
A ficção do híbrido. Borges e a monstruosidade textual

Raúl Antelo

Resumo

A ficção modernista constrói-se em torno da passagem ou mediação de valores. Centrada na figura do árbitro ou do tradutor de experiências, ela propõe a energia canalizada de uma transculturação como o meio de se atingir o trânsito da natureza à cultura ou do mito ao esclarecimento. Sua disciplina exemplar foi a literatura comparada. Porém, no esgotamento da modernidade, uma outra ficção teórica, a do híbrido, veio ocupar o lugar daquela. Ela narra o diferimento ou disseminação desses limites, ora transformados em limiares de sentido. Sua institucionalização acadêmica corresponde aos estudos pós-coloniais ou subalternistas, porém, certo veio ambivalente da dissidência modernista poderia ser apontado como seu precursor. É o caso da monstruosidade textual em Borges.

Palavras-chave: modernidade e exaustão; monstruosidade textual; nação e identidades pós-coloniais.

Uma das ficções modernistas mais poderosas é a da passagem ou mediação. Centrada na figura do árbitro ou do tradutor, propôs a energia canalizada de uma transculturação como o meio de se atingir a meta modernizadora por excelência, o trânsito da natureza à cultura ou do mito ao esclarecimento. Sua disciplina por antonomásia foi a literatura comparada, a instituição sistemática de intercâmbios em equilíbrio. Porém, no esgotamento da modernidade, uma outra ficção teórica, a do híbrido, veio ocupar o lugar daquela. Narra, em seus múltiplos avatares, o diferimento ou disseminação desses limites, ora transformados em limiões de sentido. Sua institucionalização acadêmica corresponde aos estudos pós-coloniais ou subalternistas, porém, certo veio anti-sistêmico da dissidência modernista poderia ser apontado como seu precursor.

Com efeito, em um ensaio escrito para a revista *Documents*, Georges Bataille (1930) analisa algumas estampas incluídas por Regnault em *Les écarts de la nature* (1775). Trata-se de criaturas informes, com duas ou nenhuma cabeça, cuja incongruência agressiva desperta, no espectador, um certo mal-estar. "Ce malaise", diz Bataille, "est obscurément lié à une séduction profonde", qual seja, a de um valor que não se contém numa tensão bipolar dicotômica mas se derrama na ambivalência inerente a toda avaliação. Bataille conclui a sua análise afirmando que "les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d'une façon irréductible" (BATAILLE, 1930, p. 79), que ele exemplifica com as palavras de Eisenstein, em sua conferência da Sorbonne: a determinação de um desenvolvimento dialético, em fatos tão concretos quanto qualquer imagem, seria peculiarmente chocante à sensibilidade das massas. Esses fatos concretos prometidos por Eisenstein não são outros do que seu ensaio cinematográfico posterior, *Que viva o México!*, onde ele explora o valor *sacer* da morte para a cultura latino-americana. Poderíamos, assim, ver na máscara da caveira um ultrapassamento do novo e do velho, tal como apresentado no último filme soviético, *A linha geral*,¹ de tal forma que a caveira potencializaria a imagem do excesso e nos permitiria entender o caráter político do rosto.²

O rosto, diz Agamben, postula o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, a duração de seu ocultamento visível em sua própria abertura: "il volto è il luogo della comunità, l'única città possibile" (AGAMBEN, 1996, p. 74). O que o rosto revela, pois, não é *algo* material, mas justamente o nada, a paixão pela linguagem em si. O rosto é exposição, expõe-se e, ao fazê-lo, assume-se enquanto o lugar da política.

A partir desta idéia, valeria a pena reler uma passagem de *Las letras de Borges* (MOLLOY, 1979). Afirma Sylvia Molloy (1979, p. 79), com referência aos primeiros textos ficcionais de Borges, que "as máscaras dos infames" — e é significativo que Borges se inicie na ficção não com um material já empobrecido (*Evaristo Carriego*), mas sim convencionalmente abjeto — "elas marcam um *palier* de reflexão na

1 No quarto número de *Documents* de 1930, logo após um artigo de Roger Hervé sobre sacrifícios humanos na América Central, Bataille (1930, p. 79-83) se vale de Quetzalcoatl para analisar a história em quadrinhos "Les pieds nickelés", artigo, por sua vez, seguido por uma série de fotografias de *A linha geral*, comentados por Robert Desnos 1930, p. 217-222), que enfatiza seu caráter revulsivo para "les amateurs de mystères à bon marché, les tenants du dualisme matière-esprit", o de soltar um vento anônimo e poderoso sobre o rosto dos espectadores, "ora nas florestas brasileiras, ora nos Edens do Pacífico".

2 A partir deste ponto, retomo as idéias apresentadas em "El entredicho. Borges y la monstruosidad textual", texto lido no colóquio "Borges e a cultura popular", organizado por Luz Rodriguez e Iván Almeida na Universiteit Leiden, Holanda, em maio de 2001. Devo a versão para o português a Rita de Cassia Barbosa e Eduard Marquardt, aos quais muito agradeço.

obra borgeana. As indagações prévias e teóricas cumprem-se e se desfazem, inaugurando no plano narrativo uma possibilidade de diálogo que explorarão mais tarde as ficções e os ensaios. “A máscara e o rosto” – conclui Molloy – “começam a se enfrentar, em irritante e fértil contraponto” (MOLLOY, 1979, p. 79). Então, se poderia afirmar que, nas partes integrantes da *Historia universal de la infamia*, seus próprios textos, assinados no sensacionalista e distante jornal de Botana, plasma-se o próprio rosto de Borges: a paixão pela linguagem e ainda o lugar da comunidade, a única cidade possível. Tal rosto, longe de ser apolíneo, nos remete a uma “irritante e fértil” heterogeneidade. Ele nada mais é do que um *portentum*, o rosto de um monstro. Ao mesmo tempo, porém, a monstruosidade desse mesmo rosto se define enquanto um *ostentum*, ou um *aspecto*, o rosto da ficção – de uma ficção comunitária que não pertence só a Borges nem mesmo à literatura que o reivindica como próprio.

Historiemos a questão. De fato, já Machado de Assis, entendia também, em consonância com Borges, que a ficção entregue por ele cotidianamente aos jornais configurava “uma fusão admirável do útil e do fútil; o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”, elementos que, “arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal” (ASSIS, 1962, v. 3, p. 969). À semelhança do nacionalismo vitalista herderiano que optava por metáforas botânicas (raízes, transplantes, galhos), para dar conta da metamorfose simbólica da modernização, Machado nos fala da ficção como de um *animal* híbrido e monstruoso. Inserido em idêntica definição biológico-jurídica do ficcional, outro precursor brasileiro, Euclides da Cunha (1963), escreveu, na passagem do 900, uma obra abstrata, *Os sertões*, obra onde, nas palavras de Héctor Murena (1965), sua atitude transubjetiva perseguia uma restituição do mundo enquanto potencialidade. Em uma página dessa “novela escrita de un modo tan descarnado y teórico como un ensayo” (MURENA, 1965, p. 203), Euclides da Cunha narra “Como se faz um monstro”.³ Ali, o referido autor relata a emergência, em pleno sertão da Bahia, de um anacoreta sombrio, pobremente vestido com seu hábito azul de brim americano, um monstro que desafia, simultaneamente, as leis naturais e sociais:

No seio de uma sociedade primitiva que pelas qualidades étnicas e influxo das *santas missões* malévolas compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres, o seu viver misterioso rodeou-o logo de não vulgar prestígio, agravando-lhe, talvez, o temperamento delirante. A pouco e pouco todo o domínio que, sem cálculo, derramava em torno, parece haver refluído sobre si mesmo. Todas as conjeturas ou lendas que para logo o circundaram fizeram o ambiente propício ao germinar do próprio desvario. A sua insânia estava, ali, exteriorizada. Espelhavam-lha a admiração intensa e o respeito absoluto que o tornaram em pouco tempo árbitro incondicional de todas as divergências ou brigas, conselheiro predileto em todas as decisões. A multidão poupara-lhe o indagar tor-

³ Não é ocioso esclarecer que essa interpretação de Murena pode ser concomitante com as histórias naturais de Benjamin cujos ensaios Murena traduz, ainda nos anos 60, de forma pioneira, ao espanhol. A respeito de Euclides, Murena antecipara um para-lelo com *Martín Fierro* como textos que se escrevem *contra* a palavra. Cf. Murena (1962, p. 60-62).

turante acerca do próprio estado emotivo, o esforço dessas interrogativas angustiosas e dessa introspecção delirante, entre os quais evolva a loucura nos cérebros abalados. Remodelava-o à sua imagem. Criava-o. Ampliava-lhe, desmesuradamente, a vida, lançando-lhe dentro os erros de dois mil anos (CUNHA, 1963, p. 143).

Até certo ponto, parece um retrato de Borges, ao menos do último, mediático e inapelável Borges. Na verdade, a passagem delineia, como sabemos, o rosto de Antonio Maciel, um missionário anti-republicano que se atrincheira em Canudos e ali resiste a várias investidas dos exércitos estatais e profissionais. Maciel contradiz e infringe a lei positiva em grau máximo, mas sem extrair dela qualquer discurso, salvo o do aniquilamento ou da anulação. Deixa-a muda e sem resposta. O poder da causa mística que ele defende é o da inconstância, quando não o da inconsistência, o efeito da dissimilitude participativa. No âmbito da ordem, semelhante infração gera como réplica um desejo primitivo de supressão, que confirma o rebelde místico como um sujeito para além de toda lei. Poderíamos dizer, retomando a frase que Borges aplica a Ernst Jünger, que sua luta exclui o ódio, não a crueldade (BORGES, 2000b, p. 71).

Do mesmo modo, *Os sertões* (CUNHA, 1963), conjunto de textos que Euclides da Cunha escreve para o jornal liberal *O Estado de S. Paulo* (alguns dos quais Borges recupera e edita nas páginas de outro jornal, o populista *Crítica*), retratam não mais a aventura individual de Maciel e sim o trânsito de uma geopolítica específica, a transmutação do duelo individual em assassinato anônimo e de massas. Não é só a vida que está mudando. Outro modo de morte também se impõe com a República. Euclides da Cunha, narrador desta passagem, a ela dá rosto e, em suma, o faz sem se referir ao empobrecido da emancipação, porém tendo, como referente, o aspecto inconsistente ou ignóbil da potencialidade americana. Trata-se de sua deformação proliferante, sua metamorfose, a coexistência indistinta e não contraditória de eventos polimorfos, que mostra, em poucas palavras, a inessencialidade da forma ela mesma.

Borges, conforme assinala, publicou esse texto em *Crítica* (CUNHA, 1934). Confessou-me, ainda, certa feita, que embora admirasse o relato de Euclides da Cunha, preferia *A Brazilian mystic*, a biografia do infame redigida por um amigo de Conrad, Cunninghame Graham. O rechaço somente confirmava sua abertura ao texto. Nada mais monstruoso, com efeito, que o relato colonialista de uma saga nacional-localista ou, em outras palavras, uma biografia de infâmia mística em um momento de autonomização literária que confisca à religião, precisamente, toda legitimidade no debate cultural do novo século.

Os sertões (CUNHA, 1963) é um texto híbrido. Seu monstruoso protagonista, Antonio Conselheiro, reúne, com efeito, o impossível e a interdição. Propõe um princípio de explicação tautológico no qual, como monstro civil, sua inteligibilidade se situa para além da lei não

obstante repouse, paradoxal e exclusivamente, nele mesmo. É o rosto visível de uma república eclesiástico-civil, que funciona à semelhança do Estado, mesmo na vacância deste último. Seu rosto coincide com o de Leviatã, um deus mortal oculto por um deus imortal, o soberano que concentra todo o poder político. Em certo sentido, lembra a licorne, que significa o Cristo refugiado no ventre materno, teratologia religiosa ou fábula de identidade utilizada por uma mulher intelectual, Susana Soca, uruguaia, quem, como lemos em *El hacedor*, "sin atreverse a hollar este perplejo/ Laberinto, atisbaba desde afuera/ las formas, el tumulto y la carrera".⁴

No Conselheiro, ao contrário, o que ressalta é um olhar desde dentro, e, com ele, constatamos que o monstro mostra. Exibe um intercâmbio ostensivamente excessivo, quer em relação às normas naturais animais, quer ainda em relação às convenções do gênero humano. E o que o monstro mostra, sem dúvida, é algo mais que uma efígie teratológica, o consórcio abismal entre uma vida específica, a *bios*, e um tipo genérico, a *zoé*. Propõe-nos, portanto, um processo ascético de formação somado à metamorfose mais informe. O monstro milenarista exhibe também a densidade e a heterogeneidade irreduzíveis das formas simbólicas em trânsito do popular ao massivo. Assim, há nele um registro híbrido, sério-cômico ou sublime-abjeto, vinculado à problemática das identidades culturais modernas que vale a pena considerar com mais detalhe.

O primeiro traço que salta à vista consiste em que a heterogeneidade discursiva é outrossim heterogeneidade axiológica. Dumézil (1929, p. 169) chega a falar de um princípio de mútua reversibilidade entre duas dessas figuras, os centauros e os sátiros, ambos monstros que encarnam a heterogeneidade cindida. Enquanto o centauro permanece inscrito no grande mito da construção épica, o sátiro ativa a amenidade farsesca vinculada ao desencantamento do mundo. Não há, todavia, ilustração satírica que, até certo ponto, não dependa da narração mágica. Se vemos então as formas, o tumulto e a carreira simbólicas de dentro do labirinto, podemos dizer que Borges pensa exatamente as mesmas categorias narrativas, ao publicar a série de fragmentos de *Os sertões*, entre outubro de 1933 – "El centauro de los desiertos" e "La fiebre pavorosa de la tierra" – e fevereiro de 1934 – "Como se hace un monstruo".

De fato, lembremos que, pouco antes dos monstros euclidianos, vale dizer, no verão de 1932, Borges (1974, p. 226-232) publica em *Sur* um ensaio significativo, "El arte narrativo y la magia", onde nitidamente distingue dois processos causais: o natural, que aqui poderíamos chamar animal, resultado incessante de incontáveis e infinitas operações; e o mágico, "donde profetizan los pormenores". Esse processo causal, que se pode associar ao humano, é "lúcido y limitado" porque, como toda ficção, sustém um regime de verdade, dependente da espontânea suspensão da dúvida, que atualiza no simulacro e na dramatização todo desejo de potência e todo evento místico.

⁴ Susana Soca editou três números de *Entregas de la Licorne* em Paris (1947-8), retomando o projeto em Montevideu entre 1953 e 1959. Na esteira do trabalho de Victoria Ocampo em *Sur*, Soca reúne amplo espectro de colaboradores, de Rama a Paseyro, de Onetti a Langsner.

Borges exemplifica-o com a árdua verossimilhança de um Quíron extraído de "The Life and Death of Jason", um poema de William Morris cuja efetividade descansa na fé poética que suscita a imagem do centauro, registrando-se outro tanto com as sereias e esfinges do livro catorze da mesma obra. Ou seja, ao mesmo tempo que copia, no jornal de massas, o centauro e o monstro de *Os sertões* (CUNHA, 1963), Borges questiona-se a si mesmo quanto à fisionomia desse rosto que exige certa magia para ser narrado. Em outras palavras, a pergunta pela identidade, pergunta enigmática e monstruosa como poucas, exige fé poética para sua validade política.⁵ O ficcional define-se, então, enquanto o ponto médio entre a atração do desconhecido e a aparência do ser.

Vários teóricos da política moderna parecem coincidir com Machado de Assis ou com Borges sob esse aspecto. Para Maquiavel (1972), o relato de identidade política só se efetua a partir de uma textura híbrida. É necessário, argumenta, que o Príncipe reúna em si o homem e a besta, pois, precisamente, o exemplo de Quíron nos persuade o quanto uma condição que prescinde da outra – a humana da animal, o desencantamento da magia – não pode durar (MACHIAVELLI, 1972, p. 143). Esta parece ser também a opinião de Hegel (CHOPARD, 2000, p. 216), ao identificar o centauro com um relativo equilíbrio entre o sensual e o espiritual, o que justificaria a estabilidade e a duração do sublime na arte. Válidas tais propostas, poderíamos avançar a hipótese de que um texto como *Historia universal de la infamia* realiza exemplarmente a monstruosidade textual e nos devolve, como o avesso de uma luva, a política acrioulada e monstruosa de uma aliança de classes, impulsionada por *Crítica*, o jornal que acolhe tais fragmentos.

Conforme assinala Beatriz Sarlo (1995), em Borges e em *Crítica*, a ruptura palpita: reconhecemo-la na sensibilidade de Borges no que se refere a gêneros menores – o relato de aventura e o policial – e ainda na sensibilidade do jornal face às renovações estéticas. Quer os vanguardistas, quer o jornal de massas exibiam então a desenvoltura de quem chega para inverter as convencionais relações de poder: "Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública" (SARLO, 1995, p. 117). Contudo, para além da ruptura irreversível (utópica), Borges e *Crítica* exemplificam uma reinterpretação cíclica (pós-utópica). Ambos, diríamos, realizam o paradoxo de Quíron: passar da interdição disciplinante ao entre-dito em disseminação. Uma vez que a política do monstro é, estruturalmente, ambivalente, o jornal (a besta) educa uma massa vilmente seduzida enquanto o vanguardista (o homem) divide, quando não reprime, uma massa que, ao mesmo tempo, ajuda a desencantar.

Importa, então, sublinhar a paradoxal duplicidade ético-estética do valor monstruoso. Associando em si mesmo a impossibilidade e a proibição, o monstro assinala, de um lado, um limite intransponível

5 A interpretação é monstruosa, porque não esgota o símbolo, mas o potencia ao infinito: "Nadie ignora que a Édipo lo interrogó la Esfinge tebana 'Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía y tres en la tarde?' Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. Quien de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de hombre es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos" (BORGES, 1974, p. 275).

da lei, um não além; mas, por outro, se mostra abertamente como uma exceção palpável relativa a essa mesma lei que ele transgride e esvazia recorrentemente. Ao arriscar-se como um fora da lei, o monstro ensina: sempre que se vai além do já dado, abre-se uma possibilidade que, embora não consiga alterar as práticas sociais, põe a natureza em jogo e variação constante, ativando desse modo sua própria potencialidade. O híbrido alcança, assim, digamos, seu nada fundante.

No caso da *História universal de la infamia*, seu monstruoso hibridismo revela que a ficção que não consegue vislumbrar a própria impotência se dilui como vazio da mesma ficção, no murmúrio mundano. Ensina-nos Aristóteles, na *Metafísica* (1046a, 32) que toda potência não passa de impotência de si mesma e com relação a si mesma (*tou auton kai kata to auto pasa dynamis adynamia*) (AGAMBEN, 1999, p. 182). Portanto, a rigor, só pode chamar-se de ficção um enunciado que se identifica, paradoxalmente, com a interdição, vale dizer, com os materiais empobrecidos, as biografias populares ao estilo de *Evaristo Carriego*, mas, simultaneamente, também com o impossível, ou seja, a convenção abjeta das biografias infames que oferecem potencialidade ao relato. Nesse sentido, as ficções que Borges lê e escreve, são, pois, o referido *irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historia* (BORGES, 1974, p. 291).

Ao inscrever a literatura na órbita de uma teoria jurídico-biológica do desvio, tais ficções postulam três figuras que determinam o domínio da anomalia: em primeiro lugar, o monstro (o texto) ficcional, de origem letrada, mas de recepção semi-letrada; em segundo, os leitores, a quem Borges considera um tipo peculiar de animais, *cisnes aún más tenebrosos y singulares que los autores* (BORGES, 1974, p. 695), os quais, através do jogo simbólico, corrigem-se a si próprios; e, em última instância, o próprio autor, *monstrorum artifex* (BORGES, 1974, p. 695), autêntico tecedor de pesadelos ou transgressor onanista que não acumula, porém, gasta instituições.

Detenhamo-nos na monstruosidade textual. Poderíamos afirmar que a ficção moderna, a seu modo, esboça dois cânones de monstros. Um situa-se por sobre a lei. É o soberano. O segundo submete-se à lei: é o povo rebelde. O soberano, que o é em função de alianças de linhagens, encena a monstruosidade incestuosa. O povo em rebelião, em troca, personifica o monstro antropofágico. A partir destes limites da sociedade moderna, produzem-se as grandes ficções teóricas do século. A etnografia do totemismo, Lévy-Bruhl, por exemplo, dissocia-nos de nós mesmos, reenviando-nos à monstruosidade do repasto primitivo. Mas, em compensação, a antropologia estrutural, com Lévi-Strauss, distancia-se do antropofágico para indagar as regras das alianças e a circulação simbólicas. O fora da lei ou o monstruoso fica, assim, delimitado, de um lado, pelo canibalismo e, de outro, pelo incesto.

Algo semelhante se poderia predicar da psicanálise, oscilante entre a matriz totêmica freudiana e a instância da letra com sua

interpretação disseminante; ou ainda da sociologia sagrada, com sua reivindicação de um valor *sacer* de transgressão (a soberania e a festa de Bataille) ou um valor *sacer* de veneração (o simulacro assimétrico de Caillois). Em todas as ficções referidas, diríamos, apoiando-nos nas análises de Foucault, vigem os dois grandes monstros da anomalia, o rei incestuoso e o povo canibal (FOUCAULT, 1999, p. 51-100).

Ampla tarefa seria a de enumerar os indícios próprios à última figura na obra de Borges. Teçamos apenas um, que extraio de *Literaturas germánicas medievales*:

La ballena en cambio, es símbolo del Demonio y del Mal. Los marineros la toman por una isla, desembarcan en ella y hacen fuego; de pronto, el Huésped del Océano, el Horror del Agua se sumerge y los confiados marineros se ahogan. Esta fábula se encuentra asimismo en *Las Mil y Una Noches*, en las leyendas célticas de San Brandán y en la obra de Milton. Para Hermann Melville, en *Moby Dick*, la ballena es emblemática del Mal, como lo fue para los anónimos autores del *Physiologus*. En éste, el nombre de la ballena es Fastitocalon (BORGES, 1983, p. 421).⁶

A baleia Fastitocalon – literalmente, *Aspidochelone*, Escudo da Tartaruga, animal que para Borges representa duplamente o infinito, devido, a princípio, aos avatares aquíleos da tartaruga e, em consequência, à duração do inferno – é matéria do bestiário de São Brandão, fábula fundacional da mesma identidade americana. Com efeito, o Santo Navegador teria aportado em ilhas afortunadas do outro lado do Atlântico, aquelas que Joyce (1945, p. 442-488), no *Finnegans Wake*, denomina o “High Brazil”, banhado pelo “Kerribrazilian Sea”, mas que, já na cartografia portuguesa (Lazaro Luis, 1563; Fernão Vaz Dourado, 1570), se registra como “Obrasil”, português, face ao “rio da prata”, castelhano.⁷ Além do que, não esqueçamos, os mitos do paraíso perdido de São Brandão vão reaparecer, com força guerreira, no discurso de Antonio Conselheiro, que também persegue uma terra sem mal. Não seria, portanto, abusivo, em função da genealogia de Fastitocalon, ver o monstro Antônio Maciel reincorporado no Don Porfírio de *Invasión* (1968-1969), filme de Hugo Santiago com roteiro de Borges. Seu argumento nada mais é que uma paráfrase de *Os sertões* (CUNHA, 1963) e sua alegoria, que acabou por se tornar tristemente profética na sociedade argentina, é também uma reinterpretação dos monstros sertanejos do *High Brazil*: “*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita” (COZARINSKI, 1974, p. 83).

Há pouco, afirmei que a ficção de Borges, sua teoria da ficção enquanto monstro, supõe uma identificação ambivalente com a interdição e também com o impossível que revela, concomitantemente, uma potência de ser ou de fazer, que não passa de impotência de si e com respeito a si mesmo. Em outros termos, fusão heterogênea da potência (*dynamis*) e do ato (*energheia*). Valeria a pena, então, lembrar

6 Volta à mesma passagem em *Borges profesor. Curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires* (BORGES, 2000, p. 107-108).

7 Para uma genealogia do mito de São Brandão e o Brasil como terra sem mal cf. HOLANDA, 1977, p. 144-178.

que o eterno retorno do último Nietzsche configura, igualmente, a impossibilidade de se distinguir entre potência e ato; e que seu *amor fati* não discerne contingência de necessidade. Cabe ainda avaliar que em “Perante a lei”, conto traduzido por Borges (2000b) em 1938, o guardião soberano de Kafka é, ao mesmo tempo, “el más subalterno de los guardianes” (BORGES, 2000b, p. 108), ou seja, um monstro, porque a lei, rememorando Derrida (1992), se guarda sem ser guardada, resguardada apenas por um guardião inútil, que vigia uma porta constantemente aberta em direção ao nada (DERRIDA, 1992, p. 181-220); e concluir, enfim, que *Bartleby* de Melville, mais que um monstro, “un artificio o un ocio de la imaginación onírica” (BORGES, 1984, p. 13), é “un libro triste y verdadero” que nos ensina a “inutilidad esencial” (BORGES, 1984, p. 13) da vida. Vale dizer, a aporia metafísica demonstra recorrentemente em tais casos sua íntima natureza política que não se confunde nem com a política do homem, do humanismo, nem com a do Estado (AGAMBEN, 1995, p. 46-56).⁸

Então, à guisa de conclusão, diríamos que a potência narrativa surge, exatamente, no ponto onde a ficção depõe sua potência de não ser ou não fazer, sua *adynamia*, o que não configura destruição da potência no ato mas conservação ou salvação (*soteria*) da potência em si. É característica da literatura ultrapassar a própria literatura. Trata-se da mesma aporia que diz respeito aos sentidos e à multiplicação sensível. Não há sensação nos sentidos, porque a sensibilidade não é factual mas potencial, razão por que a *aisthesis* coincide com a *anaisthesis*. Eis o argumento com o qual Duchamp diz adeus à pintura e Benjamin, à aura. Eis o argumento com o qual Borges abandona as histórias alheias e, como *monstrorum artifex* (BORGES, 1974, p. 695), chega à potência do falso e conquista, por fim, seu próprio rosto, o rosto de uma ficção híbrida.

Abstract

Modern fiction has been built by passages or mediations of values. Its axial figure is the arbitrator or translator of an experience. It searches the disciplined energy of transculturation as the best way to reach the passage from nature to culture or from myth to enlightenment. Comparative literature has been its main academical field. Nevertheless, in late modernity, another type of fiction, the hybrid, has substituted the former one. It shows the deferred or disseminated limits of that practice, now become a signifying threshold. Although its academical institutionalization is linked to postcolonial or subaltern studies

⁸ Do mesmo autor, em colaboração com Gilles Deleuze, cf. AGAMBEN; DELEUZE, 1993, p. 47-92.

emergency, some ambivalent traces of modernist dissidence can be pointed out as its preceding forms. That is the case of Borges textual monstrosity.

Keywords: modernity and exhaustion; textual monstrosity; nation and postcolonial identities.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- _____. *Mezzi senza fine: notte sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- _____. On potentiality. In: HELLER-ROAZEN (Ed.). *Potentialities: collected essays in philosophy*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- _____; DELEUZE, Gilles. *Bartleby: la formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 3.
- BATAILLE, Georges. Les écarts de la nature. *Documents*, 2e année, p. 79-83, 1930.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Edición Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé, 2000a.
- _____. Der Kampf als Inneres Erlebnis de Ernst Juenger; Un cuento de Franz Kafka. In: _____. *Borges en El Hogar 1935-58*. Buenos Aires: Emecé, 2000b. p. 70-71.
- _____. H. G. Wells y las parábolas: The croquet player; Star begotten; Sobre Chesterton. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. Historia universal de la infamia. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 289-350.
- _____. *Obras completas en colaboración*. Madrid: Alianza, 1983.
- _____. Prólogo. In: MELVILLE, H. *Bartleby, el escribiente*. Tradução J. L. Borges. Madrid: Siruela, 1984.
- CHOPARD, Armelle le Bras. *Le zoo des philosophes: de la bestialisation à l'exclusion*. Paris: Plon, 2000.
- COZARINSKI, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- CUNHA, Euclides da. Como se hace un monstruo. *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados*, Buenos Aires, no. 28, 17 feb. 1934.

-
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 26. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.
- DESNOS, Robert. La ligne générale. *Documents, Paris*, no 4, p. 217-222, 1930.
- DERRIDA, Jacques. Before the law. In: ATTRIDGE, D. *Acts of literature*. London: Routledge, 1992. p. 181-220.
- DUMÉZIL, G. *Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris: Libr. Paul Geuthner, 1929.
- FOUCAULT, Michel. *Les anormaux*. Cours au Collège de France 1974-5. Paris: Gallimard: Seuil, 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- JOYCE, James. *Finnegans wake*. New York: Viking Press, 1945.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Le Prince*. Paris: Seghers, 1972.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- MURENA, H. A. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- MURENA, H. *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires: Sur, 1962.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.