

**“Walt Whitman, el universo”: o universalismo em um poema de Borges
(e uma coda com Rubén Darío)**

Daniel Rodas Ramalho (UEPB)*
ORCID 0000-0001-9626-7065

Resumo: Na obra de Jorge Luis Borges, tanto em sua fase inicial quanto em sua fase madura, percebe-se a presença de uma ótica universalista do poético – que compreende a poesia como uma espécie de linguagem universal além-fronteiras –, a qual parece fundir o localismo e o universalismo em um mesmo movimento de constituição identitária a partir das “orillas”, ao mesmo tempo em que estabelece, através do reconhecimento de seus precursores, uma genealogia na qual o artista se encontra na confluência das múltiplas matrizes culturais e literárias que o constituem. Através da análise de um poema-síntese da coletânea *Fervor de Buenos Aires*, apresentamos uma leitura da poética borgiana em conexão com essa ótica universalista, discutindo seus possíveis diálogos com a poesia modernista de Rubén Darío e refletindo sobre a presença recorrente da figura de Walt Whitman como elemento precursor e catalizador de uma perspectiva modernizadora e universalista do poético.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; universalismo poético; Rubén Darío; Walt Whitman.

Abstract: In the work of Jorge Luis Borges, both in its early and mature phases, one can perceive the presence of a universalist perspective of poetry – which understands poetry as a kind of universal language beyond borders – which seems to merge localism and universalism in a single movement of identity constitution based on the “orillas”, while at the same time establishing, through the recognition of its precursors, a genealogy in which the artist finds himself at the confluence of the multiple cultural and literary matrices that constitute him. Through the analysis of a synthesis poem from the collection *Fervor de Buenos Aires*, we present a reading of Borges’s poetry in connection with this universalist perspective, discussing its possible dialogues with the modernist poetry of Rubén Darío and reflecting on the recurring presence of the figure of Walt Whitman as a precursor and catalyst for a modernizing and universalist perspective of poetry.

Keywords: Jorge Luis Borges; poetic universalism; Rubén Darío; Walt Whitman

Recebido em: 15 maio 2023 | Aprovado em: 10 jun. 2023

* Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: drodas917@gmail.com.

Introdução

O ano é 1923. Um jovem poeta argentino, até então quase desconhecido, caminha pelas ruas obscuras e luminosas de sua cidade natal, Buenos Aires. No labirinto de ruas, avenidas, praças e arrabaldes, o poeta encontra a si mesmo e suas raízes mais íntimas; suas memórias individuais, o reflexo de velhas aspirações coletivas. Porém algo mais o espreita nessa jornada aos meandros da capital portenha: um espelho. Nesse espelho o jovem poeta não vê apenas a si mesmo, mas a todos os passos que os seus deram antes – e aqueles que serão dados por ele depois. Naquele espelho o presente e o futuro se refletem poeticamente, num amálgama no qual todo o universo se concentra, como um *Aleph*, nas cores de cada esquina transfigurada em seus versos.

A cena poderia ser apenas mais uma alusão onírica típica da literatura deslocada do início do século XX, mas é a premissa que subjaz a obra de estreia de um dos autores mais importantes da literatura universal: Jorge Luis Borges. Escrita sob os auspícios das vanguardas – com as quais o autor manteria uma relação ambígua, de aproximação e distanciamento ao longo da carreira –, a coletânea de poemas *Fervor de Buenos Aires* apresenta-nos um Borges ainda em formação, mas cujas principais matrizes criativas e filosóficas, ancoradas em uma fusão algo frouxa entre o local e o universal, já se encontram presentes.

Acerca desse último ponto, o mesmo se faz evidente na tensão – ou talvez na sobreposição – que o autor estabelece entre aquilo que se apresenta como cor local, através das descrições das ruas e dos subúrbios de uma Buenos Aires em transformação, porém marcada por reminiscências históricas, e certo teor universalizante, marcado por referências que tanto apontam para uma exterioridade avessa ao nacionalismo pujante das próprias vanguardas às quais então se filia¹, quanto para uma natureza constitutiva do seu projeto poético que, por sua vez, se liga a uma concepção de poesia como elemento universal capaz de atravessar diferentes épocas e lugares.

Tendo em vista a presença de tal concepção, os poemas de *Fervor de Buenos Aires* não se limitam, portanto, a um localismo ou bairrismo isolacionista, mas partem de uma proposta – que não deixa de ser vanguardista² – de fundir a vivência poética pessoal em uma espécie de transfiguração estética, capaz de abarcar múltiplas realidades com a pretensão de uma universalidade; uma ótica que atravessará toda a obra borgiana.

Partindo, portanto, de seus precursores – e do possível alcance dialógico de sua poesia evidenciada em âmbito comparatista –, é possível perceber em *Fervor de Buenos Aires* uma efervescência do poético que se espelha em diversas origens, entradas e saídas, que partem de imagens comuns – como a figura catalizadora de Walt Whitman – para sugerir o caráter da literatura para além de suas hipotéticas fronteiras.

É esse elemento de abertura comparatista, ou que dá margem a um possível comparatismo que aponta para certo universalismo, que buscaremos ler a seguir, tendo como ponto de partida as referências iniciais de Borges e o modo como elas se constituem em um texto em particular: o poema final de *Fervor de Buenos Aires* – no qual se visibilizam

¹ Pinto Filho (1996) aponta para a inserção do jovem Borges no processo de efervescência vanguardista vivenciado na Argentina no início do século XX, em consonância com outros movimentos semelhantes na América Latina e na Europa. No caso das vanguardas adotadas, nesse momento, por Borges, destaca-se o ultraísmo, com o qual o autor colaborou através de sua verve periodista. Para Pinto Filho, tais vanguardas eram marcadas por forte “politização” e “novolatria” – posicionamentos que seriam rechaçados, posteriormente, pelo Borges maduro.

² As tensões entre o local e o universal são visíveis em diferentes propostas estéticas dentro do escopo maior do modernismo, no sentido internacionalizado do termo que, como se sabe, na crítica hispano-americana corresponde às vanguardas. Também na América Latina, um exemplo é o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, com sua proposta de “deglutir” as influências culturais estrangeiras, de modo a criar um novo ideário nacional.

seus múltiplos precursores poéticos.

Borges e seus precursores

No seu ensaio “Kafka e seus precursores”, integrante da coletânea *Otras inquisiciones* (1952), Borges seleciona uma série de textos, anedotas e recortes de narrativas fantásticas, oriundas de diferentes épocas e lugares, para elencar o que classifica como sendo os precursores da obra do autor tcheco – ou seja, aqueles cuja estranheza existencial ou natureza labiríntica parecem prenunciar certos aspectos do que se convencionaria chamar de universo kafkiano. No decorrer dessas elucubrações, Borges (1952) vê precursores de Kafka em elementos textuais tão distintos quanto o paradoxo de Zenão citado por Aristóteles, um apólogo chinês do século IX sobre unicórnios e um poema de Robert Browning.

Para além da aparente estranheza ou criatividade de tais relações, Borges (1952) estabelece como fio condutor não apenas o fato dessas narrativas lembrarem o estilo e os temas que subjazem a obra de Kafka – sobretudo, considerando que são elementos oriundos de culturas distintas e, ao que tudo indica, sem conexão direta –, mas aponta, no parágrafo final do ensaio, para um aspecto que a princípio poderia passar despercebido: o modo com a própria obra de Kafka serve de elo entre esses precursores:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (Borges, 1952, p. 65).

O movimento apontado por Borges para a compreensão do que ele chama de precursores é, no mínimo, intrigante: não são os precursores que prenunciam ou propriamente engendram o autor, mas é o próprio autor que funda seus precursores – afinal, se não fosse por Kafka, dificilmente nos chamaria atenção qualquer possível relação entre elementos textuais tão díspares. Com isso, segundo Borges, é apenas porque Kafka existe – e porque somos orientados pela leitura de sua obra – que conseguimos enxergar nos textos assinalados um caráter precursor do universo kafkiano.

A partir de tais considerações, é possível perceber que, apesar de curto – na maioria das edições, com pouco mais que uma página –, o ensaio borgiano oferece uma série de reflexões acerca das genealogias literárias e das tensões criativas entre o autor e aqueles que lhe precederam. A primeira dessas reflexões, talvez algo óbvia à primeira vista, é a de que certas ideias, ou ainda certas inquietações, apresentam um quê de universal³, uma vez que

³ Longe de ser uma concepção inteiramente original, tal reflexão sobre o caráter “universal” de certas ideias e “motivos” pode ser encontrada em pelo menos duas fontes mais ou menos contemporâneas a Borges: as teses de Jung (2014) acerca dos arquétipos e a reflexão de Artaud (2012) acerca da perenidade das

surgem, ainda que de forma desconexa, em diferentes épocas e lugares. Com isso, a literatura, pensada em seu aspecto criativo, parece ser um meio de conexão universalizante, na qual as ideias dialogam livremente, mesmo quando não têm qualquer conexão aparente entre si. Já o segundo ponto, um pouco mais sutil, é justamente a afirmação borgiana de que é o autor que “crea sus precursores”, o que rompe com uma ideia de genealogia direta e coloca o autor como aquele que através de “su labor, modifica nuestra concepción del pasado”. Há, portanto, subjacente às duas ideias, uma concepção do literário que mina, até certo ponto, a “angústia da influência” definida por Harold Bloom (1991)⁴, criando, com isso, uma certa relação circular ou espiral na qual o autor cria aqueles que o criaram – pois é a partir de sua obra, no presente, que o passado passa a ser percebido como tal.

Percebe-se, portanto, através de tais movimentos inusitados, que as reflexões de Borges acerca de Kafka não se limitam à obra do escritor tcheco, mas dizem muito também sobre sua própria escrita. Isso porque, sendo Borges, segundo Costa (2021), um escritor essencialmente leitor, cuja obra se desenvolve sob o signo de uma “poética da leitura”, é inegável o diálogo – ou, no dizer borgiano, a “construção de precursores” – que se verifica em suas produções, sejam elas em prosa, verso ou ensaio. Nota-se, entretanto, que de modo distinto do que se dá no fenômeno de precursionismo em Kafka, na escrita borgiana a presença dos precursores ocorre de forma muito mais consciente e abertamente referencial, derivada do próprio processo de (re)escrita do Borges leitor.

Sendo assim, o que se percebe na obra borgiana é uma certa referencialidade externa – que se alimenta de e ressignifica elementos literários externos ao texto, mas internos à própria literatura⁵ – na qual códigos estéticos e culturais distintos se amalgamam dentro de um conjunto tão heterogêneo quanto original, dentro de uma perspectiva de universalidade poética. Tal universalidade, evidente no enciclopedismo e na referencialidade, constituem, entretanto, mais do que um simples efeito estilístico, mas derivam, segundo Beatriz Sarlo (2007), do desejo de Borges de pensar esteticamente as tensões entre o local e o universal, entre o propriamente argentino e o que viria de fora. Para a autora:

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? La obra de Borges nunca deja de rodear este problema que pertenece al núcleo de las grandes cuestiones abiertas en una nación joven [...]. (Sarlo, 2007, p. 03)

Reconhecendo-se, portanto, como escritor “en las orillas de occidente”, Borges constrói uma obra literária que, a partir de sua pretensa universalidade, aponta também para uma busca pela identidade nacional – ou ao menos por uma identidade local que, de

inquietações e instintos próprios das faculdades humanas, de modo que, para o autor francês, seria possível “queimar a Biblioteca de Alexandria” inúmeras vezes, pois as inquietações que geraram os conhecimentos perdidos sempre poderiam ser resgatadas e, com isso, alimentariam novas explorações estéticas.

⁴ Ainda que o aprofundamento dessa questão não seja o ponto nevrálgico do presente estudo, é interessante pensar até que ponto a ideia de precursor borgiano se relaciona e/ou se distancia da “angústia” conceituada por Bloom (1991), a qual diz respeito às tensões criativas entre os grandes autores e aqueles que os precederam – sobretudo, o desejo do autor de superar seus “pais”. Parece que, no caso de Borges, não há propriamente uma “angústia”, mas uma consciência do papel do autor enquanto fundador de seus próprios precursores – o que, até certo ponto, talvez inverta os papéis da relação estabelecida por Bloom.

⁵ A obra de Borges, com sua ampla recorrência a elementos literários e de reescrita – própria de sua posição de escritor-leitor, apontada por Costa (2021) –, é um exemplo desse movimento, uma vez que nela a literatura se torna mote e matéria-prima da própria literatura, em um jogo claramente metaliterário.

algum modo, espelhasse ou almejasse o universal⁶. Sendo a Argentina do início do século XX, conforme Demenech (2017), uma nação em transformação, na qual o passado de guerras civis parecia dar lugar à estabilidade política e ao progresso econômico – em especial na capital, Buenos Aires –, o Borges inicial, ou seja, o jovem Borges das produções anteriores à década de 30, vê o seu próprio país como uma nação em construção interna, mas cujo olhar externo tenciona com o cosmopolitismo e uma certa postura eurocêntrica.

É dentro desse contexto de tensões, portanto, que Borges se inicia nas vanguardas, em especial por seu trabalho na imprensa. Conforme aponta Pinto Filho (1996), Borges esteve ativamente envolvido na produção periódica de vanguarda durante a década de 1920, contribuindo com centenas de textos para revistas e participando da fundação de periódicos como *Prisma*, *Proa* e *Martín Fierro*. Como principais elementos dessa faceta inicial periodista – convergente com as primeiras produções literárias –, Pinto Filho (1996) aponta a presença das peripécias nacionalistas e “criollistas” típicas das vanguardas, nas quais a afirmação – ou ainda a construção – de uma identidade nacional passavam diretamente pelo apego à novolatria e por certa recusa ao que vinha de fora.

São essas as tendências, segundo Lemos (2017), que orientam a aproximação de Borges com o movimento da vanguarda ultraísta, entre os anos de 1919 e 1922, a qual resulta em produções de forte entonação política e revolucionária, em consonância com as provocações estéticas do futurismo e do surrealismo. A rejeição, entretanto, que Borges faria de tais produções na idade madura, inclusive recorrendo à ironia, acabaria por gerar certa cisão ou desacordo na perspectiva borgiana da literatura – ainda no dizer de Lemos (2017) – ou no surgimento de “dois Borges”, no dizer de Durán (1963): um Borges da juventude, marcado pelo vigor revolucionário, a provocação e a postura próxima de um nacionalismo; e um Borges maduro, adepto do rigor clássico, de uma postura fortemente erudita e de certo conservadorismo político.

Entretanto, por mais que a cisão entre os dois Borges possa aparentar uma divisão absoluta, é possível reconhecer, tanto na produção inicial quanto na produção madura, o mesmo elemento de tensão local-universal apontado por Sarlo (2007): Borges é um escritor das “orillas”; que enquanto autor de vanguarda buscava identificar o nacional sem se apegar ferrenhamente ao localismo; e que enquanto escritor maduro, voltado para o universal, jamais se esqueceu de espelhar essa universalidade em certos elementos próximos ou mesmo locais, como podemos ver na presença da temática gauchesca em sua produção tardia e no próprio simbolismo universalista do *Aleph* em seu conto homônimo.⁷

Com isso, a aparente divisão da obra borgiana parece apontar para certa continuidade, como se o Borges maduro fundasse seu próprio precursor – ele mesmo – ao rejeitar sua produção da juventude, chamando a atenção para os elementos juvenis que nunca o abandonaram: o local universalizante e o universo contido no local. Elementos que, lidos com a devida atenção, conectam a obra borgiana a uma pretensão universalizante

⁶ Interessante contrastar esse ponto com a afirmação, em “Kafka e seus precursores” (1952), de que “nada importa a identidad, o la pluralidade de los hombres”, no que diz respeito aos seus precursores. Entretanto – e sobretudo, em sua obra inicial –, percebe-se em Borges uma busca identitária que não deixa de estabelecer correlação com o precursorismo por ele apresentado; afinal, ao fundar seus precursores pela escrita, o autor também funda uma identidade.

⁷ No ensaio “El escritor argentino y la tradición”, integrante da coletânea *Discusión* (2012), publicada originalmente em 1932 – portanto, próximo à sua primeira fase –, Borges contesta a ideia de que uma postura nacionalista necessita obrigatoriamente ressaltar a cor local, rejeitando caracterizações exóticas, ao mesmo tempo em que propõe uma conexão entre localidade e universalidade: “Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado tema griego y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a tema ingleses [...] El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (Borges, 2012, p. 270).

do poético, que enxerga a poesia como a matéria ou cola fundadora de concepções e ideias cosmopolitas – tal como vemos já nos poemas de sua obra de estreia, a coletânea *Fervor de Buenos Aires*.

O local e o universal em *Fervor de Buenos Aires*

Sendo a obra de estreia de Borges, *Fervor de Buenos Aires* foi publicada originalmente em 1923, em edição limitada de 300 exemplares – com uma edição revisada posterior, já na fase madura do autor, em 1969⁸. Conforme aponta Demenech (2017), a coletânea apresenta um percurso poético no qual a nostalgia local se funde a um certo cosmopolitismo insipiente na escrita do autor – cosmopolitismo esse influenciado pelo próprio ambiente multicultural da Buenos Aires retratada. Com isso, por mais que os poemas da coletânea apresentem um certo tom memorialístico ou mesmo passadista, há ali uma série de reminiscências que apontam para o exterior e o universal, sobretudo através da retomada dos elementos precursores da trajetória do poeta.

Ainda que esse aspecto precursionista se faça presente ao longo de toda a obra, é no último poema da coletânea, no qual Borges fecha a investigação das imagens e dos elementos culturais que o engendraram, que a natureza dessa fusão a partir do local – ou de um local com pretensões universais – se faz presente de forma mais evidente:

LÍNEAS QUE PUDE HABER ESCRITO Y PERDIDO HACIA 1922

Silenciosas batallas del ocaso
 en arrabales últimos,
 siempre antiguas derrotas de una guerra en el cielo
 albas ruinosas que nos llegan
 desde el fondo desierto del espacio
 como desde el fondo del tiempo,
 negros jardines de la lluvia, una esfinge en un libro
 que yo tenía miedo de abrir
 y cuya imagen vuelve en los sueños,
 la corrupción y el eco que seremos,
 la luna sobre el mármol,
 árboles que se elevan y perduran
 como divinidades tranquilas,
 la mutua noche y la esperada tarde,
 Walt Whitman, cuyo nombre es el universo,
 la espada valerosa de un rey
 en el silencioso lecho de un río,
 los sajones, los árabes y los godos
 que, sin saberlo, me engendraron,
 ¿soy yo esas cosas y las otras

⁸ Apesar de afirmar, no prólogo da reedição de 1969, que não havia reescrito o livro, Borges realizou algumas alterações em seu conteúdo, inclusive suprimindo alguns textos. Nas palavras do autor: “No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman [...]” (Borges, 1969, p. 05). Note-se, portanto, que o próprio Borges reconhece não haver grandes distinções entre o seu eu inicial e o eu maduro – ainda que não abra mão de apontar suas alegadas limitações estéticas da juventude, corrigindo-as; ao mesmo tempo em que assinala a presença dos seus precursores.

o son llaves secretas y arduas álgebras
de lo que no sabremos nunca?
(Borges, 1969, p. 48-49)

O primeiro elemento relevante no poema é o título: “*Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*”. Trata-se de um título relativamente longo, comparado aos demais que integram a coletânea, e com um tom enigmático, como se situasse o leitor diante de um texto perdido e recuperado, após ter sido escrito às pressas. Note-se que 1922 é o ano anterior à publicação da obra – e possivelmente o ano em que a maioria dos poemas que a integram foram escritos –, o que indica também um passado recente ou recentíssimo. A indicação de um evento passado e a afirmação de que se trata de umas “linhas que poderiam ter sido escritas e perdidas” conferem um tom de enigma ou jogo retórico justamente pela indefinição: se as “linhas”, ou seja, o poema, foram perdidas, como então ele está presente na coletânea? Será uma espécie de provocação labiríntica, tão própria da segunda fase de Borges – o Borges maduro? Ou será que a afirmação da casualidade no título do poema, no sentido de que seriam simples linhas escritas e perdidas – e talvez encontradas – indica um texto que condensaria um encontro igualmente “casual” – como se o último poema da coletânea fosse um conjunto de linhas amarfanhadas encontradas por acaso em uma esquina de Buenos Aires? Ou seria ainda um processo de reescrita impossível, no sentido borgiano da ideia – um “Pierre Menard” antes de “Pierre Menard”, só que de si mesmo?

São algumas hipóteses. Podemos inferir que o poema final talvez seja uma espécie de síntese dos temas tratados no decorrer da obra – ao mesmo tempo em que aponta para o elemento central de sua construção: as tensões históricas e culturais entre o local e o universal – o modo como tais tensões “*engendraron*” o poeta. Esse aspecto fica explícito já nos primeiros versos: “*Silenciosas batallas del ocaso / en arrabales últimos / siempre antiguas derrotas de una guerra en el cielo / albas ruinosas que nos llegan / desde el fondo desierto del espacio / como desde el fondo del tiempo*”. Note-se a relação que se estabelece entre a imagem “del ocaso”, ou seja, do pôr do sol, incidindo sobre os “arrabales últimos” da cidade, e a referência aos tempos passados, às “siempre antiguas derrotas” e “el fondo del tiempo”. Há, portanto, uma sobreposição entre o espaço local, entre a imagem do pôr do sol enquanto símbolo de decadência e de certo passadismo, e a memória dos antigos conflitos e tensões que dão origem ao eu-lírico – e que marcaram, segundo Demenech (2017), a própria história argentina.

Nos versos seguintes, “*negros jardines de la lluvia, una esfinge en un libro / que yo tenía miedo de abrir / y cuya imagen vuelve en los sueños*”, a perspectiva de um passadismo “coletivo” – por se referir, talvez, às transformações históricas – é subitamente cortada por uma possível memória de infância: os negros jardins cobertos de chuva e a presença de uma esfinge e um livro que o eu-lírico temia e cuja imagem ainda lhe retorna nos sonhos. Aqui, podemos quase visualizar um adulto que recorda um antigo temor de infância, em um nível mais superficial; mas em um nível mais profundo, há outro simbolismo interessante: a esfinge. Segundo Chevalier (2018), tal símbolo remete ao conhecimento oculto e ao enigma. A esfinge, além da conexão com o aspecto do Borges precursor de si mesmo – que desde sua primeira obra já remete aos temas que abordaria na maturidade –, confere um aspecto de universalismo conectado à literatura: não sendo um elemento mítico tipicamente argentino, mas oriundo das culturas grega e egípcia antigas, a esfinge representa aqui o elemento universal que, desde a infância, chega ao futuro autor através dos livros. Além disso, o fato de que tal imagem continua a “*volver en los sueños*” parece apontar para um universalismo

que, incipiente na infância, continua a si manifestar na mente criativa do autor adulto.⁹ Com isso, parece que a imagem da esfinge representa a descoberta do “universo” através da literatura; como se a literatura, à semelhança de um intrincado e labiríntico enigma, se mostrasse para o eu-lírico como uma porta de entrada para o exterior – ao mesmo tempo em que, como nos versos iniciais, dá margem para refletir acerca das tensões históricas locais que o atravessam.

A seguir, há um reforço, no poema, de um tom memorialístico que se imbuí de imagens oníricas: “*la corrupción y el eco que seremos, / la luna sobre el mármol, / árboles que se elevan y perduran / como divinidades tranquilas, / la mutua noche y la esperada tarde*”. É possível perceber nestes versos, para além das alusões oníricas, uma tensão simbólica entre o presente e o futuro, representada por metáforas e oposições: “la corrupción” e “el eco que seremos” parecem apontar para um som ou eco futuro, talvez nascido da “corrupción” – a mistura cultural? – do passado e do presente. Considerando tal leitura, o eco seria o prenúncio da modernidade, que aos poucos se inseria no contexto das vanguardas e das transformações sociais do início do século XX – modernidade essa que, sem estar desconectada ainda do passado, ou mesmo como decorrente das tensões do passado, demarca aqui sua potência profética. As imagens da “luna sobre el mármol” e de “árboles que se elevan e perduran” parecem portar um elemento clássico – através da alusão ao “mármore” e à luz da lua –, ao mesmo tempo em que descrevem as árvores que “se elevan e perduran”, talvez apontando para uma transformação modernizadora permanente e constante, ou ainda para uma tradição que avança e se imiscui perenemente na própria modernidade, persistindo e ressignificando-se por meio dela. “Como divinidades tranquilas / la mutua noche e la esperada tarde” podem remeter a esse mesmo processo: as “divindades” são novamente alusões à tradição clássica ocidental – em especial à greco-romana, retomada o longo da obra de Borges – e “la mutua noche” representaria o passado/presente comum, em que os “sueños” que “vuelven” do passado se mesclam às aspirações do futuro, anunciando “la esperada tarde”, ou seja, a “luz” do progresso e da modernidade – tarde essa que, paradoxalmente, é prenúncio cíclico da noite (a incerteza do futuro?).

Sendo Borges um escritor das margens, cuja obra pode ser entendida a partir das tensões política e culturais da Argentina dividida entre o local e o universal, é possível perceber nos versos analisados a perspectiva de um escritor vanguardista que, apesar de descrever o local com cores históricas e nacionais – o que o aproxima da vanguarda ultraísta a qual era filiado na época –, lança também um olhar para fora no qual já se fazem presentes alusões ao universal, lido aqui como a tradição clássica retomada ou repaginada pela modernidade.

Essa leitura se faz mais evidente nos versos finais do poema, quando o eu-lírico – aqui, de certa forma, confundido com o próprio Borges, outro procedimento comum em sua obra posterior – nomeia, e com isso cria, seus precursores: “*los sajones, los árabes y los godos / que, sin saberlo, me engendraron, / ¿soy yo esas cosas y las otras / o son llaves secretas y arduas álgebras / de lo que no sabremos nunca?*”. Os saxões, os árabes e os godos – ou mais especificamente, os visigodos – fornecem uma genealogia do próprio Borges: com ancestrais ingleses (daí os “sajones”) e ibéricos (“los árabes e los godos”), o poeta já carrega em seu sangue uma veia de universalismo cultural, o qual reconhece no poema. O interessante, entretanto, é que no verso seguinte o eu-lírico borgiano afirma que esses elementos “sin saberlo, me engendraron”, o que nos permite uma conexão com seu conceito peculiar de precursores: por mais que seus ancestrais tenham pertencido a tais culturas, e de fato, o tenham engendrado enquanto pessoa, eles o engendraram sem saber – afinal, não poderiam prever o futuro. Com isso, eles não são precursores porque geraram

⁹ A esfinge ainda pode ser lida, enquanto metáfora de enigma, como o símbolo da incerteza do “escritor de las orillas” – no dizer de Sarlo (2007) – em relação à sua própria identidade cultural, o que perpassa toda a obra do autor.

Borges ao longo de muitas gerações – afinal, como os precursores de Kafka, eles não tinham conexão direta nem entre si, nem com seu engendrado –, mas sim porque o próprio Borges os reconhece como seus precursores, como aqueles que o precederam, através de sua obra. Sendo assim, o elemento universalizante nasce aqui da própria afirmação poética, da própria obra do poeta que nos permite enxergar o passado de outra forma – identificando, em elementos culturais tão díspares, a matéria-prima histórica que será precursora do futuro escritor: Borges. É desse modo, portanto, que em coerência com o que escreveria décadas depois – já em sua fase madura – no ensaio “Kafka e seus precursores”, é ele, o próprio Borges, quem cria e é criado por aqueles que lhe vieram antes, indicando um jogo em espiral tipicamente borgiano.

Acerca desse último elemento, fica evidente o modo como Borges não apenas cria os próprios precursores, como também se converte em precursor de si mesmo, ao trazer em sua obra inicial os elementos que o engendraram e que engendrariam seu trabalho posterior – tudo isso dentro de uma tensão entre o Borges nacional, próximo das vanguardas, e o futuro Borges maduro, mais afeito ao universal. Nos versos finais, ao se perguntar “¿soy yo esas cosas y las otras / o son llaves secretas y arduas álgebras / de lo que no sabremos nunca?”, o eu-lírico instala a dúvida: é ele o resultado de seus precursores, ou esses elementos são apenas “llaves secretas” e cálculos difíceis de uma essência ontológica desconhecida, que o constitui enquanto ser humano e ser poeta, mas o qual “no sabremos nunca?”. Nesse estado de dúvida, podemos ler novamente o precursor de si mesmo indagando tanto sobre o seu passado, quanto sobre o seu futuro – prenunciando as dúvidas existenciais que perpassaram boa parte de sua obra posterior.

Antes desses versos finais, entretanto, há três outros que chamam atenção – e que deixamos propositalmente por último, pois dão margem clara a um elemento potencialmente comparatista: “*Walt Whitman, cuyo nombre es el universo, / la espada valerosa de un rey / en el silencioso lecho de un río*”. A referência a Walt Whitman, um dos pais da poesia moderna, não é, assim como os demais elementos do poema, nada aleatória. Sendo Borges, segundo Costa (2021), um assíduo leitor e admirador de Whitman – sobretudo em sua fase de formação, por influência das vanguardas –, é possível perceber a admiração com a qual o eu-lírico se refere ao poeta estadunidense: seu “nombre” é “el universo”, “la espada valerosa de un rey” e “el silencioso lecho de un río”. Ora, note-se que Whitman é apresentado como “el universo”, como a personificação do universal – isso em um poema no qual a tensão entre o local e o universal se faz presente na íntegra –, revestido com uma autoridade de “rey” e a fluidez de um “silencioso lecho” de rio. Mais do que simples admiração a um poeta estrangeiro – o que já seria curioso, considerando que este poema ainda é da fase nacionalista de Borges, mas já com fortes elementos universais –, há aqui um reforço da ideia de poesia enquanto universalidade, de modo que podemos ler Whitman como uma metonímia do poeta moderno e suas pretensões universalistas.

Com isso, a referência a Whitman e seu caráter universal aponta para uma linha de conexão que, como nos versos finais do poema, constrói um precursionismo que conecta Borges ao mundo – aos poetas estrangeiros de outras épocas e lugares, sejam eles o próprio Whitman, sejam aqueles que, seguindo seus passos poéticos, também o enxergaram como seu precursor, como porta de entrada ou guia de um universalismo.

Walt Whitman, precursor do universalismo poético

A atenção conferida por Borges a Whitman pode ser lida como um desejo de conexão direta com o universal – ou a uma certa ideia de universalismo poético –, no qual a poesia é vista como uma espécie de diluidor de fronteiras, sejam elas as fronteiras nacionais, culturais ou entre os próprios indivíduos. Essa perspectiva universalista tem como base a própria obra do autor estadunidense, conforme é possível entrever nos versos

iniciais de um dos seus poemas-chave, *Song of myself* (*Canção de mim mesmo*): “Eu celebro a mim mesmo / E o que eu assumo você vai assumir, / Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você” (Whitman, 1964, p. 89-90).

Os versos de Whitman fletam com uma ideia peculiar de multiplicidade que se alça ao universal: o eu-lírico, ao “celebrar a si mesmo”, celebra também o outro, pois “cada átomo” que lhe pertence, “pertence também a você” – ao leitor, a todos os indivíduos. Há, portanto, uma afirmação de certa natureza intercambiável entre todos os seres, de uma essência, transparecida na poesia, que afirma a unidade na multiplicidade – rompendo com as concepções limitantes e fronteiriças. Com isso, o que vemos nos versos de Whitman é o elemento precursor de uma modernidade universalizante, que não distingue propriamente o eu do outro –, mas que ao mesmo tempo, de forma paradoxal, “celebra a si mesmo”. Trata-se, portanto, do realce de uma tensão entre o eu e o mundo – ou entre o local e o universal – que se traduzirá em uma impetuosidade poética, ou ainda no desejo de ser o outro sem deixar de ser “eu mesmo”, tal como se faz evidente em outros movimentos de vanguarda, a exemplo da Antropofagia no Brasil.¹⁰

É a partir dessa perspectiva que é possível perceber, em Whitman, o rastro precursor da tensão universalizante que se manifesta na poética de Borges – e que se faz presente no trabalho e nas referências de diversos outros autores tanto nos Estados Unidos, quanto na América Latina. Um desses autores, ainda que visto com fortes reservas pelos movimentos de vanguarda aos quais o jovem Borges se filia, apresenta essa mesma influência, ainda que de forma mais incipiente: o nicaraguense Rubén Darío¹¹. Em um dos sonetos que integram sua série *Medallones* – na qual o autor presta uma homenagem aos seus precursores –, há uma verdadeira declaração de amor a Whitman:

WALT WHITMAN

En su país de hierro vive el gran viejo,
bello como un patriarca, sereno y santo.
Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo
algo que impera y vence con noble encanto.

Su alma del infinito parece espejo;
son sus cansados hombros dignos del manto;
y con arpa labrada de un roble añejo
como un profeta nuevo canta su canto.

Sacerdote, que alienta soplo divino,
anuncia en el futuro, tiempo mejor.
Dice al águila: "¡Vuela!"; "¡Boga!", al marino,

y "¡Trabaja!", al robusto trabajador.
¡Así va ese poeta por su camino
con su soberbio rostro de emperador!

[1890]

(Darío, 1994, p. 177)

¹⁰ Citando o *Manifesto Antropófago* (1928): “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”

¹¹ Conforme Pinto Filho (1996), Darío era visto pelas vanguardas latino-americanas – entre elas o ultraísmo de Borges – como um símbolo da tradição contra a qual se insurgiam, em especial certa tradição que fugia ao nacional e se aproximava de uma perspectiva europeizante ou eurocêntrica.

A intensidade com que Darío exalta a figura de Whitman fica evidente ao longo de todo o poema, através de uma série de elementos que reforçam a imagem do poeta estadunidense como uma espécie de epítome da modernidade. Tal perspectiva se faz presente já nos primeiros versos: “*En su país de hierro vive el gran viejo, / bello como un patriarca, sereno y santo.*”. O “país de hierro” claramente são os Estados Unidos do final do século XIX, ainda longe de se tornar a superpotência imperialista do pós-Segunda Guerra, mas já apresentando características modernas que prenunciariam esse fim: a industrialização, o poderio militar e uma sociedade pretensamente democrática – este último, um dos elementos mais exaltados na poesia de Whitman. Com isso, ao descrever Whitman como “el gran viejo”, “patriarca, sereno y santo” que vive um “país de hierro” – o “ferro” simbolizando o poder da indústria e o dito progresso –, Darío o apresenta como o profeta ou mesmo a personificação da modernidade incipiente; não só na poesia, mas na própria sociedade de seu tempo, modernidade essa que o próprio Darío parece querer incorporar à sua poética.

A admiração pela figura profética de Whitman continua nos versos seguintes: “*Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo / algo que impera y vence con noble encanto.*” A “arruga olímpica” no semblante de Whitman é descrita como tendo um efeito quase encantatório sobre aquele que a observa – como se Darío quisesse traduzir aqui o próprio encanto da modernidade, que “impera y vence” através de suas transformações bruscas, mas que prevalece pelo “noble encanto” das novidades.

Na estrofe seguinte, “*Su alma del infinito parece espejo; / son sus cansados hombros dignos del manto; / y con arpa labrada de un roble añejo / como un profeta nuevo canta su canto*”, é possível perceber o primeiro elemento explicitamente universalista no poema: a “alma” de Whitman se assemelha ao “espejo” do “infinito”, como se na figura do “profeta nuevo” da modernidade transparecesse a própria ideia de um universo – capaz de romper com as fronteiras nacionais e individuais, algo presente já nos mencionados versos de *Song of myself*. Além disso, a alusão à natureza infinita de Whitman se assemelha à afirmação do poema de Borges de que Whitman é “el universo”, de modo que é possível afirmar que, em ambos os poemas, prevalece uma imagem de universalidade atribuída ao poeta estadunidense.

A seguir, a ideia de modernidade é reforçada nos versos iniciais da terceira estrofe: “*Sacerdote, que alienta soplo divino, / anuncia en el futuro, tiempo mejor.*”. O “sacerdote” Whitman, dotado do “soplo divino” da poesia, é o profeta de um futuro, de um “tiempo mejor” – o que nos faz pensar: a que futuro Darío se refere? E para quem? Note-se que Darío é um poeta nicaraguense, latino-americano, mas cuja poética aponta para fora em diversos aspectos, muitas vezes abrindo mão de temas que seriam considerados nacionais para projetar em seus escritos a influência estética europeia e norte-americana.¹² A própria série *Medallones*, da qual o soneto analisado faz parte, consiste em um conjunto de poemas que homenageiam, em sua maioria, poetas estrangeiros ou filiados à tradição europeia clássica – sendo Whitman, talvez, o único que foge a certo classicismo dentre os homenageados, sendo por outro lado o grande pai da poesia moderna. Com isso, percebe-se que, ao exaltar Whitman e sua poesia – ao mesmo tempo em que traz vários autores de fora – Darío associa a modernidade a uma ideia de universalismo poético, que se traduz em uma espécie

¹² Conforme Sánchez (1994), a poética de Darío, na série *Medallones*, traz uma “escritura ya ganada para una solución que reconoce la instauración de una nueva sociedad, la forja de un nuevo público, la aplicación de un nuevo sistema de producción en la hora universal. Reconoce y hace suya una estética de la novedad, una pugna dentro de la alienación instaurada, la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva” (Sánchez, 1994, p. 23). Nesse movimento de instaurar uma “nueva sociedad”, um “nuevo público” e uma “estética de la novedad”, percebe-se em Darío um conjunto de intenções próprias daquilo que se convencionaria chamar de modernidade, sobretudo no que diz respeito às pretensões universais e precursoras de uma ideia de progresso.

de motor do desenvolvimento, tanto em termos estéticos, quanto em termos sociais. Desse modo, o “tiempo mejor” projetado por Darío pode ser lido como prenúncio de um futuro de glórias para a própria América Latina – caso ela se inspirasse nos modelos culturais europeus e estadunidenses. Tal visão é coerente com a perspectiva desenvolvimentista e otimista predominante no final do século XIX, através da qual o cientificismo e o progresso da técnica pareciam apontar para um futuro capaz de superar o que se considerava como o atraso crônico do continente.

Sendo assim, ao trazer nos versos finais alusões diretas ao trabalho, “*Dice al águila: ¡Vuela!; ¡Boga!, al marino, // y ¡Trabaja!, al robusto trabajador. / ¡Así va ese poeta por su camino / con su soberbio rostro de emperador!*”, Darío apresenta Whitman – e por metonímia, a própria figura do poeta – como o grande motor que não apenas prenuncia, mas também orienta o trabalho e o progresso da modernidade, o que confere à poesia uma categoria de precursora da sociedade ideal. Desse modo, parece que Darío quer encontrar um meio de encaixar a poesia no fenômeno da modernidade, conferindo a ela a potência de impulsionar e abrir novos caminhos.

Por fim, o que se percebe no poema é um conjunto de elementos que, tal como no texto de Borges, aponta para uma tensão entre o local e o universal – materializada aqui na própria opção do autor em privilegiar o universal como possível saída para o progresso. Desse modo, a figura de Whitman aparece como o precursor – em termos borgianos – de um universalismo poético, de uma perspectiva que confere à poesia o caráter quase que de linguagem universal, capaz de romper todas as fronteiras, ao mesmo tempo em que se apresenta como precursora ou mesmo fundadora de novos mundos e novos futuros.

Sendo assim, é curioso que, por mais que a vanguarda ultraísta do jovem Borges rejeitasse o caráter pouco local da poesia de Darío – assim como sua opção por privilegiar elementos aparentemente distantes da realidade latino-americana –, tanto na poesia inicial de Borges quanto na obra de Darío há uma ideia de universalismo que se funda na tensão entre o local e o universal – ainda que em Darío se apresente o universal quase como cura para os problemas locais, enquanto que no Borges inicial há uma tensão talvez mal resolvida entre passado e futuro, local e universal.

Mesmo assim, tanto Darío quanto Borges enxergam na figura de Walt Whitman um precursor do universalismo poético que cada um, a seu próprio modo, adotará como norteador do seu projeto literário: em Darío, através da forte presença de elementos europeus; em Borges, na mescla entre a cor local e a valorização posterior da tradição clássica. Desse modo, é possível perceber que ambos, apesar de pertencerem a gerações distintas da literatura latino-americana – e de serem, cada qual ao seu modo, verdadeiros baluartes dessa literatura – na verdade apresentam pontos de diálogo, de certa forma, típicos de qualquer poeta ou escritor latino-americano, ou ainda de qualquer autor situado nas “orillas” do mundo dito globalizado, onde os conflitos identitários e o desejo de projeção universal tencionam como um impulso para a própria escrita.

Considerações finais

A poesia inicial de Borges, considerada aqui a partir do poema analisado, apresenta uma perspectiva do poético que se assenta no entrecruzamento de influências e na tensão entre o local e o universal – tensão essa que constitui, de certa forma, a base da produção literária latino-americana. Percebe-se, portanto, já em *Fervor de Buenos Aires*, uma tendência universalista que, mesmo partindo da cor local, dá espaço para o atravessamento de influências culturais nacionais e exteriores, em um processo que compreende a poesia como instrumento estético capaz de borrar fronteiras.

Através da concepção borgiana dos precursores – desenvolvida já na maturidade de Borges, mas cuja intuição é incipiente desde os seus primeiros textos –, é possível perceber

na poética inicial de Borges uma compreensão do lugar do poeta enquanto autor situado nas margens de um mundo em processo de globalização, construindo assim um projeto estético que, visto em seu conjunto, aponta claramente para as tensões entre uma ideia de localidade transpassada por aspirações universais. Bebendo, já na fase madura, da fonte de inspiração clássica, Borges confere à sua obra uma série de elementos que buscam captar a experiência humana a partir da literatura – seja essa experiência marcada por fatores históricos definidos, seja atingindo dimensões míticas, simbólicas ou arquetípicas, a exemplo de suas célebres coletâneas de contos.

Sendo assim, por meio da alusão à figura de Walt Whitman, Borges desenvolve uma visão metonímica do poeta da modernidade, marcado pelas tensões de seu tempo, mas também pelo desejo de transcendê-las em seu ímpeto universal. Com isso, percebe-se na poética inicial de Borges um ponto de diálogo tanto com a ideia de modernidade defendida por Whitman – pautada pelo signo da multiplicidade e da ruptura de fronteiras –, quanto com autores de gerações anteriores da literatura latino-americana, como fica claro na poesia de Rubén Darío. Desse modo, a poesia de Borges é intercambiável às diversas influências que ele próprio reconhece, direta ou indiretamente, como seus precursores, fundando assim uma genealogia de sua compreensão do poético que se estende a Whitman e Darío – no passado – e que encontra eco nas décadas posteriores – no presente – por meio dos continuadores diretos e indiretos tanto da tradição borgiana, quanto da perspectiva de universalismo fundada por Whitman.¹³

Por fim, ainda que não seja Borges, propriamente, o criador do universalismo poético, é ele que, através de sua obra, cria seus próprios precursores, conferindo tanto ao passado, quanto ao futuro, um novo olhar revelador dessa perspectiva estética. Com isso, para além de qualquer dualismo extremo entre a obra da juventude e da maturidade, o conjunto da produção literária borgiana aponta para uma visão poética, senão de conciliação, ao menos de continuidade entre as duas fases, por parte de um escritor que, consciente das tensões culturais que o engendraram enquanto indivíduo e enquanto poeta, converte-se labirinticamente em precursor de si mesmo – e por que não, de seus próprios precursores.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista da Antropofagia**, 1928. Disponível em <https://www.culturagenial.com/manifesto-antropofago-oswald-de-andrade/>. Acesso em 20 de jan. 2024.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência** – Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Sur, 1952. p. 63-65.

¹³ Um exemplo posterior da continuidade desse universalismo iniciado por Whitman está no poema *Um supermercado na Califórnia*, do estadunidense Allen Ginsberg, no qual o próprio Whitman é também homenageado, mas sem o mesmo brilho evidente nos poemas de Borges e Darío: “O quanto pensei em você essa noite, Walt Whitman, enquanto eu andava pelas ruas [...] eu vi você, Walt Whitman, sem filhos, velho solitário voraz, cutucando as carnes no refrigerador e olhando os garotos da mercearia [...] Aonde estamos indo, Walt Whitman? [...] Ah, pai querido, barba grisalha, velho solitário professor de coragem, que América era a sua quando você assistiu Caronte empurrar sua barca em meio à névoa e a assistiu desaparecer nas águas negras do Lete?” (Ginsberg, 2023, p. 40). O Whitman de Ginsberg já não é marcado pelas idealizações do futuro glorioso da modernidade: é um indivíduo comum, habitante ele próprio das “orillas” de uma sociedade que já não se reconhece, marcada pelas contradições e pelo fracasso dos processos ditos civilizatórios. Com isso, Ginsberg traz uma perspectiva do legado whitmaniano que, longe de ser otimista, apresenta as contradições inerentes e as limitações de um universalismo acrítico, por vezes excessivamente romantizado e impetuoso – e por isso incapaz de enxergar a diferença.

- BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires**. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. **Discusión**. Barcelona: Delbosillo, 2012.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- COSTA, Ian Anderson Maximiano. Jorge Luis Borges: leitor de Walt Whitman. **Entrelaces**. v. 13, n. 25, p. 200-219, 2021. Disponível em: <file:///C:/Users/ferew/Downloads/kellyanepereira,+Jorge+Luis+Borges.pdf> . Acesso em 12 de janeiro de 2024.
- DARÍO, Rubén. **Poesia**. Manágua: Editorial Nueva Nicaragua, 1994.
- DEMENECH, Pedro. Nostalgia do real: O jovem Jorge Luis Borges e a História de Buenos Aires. **Expedições: Teoria da História & Historiografia**. Morrinhos/GO, v. 8, n. 2, p. 31-47, 2017.
- DURÁN, Manuel. **Los dos Borges**. 1963. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2901/196327P417.pdf?sequence=1> Acesso em 12 de janeiro de 2024.
- GINSBERG, Allen. Um supermercado na Califórnia. Trad. Felipe Nascimento. **Sucuru**. n.24. p. 40, fev. 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1RjIKDWbHztBfSRLcV-H-fzO27_xuoPht/view?usp=sharing Acesso em 11 de janeiro de 2024.
- JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- LEMONS, Saulo de Araújo. Um desacordo entre Borges. **Anais da Abralic**, 2017. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198787.pdf Acesso em 12 de janeiro de 2024.
- PINTO FILHO, Júlio César Pimentel. Das folhas como princípio: Borges no periodismo das vanguardas. **Travessia: revista de literatura**. n. 32, p. 87-93, 1996.
- SÁNCHEZ, Ernesto Mejía. Prólogo. *In*: DARÍO, Rubén. **Poesia**. Manágua: Editorial Nueva Nicaragua, 1994.
- SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- WHITMAN, Walt. **Folhas de erva**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.