

2013

Georgie con Miles: Sobre o pudor e a voz de dois animais autobiográficos

Jorge Wolff

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Wolff, Jorge (April 2013) "Georgie con Miles: Sobre o pudor e a voz de dois animais autobiográficos," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 25.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/25>

This Nuevas Aproximaciones a Borges is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**GEORGIE CON MILES:
SOBRE O PUDOR E A VOZ DE DOIS ANIMAIS
AUTOBIOGRÁFICOS**

Jorge Wolff

Resisti na [seção Miguel Cané da] biblioteca municipal por aproximadamente nove anos. Foram nove anos de contínua infelicidade. Os funcionários só se interessavam por corridas de cavalos, jogos de futebol e piadas obscenas.

Jorge Luis Borges

– Miles – disse [seu irmão Vernon no enterro do pai em 1962] – olhe ali aquela puta de rabo grande, fazendo tudo para escondê-lo.

Miles Davis

Deve-se levar a sério o fato de que Descartes, na sua descrição de Quimera, esquece a serpente? Como Homero, ele nomeia o leão e a cabra, mas esquece a serpente, ou seja, o traseiro: a serpente (*drakôn*, o dragão) é o traseiro do animal, a parte ao mesmo tempo a mais fabulosa, a mais quimérica, como o dragão, e a mais maligna: o gênio maligno do animal, o gênio maligno como animal, talvez. Questão de serpente, então, de mal e de pudor.

Jacques Derrida

Toda aproximação é perigosa e potencialmente venenosa no campo da autobiografia e, portanto, a aproximação das “escritas de si” de Jorge Luis

Borges (1899-1986) com Miles Dewey Davis (1926-1991) se apresenta a princípio como arriscada e talvez inadequada. Mas a pressuposta inadequação e o risco vertiginoso são, a meu ver, os elementos que devem ser postos em jogo ao abordar qualquer tipo de discurso de si e do outro, como as duas “autobiografias faladas” em questão: *An autobiographical essay* de Borges e *The autobiography* de Miles. Além de preferir os pares insólitos aos ímpares sólitos, quando pus pela primeira vez em contato (literal, sobre uma mesa, uma tábua redonda) os dois livros, senti que de algum modo se imantavam: um breve, outro extenso, um contido, outro desbragado, um pudoroso, outro desbocado e, no entanto, ambos inteiramente disponíveis, ambas as vozes inteiramente dispostas a soar durante um largo tempo; a voz doce e serena do escritor *euro-argentino*; a voz diabólica e rascante do músico *afro-americano* diante de seus pacientes interlocutores. Trata-se, portanto, de ver como e por quê: que razões se poderia esgrimir ou dispor diante de tamanho disparate *otobiográfico* (para fazer uso do sentido otorrinológico-auditivo que deu à palavra autobiografia o filósofo Jacques Derrida a fim de repensar os limiares do corpo e do *corpus* e de reinventar a problemática do biográfico). Parto, assim, do óbvio ululante (como dizia Nelson Rodrigues): o fato de que ambos os artistas criaram novos modos de ver o mundo e de fazer arte que foram profundamente marcantes no século XX, promovendo revoluções sem volta em seus respectivos campos de atuação e mesmo para além deles.

Animal-estar

Em um texto publicado em janeiro de 2013 em *La Nación*, Benoît Peeters (autor da recente biografia *Derrida*) conta que o filósofo francês considerava justo e mesmo necessário dar a conhecer a vida sexual de filósofos como Kant, Hegel ou Heidegger: “Gostaria de escutá-los mencionar algo daquilo de que não falam. Por que os filósofos se apresentam em sua obra como seres assexuados? (...) Quero escutá-los falar do lugar que ocupa o amor em suas vidas” (PEETERS, 2013, p. 1). O comentário era provocativo e chistoso, mas, se sabe, a verdade do chiste – assim como a verdade do pudor – é iniludível. Sobretudo se recordamos do pudor que Jacques Derrida (1930-2004) em carne e osso manifesta ao se ver desnudo diante dos olhos de seu gato em *L’animal que donc je suis (à suivre)* – o qual é, por isso mesmo, um texto transgressivo em relação à cena histórica da filosofia, como de resto o foram as autografias e os dias do filósofo nascido na Argélia. Quer dizer, o gato desperta nele uma reflexão sobre a verdade do pudor inseparável de nossa relação com todo o vivo, em uma palavra, sobre o “animal-estar” (DERRIDA, 2002, p. 16), que faz disparar um pensamento do corpo e do eu que se vêem distorcer e moldar em nome da autografia ou zoografia do animal desnudo, o animal domesticado e humanizado chamado *faber* ou *sapiens*.

Cerisy, verão de 1997, e a voz (nem áspera nem doce) de Jacques Derrida.

A autobiografia, a escritura de si do vivente, o rastro do vivente para si, o ser para si, a auto-afecção ou auto-infecção como memória ou arquivo do vivente seria um movimento imunitário (e pois um movimento de salvação, de salvamento e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indene, da nudez virginal e intacta) mas um movimento imunitário sempre ameaçado de tornar-se auto-imunitário, como todo autos, toda ipseidade, todo movimento automático, auto-móvel, autônomo, auto-referencial. Nada corre o risco de ser tão envenenador quanto uma autobiografia, envenenador para si, de antemão, auto-infeccioso para o presumido signatário assim auto-afetado. (DERRIDA, 2002, p. 87)

Arte da natação

Em seu *Ensaio autobiográfico* publicado em 1971, Jorge Luis Borges prova livremente e em público – ou com a finalidade de dar a público – o sabor do veneno do *autos* ao se apresentar muito bem vestido (de afetos e de livros) vida afora. Salvo quando (podemos imaginar) narra *en passant* o que seriam os seus dotes físicos e atléticos através da prática de nada menos que a natação em águas de Espanha, Argentina ou Suíça (capítulo “Europa”). É uma única frase, mas parecem caber ali todas as geografias.

As pessoas do lugar se espantavam com minha habilidade de nadador, adquirida em rios de corrente rápida, como o Uruguai e o Ródano, enquanto os maiorquinos estavam acostumados a um mar tranquilo, sem marés. (BORGES, 2009, p. 30)

Como quem não quer nada, Borges menciona primeiro os elogios da gente de Maiorca, na Espanha – onde sua família passa um ano, antes de voltar à Argentina em 1921 – ao vê-lo nadar; e em seguida sugere haver passado suas primeiras décadas de vida ou parte delas em “rios de corrente rápida”. Mas esse não seria Borges, mas sim o outro...

Já disse que durante grande parte da infância não sai de casa. [...] Como a maioria de meus ancestrais haviam sido soldados – mesmo o irmão de meu pai fora um oficial naval – e eu sabia que nunca o seria, desde muito jovem me sentia envergonhado de ser um homem de livros e não de ação. Durante toda a minha juventude, pensei que o fato de ser amado equivalia a uma injustiça. (IBIDEM, p. 15-16)

Mas, como podemos imaginar tudo a propósito do discreto escritor de *Ficciones*, e a fim de manter nosso tom entre chistoso e pudoroso, proponho uma pergunta-disparate: nadaria Borges vestido?

A vida sensível

É conhecido, por outro lado, o fato de que, desde tenra idade, Miles Davis – o músico cujo longo ensaio autobiográfico também foi falado-soprado ao interlocutor, o jornalista negro Quincy Troupe – gostava de se vestir bem. O relato-rio de Miles começa com uma exclamação de total surpresa diante de dois deuses do *bepop*, exclamação atravessada por uma observação corrosiva de ordem sexual em uma única palavra.

A maior sensação de minha vida – vestido – foi quando ouvi pela primeira vez Diz e Bird juntos em St. Louis, no Missouri, em 1944. (DAVIS e TROUPE, Prólogo, s/p.)

No caso de Borges, a escuta atenta era a de seu tradutor e colaborador no âmbito anglo-saxão, Norman Thomas di Giovanni, que acabava de verter de *The Aleph and other stories* (1971). Borges estava cego e conta em inglês a sua vida, ou partes de sua vida, ou sua vida em partes. Como falava muito o bruxo argentino, o que seria o prólogo do livro se transformou em um volume inteiro, uma *novelita* de oitenta páginas ou menos. Indiferente à música, como Graciliano Ramos ou João Cabral de Melo Neto, pode-se supor que Borges, tal como Dalton Trevisan – que escreveu inumeráveis contos e apenas uma *novelita*, *Apolaquinha* –, teria composto a sua própria *novelita* neste experimento ficcional de fundo realista. Digamos então que o escritor argentino escreve a sua *Polaquinha* em forma deste esboço de autobiografia falado, enquanto Miles Davis em seu larguíssimo ensaio de autobiografia, se auto-afiançaria, sem vacilar e com uma linguagem vazada pela gíria, como o mais ousado e criativo dos músicos-compositores, que em sua pele de camaleão foi capaz de escrever boa parte da gramática da música do século XX. Em suma, ambos falam muito, mas o primeiro é tão contido e elegante quanto o segundo é verborrágico e desbocado; ou, como se diz popularmente, um tem papas na língua, enquanto o outro as dispensa por completo e com total convicção.

Ocorre que Borges está para a literatura assim como Miles está para a música. Reescrever a gramática da literatura foi o que fez, por sua vez e rigorosamente, Jorge Luis Borges no âmbito da literatura, assim como da crítica e da teoria literárias, com consequências conhecidas igualmente para o pensamento e para a filosofia. Para tanto, o bruxo portenho praticou intensamente, não a natação, mas o exercício da inteligência e da burla através das famosas atribuições errôneas e dos anacronismos deliberados, ocupando o chamado lugar *entre* Europa e América (nos termos de Silviano Santiago) em toda a sua indeterminação produtiva. O que poderíamos escutar na conversa com seu tradutor ao inglês em termos de *animots*, como o diria (uma única vez e nunca mais) Derrida, em jogo de palavras com os termos *animal* e *mot* (a palavra palavra). Trata-se, no exemplo que extraio do *Ensaio autobiográfico*, de uma questão de abjeção e de entomologia, de um apontamento relacionado aos insetos da rica cidade

de Buenos Aires de então, atraídos pelos matadouros que dominavam os seus arredores. Estando os Borges em terras suíças, a mãe, Leonor Acevedo Suárez, segundo o filho memorioso, não perde a oportunidade de fazer piada sobre o assunto, contra o pudor manifestado pela filha Norah.

Lembro que uma vez, ao voltar para casa, minha mãe encontrou Norah escondida atrás da cortina de veludo vermelho, e gritando assustada: “Une mouche, une mouche!”. Parece que tinha adotado a ideia francesa de que as moscas são perigosas. “Saia já daí!”, disse-lhe minha mãe, sem demasiado fervor patriótico. “Você nasceu e foi criada entre moscas!” (BORGES, 2009, p. 25)

A ironia de vertente macedoniana dos Borges, mesclada ao humor inglês, tinha essa vantagem de ser invariavelmente auto-referencial. Questão de auto-afecção ou auto-infecção também no chiste indefectível de Borges sobre a relação umbilical Buenos Aires-Paris, ao marcar sua diferença, bastante conhecida, em relação aos escritores argentinos afrancesados em geral.

Primeiro passamos alguns dias em Paris, cidade que não me fascinou nem então nem depois, ao contrário do que acontece com qualquer argentino que se preze. (IBIDEM, p. 23)

Nascer e morrer

Paris em tempos de guerra não era Genebra ou Lugano. É conhecido o fato de que seu discípulo mais direto, Julio Cortázar, tenha nascido na Bélgica por esses anos. E que transformaria a cidade de Paris no centro de seus próprios relatos, que compartilham com Borges uma disseminação internacional sem precedentes entre escritos hispano-americanos a partir da década de 1960. Relatei *otobiograficamente* em outro texto como um grupo de adolescentes do sul do Brasil, no início dos anos 80, teve acesso a Borges e a Cortázar, com ênfase pop-jazzística neste.¹ Quero dizer que essas coisas estavam (e soem estar) misturadas, a literatura, o cinema, a música, tão misturados a nossas vidinhas quanto a comida, a bebida, o cigarro, o sexo e o esporte. Numa palavra (feia), a cultura de massas, a cultura de massas na mesa da sala de jantar ironizada por Caetano e Gil na voz dos Mutantes em *Panis et circensis*: “Mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”.

Aliás, o autor de *Rayuela* – ou *O jogo da amarelinha* – encarnava a possibilidade de se ter música pop na literatura e literatura pop na música, conforme ocorreu na música popular daquele momento. Tomo o pop aqui como o mais próprio, aquilo que nos atravessou organicamente, visceralmente quando jovens, e que tornava não apenas desejável e possível mas mesmo natural se apaixonar pela última ressurreição de Miles Davis num formato instrumental pop que horrorizou os puristas do jazz. Cortázar tinha aberto o caminho com a

companhia de seu gato chamado Theodor W. Adorno, contra os adornianos de todos os matizes (mais até do que contra o próprio e estigmatizado Adorno). Era possível, era necessário abraçar o Miles pop de *Decoy* (1983), *Tutu* (1986) e *Amandla* (1989), assim como a gente abraçava (e ainda abraça) os tropicalistas no Brasil: tratou-se, esta, de uma conversão política histórica vivida pioneiramente em 1967 por Caetano Veloso e Gilberto Gil, isto é, o seu precoce rechaço da esquerda ortodoxa, a qual associamos de modo direto à conversão de Miles Davis para o universo então novo da fusão, da mescla, da mistura de indumentárias sonoras que as novas tecnologias propiciaram e a verve mutante do músico de St. Louis radicalizou.

Por uma arte do fragmento de corte popular, a politização negra da música e da conduta de Miles Davis, sem conceder um milímetro sequer à ideologia do *w.a.s.p.* (branco, anglo-saxão e protestante), concede no entanto tudo às formas menores. De fato, no vigésimo e derradeiro capítulo de sua autobiografia, Miles afirma de modo cristalino: “Muita gente me pergunta pra onde vai a música hoje. Penso que vai em frases curtas. Se presta atenção, quem tem ouvido pode ouvir isso” (DAVIS e TROUPE, 1991, p. 347). Questão de ouvidos atentos às formas menores ou, como diria o filósofo francês, admirador de Borges e de Miles, questão da voz do mestre e da orelha do outro.

NOTAS

- 1 Cf. “Papéis esperados. Julio Cortázar redivivo” (v. Referências bibliográficas).

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis; DI GIOVANNI, Thomas Norman. *Ensaio autobiográfico (1899-1970)*. Trad. Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Cortázar, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

Davis, Miles; TROUPE, Quincy. *Miles Davis. A autobiografia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

Derrida, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984.

Peeters, Benoît. Derrida, el deconstructor. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de enero de 2013.

_____. *Derrida. Biografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Trevisan, Dalton. *A polaquinha*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Wolff, Jorge. Papéis esperados. Julio Cortázar redivivo.

In: Antelo, Raúl e Reales, Liliana (orgs.). *Argentina. Texto. Tempo. Movimento*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.