

UM DESACORDO ENTRE BORGES

Saulo de Araújo Lemos (Uece)¹

Resumo:

Leitores mais experientes de Jorge Luís Borges (1899-1986) sabem que ele, a partir aproximadamente dos 30 anos de idade, passou a repudiar sua produção poética juvenil, desencadeada no movimento ultraísta espanhol. Entretanto, a proposta deste trabalho é discutir que linhas de contato haveria entre a primeira poesia efetiva de Borges e sua poética dita madura, além de partir disso para pensar, mesmo que de modo rudimentar, em como ler a literatura latino-americana de hoje e de recentemente.

Palavras-chave: Jorge Luís Borges, ultraísmo, literatura latino-americana contemporânea

No período em que viveu na Espanha, Jorge Luis Borges conheceu a vanguarda poética ultraísta e se integrou a ela, de modo que produziu, entre 1919 e 1922, aproximadamente, uma série de poemas reunidos posteriormente por Carlos Meneses e publicados em 1978 sob o título de *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. São textos dotados de imagens como potência de perturbação da referencialidade, próximas do futurismo e do que seria o surrealismo, com entonações políticas revolucionárias, libertárias. De que modo essa produção encontraria a obra dita madura do celebrado escritor argentino, diria algo a esta e ameaçaria interferir nas maneiras com que ela usualmente é compreendida? Será trabalhada, aqui, essa questão, na tentativa de observar interferências entre a poesia de juventude e a de maturidade de Borges. Essas duas épocas de vida, nesse caso, parecem ser noções que se misturam e se confundem (embora não necessariamente se equivalham). Assim, será possível, quem sabe, cogitar algumas linhas de leitura e procurar sustentar que esta pode dar algo, talvez, a um olhar para a literatura e a crítica literária produzidas no plano de contato e encadeamento que é a América Latina.

Uma impressão empírica indica que os textos em prosa de Borges têm recebido, dos leitores disponíveis, mais atenção que os de poesia. Os contos ultraconsagrados de *El Aleph* e *Ficciones* seriam o ápice disso, e mesmo o autor afirma, em seu ensaio autobiográfico (1999, p. 111-112), que eles possivelmente seriam suas obras mais

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Ceará (Uece). Graduado em Letras (Uece), mestre em Literatura Brasileira (Universidade Federal do Ceará) e doutor em Literatura Comparada pela mesma universidade. Contato: saulo_lemos@yahoo.com.



importantes. Naqueles textos, como em outros, certos achados poéticos convivem com a dicção do ensaio, procedimento radicalizado, em obras como *História da eternidade*, *Discusión* e *Otras inquisiciones*, de modo que às vezes não fica claro se se trata de ficção ou crítica literária, de obras existentes ou inventadas. Duas características da escrita de Borges também podem ser assinaladas desde uma primeira leitura: sua erudição e sua estranheza, pitadas agudas de inverosimilhança em seu feito enciclopédico e flaubertiano. Parece haver uma certa sensibilidade na observação da arte, da literatura e, por meio da linguagem, da realidade, que talvez seja característica exclusiva de Borges, resultado de sua intertextualidade peculiar.

A poesia de Borges, por sua vez, manifesta uma trajetória menos compacta que de suas prosas ficcional e ensaística (considerando a relativa indiferenciação entre ambas). As coletâneas de poemas publicadas entre 1923 e 1929 (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929) apresentam versos livres, proseados, além de uma cor local argentina mais crítica que lírica; ambas as características são herança das vanguardas históricas entre Suíça e Buenos Aires.² Essa fase da escrita poética de Borges, que coincide com o período de sua vida em que ele ainda dispunha mais vigorosamente da visão física, mostrava uma sensorialidade e uma intensidade passional que a singularizava, apesar das semelhanças eventuais com o que sua prosa se tornaria. Após um hiato de 30 anos, Borges volta a publicar livros de poesia com *El hacedor* (1960). A visão bastante debilitada coincide com uma escrita depurada do paisagismo anterior, mas acompanhada de muitas referências literárias e filosóficas e de um tom moderado (decoroso, bem-comportado, palatável a leitores conservadores) que, se havia antes, era bem menos intenso. Tai tendências persistem em todos os volumes subsequentes de versos até *Los conjurados* (1985), o último.

Entretanto, há uma fase da escrita-Borges de poesia, referida acima, que não está registrada no que publicou em formato de livro: trata-se dos textos escritos no final da década de 1910 e no começo da de 1920, período em que o argentino esteve ao redor da carta de intenções ultraísta. O termo ultraísmo foi, conforme um dos biógrafos de Borges, inspirado na recomendação do escritor sevilhano Rafael Cansinos-Assens para que jovens

² Jorge Schwartz organizou duas obras importantíssimas como discussão às vanguardas latino-americanas no século XX (2008, 2013); uma delas (2008) contém importantes manifestos ultraístas escritos por Borges. Uma informação geral sobre as vanguardas europeias está disponível na conhecida coletânea de manifestos recolhida por Telles (1997).



escritores de sua época assumissem um espírito ultrarromântico (cf. Williamson, 2011, p. 102). Evidentemente, a noção de ultrarromantismo do século XIX seria aí ressignificada, numa operação tipicamente ménardiana. A descoberta dos poemas ultraístas de Borges por meio da coletânea do crítico peruano Carlos Meneses (1978) apresenta textos em que não está presente aquele tom relativamente decoroso que aproximava Borges do realismo dos séculos XIX ou XVIII; em vez disso, naqueles versos, a imagem parece transbordar, dando-se o direito à ênfase, conforme a perspectiva habitual de adulteramento ou singularização da percepção tão praticada pelos ismos europeus do início do século XX.

A vanguarda ultraísta, da qual Borges participou ativamente já na época em que ele morou na Europa, prometia poemas contendo um posicionamento político frequentemente explícito e um uso exuberante da metáfora (que aqui incluímos na categoria do que Maurice Blanchot, além do próprio Borges, denomina imagem, e que se pode entender como a potência de significação aberta de qualquer processo semiótico).³ Ortega y Gasset, no ensaio “A desumanização da arte”, diz, em sua modesta incompreensão, que a leitura da obra artística moderna produz “ultra-objetos”, artefatos irrealis, e assim faz uma citação direta ao ultraísmo (1986, p. 27). O problema político envolvido aí é que essa corrente, assim como outros ismos da época, se mostra uma deslimitação do humano, uma operação específica e questionadora de pensamento-afeto que intervém sobre blocos de pensamento-afeto convencionados e desgastados pelo cotidiano, apesar das limitações atribuíveis a todas aquelas vanguardas (como sua rápida aceitação comercial ou sua fácil banalização mistificadora). Essas questões se dirigem à contramão do reducionismo que Gasset pratica ao chamar a arte moderna de desumana, já que o inumano é um devir possível (no espaço, no tempo) do humano⁴. A poesia de Borges posterior manteria algo da abertura informe do humano que seus primeiros escritos tanto enfatizam?

³ Isso, na perspectiva de que qualquer gesto de linguagem, tentando reproduzir aquilo que os sentidos físicos produzem, já é algo distinto dessa produção e é, assim, imagem. Ver Blanchot (2012, p. 28-32; 341-355).

⁴ A *Gramatologia* (2011) de Jacques Derrida (por exemplo, p. 116-126), e os *Mil platôs* (2013b), de Deleuze e Guattari (por exemplo, p. 284-380), são momentos fortes de uma discussão para os limites e a fluidez do humano, sem considerar a já extensa e talvez exageradamente eufórica discussão sobre o conceito, aparentemente ainda pouco promissor, de pós-humano (tal como muitos conceitos que parecem usar precipitada e frivolamente o prefixo pós).

Antes de tentar responder a essa pergunta, a leitura a seguir é importante para demonstrar alguns traços da imagem ultraísta na dicção de Borges. Primeiramente, lê-se “Poema”:

La estrella
 que huyó de tu garganta madura
No es más que un eco del formidable poema.
Alguién lo ritma en la orquesta furiosa de tus nervios.
Alguién lo escribe
Sobre la tela gris de tus días
y en el sopor de las alcobas pesadas
dolorosa, pueril, absurdamente.
Apenas dibujado el último rasgo
hace jirones de la obra
y su desnuda noche
 en el obaje del silencio reposa.
Cajita negra para el violín que se ha roto (Meneses, 1978, p. 63).

O próximo se chama “Gesta maximalista”:

Desde los hombros curvos
 se arrojaron los rifles como viaductos.
Las barricadas que cicatrizan las plazas
 vibran nervios desnudos
El cielo se ha crinado de gritos e disparos.
Solsticios interiores han quemado los cráneos.
Uncida por el largo aterrisaje
la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
Y el ejército fresca arboladura
 de surtidores-baionetas pasa
El candelabro de los mil y uno falos
pájaro rojo vuela un estandarte
 sobre la hirsuta muchedumbre estática (Meneses, 1978, p. 67).

Por último, “Montaña”:

De espaldas a la tierra
 yo recojo la sombra vendimiaria
que se derrama desnudo oleaje en las órbitas
Abajo se hunden las ciudades
 empedradas de puños y de injurias
 la noche es vertical
Amañecen temblando las guitarras
mi alma
 pájaro oscuro ante su cielo
Frescas eternidades resbalaran
por las montañas

que prolongan um gesto fatalista
la luna nueva fue una vocecita en la tarde (Meneses, 1978, p. 73).

Alguns traços dos poemas acima já não podem ser observados em *Fervor de Buenos Aires*, que recolhe textos cronologicamente posteriores, em geral: um não-localismo, uma certa rispidez lírica das imagens, muito a ver com o que propunham e proporia o futurismo, o cubismo e o surrealismo. Borges, aí, se apresenta um pouco mais exaltado e enfático do que se costuma apurar. As paisagens do amor, da guerra e da visão não se fecham, não definem, não legislam: impulsionam-se como a imagem intensa de si mesmas, de seu dar-se para o real fronteiro a elas, mestiço a elas. Talvez não passem, como diz Carlos Meneses, de “pecados de juventud”, que em todo caso “contienen algunos aciertos” (1978, p. 37), mas movimentam uma intensidade de sensações e de pensamento com um entusiasmo político que de um modo geral vai se rarefazendo no Borges-outro que se sucede. É como se o jovem tivesse sempre a postos uma lição de infância (mas não de infantilidade), de vigor, de intensidade para o hiperintelectualizado cético que o encontra no banco de praça de que se vestem as páginas de “El otro”.⁵

Conhecer os poemas ultraístas de Borges é ter acesso a um Borges do lado de fora, disseminado no caos do cosmos. Aqueles poemas não exatamente se destacam de tantas experiências com a palavra ao longo dos modernismos do século XX (o que entretanto não os diminui). São versos predominantemente livres, que aproximam efetivamente a poesia borgeana da escrita de Walt Whitman. Aparentemente, porém, essas características não teriam relação com o Borges que de fato faz parte de um período contemporâneo da literatura e da crítica literária latino-americanas. A “feiura” e a falta de fluência que ele vê em sonetos de Quevedo e na obra de Leopoldo Lugones⁶ seria análoga aos defeitos que ele vê em sua poesia juvenil⁷. Parece mesmo que o Borges *mayor* recusou aquilo que seu ego jovem lhe havia oferecido, e, portanto, o contemporâneo e o ultraísta seriam

⁵ Conto do *Libro de arena* em que uma dobra temporal permite um encontro entre um Borges com 20 anos de idade e outro com 70 (Borges, 1989, p. 11-16).

⁶ Conforme comentários em entrevista a Osvaldo Ferrari: “parece que nunca fluem. [...] não encontrei sonetos de Quevedo ou de Lugones sem alguma feiura, sem alguma linha em que o autor não peque por vaidade, porque o barroco é condenável por razões éticas, eu acho, o barroco é condenável porque corresponde à vaidade” (Borges, 2009, p. 91).

⁷ Em seu ensaio autobiográfico (1999), Borges zomba da “sede de estrelas” enunciada por seu primeiro poema publicado, “Himno del mar” (p. 53); ele conta, no mesmo relato, que destruiu um livro de poemas ultraístas antes de voltar a Buenos Aires de sua primeira temporada europeia (p. 60).

nitidamente distintos. Entretanto, isso não parece ser bem assim, e nisso estaria o que há de vigor e inquietação no Borges mais recente.

Ao longo de uma série de obras em prosa publicadas entre as décadas de 1930 e 1950, o autor argentino reafirma uma concepção literária diferente da que tinha antes: em “La supersticiosa ética del lector” e “La postulación de la realidad”, ele defende uma escrita concisa, inenfática como a fala-pedra de João Cabral, e que, como diz, seria de “método clássico” (1984, p. 218). Em todo caso, note-se que essa escrita teria algo que não caberia bem à era clássica: a potência lacunar da sugestão que delineia a forma informe e inacabada da literatura moderna, privilégio do romantismo e sua posteridade⁸. Borges, aqui, refaz o uso e o significado do termo “clássico”, tipo de operação que não é nenhuma novidade em sua obra⁹. Borges, como dito, retoma a poesia em 1961 com *El hacedor*, associando o verso a breves prosas que oscilam entre a lírica e a narrativa curta. A leitura dos livros de poesia do autor desde então até *Los conjurados* (1985) confirma a intensificação de um certo decoro “clássico”, mas não esconde que fiapos do saudável delírio ultraísta parecem permanecer como um agente contaminador de inquietação na obra do autor de *Luna de enfrente*. Essa presença outra, esse resto de si em si mesmo, esse desacordo na contiguidade, pode ser encontrado tantos em versos dispersos na escrita levemente beletrista do *señor* maduro como em certas afirmações ensaísticas que ele veio a escrever.

No prefácio de *El mismo, el otro* (1964), por exemplo, Borges diz que “La raíz del lenguaje es irracional”; de modo afim, poemas como “Dreamtiger” ou “Borges y yo”, do mesmo livro, acenam com a percepção de que a lógica se faz com muita ilógica, de que a realidade é iluminada por irrealidades – assim, a ilógica e a irrealidade podem aproximar, mesmo que conflituosamente, o paisagismo anedótico às intensidades da política. Toda a obra de Borges a partir da década de 30 traz a ambiguidade de um formato clássico ou conservador misturada a atitudes, como diria Rimbaud, absolutamente modernas: o relativismo da percepção, o antirrealismo confrontador do real que se observa no surrealismo e em outras dicções de vanguarda, e a linguagem como limite,

⁸ Sobre o caráter informe, inacabado, em devir, da forma artística, ver Deleuze e Guattari (2013b, 421-428).

⁹ Como se sabe, Borges afirmou que a metafísica é um tipo de ficção fantástica (ideia descrita, por exemplo, numa das “Notas” ao final de *Discusión* (1984, p. 280-282), ou na afirmação de que “os metafísicos de Tlön” consideram a metafísica “una rama de la literatura fantástica” (1984, p. 423); suas preferências clássicas, assim como sua obsessão juvenil pela metáfora, também podem ser ficções ou heteronímias discursivas, vozes de Pirandello ou Dostoiévski. Seu trajeto literário é da variância, do desacordo.

lacuna e abertura amorfa, inacabada, de si mesma. Um poema que talvez mostre de forma mais compacta a sobrevivência de alguma irreverência da imagem e que contenha algum atrevimento político, por mais que involuntário, seria Tamerlán:

Mi reino es de este mundo. Carceleros
y cárceles y espadas ejecutan
la orden que no repito. Mi palabra
más ínfima es de hierro. Hasta el secreto
corazón de las gentes que no oyeron
nunca mi nombre en su confín lejano
es un instrumento dócil a mi arbitrio.
Yo, que fui un rabadán de la llanura,
he izado mis banderas en Persépolis
y he abrevado la sed de mis caballos
en las aguas del Ganges y del Oxus.
Cuando nací, cayó del firmamento
una espada con signos talismánicos;
yo soy, yo seré siempre aquella espada.
He derrotado al griego y al egipcio,
he devastado las infatigables
leguas de Rusia con mis duros tártaros,
he elevado pirámides de cráneos,
he uncido a mi carroza cuatro reyes
que no quisieron acatar mi cetro,
he arrojado a las llamas en Alepo
el *Alcorán*, El Libro de los Libros,
anterior a los días y a las noches.
Yo, el rojo Tamerlán, tuve en mi abrazo
a la blanca Zenócrata de Egipto,
casta como la nieve de las cumbres.
Recuerdo las pesadas caravanas
y las nubes de polvo del desierto,
pero también una ciudad de humo
y mecheros de gas en las tabernas.
Sé todo y puedo todo. Un ominoso
libro no escrito aún me ha revelado
que moriré como los otros mueren
y que, desde la pálida agonía,
ordenaré que mis arqueros lancen
flechas de hierro contra el cielo adverso
y embanderen de negro el firmamento
para que no haya un hombre sólo que no sepa
que los dioses han muerto. Soy los dioses.
Que otros acudan a la astrología
judiciaria, al compás y al astrolabio,
para saber qué son. Yo soy los astros.
En las albas inciertas me pregunto
por qué no salgo nunca de esta cámara,
por qué no condesciendo al homenaje
del clamoroso Oriente. Sueño a veces



con esclavos, con intrusos, que mancillan
a Tamerlán con temeraria mano
y le dicen que duerma y que no deje
de tomar cada noche las pastillas
mágicas de la paz y del silencio.
Busco la cimitarra y no la encuentro.
Busco mi cara en el espejo; es otra.
Por eso lo rompí y me castigaron.
¿Por qué no asisto a las ejecuciones,
por qué no veo el hacha y la cabeza?
Esas cosas me inquietan, pero nada
puede ocurrir si Tamerlán se opone
y Él, acaso, las quiere y no lo sabe.
Y yo soy Tamerlán. Rijo el Poniente
y el Oriente de oro, y sin embargo... (Borges, 1974, p. 1083-1084).

No poema acima, pode ser encontrado o resto de um Borges que seu sucessor acatou talvez sem se dar conta, mesmo que numa escala micro, mesmo que sobretudo no espaço do assunto, essa forma menos ostensiva do que o que se costuma chamar de forma literária. Tamerlão não é só um guerreiro poderoso; ele é uma afirmação vital além do bem e do mal, o que lhe permite ser uma espécie de Macunaíma, de força maciçamente maligna. Embaraçosamente, ele é uma voz para que uma máscara-Pinochet possa se autodenunciar, e como máscara, ele não tem consciência, não enuncia limites para si mesmo, é pura inconsciência, é as estrelas e os deuses. Ele não é a metáfora do mundo, mas o vírus do mundo: o humano, ainda, é o câncer do humano. Máscara que não se julga, mas que não proíbe que a julguem. É a voz humana que parece apenas se exaltar, mas que que contra si mesma e suas aparentes intenções se denuncia, denúncia que, se não cria um grande poema, obriga-o, entretanto, a se enxertar politicamente em seu tempo, ou na crise política de todos os tempos até hoje.

O Borges mais velho sugere, em seu ensaio autobiográfico, que na fase tardia de sua existência ele teria uma visão mais sensata e verdadeira da literatura, e isso facilmente pode ser colocado na conta de um certo autoritarismo de seus juízos literários (que não deixa de ser, afinal, o autoritarismo-resíduo de talvez todo exercício de crítica literária). Entretanto, ele felizmente não desconsidera a hipótese de estar enganado ou de que suas opiniões, como afirma no prefácio de *El informe de Brodie* quanto a sua apreciação das obras de Mallarmé ou de Joyce, sejam fruto da fadiga de sua idade (1984, p. 1022). Agora, já quase no final deste texto, é possível então enunciar esta hipótese: a intensidade-vigor da obra de Borges não está exatamente em sua agradável máscara de erudição infinita,



mas no que sobrevive nela daquele Borges da juventude, meio Rimbaud, meio Baudelaire e muito ele mesmo. A obra dita madura do argentino é o momento em que ele se aproxima de escritores anteriores às vanguardas históricas e se torna uma espécie de precursor do que ele foi em seus começos poéticos. O Borges ancião é, inconscientemente, precursor do Borges ultraísta, afirmação anacrônica, índice de complexidade da história (a história é um asterisco), tão ao gosto de Nietzsche (cf. 2005, p. 67-178), de Agamben (cf. 2008, p. 7-25) e, claro, do próprio Borges (em textos como “Pierre Ménard” ou “Dos libros”, de *Otras inquisiciones*. Cf: 1984, p. 450; 725).

O decoro borgeano tem algo de épico; seu anarquismo da imagem e o irracionalismo onírico que, mesmo idoso, inspiram-no, são tributários do século XX, da modernidade e suas promessas falhadas, do intempestivo, da petulância do presente que lê e distorce o passado a seu bel-prazer e mesmo assim não o domina por completo - não que essa irreverência seja aqui a enunciação de uma norma; ela é antes, e muito modestamente, o aceno de uma errática produtividade. Numa era de “poesia da agoridade”, como disse Haroldo de Campos ao fazer um balanço da poesia contemporânea ocidental (1997, p. 243-269), em que a transgressão política é muitíssimo menos provável que antes, o vírus/vacina de Borges (lembrando o “Menino de Engenho” de João Cabral) é como a expectativa invisível, subterrânea, de que a arte escape ao menos esporadicamente da mercadoria.

Nas linhas acima haveria uma sugestão de leitura para a poesia latino-americana contemporânea? As “feiras” da poesia juvenil de Borges são um convite a tudo que é falta de decoro na linguagem literária latino-americana. A feiura jovial de Borges talvez seja uma das características de uma literatura menor, agramatical (pensando em Deleuze e Guattari, com *Kafka* – 2013a), aberta à ilógica, não como um elogio puro e palatável do ilógico, mas como uma fala que faz desejar (ou acompanha o desejo) e não esconde as ameaças de todo trajeto. O ilógico em Borges abre a imagem não como essência, mas prática de descentramento e dispersão do querer na alteridade e no próprio eu: seria isso uma sugestão micropolítica para a literatura latino-americana contemporânea? Seria a sobrevivência do Borges anárquico no Borges cerimonioso um conselho para a literatura que se forma hoje perto de nossas línguas neolatinas e de nós?

Na poesia final de Jorge Luis Borges, o traço moderno de uma escrita não-clássica (mesmo que detentora das lacunas e do informe que ele privilegia a esta) é um resíduo,



um resto, ingrediente de variância e limite-abertura da linguagem nela mesma. Mesclado com um teor decoroso, formal, cerimonioso. Mas esse resto anárquico, ultraísta, não seria apenas um uso esterilizado, de antídoto, do que antes foi potência de escrita e de política na poesia de Borges? Sim, provavelmente é, sobretudo considerando o período em que Borges elogiava ditaduras como a de Pinochet e censurava a mera causa política comunista, que confundia com peronismo (cf. Williamson, 2011, p. 498-500). Isso pode sugerir que se leia Borges, percorra-se sua escritura, simultaneamente ao movimento de pôr suas afirmações normativas em suspeição (é o que ele faz em relação à *Divina Comédia*), buscando e desejando, por exemplo, aquilo que ele desmereceu nas literaturas latino-americanas moderna e contemporânea (a obra de Olivério Girondo, por exemplo), já que essa recomendação parece existir na própria escrita do argentino de modo irônico e involuntário¹⁰. Obedecer à recomendação que sua obra parece fazer é, também, um jeito de desobedece-la, de contaminá-la politicamente de uma maneira bastante interessante, em lugar de fixá-la na pose arcaica de monumento inquestionável de sapiência autoritária, propício a efemérides e festivais do livro. Pode soar muito oportunista falar da obra de Borges sem ter algo diferenciado, nesse sentido. A falta de uma novidade efetiva, quem sabe, pode ser minimamente enriquecida por explorações micropolíticas da escrita, como isto aqui se propõe a ser.

-

Michel Foucault, em seu ensaio “Préface à la trasgression” (2012, p. 261-278), defende a linguagem como um limite em si mesma, algo sempre confrontado pelos limites do dizer, da representação, da experiência. A escrita ou escritura pode ser tudo e sempre está limitada, atravessada de fluxos de força energia, partícula cujo sangue são ondas de eletricidade. Espaço em branco, furta-cor, luminoso, cesura da prosa (Derrida: 2011; Agamben: 2013 19-21). No espaço em branco da linguagem, incerteza matéria-energia do discurso, está a linguagem pretensamente esdrúxula dos poemas ultraístas ou da

¹⁰ Não estão longe disso as questões levantadas por Raúl Antelo em “Unser Borges”, ensaio de seu *Transgressão e modernidade* (2001, P. 249-259). Citando ensaios de Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Davi Arrigucci Jr., ele discute a possibilidade de um ensaio de Borges, no caso “El escritor argentino y la tradición”, ser usado para refutar certo tom universalizante, homogenizador, que ele próprio contém, o que também é incentivado pelo aspecto duplo de crítica e ficção do relato sobre Ménard. Parece que a potência borgeana de desdobramento crítico que denuncia a armadilha de sua própria escrita, no momento em que a leitura a enuncia, resulta tanto do confronto comparativo de suas variâncias como do que cada variância ou máscara ou heterônimo consegue dizer de si e do mundo ao mundo – mesmo que esse mundo esteja meramente restrito aos sentidos físicos ou às limitações comunicativas do meio, que, globalizadas, sempre são excludentes em algum grau.



linguagem clássica e eficaz (que, para Borges, não é feita de uma plenitude ética e comunicativa, mas de espaços a ocupar, sugestões, matéria amorfa, espaçamentos – isso se associa ao falso preconceito de que a ênfase é inútil – mesmo a ênfase pode ser amorfa e lacunar, potência de des-silenciamento – devir-linguagem, devir-mundo.

- Uma escrita, difícil de distinguir de um quadro, de um filme ou de um corpo dançando, que fala um personagem chamado Jorge Luis Borges, criado por um autor qualquer. Ou um exercício de crítica literária em que o apresentador conta histórias inventadas, algo reprovável: feiuras, para um autor idoso, ao pensar no poema que escrevera jovem. Como uma ficção que quer enganar e ao mesmo tempo não esconde ser ficção, como quem olha de um jeito maroto e zomba das mentiras e da vontade de ilusão, essa verdade arredia.

- Borges: a selva está nas listras do tigre. Ele a carrega em seu pelo. Ele é o predador do homem na selva, o medo de ser caçado, um inimigo horrível, mas de algum modo motivador. Fantasia do prepotente no topo da cadeia alimentar. Ele pensando em como mudar seu estilo, abrandá-lo, dar-lhe decoro. A sua poesia de juventude morreu, aí? O que há nela, o que pode haver? Só uma relíquia impetuosa?

- Ele pensando, antes dos 20 anos de idade, em como inflamar seu poema. Seu poema naqueles quandos. Aquele pulsar inflamado, meio ingênuo, violento, vivo, não seria o resto depositado num Borges idoso, que parece querer se rebelar às vezes? Em que vezes? Quando exalta as micro-heresias que lê na *Divina comédia*? No inevitável descenso do encontro consigo mesmo? No lado involuntariamente caricato de seu decoro, de sua formalidade, nos gestos e no discurso? E ainda assim, capaz de despertar, em uma escala mínima, em uma política dispersa, amor pela literatura e pela escritura como quem altera uma paisagem. Rimbaud não saiu da literatura; Borges dramatizou seu adeus a ela.

- Na vereda entre Borges transita um tipo de artista da fome, mas também a pantera, o tigre, os ratos, a força bruta, animal, seres imaginários, alguns animais improváveis, invisíveis, intangíveis, minúsculos, enormíssimos, selvagens, de força bruta, caçadora, da vontade indomada, irrepresentável, interferencial, que, sem corpo definido, mudam de

um momento a outro, de um lugar a outro, a cada raio de luz, a cada troca de calor, chama ou atrai olhares, ouvidos, peles, como um livro jogado no ar, na pele, mas ninguém parece perceber, e talvez alguém perceba.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- ANTELO, Raúl. Unser Borges. In: *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía: 1899-1970*. Trad. Márcia Souto e Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- _____. 1974. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- _____. 1989. *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. 2009. *Sobre a amizade e outros diálogos*. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 2013a.
- _____. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 2013b.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Préface à la transgression. In : *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 2012.
- MENESES, Carlos (org.). *A poesia juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona: José Olañeta, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre a história*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro/São Paulo: PUC-Rio/Loyola, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. In: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madri: Alianza, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.



TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.