, lo compara con el océano, que es un amálgama de todos los posibles.”

⁹ “La persona Shakespeare – escribe – era una naturaleza natural, un efecto, pero lo universal, que está potencialmente en lo particular, le fue revelado, no como abstraído de la observación de una pluralidad de casos, sino como sustancia capaz de infinitas modificaciones, de las cuales su existencia personal era solo una.”

Espinosa. Como se sabe, para este pensador, a natureza e Deus eram o mesmo. Ao comparar Shakespeare com a natureza inefável de Deus, Borges o aproxima da noção de substância de Espinosa (2013, p. 23), para quem “não existe, na natureza das coisas, senão uma única substância, e que ela é absolutamente infinita”. Ainda quanto à substância, para o filósofo, “as coisas particulares nada mais são que afecções dos atributos divinos, ou seja, modos pelos quais os atributos de Deus exprimem-se de uma maneira definida e determinada” (p. 49). A seguir, no final de seu ensaio, Borges repercute assim a ideia espinosista: “a história é um interminável e perplexo sonho das gerações humanas; no sonho há formas que se repetem, talvez não haja outra coisa que formas, uma delas é o processo que denuncia esta página” (BORGES, 2010, p. 104).¹⁰

Ao dizer que substância é “o que existe em si e por si é concebido”, Espinosa (2013, p. 22) afirma só poder haver uma substância, que é absoluta e se identifica com Deus – não um Deus das narrativas religiosas, mas o de um conceito apreensível racionalmente e tomado como causa de si e de todas as coisas, capaz de conferir ordem e funcionamento ao mundo. Essa substância é potência absoluta de autoprodução e de produção de todas as coisas. Assim, como para o filósofo a essência de Deus é uma potência de causa inesgotável, dá-se o nome de “natureza naturante” à substância e seus atributos, enquanto atividade infinita que produz a totalidade do real, e dá-se o nome de “natureza naturada” à totalidade dos modos produzidos pelos atributos. Dessa forma, Deus não é uma causa que se separa dos efeitos após tê-los produzido, mas é causa imanente e eficiente de seus modos, expressando-se por eles que, ao mesmo tempo, a expressam. Shakespeare seria, para Borges, essa substância infinita, capaz de expressar-se e produzir infinitos modos de existência, infinitas formas. O poeta teria a capacidade liminar de ser todos porque, na essência, não possuiria identidade, seria ninguém.

Essa reflexão aprofunda-se em “Everything and Nothing”. O texto reduz a vida de Shakespeare a poucos fatos: sabia um pouco de latim e menos de grego (afirmativa que Borges retomará, anos depois, em seu prólogo à *Macbeth*, conforme vimos acima); teve sua primeira experiência sexual com Anne Hathaway “durante uma longa sesta de junho” (BORGES,

¹⁰ “[...] la historia es un interminable y perplejo sueño de generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, tal vez no haya otra cosa más que formas, una de ellas es el proceso que denuncia esta página”.

2010, p. 295);¹¹ e na idade de 21 anos foi a Londres trabalhar com teatro, abraçando a profissão a que estava predestinado. Instintivamente, havia se “adestrado no hábito de simular que era alguém, para que não se descobrisse sua condição de ninguém” (BORGES, 2010, p. 295).¹² Como ator, quando terminava a representação teatral e fechava-se a cortina, uma sensação profunda de irrealidade o envolvia: deixava de existir. O personagem Shakespeare imaginado por Borges só existia quando suprimia sua própria identidade para representar o outro. Quando saía do teatro, começava a imaginar outros personagens, a criar outras fábulas: assim, enquanto seu corpo continuava sua vida em bordéis e em tabernas, sua alma era César, ou Julieta, ou Otelo ou as três bruxas no fatídico e solitário páramo. Borges (2010, p. 296) compara Shakespeare a Proteu, que “esgota todas as aparências do ser”, exaurindo-se e anulando a si mesmo.¹³ O texto termina com um diálogo entre Shakespeare, a substância infinita e seu outro especular, Deus:

A história agrega que, antes ou depois de morrer, se soube frente a Deus e lhe disse: “Eu, que tantos homens tenho sido em vão, quero ser uno e eu”. A voz de Deus lhe respondeu desde um torvelinho: “Eu tampouco sou; eu sonhei o mundo como tu sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estavas tu, que como eu, eres muitos e ninguém” (BORGES, 2010, p. 296).¹⁴

¹¹ “[...] durante una larga siesta de junio”.

¹² “[...] adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie”.

¹³ Albert Camus, refletindo sobre o absurdo na figura do ator, em *O mito de Sísifo*, promove reflexão próxima à desenvolvida por Borges, em relação a Shakespeare. Segundo Camus (2009, p. 92), “um escritor conserva a esperança através de seus escritos, um músico conserva a esperança através de suas composições, um escultor, um pintor, um fotógrafo, um cineasta conservam-se em alguma medida. Eles possuem uma existência que os ultrapassa, e por isso são menos absurdos”. Ou, pelo contrário, estaria entregue ao seu destino de poucas horas. “Toda a grandeza de sua representação está no tempo de palco e, por que não, de sua vida” (p. 92). Por isso, a condição efêmera e instável da arte do ator seria capaz de “nos despertar para o absurdo, ele captura a nossa consciência, nos coloca corajosamente de frente aos nossos destinos” (p. 93). Como o ator, ao entrar no palco para trabalhar, sabe que “vai morrer em três horas com o rosto que tem hoje”, Camus afirma que esse ator “precisa sentir em pouco tempo todo um destino excepcional. Precisa alterar a densidade do tempo. Precisa fazer falar o silêncio” (p. 93).

¹⁴ “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo ante Dios y dijo: ‘Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo’. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: ‘You tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo, eres muchos y nadie’”.

Como o autor, os personagens de Shakespeare são também caracterizados pela despersonalização, pelo movimento, pendular e incessante, entre a mescla e o mergulho nas águas do outro e a negação da própria identidade: “Às vezes, deixou em alguma dobra da obra uma confissão, seguro de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua pessoa faz o papel de muitos, e Iago diz com curiosas palavras ‘não sou o que sou’” (BORGES, 2010, p. 295). Vejamos as cenas mencionadas por Borges. Em *Ricardo II*, o protagonista, em seu solilóquio do ato V, cena 5, diz:

RICARDO – Assim de mim eu faço muita gente,
Ninguém contente. Por vezes sou rei,
Mas co'a traição sonho em ser mendigo,
Que é o que sou. Mas depois a penúria
Convence-me de que era melhor ser rei;
Então sou rei de novo, e logo, logo,
Perco a coroa para Bolingbroke,
E não sou nada.
(SHAKESPEARE, 2016b, p. 1.048).

Em *Otelo*, Iago afirma, na cena 1, do ato I:

IAGO – Finjo só para os meus fins.
Quando o que eu faço revelar aos outros
O aspecto e os atos do meu coração
No exterior, hão de me ver em breve
A carregar na mão o coração.
Pra dar aos pombos: não sou o que sou.
(SHAKESPEARE, 2016a, p. 519).

Entre toda a miríade de personagens shakespearianas, Borges escolhe Iago e Ricardo II como sínteses do processo de negação da identidade porque, nas duas cenas citadas acima, ambos declaram, com extrema autoconsciência, os dois aspectos essenciais à subjetividade liminar que Borges aprecia na obra do elisabetano: o fingimento, a proposital transformação do eu em outro; e a instabilidade, o vendaval que arrebatou o eu e o carrega, de transformação em transformação, rumo ao nada. Ao contrário de outros personagens do teatro do período elisabetano, cujos protagonistas geralmente são marcados pelos solilóquios que revelam autoconsciência sobre si mesmos e seus destinos, Iago e Ricardo II expressam consciência sobre o permanente processo de fingimento e de mudança de suas personalidades, processos em que negam suas próprias consciências como sujeitos. Há uma constante reflexão, bem ao

feitio ensaístico da obra de Borges, sobre o aniquilamento da identidade. Por meio de Iago e Ricardo II, Borges exemplifica, em “Everything and Nothing”, o que descreve em “De alguém a ninguém”: a espécie de identidade negativa dos personagens de Shakespeare, que seria a base central de sua estética teatral, e cujos traços também seriam encontrados em Macbeth e na vida enigmática do próprio Shakespeare.

A exposição de uma espécie de teoria teatral da não identidade, promovida por Borges a partir de Shakespeare, relaciona-se ao contexto mais geral da obra do escritor argentino, em que, em trecho já citado acima, ele afirma que, “à diferença de nossos ingênuos realistas, Shakespeare não ignorava que a arte é sempre uma ficção” (BORGES, 2011b, p. 140). Em um plano mais específico, podemos contextualizá-la no panorama do teatro argentino da primeira metade do século XX, dominado pelo modelo dramático burguês europeu, realista. Como assinala Peter Szondi, o conceito de drama burguês é empregado, desde Diderot (no *Discurso sobre a poesia dramática*), passando por Gyorgy Lukács (em *Sobre a sociologia do drama moderno*), para nomear o fenômeno de ascensão do gênero teatral dramático na Europa, em que os dramaturgos fizeram-se porta-vozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender os valores do racionalismo e da Ilustração, bem como os modos de vida da burguesia. No plano da forma, as peças do drama burguês baseiam-se no primado absoluto do diálogo intersubjetivo, na construção de personagens a partir da noção de indivíduo, sempre com autonomia e livre iniciativa para realizar suas escolhas, e nas unidades de ação, de espaço e de tempo como estruturas fundamentais da narrativa, que progride por meio do encadeamento de conflitos individuais.

Em um questionamento importante para refletirmos sobre as categorias dramáticas burguesas, a que se opõe a teoria de Borges/Shakespeare, um sociólogo-chave para compreendermos a cosmovisão do período é Emílio Durkheim, que, já em sua fase tardia, realizou o intento de derivar as categorias básicas da consciência, tal como as definiu Kant – a saber, o tempo e o espaço do meio social –: derivar o espaço, por exemplo, da divisão territorial necessária à propriedade privada, ou o tempo, a partir da ordem das gerações nas possessões da terra, apontando, em síntese, que as comunidades foram moldando suas formas de pensar segundo sua existência social. Durkheim (2007, pp. 9-10) sugere que: “o princípio de identidade domina hoje em dia o pensamento científico; mas há vários sistemas de representações que o tem desconhecido com frequência, tal é o caso das mitologias”. Mais adiante, o sociólogo menciona o princípio

kantiano da causalidade como também determinado pela estrutura social: “Se, portanto, a cada momento do tempo, os homens não [...] tivessem uma concepção homogênea do tempo, do espaço, da causa, [...] toda concordância se tornaria impossível, e, por conseguinte, toda vida em comum” (DURKHEIM, 2007, p. 10).

Lembremos que, para o iluminismo de Kant, a causalidade – princípio essencial ao drama burguês, traduzido na sua unidade de ação em um todo cerrado e absoluto em que toda causa gera uma consequência – é, assim como o tempo e o espaço, uma categoria do entendimento que promove a “associação do diverso” na realidade da experiência:

[...] o conceito de causa não é outra coisa a não ser uma síntese [...] operada por conceitos e sem uma unidade desse gênero, que tem as suas regras *a priori* e submete a si os fenômenos, não se encontraria a unidade completa e geral, portanto necessária, da consciência no diverso das percepções (KANT, 2008, pp. 154-156).

Todos os fenômenos estão, segundo essa premissa, “universalmente ligados, segundo leis necessárias, numa *afinidade transcendental* da qual a finitude *empírica* é mera consequência” (KANT, 2008, p. 156).

Para Durkheim (2007, p. 11), pelo contrário, a racionalidade está condicionada, mas não por princípios transcendentais, senão pela realidade social: “Por isso, quando tentamos, mesmo em nosso foro interior, libertar-nos dessas noções fundamentais, sentimos que não somos completamente livres, que algo resiste a nós, dentro e fora de nós”. Esse amálgama de mundo interno e externo seria característica de nossa condição histórica subjetiva, já que “*a sociedade é também representada em nós, ela se opõe a partir de dentro de nós a essas veleidades revolucionárias; temos a impressão de não podermos nos entregar a elas sem que nosso pensamento deixe de ser um pensamento verdadeiramente humano*” (p. 11).

Se os princípios da contradição e da causalidade, o tempo e o espaço dependem de sistemas de representações e de práticas coletivas cuja origem é social, é possível afirmar que tais categorias, quando transpostas à forma do drama, não possuem existência universal. Seguindo esse raciocínio, se desfaz o aparente caráter “arquetípico” que críticos como Harold Bloom enxergam nos personagens de Shakespeare, quando confrontados com a descrição que Borges constrói a partir deles, baseada em uma negação dos princípios de identidade e de causalidade. Tal confronto revelaria, na verdade, uma sociedade colonial, a argentina, em que as contradições e a organização do espaço e do tempo realizam-se de maneiras distintas dos

contextos norte-americano e europeu, diferença em que a transparência da ideia de “identidade nacional” e, por consequência, de identidade individual não se realiza. Por mais que o pensamento positivista de Durkheim me pareça tão antinômico quanto o subjetivismo de Kant,¹⁵ perseguirei essa pista – a do condicionamento histórico das categorias essenciais ao drama desmontado por Borges/Shakespeare – a partir de agora.

Tal desmonte da ideia de identidade também está presente na obra de outro autor de língua inglesa admirado por Borges, o filósofo escocês David Hume.¹⁶ A imagem da mente como um teatro sem palco, em que as percepções aparecem de forma sucessiva, é a síntese do modo como Hume (2010, p. 285) aborda a identidade pessoal: “A mente é constituída unicamente pelas percepções sucessivas; e não temos a menor noção do lugar em que essas cenas são representadas ou do material de que esse lugar é composto”. A mente seria apenas um feixe de percepções, e a noção de eu tão somente uma ficção, originada por uma série de tendências da imaginação. Para Hume, a mente seria um fluxo de percepções que se sucedem com rapidez instável e inapreensível, em um fluxo de devir contínuo. A imaginação tenderia a atribuir a essas percepções variadas a noção de identidade, uma vez que os atos mentais seriam todos semelhantes. O espírito, como uma tela de imagens cinéticas, não passaria então de uma coleção de percepções, de uma multiplicidade movente. Não se poderia, assim, derivar uma identidade daquilo que é puro movimento, daquilo que nunca permanece o mesmo, senão por uma ficção, advinda do engano da mente que imagina. Seria assim que, para Hume, as percepções

¹⁵ Durante suas “Lições sobre a *Crítica da razão pura* de Kant”, Theodor Adorno traçou a seguinte relação entre o pensamento de Durkheim e o de Kant: “Durkheim fez seriamente a tentativa de derivar o espaço, o tempo e uma série de categorias a partir da sociedade. [...] Esta tentativa é em si mesma, se vocês querem, tão problemática quanto a de Kant [...] mas, se vocês aceitam que espaço e tempo não podem ser imagináveis vazios e sem serem divididos, [...] sem algo espacial dentro do espaço e algo temporal que ocorra no tempo, então a tese de Durkheim, segundo a qual espaço e tempo são derivados de determinados dados sociais, localizados no espaço e no tempo, perde algo de sua absurdidade” (ADORNO, 2015, pp. 183-186).

¹⁶ Borges (*apud* NUÑO, 1986, p. 11) fomentou, por vezes, a opinião de que Hume seria um de seus filósofos prediletos, como na seguinte entrevista: “Tenho me limitado a reler certos autores. E esses autores são Berkeley, Hume e Schopenhauer. E tenho descuidado dos demais. Por exemplo, sempre tenho sido derrotado por Kant. Por Hegel, evidentemente, tão desprezado por Schopenhauer [...] Mas tenho lido e relido Berkeley, Hume e Schopenhauer, que para mim vêm a ser a cifra da filosofia”.

não pertenceriam ao espírito, mas seriam o próprio espírito, um fluxo em perpétuo movimento.

Hume insiste em afirmar que as percepções não necessitam de algo que sustente sua existência, tal como uma substância subjetiva. De fato, haverá um eu, mas apenas uma ficção que se chama “eu”:

[...] quando penetro mais intimamente naquilo que denomino *meu eu*, sempre deparo com uma ou outra percepção particular, de calor ou frio, luz e sombra [...]. Nunca apreendo a *mim mesmo*, em momento algum, sem uma percepção, e nunca consigo observar nada que não seja uma percepção (HUME, 2010, p. 284).

Falar de sujeito, portanto, é falar do que se acorda, isto é, do que se acredita instituído ou contratado. E não pode haver a constituição dessa “natureza” subjetiva sem que se produza um sentimento de propriedade. Essa é a chave histórica para o pensamento de Hume, parece-me, tal como foi descrito até aqui. As teorias utilitaristas da época explicavam a propriedade a partir do que se definia como uma expectativa de cada homem de conservar o que possui. Portanto, é porque se adquire o hábito ou a familiaridade que o estado de posse se transforma em título de propriedade. E, se nos objetos não há nada dado que lhes confira esse título, Hume conclui que se trata aqui de um sentimento de propriedade só possível como experiência no tempo, como síntese temporal. Com a propriedade privada, eixo da ordem simbólica burguesa, o costume e a imaginação nos convencem a perceber um vínculo necessário entre a propriedade e seu possuidor, para o qual, mais uma vez, não existe nenhum fundamento racional: haveria na visão idealista de Hume, portanto, um núcleo da realidade histórica que permanece reprimido.

Na verdade, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho – fenômeno que a Europa passava a viver de maneira absoluta a partir do momento histórico vivido por Hume, o mesmo da consolidação do drama burguês e do “realismo” criticado por Borges – é originalmente aparentado com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio dela, os seres singulares não idênticos se tornam comensuráveis para a permuta, idênticos para o comércio entre si. Assim, poderíamos, em uma inversão imprevista, aproximar o espírito descrito por Hume do trabalho abstrato, na clássica definição marxista:

[...] uma determinada mercadoria, um *quarter* de trigo, por exemplo, troca-se nas mais diversas proporções por outras mercadorias, por exemplo: por x graxa, por y seda, por z ouro etc., mas como x graxa, y seda, z ouro representam o valor

de troca de um *quarter* de trigo, x graxa, y seda, z ouro têm necessariamente que ser valores de troca permutáveis entre si ou iguais. Segue-se daí: primeiro, que os valores de troca da mesma mercadoria não expressam todos eles algo igual; segundo, que o valor de troca não é e não pode ser senão a expressão de um conteúdo dele diferenciável, sua forma de manifestar-se (MARX, 1999, p. 42).

A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em ideologia. A ideologia aproxima-se do processo descrito por Hume devido à sua cumplicidade com o pensar identificador: com o “pensar em geral”. As infinitas percepções que formam o sujeito em trânsito descrito por Hume só são possíveis porque podem ser intercambiáveis, como as mercadorias.

O que nos interessa em Hume é que na sua teoria da subjetividade uma forma histórica, ou seja, as relações de produção baseadas no trabalho abstrato, descritas acima por Marx, são tomadas por uma substância da realidade (des)historicizada. No entanto, tal teoria é importante para o estudo do surgimento histórico do drama burguês na medida em que nos apresenta, além de um sujeito em movimento, um sujeito em constante transição rumo ao outro:

[...] no que se poderia chamar de imaginário social, eu me descubro refletido no outro, ao mesmo tempo em que o vejo refletido em mim; e essa mutualidade pode aprofundar-se a ponto de os dois sujeitos acabarem deixando de ser distinguíveis e, então, o que se reflete nada mais é do que o ato bidirecional de espelhar a si mesmo (EAGLETON, 2010, p. 73).

Tal luzir de espelhos sobre espelhos, descrito por Eagleton, quando identificado na estrutura do drama, revela-nos a sua função ideológica: além de propagar os valores burgueses, o drama teria assim a capacidade de, em sua infinita progressão intersubjetiva, apresentar a realidade dos sujeitos intercambiáveis, cujos conflitos os fazem balançar de ação a ação, em um processo de intercâmbio que reproduz a forma do valor de troca. Os personagens dramáticos são dessa forma, simultaneamente, centrados e descentrados, identidade una e feixe de impressões vagantes, porque o que determinaria essa nova experiência subjetiva descrita pelo drama burguês emergente, não pode ser compreendido pelas antigas categorias de pensamento: tal subjetividade só poderia ser compreendida pelo conflito que move o personagem dramático de um extremo a outro, dentro de si e também rumo ao outro, em um processo que, ao mesmo tempo que diferencia ao máximo cada produto, os iguala para que sejam lançados na arena dramática da troca.

O drama seria capaz de, em sua estrutura, esconder e revelar, ao mesmo tempo, a experiência histórica de intercâmbio incessante, baseada no trabalho abstrato, que iguala e contradiz os sujeitos. Assim, o drama determina uma forma teatral – movida pelo conflito, pela identidade e pela contradição – que é também capaz de esconder e naturalizar relações históricas, as quais serão submetidas à crítica da teoria teatral esboçada por Borges/Shakespeare. Se o desmanche da identidade e do eu individual, preconizado por Hume, depende historicamente de um mundo baseado no intercâmbio generalizado de mercadorias, ainda há, no filósofo amado por Borges, assim como no drama, um princípio identificador, que sustenta a troca e a labilidade subjetiva. A teoria teatral de Borges/Shakespeare vai, no entanto, muito mais além: não estamos agora diante da mera “troca” ou balançar de impressões e de ficções subjetivas, os personagens shakespearianos apresentam-nos o desafio da negação da identidade.

Um poema em versos livres publicado por Borges em *Cuadernos Hispano-Americanos*, em abril de 1973, e incluído em *La rosa profunda*, é uma pista inicial para nosso percurso:

El suicida

No quedará en la noche una estrella.
No quedará la noche.
Moriré y conmigo la suma
del intolerable universo.
Borraré las pirámides, las medallas,
los continentes y las caras.
Borraré la acumulación del pasado.
Haré polvo la historia, polvo el polvo.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie.
(BORGES, 2011a, p. 128).

O jogo de palavras do verso final, “nada” e “nadie”, expressa o limiar que o suicídio alegoriza na teoria teatral de Borges/Shakespeare: movimento entre nada e ninguém, a espécie de identidade negativa que esse teatro preconiza é capaz de “apagar a acumulação do passado”, o eixo identitário que sempre caracterizou os personagens e conflitos ao longo da tradição dramática ocidental. Macbeth, no limiar entre dois tempos, o fingidor Iago e o múltiplo Ricardo II representam a aniquilação absoluta presente no suicídio ou na autossupressão da identidade, depois da qual “não restará

na noite uma estrela”. Ao apagar “a acumulação do passado”, o suicida, apresentado por Borges, não destrói apenas sua própria existência, ou o seu próprio “eu”, mas apaga também o modelo dramático de construção identitária, cujo personagem do drama burguês pode ser mencionado como espécie de “identidade pura”, ou subjetividade fixa. Ao olhar para o passado, Borges encontra em Shakespeare outra constelação subjetiva, em que o apagamento das luzes fixas no céu, estrelas que se movem em luz instável, como vaga-lumes em queda-livre, é o único norte.

ROMA, ARGENTINA E SUICÍDIO

Talvez seja possível encontrar, nesse território entre arte e vida que Borges traçou entre Shakespeare, Macbeth, Iago e Ricardo II, um tema recorrente na obra do escritor argentino, capaz de revelar um aspecto ainda mais negativo dessa estética teatral liminar que procuramos descrever até aqui. Na obra de Borges, o suicídio é também este limiar entre alguém e ninguém, entre todos e ninguém, entre morte e vida, pesadelo e sonho.

Em artigo publicado na revista *Crítica*, no final de 1933, sob o pseudônimo de José Tuntar, Borges, baseando-se no relato de Tácito sobre a decadência da Roma imperial, descreve a trajetória do imperador Diocleciano (iniciada em 285 d.C.), expondo a desilusão do governante dalmata e sua renúncia à coroa e às benesses do poder após ver a Constituição da República ser denegrida por asseclas e sucessores. Diocleciano decide suicidar-se num gesto trágico de desafio e desespero:

Com um estoicismo digno de seu misticismo intelectual, com um alto sentido de sua missão, que não devia terminar ainda mais miseramente, com frieza de dalmata e romano, Diocleciano pensou deixar-se morrer lentamente de fome. Em um dia em que, sobre o airado mar de sua pátria, o vendaval sacudia as ondas e rugia contra o fosco palácio, a fatigada silhueta do ancião se desmoronou para sempre: os últimos leais servidores encontraram o corpo do imperador sobre o piso do pórtico, aonde havia levado suas pósteras desilusões e angústias, com os olhos verdes abertos (BORGES, 1995, p. 81).¹⁷

¹⁷ “Con un estoicismo digno de su misticismo intelectual, con un alto sentido de su misión, que no debía terminar aún más miserablemente, con la frialdad del dalmata y del romano, Diocleciano pensó que se dejaría morir lentamente de hambre.

En un día en que, en el mar ventoso de su tierra natal, la tormenta de viento agitó las olas y rugió contra el mate palacio, la silueta cansada del anciano se derrumbó para siempre: los últimos sirvientes leales encontraron el cuerpo del emperador en el piso del pórtico, donde había llevado sus pósteras desilusiones y angustias, con los ojos verdes abiertos.”

Como observou o biógrafo Edwin Williamson (2011), o artigo de Borges/Tuntar implica uma analogia entre Roma e a Argentina: “assim como a Roma republicana foi corrompida pelos sucessores do imperador Augusto, do mesmo modo a república argentina foi corrompida pelo sistema oligárquico criado pelo general Roca na década de 1880” (WILLIAMSON, 2011, p. 247). O suicídio é apresentado como uma forma de resistência à decadência histórica e como um ato nobre de negação aos limites da própria identidade e do mundo exterior.

O suicídio é um tema presente em toda a obra de Borges, ainda que nem sempre de maneira explícita. Os principais biógrafos do escritor argentino fazem referência a uma tentativa de suicídio que Woodall (1999, p. 143) fixa com exatidão: “antes de cumprir 35 anos, em 24 de agosto de 1934, Borges chegou a projetar seu suicídio no hotel Las Delicias de Adrogué”. Rodríguez Monegal agrega mais detalhes. Começa referindo-se a um período depressivo na vida de Borges para depois iluminar aquele 24 de agosto de 1934:

Apesar dos muitos e excelentes amigos de então, Borges levava no íntimo uma vida tragicamente solitária. Não é de estranhar que de tanto em tanto alimentara a ideia do suicídio. Uma dessas ocasiões – a mais assustadora talvez – [...] se pode reconstruir aproximadamente assim. No dia em que cumpria 35 anos [...] Borges decidiu suicidar-se. Comprou um revólver em uma loja na rua Entre Ríos e um romance de Ellery Queen, *O mistério da cruz egípcia* (que já havia lido) em uma livraria. Assim fortificado, foi à estação Constitución, onde comprou um bilhete, só de ida, para Adrogué. Ao chegar, se instalou no conhecido hotel Las Delicias, no quarto 19, para consumir o suicídio (MONEGAL, 1993, p. 251).¹⁸

Segundo outro biógrafo, Williamson, Borges bebeu (e não pagou) dois ou três conhaques e logo disparou um tiro. Havia escrito, naquela tarde, um poema em prosa na biblioteca Miguel Cané que, supostamente, seria uma nota suicida, titulado “Boletim de uma noite toda”, incluído depois em *Textos recobrados (1919-1929)*. Independentemente de o texto referir-se ou não a esse momento de crise na vida do escritor argentino (o

¹⁸ “Me apuro: a la cama, me dejo en ella como para morir. Casi me escamotea la oscuridad. [...] Tal vez no soy intrínseca luz e intrínseco pensar, sino sombra interior y muerte interior. [...] El tiempo – maquinaria incansable – sigue funcionando, o quizá fluyendo de mí. [...] Después, voy despojandome de mi nombre, de mi pasado, de mi conjetural porvenir. Soy cualquier otro. Ya me dejó la visión, luego el escuchar, el soñar, el tacto. Soy casi nadie: soy como plantas (negras de oscuridad en negro jardín) que no despertará el pleno día. Pero no en día, sino en tenebrosidad soy yacente. Soy tullido, ciego, desafortado, terrible en mi cotidiano desaparecer. Soy nadie.”

professor Donald Yates, amigo de Borges e pesquisador, sugere outra data para o manuscrito), para nosso propósito, há algumas frases que poderiam referir-se ao suicídio:

Me apuro: na cama me deixo como para morrer. Quase me escamoteia a escuridão. [...] Talvez não sou intrínseca luz e intrínseco pensar, senão sombra interior e morte interior. [...] O Tempo – maquinaria incansável – segue funcionando, ou talvez fluindo de mim. [...] Depois, vou despojando-me de meu nome, de meu passado, de meu conjectural porvir. Sou qualquer outro. Já me deixou a visão, logo o escutar, o sonhar, o tato. Sou quase ninguém: sou como as plantas (negras de escuridão no negro jardim) que não despertará o pleno dia. Mas não em dia, senão em tenebrosidade sou jacente. Sou aleijado, cego, desaforado, terrível em meu cotidiano desaparecer. Sou ninguém (BORGES, 2011c, pp. 232-233).

Importante observar que o suicídio surge, durante todo o texto, associado à despersonalização, à fuga do tempo linear e da subjetividade una. O “me deixo para morrer” é associado ao tempo que flui e escapa de si, à escuridão, ao despojamento do nome. No fim do texto, o recurso à enumeração – muito empregado na obra de Borges – relaciona a perda dos movimentos e dos sentidos ao “cotidiano desaparecer”, ao périplo negativo em busca de ser ninguém. Em vez da irrupção súbita e violenta do suicídio, o deixar-se morrer aqui desenha-se como um processo longo e diário de liminaridade, em que existir é mover-se para o território do ser ninguém, apagando os vestígios do passado, do futuro – do tempo progressivo, portanto – e do nome, da identidade individual.

Em artigo publicado em *El Litoral*, jornal de Santa Fé, dois anos antes, em 1932, titulado “O querer ser outro”, Borges já relacionava o suicídio ao anelo de ser outro, em um processo de negação da identidade muito similar ao que o argentino já encontrara nos personagens e na biografia de Shakespeare:

Quisera ser Joan Crawford, diz em qualquer plateia ou qualquer palco, qualquer voz de mulher. [...] “Quisera ser, corpo e alma, Joan Crawford”. Esse desejo é o que mais interessa na verdade: que B quer ser N. Tem algum sentido esse anelo? [...] No [caso] da espectadora de Joan, B quer deixar de ser B e ser de todo N; mas essa prévia obliteração ou suicídio desaparece de modo que não resta nada de B e que sua incorporação a N, ou rápido consumo por N, é impraticável. Se no decurso do minuto seguinte, eu me converto no antigo barbeiro do irmão maior do secretário confidencial de Al Capone, no preciso instante em que esse problemático personagem ocupa meu lugar, o milagre é tão imperceptível quanto absoluto. Nada me impede supor que esses secretos câmbios estão acontecendo continuamente e que um conclusão Deus se compraz com esses poderosos milagres. [...] Chego até essa conclusão melancólica: B

não pode chegar a ser N, porque, se chega a sê-lo, não se darão conta nem N nem B. [...] Ninguém é substancialmente alguém, mas qualquer um pode ser qualquer outro, em qualquer momento (BORGES, 2009, pp. 772-773).¹⁹

O tema da transformação teatral de ator em personagem volta a aparecer, assim como vimos em “Everything and Nothing”. Aqui, no entanto, a estética teatral é levada à condição metafísica e existencial, como vemos nas linhas finais do artigo: “Ninguém é substancialmente alguém, mas qualquer um pode ser qualquer outro, em qualquer momento”. Ao contrário do fenômeno teatral tradicional, a partir da teoria do drama burguês, em que o ator se identifica com um personagem e vive uma transformação, na teoria de Borges/Shakespeare não há ponto ou horizonte de chegada estável, não há personagem uno a ser atingido pela transformação do ator ou pela encenação. A zona de limiar desestabiliza o teatro dramático: Se ninguém é substancialmente alguém, como promover a passagem do ator ao personagem?

Em um importante artigo sobre a atividade do ator ao longo da história do teatro ocidental, “O fenômeno teatral”, Anatol Rosenfeld (2009, pp. 40-41) conclui que:

O homem só se torna homem graças à sua capacidade de separar-se de si mesmo e de identificar-se com o outro. O animal vive maciçamente idêntico a si mesmo, não tem a capacidade de desempenhar papéis, [...] de projetar-se além de si mesmo. [...] Em todo verdadeiro ato de comunicação, enquanto permaneço eu, preciso assumir o papel do outro, presentindo o que o outro espera de mim e vivendo a intimidade do seu sofrimento e de sua alegria. [...] O significado do termo hipócritas (ator) era originalmente o de “responderor”. Mas para responder, corresponder ao outro, entrar em diálogo com ele, é preciso ser ator, é preciso saber assumir papéis.

¹⁹ “Quisiera ser Joan Crawford, dice en cualquier platea o en cualquier escenario, cualquier voz de mujer. [...] ‘Quisiera ser, en cuerpo y alma, Joan Crawford’. Ese deseo es lo que más interesa en verdad: que B quiera ser N. ¿Tiene algún sentido este anhelo? [...] En el de la espectadora de Joan, B quiere dejar de ser B y ser de todo N; pero esa previa obliteración o suicidio lo desaparece del modo que no queda nada de B y que su incorporación al N, o rápido consumo por N, es impracticable. Si en el decurso del siguiente minuto, you me convierto en el antiguo barbero del hermano mayor de lo secretario confidencial de Al Capone, en el preciso instante en que ese problemático personaje ocupa mi lugar – el milagro es tan imperceptible como absoluto. Nada me impide suponer que esos secretos cambios están aconteciendo continuamente y que un modesto Dios se complace con estos pudorosos milagros. [...] Llego a esta melancólica conclusión: B no puede llegar a ser N, porque si llega a serlo, no se darán cuenta ni N ni B. [...] Nadie es sustancialmente alguien, pero cualquiera puede ser cualquier otro, en cualquier momento.”

Como promover esse deslocamento do eu ao outro, fundamento do trabalho do ator, descrito por Rosenfeld, se não há “eu” estável, mas apenas o ar movediço do limiar? Se, para Borges, qualquer um pode ser qualquer outro, em qualquer momento, de que espécie de teatro estamos falando, concretamente? A leitura que o escritor argentino promove sobre os personagens de Shakespeare dissolve as categorias hegemônicas do drama burguês, como diálogo, personagem, conflito: sob tal mirada, não haveria, nos textos do poeta inglês, identidade como solo possível para os conflitos, não haveria fronteiras capazes de definir quem seria Ricardo II ou em que tempo viveria Macbeth. Talvez estejamos diante de uma estética teatral negativa, de uma espécie de teatro do “autoaniquilamento” da identidade, em peças que, conforme os personagens se apresentam, refletem sobre si próprios e sobre o mundo e agem sobre seus destinos, suprimem qualquer estabilidade individual. O célebre monólogo de Hamlet seria paradigmático nesse sentido.

TEATRO NEGATIVO E FORMA TÓXICA

A negação da identidade, esboçada pela obra de Shakespeare, também não passou despercebida a outro escritor, bastante admirado por Borges. No início do século XX, Henry James escreveu “A casa natal” [The Birthplace], conto em que um casal de empregados é convidado a trabalhar como guias e zeladores da antiga casa em que nasceu o poeta elisabetano, transformada em museu. O culto e endeusamento do poeta, chamado no conto apenas de “Ele”, vai, aos poucos, corroendo as crenças e o trabalho de um deles, Morris Gedge, que, enquanto apresenta o museu, tem o seguinte diálogo com dois visitantes:

- [...] Não existe autor – tinha a sensação de que estava aproveitando sua última oportunidade –; temos que enfrentar isso. Existem alguns personagens imortais, na obra, mas nada além disso.
- Sim – disse o jovem – essa é a conclusão. Para aclarar tudo, não devia existir essa Persona.
- Como você disse, essa é a conclusão. Não existe essa Persona. [...]
- Então, se não há autor, se não há nada que dizer exceto que não há ninguém
- perguntou a jovem sorrindo –, por que tem que haver no mundo uma casa? (JAMES, 1996, p. 473).

A associação entre Persona e identidade vazia funciona, no conto, como emblema de um poeta sem rosto e mascarado, infinitamente trocando de face por sua horda de seguidores, transformado em totem por

uma nascente indústria da cultura: “Eles o mataram. E morto como está, seguem adiante. E voltam a matá-lo. A cada dia” (JAMES, 1996, p. 473). O mesmo processo histórico ainda não fora visto em escritores não atingidos pela mercantilização generalizada, que se seguiu à ascensão do capitalismo industrial:

- É uma pena, você sabe, que Ele não esteja aqui. Quero dizer, como Goethe está em Weimar. Porque Goethe sim está em Weimar, disso não há dúvida.
- Sim, querida, má sorte para Goethe. Ali está amarrado. Pelo contrário, esse homem não está em nenhum lado. Te desafio a que o encontres.
- E por que não dizer, de modo mais formoso, que, como o vento, está em todas as partes? (JAMES, 1996, p. 465).

A presença de Shakespeare é ubíqua, “não está em nenhum lado”, como se fora uma máscara que vestisse o próprio vento e que, quando revelada, mostrasse somente a própria ausência. Acostumado à existência na periferia do sistema capitalista mundial, James soube, já antes de Borges, identificar em Shakespeare uma qualidade importante ao escritor interessado em revelar, por meio de visada oblíqua e negativa, a existência, dependente e fora de lugar, o torcicolo histórico que abate a experiência social nos países coloniais americanos. A problemática da identidade como negação não apenas foi notada por James, mas foi também ampliada, “como ambivalência própria de nações de periferia” (PARREIRA, 2007, p. 181).

Roberto Schwarz identifica, em Machado de Assis, procedimentos similares aos do autor estadunidense. Em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2013), Schwarz explica como Machado de Assis, ao dramatizar “a estrutura do país”, numa alternância de perspectivas ou pontos de vista, converte o assunto de primeiro plano de seus romances tardios em um panorama de relações contraditórias, lembrando, nesse ponto, Henry James, além de Marcel Proust e Thomas Mann. Ao abordar a crise do narrador onisciente do realismo europeu, que sucedeu, pela tradição marxista, à insurreição parisiense de 1848, o crítico mostra como James buscou novos procedimentos por meio dos quais a objetividade pudesse ser reincorporada à narrativa. Com perfil realçado mas enigmático, à maneira de Baudelaire, Flaubert, Dostoiévski e Henry James, o procedimento artístico se coloca deliberadamente a descoberto, como parte, ele próprio do que esteja em questão. Não porque a literatura deva tratar de si mesma, segundo hoje se costuma afirmar, mas porque na arena inaugurada em meados do século XIX, cuja instância última é o antagonismo social, toda representação passava a comportar, pelas implicações de sua forma, um ingrediente político, e a ousadia literária consistia em salientar isso mesmo, agredindo as condições da leitura confiada e passiva, ou melhor, chamando o leitor à vida desperta (SCHWARZ, 2013, pp. 242-243).

A menção à ubiquidade de Shakespeare, no conto de James, remeteria, assim, a colocar deliberadamente a descoberto seus próprios procedimentos literários, em fatura metalinguística que associa a negação da identidade, fruto da leitura jamesiana da obra teatral do elisabetano, aos personagens e ao próprio autor de *The Birthplace*. Ao colocar Shakespeare como o centro ausente do conto, o autor suprime-se, para veicular princípios baseados também eles na autossupressão, em uma espécie de suicídio da identidade autoral, que desaparece para poder afirmar-se. De Borges a Henry James e Machado de Assis, parece que nossa investigação caminha para a expressão de traços da formação histórica periférica e colonial, que gravitam todos em torno da alegoria da supressão da identidade, associada, tanto em James quanto em Borges, à destruição e à morte, ao aniquilamento da identidade.

Para Henry James (1996, p. 468), Shakespeare é uma presença instável e ubíqua: “Ele nos escapa como um ladrão pela noite, levando tudo. E a gente procura caçá-lo, a Ele, como se fora um canário fugido da jaula a que pudéssemos deitar as mãos e devolvê-lo a seu lugar”. E, continuando a nos descrever a obra do poeta inglês, agora mencionando também a inutilidade do museu e da casa natal como abrigo às múltiplas faces do elisabetano: “Não quer voltar aqui, não quer voltar a nenhum lugar” (p. 468). Para que o teatro exposto por Borges/Shakespeare não nos escape, é preciso percorrer a senda do suicídio como imagem e metáfora central dessa teorização em esboço.

Refletindo sobre a presença do suicídio na obra de Sylvia Plath, Ana Cecília Carvalho (1999) menciona a ideia de uma “toxidez” na escrita poética dela. Para Carvalho, a poeta, “justo no momento em que parecia ter encontrado sua *identidade literária*, decidi interromper a vida com um suicídio, encerrando, assim, a escrita” (CARVALHO, 1999, p. 21, grifos nossos). Mais do que o último episódio trágico da vida da autora, o suicídio representaria, ainda para Carvalho, a estrutura interna e a identidade da escrita de Plath.

Uma escrita tóxica, “marca das forças destrutivas que fizeram uma determinada autora calar-se repentinamente” (CARVALHO, 1999, p. 22), eclode a partir de um impasse, “um embate insolúvel entre o impulso para dizer e o silêncio que parece existir no interior da linguagem, silêncio indicador da presença da morte”. Seria ainda um “discurso da melancolia, apoiada sobre as bordas de um vazio que é central na linguagem”, que busca reconstruir “não uma história verídica, mas uma organização

fantasmática” (p. 24). A ensaísta recorre a conceitos psicanalíticos para aprofundar a definição dessa escrita tóxica:

Os operadores teóricos do recalçamento e da pulsão são úteis, pois tornam possível que se examine o caráter terminável da escrita em sua relação com o recalçamento, assim como sua faceta interminável, que aponta para a iminência do transbordamento pulsional. No caso de Plath, seus textos exibem o conflito entre forças construtivas e destrutivas operando na cena da criação literária, mas tudo ali caminha para uma situação na qual se pressente uma espécie de “toxidez” na escrita (CARVALHO, 1999, p. 26).

A ambivalência dessa poética, marcada pelo excesso e pela destruição, expressaria a falta melancólica: “uma falta cuja perda radical arrasta o eu nas profundezas da hemorragia interna da desvalia e da inutilidade” (CARVALHO, 1999, p. 26). Acredito ser possível identificar uma espécie de “teatro negativo e melancólico” teorizado por Borges/Shakespeare. Mas me afasto da leitura de Ana Cecília Carvalho porque acredito que, em vez de um desmoronamento, que marcaria a escrita melancólica, gerado por uma falta da qual “o eu não conhece a origem, uma falência do Ideal e da sua função primordial de anteparo” (p. 26), seria possível identificar, na leitura que Borges empreende sobre os textos de Shakespeare, a apresentação de um modelo teatral distinto daquele do drama burguês, em que o autor argentino, inspirado pelas trajetórias dos personagens do elisabetano, enxerga possíveis padrões de subjetividade opostos à estabilidade do eu individual dramático. Por ora, estaríamos aqui diante de outra espécie de “poética do suicídio”, distinta da melancolia encontrada por Carvalho na poesia de Plath, mas capaz de propor uma forma teatral negativa de autossupressão do eu individual, de que Macbeth, Ricardo II ou Hamlet seriam modelos, sempre segundo a interpretação de Borges.

O “conflito entre forças construtivas e destrutivas”, que caracterizaria a “escrita tóxica”, mencionada por Carvalho, encontra-se, na teoria teatral esboçada por Borges, na construção de personagens que navegam sempre próximos da morte e da “autoaniquilação”, em suas trajetórias interrompidas por traumas e por mudanças bruscas de destino. Nas tragédias de Shakespeare, emasculadas pelo humanismo Renascentista, o destino dos sujeitos não pertence a forças sobrenaturais, mas reside nas escolhas e nas resoluções, dadas pelos personagens, aos seus próprios impasses. No entanto, a toxidez está presente na permanência desses impasses, resolvidos por meio da decomposição do personagem, que destrói a si e ao

próprio processo de criação teatral: como o ator mencionado por Camus, que vive o absurdo de uma existência submetida ao devir de seus papéis, os personagens de Shakespeare colocam em questão a própria função do teatro, em destinos aos quais o suicídio é apenas uma das metáforas utilizadas para definir a existência como “autoaniquilamento”. É tóxico um esforço de representação que equipara a vida à morte, o mundo material ao sonho e ao pesadelo, o périplo narrativo a sucessivas tentativas de destruição de si, do passado e do outro. Como define Macbeth, naquela que talvez seja a frase mais emblemática da existência tóxica, de construção destrutiva, dos personagens do poeta inglês:

MACBETH – [...] Meu pensamento, cujo assassinato
Inda é fantástico, tal modo abala
A minha própria condição de homem,
Que a razão se sufoca em fantasia,
E nada existe, exceto o inexistente
(SHAKESPEARE, 2016a, pp. 670-671).

Se “nada existe, exceto o inexistente”, a reflexão posterior, promovida pelo nobre usurpador e assassino, às vésperas de sua autodestruição, também pode ser vista como emblema desse teatro tóxico e negativo:

MACBETH – A vida é só uma sombra: um mau ator
Que grita e se debate pelo palco,
Depois é esquecido; é uma história
Que conta o idiota, toda som e fúria,
Sem querer dizer nada.
(SHAKESPEARE, 2016a, p. 746).

Ao equiparar vida e teatro à sombra furiosa e incompreensível da morte, em que o percurso dos personagens os remete sempre contra as árvores de uma floresta incompreensível, que se move constantemente, *Macbeth* nos permite contemplar trilhas de personagens que avançam enquanto apagam seus rastros, em um panorama de desorientação e contaminação da subjetividade pela história, história exposta como sucessão mortífera de catástrofes.

Há um conto do autor argentino, também inspirado em Shakespeare, que sintetiza o trajeto tateante que percorremos até aqui. Chama-se “A memória de Shakespeare” e foi publicado inicialmente no *Clarín*, em 15 de maio de 1980, e depois coligido no livro do mesmo nome. O enredo do conto é simples e de teor fantástico: o narrador, Herman Soergel, pesquisador e perito na obra de Shakespeare, em viagem para um congresso sobre

o poeta inglês, encontra um velho conhecido de congressos anteriores, Daniel Thorpe. Durante o encontro, o amigo, que “exalava melancolia de um modo quase físico”, oferece um estranho presente: “lhe ofereço a memória de Shakespeare desde os dias mais pueris e antigos até os de princípio de abril de 1616” (BORGES, 2011a, p. 670).

O melancólico Thorpe conta que, durante sua atividade como médico militar em um hospital de campanha durante a Primeira Guerra, um soldado raso, chamado Adam Clay, a quem haviam alcançado as descargas de um rifle, ofereceu-lhe, pouco antes do fim, a preciosa memória. Surpreso, e um pouco intimidado, o narrador indaga:

– Você, agora, tem a memória de Shakespeare?

Thorpe respondeu:

– Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Melhor dito, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem. Há uma cara de mulher que não sei a que século atribuir. (BORGES, 2011a, p. 670).

Há um dado do contexto histórico fundamental para a leitura do conto. A trajetória da memória de Shakespeare, que é transferida de sujeito para sujeito e que o possuidor tem que oferecê-la, como um dom, em voz alta, e o seu destinatário tem que aceitá-la – quem a oferece a perde para sempre –, inicia-se durante os massacres da Primeira Guerra, analisados de maneira ainda hoje atual por Walter Benjamin.

Segundo o filósofo crítico alemão, no seu ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”, sob o desenvolvimento da técnica e do modo de produção capitalista, fomos expropriados de nossas capacidades de viver e de transmitir experiências. A pobreza de experiência da época moderna teria surgido com força após a catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha “a gente voltava emudecida [...] não mais rica, porém mais pobre de experiências partilháveis. Porque nunca a experiência foi mais desmentida: a da estratégia pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as do corpo pela fome, as morais pelos detentores do poder” (BENJAMIN, 2010, p. 73). O autor procura situar o declínio acentuado da experiência, que sempre repousara, para toda a filosofia clássica alemã, sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de palavras e tradições transmitidas oral e culturalmente.

A anulação da distância e da singularidade, a atrofia da experiência, associadas ao papel das informações jornalísticas (apresentadas em

grande tiragem, em características diferentes das experiências da tradição, e renovadas mecanicamente dia após dia) e da indústria cultural acentuavam, após a Grande Guerra, relações intersubjetivas em que a vivência da comunidade e a da tradição inexistiam. A perda da experiência acarretaria assim um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, que tinham sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. A esse respeito, parece-nos esclarecedor que Walter Benjamin (2010, p. 73) inicie o ensaio perguntando de forma perturbadora:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Um provérbio serve hoje para alguma coisa? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?

Não se trataria mais de ajudar, reconfortar ou nos consolar em busca do resgate de uma experiência que não existiria mais, ou de antigas formas de se contar uma história. Contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade e da graça, Benjamin defendeu então as provocações e a sobriedade áspera das vanguardas.

Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história [...] Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco [...]. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio cultural (BENJAMIN, 2010, p. 74).

Essa mesma necessidade de recomeço radical estaria presente nos artistas das vanguardas, quando se apoiaram em matemáticos para, como os cubistas, construírem o mundo “com base em formas estereométricas” (BENJAMIN, 2010, p. 75), ou quando, como Klee, se inspiraram nos engenheiros. As figuras de Klee obedeceriam apenas ao que existe em seu interior, e não em sua interioridade, e “é isso que as torna bárbaras” (p. 75).

Podemos aproximar a estética teatral sugerida por Borges/Shakespeare desse “barbarismo” analisado por Benjamin. O narrador de *A memória de Shakespeare*, aos poucos, também se conscientiza desse novo momento histórico em que a tradição, aqui simbolizada por uma

memória transmitida diante de uma autorização oral, não tem mais utilidade e, pelo contrário, torna-se aniquiladora:

De algum modo, eu seria Shakespeare. Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos, mas recordaria o instante em que me foram reveladas as bruxas, que também são as parcas, [...] recordaria Anne Hathaway, como recordo aquela mulher, já madura, que me ensinou o amor em um departamento em Lubeck, já faz tantos anos. [...] Na primeira etapa da aventura, senti a dita de ser Shakespeare, na posterior, a opressão e o terror. A princípio as duas memórias não mesclavam suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase negou, meu modesto caudal. Adverti com terror que estava esquecendo a língua de meus pais. Já que a identidade pessoal se baseia na memória, temi por minha razão (BORGES, 2011a, p. 673).²⁰

Novamente estamos diante da obra de Shakespeare aqui sintetizada em uma memória ficcionalizada e partilhável que, como seus personagens em limiar, é capaz de inundar a personalidade de quem a abriga, destruindo-a. A preciosa imagem das águas que se mesclam, na citação anterior, é uma concretização, poética e narrativa, do conceito de limiar que estamos percorrendo até aqui. Ao contrário das rígidas fronteiras da tradição, que eram esperadas pelo narrador, que tinha a expectativa de poder distinguir entre a própria memória e a de Shakespeare, entre a própria identidade e a do outro, as águas mescladas dissolvem toda possibilidade de experiências compartilháveis e de identidades fixas. No final, diante de um mundo histórico em que até mesmo a comunicação oral encontra-se sob impasse, resta ao narrador recorrer ao telefone para se livrar da memória adquirida:

Dei com o método mais fácil. No telefone, marquei números ao azar. Vozes de criança ou de mulher respondiam. Dei ao fim com uma voz culta de homem. Disse:
– Quer a memória de Shakespeare? Sei que o que te ofereço é muito grave. Pensa bem.
Uma voz incrédula replicou:

²⁰ “De algun modo yo sería Shakespeare. No escribiría tragedias ni los intrincados sonetos, pero recordaría el instante en que me fueron reveladas las brujas, que tambien son las parcas [...] Recordaria a Anne Hathaway como recuerdo a aquella mujer, ya madura, que me enseñó el amor en un departamento de Lübeck, hace ya tantos años. [...] En la primera etapa de la aventura, sentí la dicha de ser Shakespeare, en la postrera, la opresión y el terror. Al principio, las dos memórias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temi por mi razón.”

– Afrontarei esse risco. Aceito a memória de Shakespeare (BORGES, 2011c, p. 674).

Sob o panorama catastrófico da destruição da experiência, a memória transmissível e partilhável não possui mais serventia, é uma ameaça à estabilidade forjada e fictícia do “eu” e, por isso, é intolerável.

SUICÍDIO DRAMÁTICO

É possível identificar, nos diversos fragmentos da leitura empreendida por Borges da obra e da figura de Shakespeare, personagens instáveis e desmantelados. Tal lógica é o negativo do drama burguês, quando este último estabelece a relação imediata entre forma e natureza, realidade e técnica, partindo do pressuposto de que a causalidade uniforme, da unidade de ação dramática, representa o mundo regido pelos princípios racionais do Iluminismo. A imagem do suicídio, que acompanha essas reflexões teatrais de Borges, surge como sinônimo de negatividade, de destruição dessa lógica identitária. Se Ana Cecília Carvalho aproximou a poética de Sylvia Plath ao suicídio, identificando nos seus poemas uma espécie de escritura tóxica, procurei esboçar até aqui uma teoria teatral negativa, presente em Borges/Shakespeare, capaz de negar o modelo do drama burguês.

Ao contrário da crítica que classifica Borges como um autor abstrato e universal, é possível ler nessa teoria teatral, que enxerga a autodestruição dos personagens shakespearianos (e, por consequência, a negação dos preceitos tradicionais do teatro dramático), sedimentos do contexto histórico argentino de Borges e do capitalismo mundializado, na primeira metade do século XX. Após percorrer essa teoria teatral negativa e destrutiva, ao longo do artigo, talvez estejamos muito próximos do conceito de dialética negativa, fundamental ao pensamento de Theodor Adorno.

Para Adorno, o princípio de identidade desde Aristóteles perverte a filosofia dialética, contaminando-a com os padrões de movimento mecânico da lógica formal: “a dialética negativa coloca o idêntico sob suspeita. Sua lógica é uma lógica da desagregação: da desagregação da figura construída e objetivada que o sujeito cognoscente possui de início em face de si mesmo. A identidade dessa figura com o sujeito é a não verdade” (ADORNO, 2010, p. 127). Adorno também insurge-se contra a ideia de síntese, que seria criticável não como um ato particular

de pensamento que recolhe em sua relação os momentos cindidos, mas como ideia apaziguadora das contradições e do movimento. Enquanto consciência da Identidade como não identidade, a dialética negativa transforma categorias apenas justapostas em momentos nos quais nenhum é sem o outro. A ausência de estabilidade e de síntese dos personagens de Shakespeare, segundo a leitura de Borges, pode aproximá-los dessa concepção de negativo; e podemos considerá-la suicida, a partir do tema presente nos momentos citados da obra do autor argentino, se lembrarmos que toda a tradição do drama burguês, ainda hoje hegemônica, está construída sob bases em que tais negações borgeanas significam destruição absoluta do modelo de indivíduo uno e estável. Essa espécie de “suicídio da identidade”, ou de “construção destrutiva”, presente na leitura que Borges empreende de Shakespeare, quando contraposta ao paradigma identitário do drama, leva a concepção de teatro, preponderante no Ocidente desde o final do século XVIII, à desagregação. Uma teoria teatral apresentada sob tais preceitos negativos levaria ao aniquilamento de noções essenciais a esse teatro, tais como as de unidade, progresso e linearidade da ação e da narrativa, ou a de personagem como indivíduo, autônomo e construtor de seu destino estável.

Para Adorno, o pensar identificatório teria se disseminado sobre o mundo como ideologia, do mesmo modo que se tornou um “real aborto grotesco, convencendo-se assim de sua monstruosidade” (ADORNO, 2010, p. 145). Até no cerne da linguagem vulgar, que elogia os homens porquanto eles são unos e positivos, o positivo seria fetichizado em si: a síntese, a “negação da negação não revoga essa última, ao contrário, ela comprova que essa negação não era suficientemente negativa” (p. 145).

Na dialética negativa, nada é pura e simplesmente por si, mas é em si seu outro e está ligado a um outro. Essa relação com o outro, constituidor do em-si, geraria uma lógica de modo que não se progride por etapas até o conceito superior mais universal, mas esses conceitos entram, na relação de negação recíproca, em uma constelação:

[...] uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar. Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ela porta em si enquanto algo que veio a ser (ADORNO, 2010, p. 142).

Sob essa constelação negativa, há, em Borges/Shakespeare, uma transformação mútua dos opostos, sua retroalimentação, sua fusão e afastamento, em um movimento contínuo e liminar de negação, em que aspectos inicialmente opostos transformam-se uns nos outros, em que o eu se transforma no outro, a identidade na não-identidade, em que a realidade se transforma em ficção, em que o teatro se transforma em literatura, em que biografia se transforma em obra, em um movimento sem fim e síntese, e aparentemente ensandecido, se visto pelo prisma da lógica identitária. A partir do prisma de Borges, é possível identificar, escondida sob o exoesqueleto da aparência narrativa, uma corrente subterrânea de teoria teatral de configuração autossupressiva, já que o princípio dialético negativo, o que Hegel chama de trabalho do negativo, é o mecanismo que movimenta a engrenagem de seus limiões inusitados e intoleráveis para a ordem do drama.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ADORNO, Theodor. *Filosofía y sociología*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano). In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 193-227.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Willi Bolle. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/ Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en revista multicolor: obras, reseñas y traducciones inéditas*. Buenos Aires: Atlantida, 1995.
- NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I. 1923-1949: Edición crítica/ Jorge Luis Borges: Comentario por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II. 1952- 1972: Edición crítica/ Jorge Luis Borges: Comentado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara*. Buenos Aires, Emecé, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas III. 1975-1985: Edición crítica/ Jorge Luis Borges: Comentado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara*. Buenos Aires: Emecé, 2011a.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 4*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1919-1929)*. Barcelona: Random House, 2011c.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 3, dez. de 1999, pp. 21-29.
- DURKHEIM, Emílie. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Trad. Iris Josefina Lummer. Madrid: Akal, 2007.
- EAGLETON, Terry. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2013.
- HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Trad. Débora Danowski. São Paulo: Unesp, 2010.
- JAMES, Henry. The Birthplace. In: *Henry James: The Complete Stories: 1898-1910*. Notes by David Donoghue. New York: Library of America, 1996, pp. 441-495.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- MARX, Karl. *O capital, livro I*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Borges – una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. 264 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 21-45.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Teatro completo, volume 1*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016a.
- SHAKESPEARE, William. *Teatro completo, volume 3*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016b.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Zahar, 2004a.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- WILLIAMSON, Edwin. *Borges, uma vida*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Recebido: 17/6/2019

Aceito: 15/7/2020

Publicado: 2/12/2020