

“Borges anacrônico, um escritor do século XIX no XX”

diálogos com Domingo Faustino Sarmiento a partir da figura dos gauchos



Corpo do livro: Creative Commons BY-NC (atribuição & não comercial).

Capa & Diagramação: João Paulo Zarelli Rocha

Fonte: Palatino Linotype

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Costa, Ian Anderson Maximiano

Costa, Ian Anderson Maximiano Borges anacrônico, um escritor do século XIX no XX[livro eletrônico] : diálogos com Domingo Faustino Sarmiento a partir da figura dos gauchos / Ian Anderson Maximiano Costa. -- São Paulo : Associação Brasileira de Hispanistas, 2024.

PDF

Bibliografia

ISBN 978-65-992965-4-3

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretação 2. Literatura argentina 3. Gaúchos - Historiografia 4. Gauchos - Usos e costumes 5. Sarmiento, Domingo Faustino, 1811-1888 I. Título.

24-219127

CDD-860.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Borges, Jorge Luís : Autores argentinos : Literatura argentina : Apreciação crítica 860.9
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



GESTÃO DA ABH 2020-2022

Diretoria

Jorge Rodrigues de Souza Júnior (IFSP) - Presidente
Antonio Ferreira Silva Júnior (CAp UFRJ)- Vice-presidente
Viviane Cristina Garcia de Stefani (IFSP) - 1ª. secretária
Leandra Cristina Oliveira (UFSC) - 2ª. secretária
Wagner Monteiro Pereira (UERJ) - 1ª. tesoureiro
Daniel Mazzaro Vilar de Almeida (UFU) - 2ª. tesoureiro

Conselho Consultivo

Titulares

Wanderlan da Silva Alves (UEPB) – Presidente
Benivaldo José de Araújo Júnior (USP)
Diego José Alves Alexandre (UFRN)
Luizete Guimarães Barros (UEM)
Marcus Vinicius Silva (CAp UFRR)
Thayane Silva Campos (UFRN)
Wagner Barros Teixeira (UNILA)

Suplentes

Daniela Sayuri Kawamoto Kanashiro (UFMS)
Dóris Cristina Vicente da Silva Matos (UFS)

Conselho Fiscal (2020-2022)

Titulares

Rosa Yokota (UFSCAR) – Presidenta
Elzimar Goettenauer de Marins Costa (UFMG)
Juan Pablo Martín (UFPE)

Suplentes

Charlene Cidrini Ferreira (CEFET-RJ)
Hugo Jesús Correa Retamar (CAp UFRGS)
Joyce Palha Colaça (UFS)

**“BORGES ANACRÔNICO, UM ESCRITOR DO SÉCULO XIX NO XX”:
diálogos com Domingo Faustino Sarmiento a partir da figura dos *gauchos***

Ian Anderson Maximiano Costa
Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: iananderson14@hotmail.com

Belo Horizonte
2022

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, sempre. Sem seu esforço e luta pelos filhos nunca teria feito um curso superior, obrigado por nunca questionar nossas escolhas, mesmo quando equivocadas. Por sempre acreditar que a educação é o melhor caminho.

Ao Marcos Alexandre, orientador querido, pela confiança e acolhimento, por ter aceitado orientar essa pesquisa desde o começo. Muito Obrigado!

À Capes pela bolsa concedida (2020-2022), sem o auxílio este trabalho de dissertação não poderia ter sido realizado. É com muita tristeza e pesar que temos que assistir quase cotidianamente o desmonte das universidades públicas e das suas áreas de pós-graduação no Brasil.

À Faculdade de Letras da UFMG, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, mesmo em um contexto pandêmico mantém a excelência no ensino e na pesquisa.

Aos professores com quem tive oportunidade de cursar disciplinas e aprender muito na graduação e na pós-graduação: Silvana Pessôa, Sara Rojo e Elisa Amorim.

[...] Você tinha um sentido de tempo diferente do das demais pessoas. As noções comuns de passado, presente e futuro pareciam banais sob seu olhar. Você gostava de dizer que todo momento do tempo contém o passado e o futuro, citando (se bem me lembro) o poeta Browning, que escreveu algo como “o presente é o instante em que o futuro se desfaz para dentro do passado”. Isso, está claro, fazia parte da sua modéstia: o seu gosto por encontrar suas ideias nas ideias dos outros escritores.

Susan Sontag em “Uma carta para Borges”, *Questão de Ênfase*

Eu sempre tenho uma lembrança anacrônica deste país.
Jorge Luis Borges em “Diálogos com Osvaldo Ferrari”

[...] Con la muerte de Arlt, dijo Renzi. Ahí terminó la literatura moderna en la Argentina, lo que sigue es un páramo sombrío. Con él, ¿terminó todo?, dijo Marconi. ¿Qué tal? ¿Y Borges? Borges, dijo Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX.

Emilio Renzi/Ricardo Piglia em *Respiración Artificial*

Sarmiento continua formulando a alternativa: civilização e barbárie. Já se sabe a escolha dos argentinos. Se em vez de canonizar o *Martín Fierro* tivéssemos canonizado o *Facundo*, outra seria nossa história, e melhor.

Jorge Luis Borges em “Prólogo ao *Facundo*”

O *Facundo* propõe-nos uma alternativa – civilização e barbárie – que é aplicável, a meu ver, ao processo cabal de nossa história.

Jorge Luis Borges em “Prólogo ao *Facundo*”

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O punhal	38
Figura 2 – Boleadoras	44
Figura 3 – Gauchos	45
Figura 4 – Gaucho	46
Figura 5 – Capa.....	71
Figura 6 – Gaucho Rioplatense – 1800	71
Figura 7 – Monumento ao descamisado.....	229

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. UMA POÉTICA DO ATLAS.....	17
1.1. “Princípio-Atlas”.....	18
1.2. A montagem e o anacronismo.....	21
1.2.1. A história a contrapelo: o historiador trapeiro e o “romance de montagem”.....	25
1.2.2. Heterotopia.....	28
1.3. Atlas borgeano.....	32
2. OS <i>GAUCHOS</i> : <i>FACUNDO</i> (1845) E <i>MARTÍN FIERRO</i> (1872/1879).....	41
2.1. Os <i>gauchos</i> e a <i>gauchesca</i>	41
2.1.1. Borges e “Los gauchos”.....	63
2.2. O século XIX: <i>Facundo</i> “e” <i>Martín Fierro</i>	73
2.2.1. Genealogia dupla.....	98
2.2.2. O encontro anacrônico de bibliotecas: Borges e Sarmiento.....	101
2.2.3. Borges entre imagens do pêndulo: José Hernández e Sarmiento.....	107
2.3. “Hombre de la esquina rosada” (1935) e “Historia de Rosendo Juárez” (1970).....	126
3. SOBREVIVÊNCIAS: <i>GAUCHOS</i> , <i>ORILLEROS</i> E A FACA.....	144
3.1. “Memorias del cuchillo”.....	149
3.2. A faca na cultura argentina.....	164
4. CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE OU BARBÁRIE E CIVILIZAÇÃO?.....	171
4.1. “Anacronismo argentino”.....	171
4.2. O campo e a cidade na história e na literatura argentina.....	178
4.2.1. “El Sur” (1944).....	183
4.2.2. Covardia e valentia: “La otra muerte” (1949).....	196
4.2.3. A mulher como “coisa”: Severa Villafañe e “La intrusa” (1970).....	204
4.2.4. A degola: “El otro duelo” (1970).....	214
5. O ESCRITOR DO SÉCULO XIX NO XX: PERÓN É ROSAS E OS <i>GAUCHOS</i> SÃO OS “DESCAMISADOS”.....	220
5.1. O Peronismo.....	235
5.2. Borges e Perón.....	249
5.3. “[...] gauchos judíos no hubo nunca”: “El indigno” (1970).....	253
CONCLUSÃO.....	261
REFERÊNCIAS.....	269

INTRODUÇÃO

“[...] en la Argentina no tuvimos siglo XVIII”¹. A frase é proferida pelo personagem Emilio Renzi, um alter ego de Ricardo Piglia, no romance *Respiración Artificial*, publicado em 1980. A citação possui um sentido histórico e literário. No primeiro, se refere à constituição do território da região rio-platense. O Vice-Reino do Rio da Prata só foi criado em 1776, antes, toda aquela região estava esquecida pela colonização espanhola. No sentido literário, algumas correntes estéticas só chegaram à Argentina no século XIX, como o romantismo e os principais escritores também surgem no XIX.

Por isso, a ideia de um século XVIII que não passou pela Argentina e ao mesmo tempo, a importância notável do século XIX, novamente, tanto no sentido histórico como político. É no XIX que se constitui a independência das Províncias Unidas do Rio da Prata – em 1810 – e despontam os precípuos escritores: Estebán Echeverría, Sarmiento, Alberdi. No entanto, esse influxo do século XIX permaneceria mesmo no XX. Na pena de escritores como Andrés Rivera o período se transformaria em tema de romances, numa perspectiva revisionista em *La revolución es sueño eterno* (2005) o escritor volta às discussões calorosas da independência em 1810, já em *Ese manco Paz* (2003) passa pelas guerras civis por meio da biografia de um dos seus principais generais².

O próprio Piglia (2013), em *Respiración Artificial*, tem em vista o século XIX. No romance temos o personagem de Marcelo Maggi, um historiador e tio de Renzi, que investiga e reconstitui a história de Enrique Osorrio, um espião infiltrado no governo de Rosas e posteriormente um exilado. Por meio dessa primeira história – do XIX – o romance faz referências à segunda história –do século XX – e à nova ditadura que se instala em 1976.

Contudo, apresentamos esse rodeio para chegar a Borges e a sua relação com o século XIX, quando essas características são levadas ao paroxismo. E esta dissertação parte dessa perspectiva, e surge da leitura do romance *Respiración Artificial* de Piglia (2013), em que o personagem Renzi vai dizer que Borges deve ser lido no âmbito dos principais debates do século XIX, na tradição de Sarmiento e José Hernández. Para Renzi, Borges seria o melhor escritor argentino do século XIX, o que não era pouco, já que nesse contexto escreviam escritores de peso, como Sarmiento, Mansilla, Hernández e Del campo.

¹ PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013. p. 34. Tradução nossa: “[...] na Argentina não tivemos século XVIII”.

² Respectivamente: RIVERA, Andrés. *La revolución es sueño eterno*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005; RIVERA, Andrés. *Ese manco Paz*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

A afirmação poderia ser lida somente como uma provocação do personagem, no entanto, depois é retomada pelo próprio Piglia em um livro de crítica, em *Crítica y ficción* (2001) irá repetir: “La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto” (p. 76).

Em outras palavras, o que se expressa nessa concepção é o anacronismo, a forma como Borges se locomove no século XX por meio do XIX. Entretanto, Piglia (2001, 2013) não mostra como esse prisma se difunde na obra de Borges de uma maneira mais propositiva, é uma visão geral, teórica. Não assinala em quais momentos específicos da obra essa relação entre Borges e o século XIX configura-se e é justamente isso que propomos neste trabalho, mostrar como se constrói um “Borges anacrônico, escritor do XIX no XX” por meio de um *corpus* específico.

No entanto, circunscrevamos essa visão generalista: “Borges e o século XIX”. O século XIX é um período extenso, o escritor particulariza esse horizonte, o século XIX para Borges refere-se ao período que datamos entre 1820-1890, entre as guerras civis e a decadência do mundo dos *gauchos*. Nunca entra no século XX para falar dos *gauchos*, ou, quando fala, é através da memória, das sobrevivências nos *orilleros* e na faca. O Virgílio de Borges nesse mundo é o *Facundo*, o livro escrito por Sarmiento em 1845 e que transformaria dali em diante a história argentina num duelo entre civilização e barbárie.

Com isso, temos em vista analisar a relação direta entre Borges e Domingo Faustino Sarmiento a partir da figura desses *gauchos*. Por meio desses elementos, descortina-se um Borges que adota o anacronismo como princípio positivo, deixa de ser o “pecado mortal” dos historiadores e se constitui como método. No ensaio “Pierre Menard, escritor del Quijote” (1941) o anacronismo já é fundamental, permite ler o Quijote, escrito no século XVII, como um livro do XX, escrito por Pierre Menard. Mas Borges vai além, o anacronismo não é só uma forma de leitura, também é uma forma de pensar a história.

Para Piglia (1997) Borges é um escritor do século XIX, na medida em que encerra os debates e disputas entre Sarmiento e José Hernández, e produz uma síntese entre esses escritores: “Porque Borges tiene una poética muy flerte que consiste en cerrar el debate, en unir a Hernández con Sarmiento” (p. 18).

Neste trabalho, essa leitura é aceita em partes. De fato Borges produz uma poética que visa ultrapassar dualidades e binômios, mas em determinado momento da história argentina, a partir da década 1940, o debate é reaberto novamente, surge o peronismo e a intromissão constante de Borges na política. A síntese é desfeita e nessa conjuntura o escritor passa a apresentar outra faceta do

anacronismo, pensar de maneira política o XX a partir do XIX, isto é, por meio da tradição liberal de Sarmiento e seu *Facundo*.

Borges é um leitor e, por vezes, historiador da cultura e da política argentina, e, nesse sentido, veremos nesta dissertação o escritor pensando a região rio-platense por meio dos *gauchos*. Por vezes, não separa Argentina e Uruguai, pensa como no século XIX – Províncias Unidas do Rio da Prata. Adota o ponto de vista Sarmiento, que se utiliza do romantismo por meio da recuperação dos caracteres nacionais e cria tipos de *gauchos* – baqueano, rastreador, mau e cantor – como representativos, mas, posteriormente, assume uma ótica negativa, os *gauchos* seriam signos da barbárie. Borges encampa esse ponto de vista, ora se aproximando desses homens, a barbárie o seduz, vendo-os como elementos da pátria, louvando-os; ora toma distância, vendo-os negativamente, uma plebe ignorante, os “descamisados” do futuro peronismo.

Nosso desiderato é mostrar como Borges tece um diálogo contínuo com os *gauchos* e o *Facundo* que permeia toda sua obra, por isso, o corpus escolhido é extenso, a saber: os contos são “Hombre de la esquina rosada” do livro *Historia Universal de la Infamia* (1935), “El Sur” do livro *Ficciones* (1944), o conto “La otra muerte” do livro *El Aleph* (1949) e os contos de *El informe de Brodie* (1970): “La intrusa”, “El indigno”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “Juan Muraña”, “El otro duelo”. Os prólogos são: “o gaucho” (1968), “domingo f. sarmiento: facundo” (1974), “domingo f. sarmiento: lembranças de província” (1944, 1974). E os poemas: “Sarmiento” do livro *El otro, el mismo* (1964), “Los gauchos” do livro *Elogio de la Sombra* (1969) e “El gaucho” do livro *El oro de los tigres* (1972). Além do próprio *Facundo* (1845).

Como podemos ver na escolha, esses temas recortam a obra borgeana, dos anos 1930 até a década de 1980. A escolha está justificada por essa extensão, os temas nacionais não se restringem ao criollismo de vanguarda dos anos 1920 e 30, passa pelos anos 1970 e vai até um dos últimos livros de Borges, *Atlas* (1984). É um tema central na estrutura da poética borgeana, entendendo que Borges “[...] Miniaturiza las grandes líneas de la literatura argentina” (PIGLIA, 2001, p. 75).

Analisamos esses textos sempre numa perspectiva relacional, que incorpora literatura, cultura e política, e, quando necessário trazemos outros textos que auxiliam na análise do *corpus*. Não foram minuciosamente explorados e perscrutados, mas dialogam diretamente com os textos aqui escolhidos, por vezes, fazem par. Não trazê-los deixaria essa dissertação com uma série de lacunas na medida em que eles contribuem nos alicerces de construção desse “Borges anacrônico”.

Essa leitura da poética borgeana que postula relações entre cultura, políti-

ca e literatura dialoga com uma fortuna crítica que visa ofuscar visões tais como: “La irrealidad en Borges”, Barrenechea (1967) ou “[...] en la prosa de Borges, por exceso de razón y de ideas, de contención intelectual, hay también, como en la de Quevedo, **algo inhumano**” (LLOSA, 2020, p. 73, grifos nossos). Nesse cenário, Borges é visto como um escritor apartado do mundo real, preso na torre de marfim cercado de livros, labirintos, infinitos, tigres. Um mundo autotélico e antimimético. Mario Vargas Llosa (2020) exarcerba ainda mais essa visão. O tema dos *gauchos* seria puro exotismo, mais uma forma de abandonar o mundo real: “En Borges, el exotismo es una coartada para escapar de manera rápida e insensible del mundo real [...]”. (p. 59)

A extensão dessa temática na poética borgeana desmente essa leitura, uma vez que falar sobre os *gauchos* é pensar na cultura e também na política argentina, ainda mais levando em consideração os vários significados ideológicos construídos em torno dessas figuras nos séculos XIX e XX, foram mobilizados pela direita e esquerda.

Os críticos literários cada vez mais apontam a relação entre Borges e a história, assim como Borges e a política. Davi Arrigucci (2001) fala da necessidade de uma visão que alie a construção interna da obra de Borges e seus aspectos humanos, isto é, a história: “[...] a que seja capaz de buscar a unidade orgânica entre a articulação interna de sua obra com o conteúdo de verdade humana que ela envolve e que é, até o cerne da matéria, histórico” (p. 118).

No segundo aspecto e não descolado do primeiro, Borges e a política caminham *pari passu*, desde os anos de vanguardismo criollista e adesão ao irigoyenismo até os anos exasperados do peronismo. Isso desmentiria para o crítico Jorge Panesi (2017) o Borges “irreal”:

[...] Borges desmente la imagen que el medio intelectual ya ha construido sobre él: la de un escritor frío, cerebral, “inhumano”, apolítico. Al contrario: además de fervoroso, dista de ser “apolítico”, no es ni por sus actitudes públicas ni por sus textos (p. 581).

Os estudos sobre a relação entre Borges e a história chegariam até os historiadores. Noberto Galasso (2012), em *Jorge Luis Borges: un intelectual en el laberinto semicolonial*, propõe uma leitura do escritor conjugada a toda história da Argentina no século XX. Para o historiador, se constroem dois Borges e suas respectivas obras e atitudes participam dos anos de constituição da identidade nacional nas décadas 1920-1930 e vão até os estados de exceção, as ditaduras – 1955, 1976.

O anacronismo se expressa por si só na consecução de um diálogo entre Borges (1899-1986) e Sarmiento (1811-1888), um escritor do XX e outro do XIX, mas é um anacronismo desmontador das amarras lineares do tempo, da ideia de que os tempos têm de sempre correr de maneira sincrônica. Didi-Huberman (2015) mostra como os tempos estão sempre em relações, em heterogeneidades, em redemoinhos provocadores de anacronismos.

Por isso, podemos falar de um “Sarmiento contemporâneo de Borges”, concepção que o próprio Borges aceita, quando diz: “Desde mil novecientos cuarenta y tantos **somos contemporâneos de Sarmiento** y del proceso analizado y anatematizado por él [...]” (BORGES, 2011, p. 65, grifos nossos). E ao mesmo tempo afasta do seu próprio tempo: “Soy un contemporáneo, pero nunca he sido profesionalmente contemporáneo” (BORGES *apud* GALASSO, 2012, p. 198). Um afastamento que é um “melhor enxergar” na medida que utilizamos a perspectiva de Giorgio Agamben (2009) no ensaio “O que é o contemporâneo?”, toma distância do seu próprio tempo por meio do anacronismo para melhor enxergá-lo.

Esse diálogo travado entre contemporâneos possui muitos sentidos, mas é realizado por meio do *Facundo*, nesse livro está inscrito as linhas do debate: movimento que vai das bibliotecas até a oralidade; as citações falsas e apócrifas; a civilização (“e”, “contra”) barbárie; cidade e campo; nacional e universal; política e cultura...

Dizer que um escritor do XX é do XIX não é adotar um ponto de vista pejorativo, tampouco é sinônimo de escritor ultrapassado, mas de escritor que busca romper com estruturas estritas em relação aos tempos, é criar uma perspectiva de leitura divergente, postular novas relações, fazer com que o tempo seja aquilo que de fato é: porosidades dessemelhantes.

O primeiro capítulo, intitulado “Uma poética do Atlas”, está relacionado com essa concepção. Seu objetivo é mostrar como não propomos reduzir a poética borgeana à relação com o século XIX, por meio de Didi-Huberman (2015, 2018), Michel Foucault (2016), Walter Benjamin (2012), Marc Bloch (2001) e conceitos como “Atlas”, “pranchas”, “anacronismo”, “montagem”, insinuamos uma *poética atlante* em Borges. Nessa estrutura, está conjugada a memória, a história, o século XIX, os vikings, anglo-saxões... Ou seja, o século XIX é apenas umas das “pranchas” no Atlas borgeano, poderíamos observá-lo desde outra perspectiva e o que veríamos não seria os *gauchos*, Sarmiento e o século XIX, mas a “prancha” do judaísmo e da cabala ou a “prancha” policial, ou, ainda, a “prancha” da literatura como mecanismo autossuficiente.

O segundo capítulo, “Os gauchos: *Facundo* (1845) e *Martín Fierro* (1872/1879)”, que é o mais extenso deste trabalho, está dividido em duas partes. Na primeira parte, utilizamos de uma perspectiva histórica para analisar o surgimento dos *gauchos* na região rio-platense. Bem como, conjugado à gênese dos *gauchos*, apresentamos a *gauchesca*, a poesia dos homens das cidades que adotavam o modo de falar do campo. Ademais, comentamos os primeiros tateios de Borges sobre o tema no prólogo “O gaúcho” e no poema “Los gauchos”, nesses textos aparece um escritor que se metamorfoseia em historiador.

Na segunda parte, analisamos detidamente o *Facundo*, seu contexto de produção, a divisão dos capítulos do livro, os debates suscitados e, principalmente, seu escritor, Sarmiento. Na medida em que no século XIX o *Facundo* estabelecia uma disputa intelectual, política e cultural com o *Martín Fierro*, não podíamos deixar também de contextualizar o poema e o autor, José Hernández. Esse duelo se atualizaria no século XX e apareceria de modo premente no próprio Borges.

Os contos “*Hombre de la esquina rosada*” (1935) e “*Historia de Rosendo Juárez*” são os dois grandes microcosmos dessas oposições. No primeiro, o Borges da década de 1920-1930 aliado ao criollismo, se afasta de Sarmiento, adere à *gauchesca* de José Hernández, a transfere para a narrativa e produz um personagem que adota a barbárie. Já o segundo, é uma resposta direta ao conto da década de 1935, a linguagem já não é mais a da *gauchesca*, adota uma oralidade sarmientina e Rosendo Juárez, personagem dos dois contos, abandona a sua vida criminoso, recusa a faca e adere à civilização.

No capítulo três, “*Sobrevivências: gauchos, orilleros e a faca*”, temos como objetivo mostrar como os *gauchos* já mortos sobrevivem na literatura. Utilizamos o conceito de “sobrevivências” de Didi-Huberman (2013) que aponta para a noção dos tempos impuros, dos tempos imiscuídos, isto é, do anacronismo. Essas “sobrevivências” são cultivadas em dois elementos, os *orilleros* e as facas. Os primeiros são personagens criados por Borges e que vivem nas periferias das cidades, nas fronteiras com o campo. São os chamados “filhos dos *gauchos*”. Já o segundo é um objeto, a faca, elemento precípuo na cultura argentina, um instrumento de homens, *gauchos* e *orilleros*, é uma parte do corpo. Através da faca se matam ou se marcam os oponentes. Elas, as facas, são os grandes protagonistas dos contos “*El encuentro*” e “*Juan Muraña*”, seus *gauchos* já eram pó, mas os “cuchillos” retinham suas memórias.

No capítulo quatro, “*Civilização e barbárie ou barbárie e civilização?*”, temos como intenção mostrar como Borges tenciona esses binômios. A barbárie e a civilização podem ser encontradas tanto no campo como nas cidades, na cultura

e na suposta “ignorância”, assim como machismo também pode ser encontrado no campo e na cidade, ademais, a degola não é apenas um instrumento de *gauchos*. A morte pode acontecer tanto por causa da leitura de um simples livro como por uma luta a faca no Sul. Nesse capítulo, desenha-se uma união entre civilização e barbárie, Sarmiento e José Hernández.

No quinto e último capítulo, “O escritor do século XIX no XX: Perón é Rosas e os gauchos são os ‘descamisados’”, o tema é a política. Num primeiro momento, contextualizamos o peronismo na história argentina desde a herança da União Cívica Radical (UCR) até a morte de Perón em 1974. Passamos pela constituição do movimento de massas, a construção das imagens de Perón e Evita, a ascensão dos descamisados até o seu ocaso. No segundo momento, mostramos como Borges reage ao peronismo e os usos que faz de Sarmiento e o *Facundo* nesse contexto.

Quanto a utilização dos textos, preferimos, sempre que possível à permanência da língua original para os contos e ensaios de Borges. Já para o *Facundo*, utilizamos a tradução de Sergio Alcides publicada pela Cosac Naify por se tratar de um espanhol do século XIX, sujeito a controvérsias quando transcrito. Em relação aos poemas de Borges e os trechos do poema *Martín Fierro*, optamos por manter o original entendendo que muitos sentidos se perderiam na tradução, como a oralidade.

1. UMA POÉTICA DO ATLAS

“[...] o atlas inquieta todos os quadros de integibilidade. Ele introduz uma impureza fundamental [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19).

“[...] Yo mismo soy una especie de antología de muchas literaturas” (BORGES *apud* LLOSA, 2020, p. 21).

Milonga do punhal

Em Pehuajó recebio-o
de certas mãos generosas;
melhor que não pressagie
um novo tempo de Rosas.

A empunhadura sem cruz
é de madeira e de couro;
abaixo a lâmina sonha
de tigre um escuro sonho.

Sonhará com uma mão
que a salve do esquecimento;
depois virá o que o homem
da mão tiver por intento.

O punhal de Pehuajó
não deve nenhuma morte;
o forjador o forjou
para uma tremenda sorte.

Estou a olhá-lo, prevejo
um futuro de punhais
ou de espadas (dá no mesmo)
e de outras formas fatais.

São tantas que o mundo inteiro
está a ponto de morrer
São tantas que já a morte
não sabe qual escolher.

Dorme teu sonho tranquilo
em meio às tranquilas coisas,
não te impacientes, punhal.
Já volta o tempo de Rosas.
(BORGES, 2010, p. 100-101)

Atlas, Borges.

1.1. “Princípio-Atlas”

A- Argentina, B- Basilides, C- Cantador pampiano, D- Duarte, Eva, E- Emet, F- Flegetonte, G- gauchos, H- Homero, I- Ituzaingó, J- Japão, K- Kerioth, L- Leitor, M- memória, N- nazrani, O - orillas, P – Perón, Q - Quijano, Alonso, R- Revolução Libertadora, S- Sarmiento, Domingo Faustino, T- tempo, U- unitários, V- Virgílio, W- Whitman, Walt, X- Xerazade, Y- Yrigoyen, Hipólito, Z- zéjel³. Essa lista *sui generis* de letras e nomes em ordem alfabética pode causar algum estranhamento no leitor, mas, desde já, explicamos. As letras e os nomes em ordem alfabética compõem uma enciclopédia borgeana, mais precisamente, um “Borges babilônico”⁴.

³ Os elementos supracitados possuem os seguintes significados, respectivamente: A “Argentina” se refere não só ao país e sua geográfica na América do Sul, como também está relacionada às questões da “argentinidad” nos anos 1930; “Basilides” foi um teólogo gnóstico (117-138); o “Cantador Pampiano” faz parte do desafio poético que era realizado nas “pulperías” dos pampas no século XIX e início do XX; “Eva Duarte”, conhecida também como “Evita”, foi uma das grandes articuladoras políticas do “peronismo” na Argentina, principalmente no que se refere ao apoio popular; “Emet” é “verdade” em hebraico; “Flegetonte” é um dos rios infernais que Dante e Virgílio se deparam no terceiro recinto do inferno, na *Divina Comédia*; “Gauchos” eram “criollos” que viviam nos pampas no século XIX, formavam o exército dos caudilhos; “Homero” foi um suposto poeta cego da Antiguidade Grega que compôs a *Ilíada* e a *Odisseia*; “Ituzaingó”, batalha entre as Províncias Unidas do Prata e rebeldes uruguaios, no século XIX; Japão, país asiático visitado por Borges e María Kodama na década de 1980; “Kerioth”, localidade judeia onde nasceu um dos doze apóstolos de Jesus, Judas; “Leitor”, se refere à precedência para Borges da leitura sobre a escritura; “Memória”, se refere à metáfora borgeana da memória alheia (memória de Shakespeare); “Nazrani”, palavra utilizada pelos muçulmanos para se referirem aos cristãos; “Orillas”, termo utilizado por Borges em referência aos bairros pobres e afastados do centro de Buenos Aires e depois se torna um aparato conceitual para se pensar a literatura argentina; “Juan Domingo Perón”, líder do “peronismo” e adversário número de Borges, eleito presidente em três mandatos: 1946-52, 1952-5, 1973-4; “Alonso Quijano”, nome do personagem de Dom Quixote; “Revolução Libertadora”, golpe cívico-militar (1955-1958) que destituiu Perón do seu segundo mandato; “Domingo Faustino Sarmiento”, escritor e político argentino do século XIX, autor do *Facundo*. Foi também presidente da Argentina; “Tempo”, diferentes noções de tempo são postulados por Borges, tempo como subjetividade, tempo como eternidade, negação do tempo; “Unitários” eram aqueles que defendiam a centralização política da Argentina, no contexto da formação da nação no século XIX. Aqueles eram opositores dos federalistas; “Virgílio”, poeta romano (70-19 a.C), autor da *Eneida*; “Walt Whitman”, poeta norte-americano do século XIX, autor de *Folhas de Relva*; “Xerazade”, narradora das histórias que compõem *As mil e uma noites*; “Hipólito Yrigoyen” foi presidente da Argentina entre 1916 a 1922; “Zéjel”, forma de composição poética da Idade Média. Todas as informações foram retiradas da enciclopédia *Borges babilônico*.

⁴ Título da enciclopédia organizada por Jorge Schwarz (2017) e contou com inúmeros colaboradores especialistas em Borges. “Borges babilônico” é um título emprestado de uma referência que Júlio Cortázar faz a obra borgeana em *Cartas a los Jonquières*.

Cada letra é composta de inúmeros verbetes, acima temos somente uma amostra arbitrária dessa imensa “enciclopédia”. As aspas, aqui, adquirem um caráter de suspeição e de dúvida, esse “Borges babilônico” parece ir além da noção clássica de enciclopédia como desiderato do Iluminismo e das *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert. Sem dúvida é um aparato fruto de erudição, como era o de Diderot, mas a obra borgeana exige uma composição nova. A enciclopédia “Borges babilônico” organizada por Jorge Schwartz (2017) é uma tentativa louvável e bem sucedida de organizar aquilo que se apresenta disperso, dar integridade ao ciclópico caleidoscópio borgeano.

Entretanto, mesmo nessa ordem artificial elaborada, os elementos heterogêneos parecem fugir da normalização, a ordem alfabética não é capaz de linearizar a pluralidade de tempos. Isso é premente na seleção que fizemos, ao lado da Argentina do século XX, um teólogo gnóstico da Antióquia, Basilides (117-138). O peronismo – Péron e Eva Duarte – e o Japão. A memória e o leitor. O século XIX – representado pelos unitários, Sarmiento e os *gauchos* – e a literatura latina – representada por Virgílio. Homero e as *Mil e Uma Noites* – dentro desse livro, a personagem Xerazade.

“Borges babilônico” é não só uma enciclopédia literária, mas também é cultural e política. Uma enciclopédia que percorre os tempos, é sincrônica tal como é diacrônica. Por tudo isso, é uma enciclopédia aberta, o adjetivo “babilônico” é signo de grandiosidade, imponência. Contudo, visa limitar os feixes de heterogeneidade, dar um acabamento ao sem limites, ou seja, construir uma enciclopédia.

“O atlas, por sua vez, é guiado por princípios moventes e provisórios, os quais podem fazer surgir *inesgotavelmente* novas relações [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21). Oposto à noção de enciclopédia é a composição de um Atlas, a primeira visa enfeixar a multiplicidade de temas e tempos através da ordem alfabética. Já o Atlas, proposto por Didi Huberman (2018), é signo do provisório, impermanente. Não é um Atlas feito de páginas a serem folheadas como uma enciclopédia, “[...] antes mesas, *pranchas* onde estão dispostas *imagens*, [...] deixando divagar nossa “vontade de saber” de imagem em imagem e de prancha em prancha” (p. 17). Nesse sentido, um Atlas nos permite colocar em uma mesma prancha imagens da Argentina como do Japão, Homero e Sarmiento, *gauchos* e Basilides. O século XIX e o XX.

As imagens devem ser vistas em uma perspectiva lato, incorporam, mas, de maneira nenhuma, se reduzem ao seu caráter iconográfico. Como veremos, a leitura proposta por Didi- Huberman não se restringe à história da arte, seu arcabouço teórico é plural como o conceito de Atlas – Aby Warburg, Walter Benjamin, Michel Foucault, o próprio Jorge Luis Borges, Deleuze.

Assim como Didi-Huberman, Borges, parece ter uma noção ampliada das imagens que compõem as pranchas de um Atlas. No prólogo de 1954 da *Historia Universal de la Infamia* (1934), anuncia que os contos ali reunidos são “nadas”, mas podem agradar pelo seu caráter imagético: “[...] Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar” (BORGES, 2015, p. 12).

Além de ser efêmero e provisório, o Atlas descarta qualquer ordenação unívoca, institucionalizá-lo é transformá-lo em dicionário ou enciclopédia. A “vontade de saber” nunca é fixa, vai de Sarmiento a Homero e, deste, a Yrigoyen. Sempre novas ligações podem ser tecidas e abandonadas: “Ele é instrumento não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não ainda dados” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20).

A perspectiva da enciclopédia parece supor um Borges escritor que compõe sua obra de maneira alfabética, pelo princípio do A a Z, escolhe seus temas e objetos pressionado pela ordem do alfabeto, não pode começar do Y e terminar no B, deve guiar-se pela linearidade. Tal quadro é rasgado pelo princípio-atlas, pela epistemologia do aventureiro:

[...] Se procuro a palavra atlas no dicionário, nada além dela, normalmente, me interessará, salvo talvez as palavras que apresentam um parentesco direto, visível: *atlante* ou *atlântico*, por exemplo. Mas, se começo a olhar a página dupla do dicionário aberto diante de mim como uma prancha onde eu poderia descobrir “relações íntimas e secretas” entre atlas e, por exemplo, *atol*, *átomo*, *ateliê* ou, em outro sentido, *astúcia*, *assimetria* ou *assimbo-lia*, é então que começo a desviar o próprio princípio do dicionário para um muito hipotético, um muito aventureiro princípio-atlas (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21, grifos do autor).

No princípio da enciclopédia, o A só pode corresponder ao A e o B ao B e apesar de nessa mesma estrutura podermos estabelecer relações entre tempos heterogêneos, isso somente pode ser realizado no suporte alfabético. Mas, na página dupla da prancha, A e B, Y e Z, estabelecem “relações íntimas e secretas”. Voltando a lista *sui generis* do início, no suporte das pranchas: U, G, S e P formam

uma imagem provisória e movente do Atlas, que representam, respectivamente: Unitários, *Gauchos*, Sarmiento e Perón. Isso permitiria pensar e postular um Borges que estabelece relações de montagem e anacronismo entre o século XIX e o XX.

1.2. A montagem e o anacronismo

Ainda segundo Didi-Huberman (2018), na estrutura do Atlas, “pranchas” e “mesas” estabelecem relações de sinonímia, esses suportes são locais de montagem, do heteróclito, a mesa é ao mesmo tempo o espaço em que a comida é servida e parte do ritual: “Mesa de oferenda, de cozinha, de dissecação ou de montagem, depende do caso” (p. 24). A prancha, o local onde múltiplas imagens são fixadas. Nos dois termos, o heterogêneo e a montagem funcionam como princípios norteadores na configuração heurística do Atlas: “O atlas é um objeto anacrônico uma vez que tempos heterogêneos trabalham juntos [...]” (p. 24).

O modelo epistemológico base de Didi-Huberman (2018) é o Atlas *Mnemosyne* do historiador da arte alemão, Aby Warburg. O projeto proposto pelo intelectual alemão tinha como objetivo criar um imenso painel da cultura através de mesas e pranchas que se guiam por princípios moventes, montagens e anacronismos. Isso permitia colocar junto numa mesma prancha uma pintura renascentista e um mapa do Oriente ou vice-versa, é fazer surgir das dessemelhanças, relações íntimas e secretas. As mesas e pranchas admitiriam estabelecer relações novas e múltiplas, através de outras montagens e outras misturas de tempos.

A obra borgeana não estabelece uma relação direta com a *Mnemosyne* de Warburg, Borges se afasta de qualquer *pathos* ou inconsciente freudiano, utilizados pelo historiador, mas se aproxima do anacronismo e esse é o alicerce dessa gnosiologia do Atlas. No entanto, como postular que Y estabelece relações heterogêneas com Z fora da zona de anacronismo? E ainda não cutucar o vespeiro dos historiadores? Parece não ser possível escolher uma alternativa e abandonar a outra, são concomitantes.

Um pecado mortal parece perseguir qualquer historiador desde sua mais tenra formação, o anacronismo. Esse se constitui em anátema da profissão, praticá-lo é ser execrado, se transformar em pária. Uma das principais lições de qualquer manual de historiografia é evitar o anacronismo, adotar o seu contrário, a contextualização. Ler os tempos em seus próprios termos.

O historiador francês Lucien Febvre, um dos fundadores da escola dos *Annales*⁵, foi um dos críticos mais ferrenhos do anacronismo, tal postura era vista (e continua sendo) como uma heresia. E o que seria o anacronismo? A dissonância entre épocas e tempos, atribuir a determinada período características de outro, Febvre exemplificava essa ação com o dito irônico: “César morreu com uma coronhada de *browning*” (FEBVRE *Apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 34). Numa postura mais rebuscada, o historiador esclarece:

História, filha do tempo. Eu não digo isso certamente para diminuí-la [...] Cada época fabrica mentalmente seu universo. [...] Ela o fabrica com seus próprios dons, sua engenhosidade específica, suas qualidades, seus dons e suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. [...] O problema é interromper com exatidão a série e precauções a tomar, de prescrições a observar para evitar o pecado dos pecados – o pecado entre todos irremissível: o anacronismo (FEBVRE *Apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 34).

O pecado dos pecados do historiador é o anacronismo, uma época não deve se imiscuir em outra, o século XIX no XX ou vice-versa. Na contramão dessa visão e numa construção teórica que se cola à epistemologia do Atlas, Didi-Huberman (2015), em *Diante do tempo*, adota o anacronismo como elemento de análise, matiza os procedimentos dos historiadores.

Segundo o teórico, essa ortodoxia em relação ao anacronismo tem como pressuposto uma concordância entre os tempos, ou seja, que o tempo é coetâneo de si mesmo, que não existem elementos de sobrevivências ou permanências de épocas anteriores, “[...] não é nada mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância *eucrônica*” (p. 19). Mas, sabemos que elementos de épocas anteriores, mesmo que mínimos, permanecem (não da mesma forma) em momentos ulteriores. Para Didi-Huberman (2015), “[...] o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” (p. 21).

Somente uma visão idealista da história pode conceber o anacronismo como inaceitável, em pecado mortal: “Ora, essa situação só pode ser qualificada de “fatal” – negativa, destrutiva – sob o ponto de vista de uma concepção ideal,

⁵ Lucien Febvre e Marc Bloch fundaram em 1929 a prestigiosa escola dos *Annales* com o objetivo de abrir o campo de conhecimento histórico para novas possibilidades: mentalidades, cultura, imaginário, antropologia. Os *Annales* pressupunham a construção de uma nova forma de história, não mais calcada nos documentos como verdades absolutas, nos fatos e nos grandes heróis. Foi extremamente crítica da historiografia positivista e metódica.

logo empobrecida, da própria História” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22). É crer em um modelo tradicional de temporalidade, linear, em que tempos caminham sempre para frente, sem deixar nenhum rastro ou sinal.

A partir disso, Didi-Huberman (2015), vê o anacronismo como uma necessidade, elemento fundamental para se pensar as imagens em seus sentidos extensos. Se valer do anacronismo é, por conseguinte, pensar a História por meio de um modelo temporal de sobredeterminações, de misturas heterogêneas, de tempos imbricados. Em outras palavras, de tempos impuros, uma época se imiscui em outra, “[...] *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23, grifos do autor).

É interessante como essa visão ortodoxa acerca do anacronismo entre os historiadores poder ser matizada. O outro fundador da Escola dos *Annales*, Marc Bloch (2001) critica o anacronismo grosseiro, mas adota outra forma de anacronismo. Em *Apologia da história ou o ofício do historiador*, Bloch (2001) irá dizer que não é possível de fazer história somente na eucronia, na conveniência entre os tempos, “escrever a história” é estabelecer uma relação entre passado e presente e presente e passado:

Do mesmo modo, essa solidariedade das épocas tem tanta força que entre elas os vínculos de inteligibilidade são verdadeiramente de sentido duplo. A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente (BLOCH, 2001, p. 63).

Logo mais adiante o historiador insiste nessa imbricação:

O presente e o passado se interpenetram. A tal ponto que seus elos, quanto à prática do ofício de historiador, são de sentido duplo. Se, para quem quer compreender mesmo o presente, a ignorância do passado deve ser funesta, a recíproca – embora não se esteja sempre tão nitidamente alertado – não é menos verdadeira (BLOCH, 2001, p. 65).

Nessa perspectiva, não é possível de se fazer ou escrever a história sem uma dose de anacronismo, mesmo que seja mínima. O olhar que mira ao passado está calcado no presente. Para Didi-Huberman (2015, p. 36, grifos do autor), “[...] o conhecimento histórico seria um processo às avessas da ordem cronológica, uma “volta no tempo”, isto é, estritamente um *anacronismo*”. Uma aporia se instala: o historiador que imiscui tempos heterogêneos pratica o anacronismo, logo, o ofício do historiador, como assinalado por Lucien Febvre, é um fuga constante

do anacronismo na contextualização. Contudo, só se pode fazer história, para Bloch, a partir da relação entre passado e presente ou vice-versa. O historiador não é imortal, só pode escrever a história daquilo que já se passou, todo historiador é anacrônico aos seus objetos:

Tal é, portanto, o paradoxo: dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 36).

Diante dessa aporia, segundo Didi-Huberman (2015), temos que distinguir na construção do conhecimento histórico entre duas formas de anacronismo: “[...] o anacronismo-veneno contra o qual se proteger e o anacronismo-remédio a prescrever, mediante algumas precauções de uso e algumas limitações de dosagem”⁶ (p. 37). O primeiro é aquele da expressão de Lucien Febvre – “Cesár morreu com uma coronhada de *browning*” –, isto é, um erro grosseiro, projetar no passado algo que ali não existia. O segundo, defendido por Didi-Huberman (2015), o da mistura de tempos ou montagens de tempos formando anacronismos. Como podemos ver, a montagem é fundamental nesse constructo.

É a partir de Marc Bloch (2001) que Didi-Huberman (2019) mostra como funciona a montagem de tempos. Primeiro, assinalando, como para Bloch a história não era o estudo em si do passado, pois, o passado em si não existe, nas palavras do historiador:

“Diz-se algumas vezes: “A história é a ciência do passado”. É no meu modo de ver falar errado. Pois, em primeiro lugar, a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda” (BLOCH, 2001, p. 52).

O objeto do historiador não é saber exatamente aquilo que se passou, a história é devir, não é passível de ser reconstituída. Menos ainda por uma ciência, não existe o “passado exato”. Aquilo que o historiador reconstitui são vestígios do passado.

“Como primeira característica, o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, segundo a feliz expressão de François Simiand, um conhecimento através de vestígios” (BLOCH, 2001, p. 72). Dizendo de outra forma, recortes, montagens do passado através do presente.

⁶ Didi-Huberman (2015) se vale nesse trecho do conceito de *pharmakon* de Derrida: “A palavra *pharmakon* comporta na língua grega diversos significados: filtro, droga, remédio, veneno e ainda operação, gesto (coup). No *Fedro*, *pharmakon* vai ser caracterizado na sua ambiguidade irreduzível de remédio e/ou veneno” (SANTIAGO, 2020, p. 85).

Didi-Huberman (2015) interpreta esses dois trechos de Bloch de maneira semelhante ao que indicamos, mas acrescenta a memória como objeto do historiador, não o passado em si:

Bloch, em realidade, indicava duas orientações de pensamento: não é preciso dizer que “a história é a ciência do passado”, primeiramente porque *não é exatamente o passado* que constitui o objeto das disciplinas históricas; em seguida, porque *não é exatamente uma ciência* que o historiador pratica. O primeiro ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *memória*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não “histórica” – do tempo. O segundo ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *poética*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não “científica” – do saber (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40, grifo do autor).

É o presente do historiador que constrói o objeto passado por meio das montagens, que, por sua vez, produzem os anacronismos. Dois princípios fundamentais no funcionamento e constituição do “Atlas borgeano” e suas pranchas como uma poética. Não obstante, para se chegar à formação coesa e completa da “poética do Atlas” em Borges façamos o tour teórico completo.

1.2.1. A história a contrapelo: o historiador trapeiro e o “romance de montagem”

Em suma, o anacronismo proposto por Didi-Huberman (2015) não é outra coisa do que uma tentativa, bem realizada, de ler a história fora das armadilhas da linearidade, da homogeneidade de uma temporalidade herdeira do positivismo e do historicismo do século XIX. Se, de um lado, um dos seus referenciais teóricos é Aby Warburg, seu Atlas e suas sobrevivências. Do outro, é Walter Benjamin e sua leitura da história.

O historiador crítico literário em “Sobre o conceito da História” critica o historicismo e sua noção de progresso, em que o tempo é visto como uma progressão aritmética, uma linha reta, teleológico. Esse modelo tem como premissa um tempo homogêneo e vazio que é necessário preencher com o domínio dos fatos: “O seu método é aditivo: oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 2012, p. 19). É de fato o modelo historicista que Walter Benjamin deseja deixar em maus lençóis, seu princípio guia é a noção de progresso e suas catástrofes.

Como antinomia a esse modelo de história, Walter Benjamin, propõe “escovar a história a contrapelo”, um modelo que se afasta da tradição como trans-

missão, como linearidade. Dito de outra forma, é a assunção de uma *prática anacrônica*. É o modelo que proporciona ao historiador promover a crítica da ideia de progresso, analisar a história a contrapelo é voltar-se ao passado pelo presente, entender que o passado não está morto.

No entanto, voltar-se ao passado, na esteira de March Bloch (2001), não é reconstituí-lo, o passado em si não existe, é a memória como carro-chefe em Benjamin: “É preciso compreender, a partir de então, em que o *passado vem ao historiador* e, de certa maneira, como o encontra no seu presente, entendido então como presente *reminiscente*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 115, grifos do autor). Mas não é só o passado que vem ao historiador, o movimento é a dialética entre o Outrora e o Agora:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é construído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (Jetztzeit). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Roma é uma sobrevivência anacrônica na Revolução Francesa, uma época intromete-se na outra, não há mais eucronia, somente misturas, impurezas. Como em Marc Bloch (2001), a história é feita da relação entre presente e passado e também ao revés: “A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora” (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Diante desse cenário, ainda segundo Benjamin (2012), o historiador do materialismo histórico deve apreender o tempo como *constelações*, ou seja, como confluências, entrelaçamentos, nada do que já ocorreu na história pode ser dado como morto: “Apreende a constelação em que sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior” (p. 20).

O representante desse historiador do materialismo histórico é o “historiador trapeiro”, aquele que apreende o ritmo das constelações por meio dos restos, das ruínas, dos trapos, das impurezas, daquilo que foi deixado para trás. Pois, o que são os trapos senão uma formação de restos de diferentes tempos, o que foi deixado pelos “passados”, uma coleção de ruínas, “Outroras”. Na “história a contrapelo”, o historiador trapeiro é o que contesta:

Aos historiadores positivistas ou idealistas, que cometem o mesmo erro ao buscarem o “fato histórico” no elemento do “puro passado” – rejeição virulenta do anacronismo –, o trapeiro responde que tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: é na impureza, na

escória das coisas que sobrevive o Outrora (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 120, grifos do autor).

Não obstante, para que o historiador trapeiro dê a conhecer as sobrevivências, ou seja, o Outrora, é necessário produzir montagens por meios dos trapos, das ruínas. Novamente, Walter Benjamin é o alicerce da noção de montagem utilizada na configuração do Atlas por Didi-Huberman.

No ensaio “A crise do romance”, de Walter Benjamin, a montagem é elemento de sobrevivência, numa conjuntura em que o romance burguês é signo de subjetividade e leitura recolhida, a montagem é o que permite que a narração como forma épica continue agindo sob o romance e provando sua crise:

A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter eminentemente épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem baseia-se no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo aliou-se à vida cotidiana por meio da montagem. Ele foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema esforçava-se por habituar-nos à montagem. Agora, ela tornou-se pela primeira vez utilizável para a literatura épica. Os versos bíblicos, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopeia (BENJAMIN, 2012, p. 57).

A montagem é um princípio de colagens, misturas; elemento de vanguarda no século XX, utilizado pelo dadaísmo e pela estética cinematográfica de Eisenstein. Em Döblin, objeto de Benjamin, a montagem é uma forma de reunião de heterogeneidades – os versos bíblicos, as estatísticas, os textos publicitários –, e funciona como registro impuro do passado, da antiga epopeia.

E em Borges, como a montagem atua? Ela funciona por meio da noção “caos sábio” que aparece em seu último livro publicado em vida, *Atlas* (1984). Nesse espaço, temos uma mistura entre suportes – é um livro que associa escrita e imagem –, e uma mistura entre tempos, poemas sobre lugares e épocas diversas, sobre a “Deusa Gália”, o “Totem”, o “Templo de posêidon”. Ou seja, o livro é uma amostra da *poética atlante*, configura-se um Borges aventureiro, percorre pranchas de tempos e espaços, pode atracar no século X ou no século XIX, ou, ainda, em qualquer outro. O “caos” ou “Kaos”, reconhecido como lugar do obscuro e da desordem, é também o local em que surge o Kosmos, o Kaos é o abismo do qual o ser emerge, é o espaço do ilimitado e, por isso, também do saber,

aquele que se configura como inquieto, que funciona a partir das montagens e remontagens.

1.2.2. Heterotopia

O leitor deve se perguntar o porquê da inclusão do pensamento de Walter Benjamin em um estudo sobre Jorge Luis Borges, autores extremamente antinômicos. Contudo, o pensamento benjaminiano, assim como o de Warburg, são as bases da noção de Atlas proposta por Didi-Huberman da qual nos apropriamos para se pensar na poética borgeana. Depois de apreendermos o anacronismo e a montagem na composição do Atlas temos que analisar, agora, as implicações da heterotopia nesse arranjo.

A formulação do conceito de heterotopia está diretamente relacionada à obra borgeana e a crítica francesa. A recepção francesa funcionou como catalisador da ascensão de Borges no contexto internacional, sua tradução ao francês a partir de 1925 foi acompanhada entusiasticamente pela *Nouvelle Critique*⁷. Maurice Blanchot, Gérard Genette, Jean Ricardou, Claude Ollier publicaram diversos ensaios para entender essa poética inusitada, pensaram sobre o infinito literário, o leitor como produtor, os labirintos.

Entretanto, sua recepção não se limitou ao universo literário, também espocou no cinema e na filosofia. Como afirma o crítico uruguaio Emir R. Monegal (1980), depois da publicação de um volume coletivo dedicado a Borges pela *L'Herne*, o escritor se transforma em referência internacional:

A partir de então, Borges se converte não só em ponto obrigatório de referência, quando se trata de um tipo de literatura (seu nome aparece frequentemente associado aos de Kafka ou Nabokov), como também em ponto de partida para especulações críticas como as efetuadas por Genette e Ricardou, como estímulo para invenção narrativa (Robbe-Grillet), filosófica (Michel Foucault), cinematográfica (Godard) (MONEGAL, 1980, p. 19).

É a obra e seu *caráter atlante* que a crítica francesa vê em Borges, o cego que carrega o conhecimento do mundo nas costas. Ou, nos termos de Didi-Huberman (2018), que sustenta um *saber trágico*, um saber em sofrimento, pois, se o escritor leva todo esse conhecimento, não pode acessá-lo em sua completude, a cegueira o impede. Mas nesse cenário de recepção francesa, nos interessa a apropriação da poética de Borges pela filosofia, por Michel Foucault⁸.

⁷ A *Nouvelle Critique* foi movimento crítico que surge na década de 1920 na França contra o biografismo que dominava a crítica literária, seus principais expoentes foram: Roland Barthes, Blanchot, Genette, etc.

⁸ Esse caráter atlante poderia se expandido para se pensar na relação de Borges com a dita filosofia moderna e contemporânea. Além de Foucault, estabelece relações com

As palavras e as coisas – Les mots et les choses – publicado em 1966 tem como seu mote ou ensejo um texto de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”. Foucault (2016) nos diz que o livro nasceu desse conto que se apresenta sob a forma de um ensaio, da subversão de todo pensamento racional e cartesiano pela enciclopédia chinesa de Franz Kuhn:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento dessa taxionomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso (FOUCAULT, 2016, p. 9).

O texto de Borges abala qualquer configuração do “Mesmo” e do “Outro”, desconfigura qualquer visão ocidental já proposta: Iluminismo, Cartesianismo, Racionalismo. Leva o pensamento aos seus limites, a enciclopédia de Kuhn e o Idioma de Wilkins são produtos do arbítrio, nenhum tipo de semelhança ou coesão une animais tão insólitos. Assim mesmo com o idioma universal idealizado por Wilkins, “[...] que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos” (BORGES, 2014, p. 275). O espaço de ligação entre as palavras e as coisas acha-se completamente arruinado, nenhuma ligação fora do arbitrário pode ser estabelecida. Como assinala o próprio Foucault (2016):

A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos en-

Derrida, designadamente, no que toca aos conceitos de *margem* como “transbordamento de um limite” e *leitura* como “um enigma cujo significado se “descobre” na leitura” (SANTIAGO, 2020, p. 75-78). Piglia (2001) já havia apontado para essas relações: “Lo que hoy dice Derrida de una manera un poco esotérica sobre el contexto, sobre el margen, sobre los límites, es lo mismo que dice Borges de una manera más elegante y más clara” (p. 169).

Ademais, são as marcas do Borges do ensaio “El escritor argentino y la tradición” que aparecem nos ensaios de Silviano Santiago, “O entrelugar do discurso latino-americano” e “Apesar de dependente, universal”.

contros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se (p. 11).

Podemos dizer que a poética borgeana é o lugar que Foucault (2016) deseja chegar na arqueologia do saber que é *As palavras e as coisas*. No início, as palavras e as coisas são indissociáveis, a palavra é a coisa e vice-versa, um princípio de similitudes torna tudo aparentado, quais sejam: a conveniência, a emulação, a analogia, a simpatia. Esses elementos fazem com que “[...] O mesmo persiste o mesmo, trancafiado sobre si” (FOUCAULT, 2016, p. 35). Contudo, a partir do século XVII, palavras e coisas tendem a separar-se, “a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita” (FOUCAULT, 2016, p. 59).

Foucault utiliza *Dom Quixote* para exemplificar essa mudança. Quem é o cavaleiro andante senão aquele que tenta restituir ou reconstruir a junção entre palavras e coisas em um mundo em que já nada corresponde, signo e significado são de ordens contrárias, a escrita e as coisas já não se assemelham. *Dom Quixote* é a primeira obra moderna “[...] pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas [...]” (p. 67). É a constituição do Outro, das representações. Ou, nos dizeres de Foucault, “das identidades e diferenças” (p. 68). Com a separação de mundo e linguagem, signo e significado, surgem os saberes: gramática, história, ciências, etc.

É na equidistância ou superação entre o Mesmo e Outro, semelhança e representação, que se institui a poética borgeana, das impossibilidades. É por isso que Foucault chama a obra borgeana de “Atlas do impossível” na abertura do livro: “Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; não faz brilhar em parte alguma o clarão do encontro poético” (p. 12). Em Wilkins e Kuhn, o lugar-comum do encontro, das semelhanças e das representações é elidido. Para Didi-Huberman (2018), isso não é outra coisa que nomear a heterotopia:

Por isso a estranha “mesa Borges” é chamada, nas primeiras páginas de *As palavras e as coisas*, de “atlas do impossível”. Eis por que ela compromete imediatamente a elaboração de um conceito que será crucial em todas as dimensões do pensamento de Foucault – da epistemologia à política, passando pela estética –, conceito próprio para designar um campo operatório que não seria justamente aquele do “quadro” ou do lugar-comum: esse conceito é o da heterotopia [...] (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 76).

A citação acima nada define, que o próprio Foucault explicita o que entende pelo termo:

[...] seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geo-

metria, do heteróclito; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum (FOUCAULT, 2016, p. 12).

Toda semelhança com a constituição do Atlas também não é mera casualidade ou fatalidade. Possuem a mesma estrutura, as pranchas do Atlas como ordens do possível, sua única lei é a do provisório, da heterogeneidade. As coisas são “deitadas”, “dispostas” nas pranchas ou mesas para logo serem movidas, deslocadas. Não obstante, é Foucault, novamente, que termina de definir a heterotopia:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente uma das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2016, p. 13).

Nessa perspectiva, nomear a heterotopia é de certa forma nomear a estrutura do Atlas. Didi-Huberman (2018) deixa essa aproximação ainda mais visível, por meio de outro texto de Foucault, “Espaços outros”. Nesse ensaio, a sinonímia entre heterotopia e Atlas é ainda mais clara, a saber:

[...] espaços de crise e desvio, agenciamentos concretos de lugares incompatíveis e de tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados, mas facilmente “penetráveis”, enfim, *máquinas concretas de imaginação* que “criam um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo espaço real, todos os locais em que a vida humana é compartimentada” (FOUCAULT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 78, grifos do autor).

Entretanto, não nos esqueçamos da poética borgeana. A heterotopia de Foucault é motivada pelo texto de Borges, aquele que suspende toda familiaridade do pensamento. Como se isso não bastasse para apontar afinidades, Didi-Huberman (2018) fala de uma “mesa de Borges”, que consistiria num rompimento com o “suporte clássico do quadro”, sua estrutura é aberta, não enfeixa suas dimensões com molduras, os “planos de integibilidade” se estilhaçam. É um atlas.

1.3. Atlas borgeano

Conquanto, até aqui analisamos os elementos teóricos que definem e compõem o Atlas: o anacronismo, a montagem; vimos como a heterotopia funciona como sinônimo de Atlas e da própria configuração da poética borgeana, resta, portanto, ver como estão postos os outros elementos em Borges. E como, principalmente, podemos dizer que estamos diante, de fato, de “Uma poética do Atlas” em Borges.

“Pierre Menard, autor del *Quijote*”, clássico conto de Borges, publicado em 1941, na coletânea *El jardín de senderos que se bifurcan*, comporta muitas interpretações, dentre elas, do conto como metáfora do leitor. No entanto, um mecanismo precípua na atividade desse leitor não é realçado como se deve, a prática do anacronismo. O que permite que Menard, em pleno século XX, deseje e cogite escrever da mesma forma, sem alterar uma vírgula, o *Quixote* do século XVII.

No conto, Borges, utiliza a palavra anacronismo em dois momentos distintos e que comporta também dois significados. A antinomia se assemelha àquilo que já comentamos sobre o anacronismo como *pharmakon*, ou seja, o anacronismo-veneno e o anacronismo-remédio. No primeiro, Menard está tateando a melhor maneira de escrever o Quixote no século XX, descarta logo o que propôs Novalis, a identificação total com um autor, e o que propuseram alguns livros parasitários, que “[...] sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street” (BORGES, 2017, p. 33). Em suma, está descartando o anacronismo de primeiro tipo, vejamos:

Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, solo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas épocas son iguales o de que son distintas (BORGES, 2017, p. 33).

O anacronismo grosseiro é rejeitado, dizer “Dom Quixote em Wall Street” é levar para o século XVII algo que ali não existia, é o anacronismo de Lucien Febvre: “Cesár morreu com uma coronhada de *browning*”. Contudo, Menard também rejeita a eucronia, as épocas não são totalmente iguais, possuem sobrevivências do Outrora, mas isso não quer dizer que o anacronismo é absoluto.

O segundo momento ocorre já no final do conto, o anacronismo é reabilitado, remédio. Elemento fundamental na constituição do leitor, que lhe permite ler um trecho do Quixote de Cervantes, do século XVII, e outro, de Menard, no século XX, exatamente idênticos, de maneira extremante oposta: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudi-

mentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (BORGES, 2017, p. 37).

Praticar o anacronismo “deliberadamente” é estar consciente do mecanismo que se está utilizando, é abrir, heurísticamente, o conhecimento para relações profícuas entre os tempos, entre elementos díspares. Como assinala Ricardo Piglia,

Yo diría que la lectura de Borges consiste en **leer todo fuera de contexto**: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo Kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es el que produce ese “toque” que llamamos lo borgeano. Se podría decir que consiste en leer **toda literatura**, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación. Eso hace que la lectura de Borges sea muy creativa, **muy constructiva de relaciones inesperadas** (PIGLIA, 2001, p. 164, grifos nossos).

“Estabelecer relações inesperadas”, “ler tudo fora de contexto”, estamos diante de atos deliberativos, intencionais. Ler o século XVII no XX ou ao contrário. Todavia, tal anacronismo deve estar circunscrito ou modalizado pela estrutura do Atlas.

Deste modo, não é um simples acaso ou fatalidade que o último livro publicado por Borges se chame *Atlas* (1984) e estabeleça uma relação frontal com o constructo do Atlas que anunciamos conforme Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin. No livro, está condensada toda a perspectiva dos tempos heterogêneos, do anacronismo, da montagem. É uma heterotopia. Em outra acepção, como dissemos, ali está condensada a poética borgeana. Um livro que busca conjugar imagens e palavras. Vejamos como Borges apresenta-o:

Acho que o primeiro a falar da pluralidade das causas foi Stuart Mill; **no que se refere a este livro, que certamente não é um Atlas**, posso apontar duas, inequívocas. A primeira se chama Alberto Girri. No grato decurso de nossa residência na terra, María Kodama e eu percorremos e saboreamos muitas regiões, que sugeriram muitas fotografias e muitos textos. Enrique

Pezzoni, a segunda, viu-as; Girri observou que elas poderiam tramar-se num livro, **sabidamente caótico**. Aqui está esse livro. Não se trata de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abarca uma unidade, feita de imagens e palavras. **Descobrir o desconhecido** não é uma especialidade de Simbad, de Érico o Vermelho ou de Copérnico. **Não há um único homem que não seja um descobridor. Ele começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, mapas, animais e astros;** conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da própria ignorância (BORGES, 2010, p. 9, grifos nossos).

Não é um Atlas tradicional feito de “páginas” a serem consultadas, “[...] é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18), que conjuga imagens e palavras. Orienta-o “princípio-atlas”, o da epistemologia do aventureiro, “descobrir o desconhecido”, a relação íntimas entre as coisas. Um Atlas em que o caótico não é confusão, mas, um “caos sábio”. Nele ocorre o encontro em suas pranchas do heteróclito: amargo, salgado, côncavo, liso, as sete cores do arco-íris, as vinte e tantas letras do alfabeto, os mapas, os rostos, os astros.

É interessante como essa *estrutura atlante* parece se imiscuir de maneira vertiginosa por toda a obra borgeana, principalmente, em seus contos. No conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, o romance elaborado por Ts’ui Pên, que leva o título homônimo ao do próprio conto, é uma estrutura heterogênea que busca fugir da linearidade e instaurar um tempo que sempre se bifurca, é um romance e um labirinto, bem como um tratado sobre o tempo:

Precisamente – dijo Albert –, *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo [...] A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades (BORGES, 2017, p. 72).

O romance de Ts’ui Pên é heterotópico e anacrônico, uma rede de tempos convergentes e divergentes o cruza e compõe, funciona como uma prancha ou mesa, os elementos ali “dispostos” estão sempre em movimento, são provisórios: se aproximam, se bifurcam ou se ignoram. Nesse espaço, todas as relações são aventadas e convertidas em signo do possível.

Em “El milagro secreto” uma nova forma de Atlas é entrevista pelo personagem Jaromir Hladík. Esse era um escritor judeu que havia sido preso pelos Nazistas em Praga e condenado a morte por fuzilamento. Enquanto a sentença não era realizada, Hladík foi jogado na prisão. Ali padece de todos os tormentos mentais possíveis, mas, em um sonho, seu maior desejo seria outorgado, a deidade lhe daria o tempo necessário para terminar de escrever a peça que justificaria sua vida. Tal fato acontece na “biblioteca del Clementinum” e é comunicado por meio de um Atlas, Hladík recebe-o de um leitor, vejamos:

[...] Un lector entró a devolver un atlas. “Este atlas es inútil”, dijo, y se lo dio a Hladík. Este lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: “El tiempo de tu labor ha sido otorgado”. Aquí Hladík se despertó (BORGES, 2017, p. 109-110).

Porque o Atlas é “inútil” para o leitor da biblioteca Clementinum? Quiçá o guie uma visão pragmática, deseja somente passar as páginas, obter alguma localização específica. Não é o Atlas como forma visual do saber, isto é, um local relacional. Já para Hladík, o Atlas é potencialidade ou multiplicidade: em uma mesa vê um mapa da Índia e, em outra, escuta a voz da deidade. É imagético como oral. Ou, o Atlas como signo do fantástico.

Os exemplos poderiam se estender facilmente, não obstante, voltemos ao livro de Borges, *Atlas*. Para Santos (1997), esse é um “Atlas do tempo”, é isso pode ser corroborado, facilmente, pela miscelânea dos objetos: Deusa gálica, César, Istambul, Veneza, Templo de Posêidon (Grécia), o deserto, esquinas. Mas não são só locais: os sonhos, um pesadelo, a barca, o labirinto. São muitas pranchas. É uma mistura, convergência e divergência de tempos, produtores de uma poética aberta.

Conquanto, uma das “mesas” é um passeio de balão realizado por Borges e María Kodama pela Califórnia – “o passeio de balão”. À primeira vista, é de se supor que em um passeio assim o observador irá contemplar a paisagem que se descortina ao redor, no entanto, Borges é um homem cego, só pode contar com as impressões do que Kodama lhe descreve e, principalmente, com o que imagina estar vendo. E o que se descortina para o escritor não é a geografia da Califórnia. Borges adota um *olhar anacrônico*, o que vê não é coetâneo a si, imaginariamente, entreve o século XIX no passeio de balão: “O passeio, que duraria uma hora e meia, era também uma viagem por aquele paraíso perdido que constitui o século XIX” (BORGES, 2010, p. 43). Nas palavras de Santos (1997),

Passear de balão é, assim, não apenas uma demonstração explícita de repulsa à tecnologia desmistificadora do avião – um dos emblemas de modernidade cultivados pelo século XX. É, sobretudo, uma tentativa de propiciar, ao poeta-salvador, a sensação de que é possível recuperar, sem o risco de vertigem, paraísos perdidos. Paraísos perdidos que são, como o próprio Borges indica, basicamente dois: a Enciclopédia Britânica e o século XIX (SANTOS, 1997, p. 34).

Essa ênfase no século XIX pode apenas expressar um atitude anacrônica, já que em outros momentos do *Atlas*, Borges parece preferir o passado ao presente. Em “Os sonhos”, a Buenos Aires que escritor recorda não é aquela do presente, notemos: “Nunca sonho com o presente e sim com uma Buenos Aires pretérita e com as galerias e claraboias da Biblioteca Nacional da rua México” (BORGES, 2010, p. 79). Contudo, o século XIX é visto como uma espécie de paraíso, não é elemento anódino. Isso ganha ainda mais força se produzirmos uma convergência com outra prancha do *Atlas*, a “mesa” do punhal, o poema que abre este capítulo: “Milonga do punhal”.

E o que é o punhal na cultura argentina? É signo dos *gauchos*, da barbárie, do “tempo de Rosas” e do seu rival, Sarmiento. Ou seja, do século XIX na Argentina. Nesse sentido, é plausível aventar que Borges não está falando do século XIX em um sentido universal, mas de maneira particular.

Nesta convergência entre “mesas” ou nessa montagem está pleiteado todo nosso trabalho e no poema “Milonga do Punhal” todos os elementos que iremos analisar. Começemos por um rápido passeio panorâmico, o título: “milonga”. Essa é um tipo de canção e dança popular do século XIX na Argentina, é uma das formas predecessoras do tango: “Canção e dança, esta executada por casais enlaçados, independentes uns dos outros, trata-se de um gênero musical rio-platense em compasso binário de dois por quarto que começa a se consolidar nos anos 1870” (SCHWARTZ, 2017, p. 370). Era praticada pelos *gauchos* nos pampas, bem como nas *orillas*⁹. Borges se utiliza largamente do gênero das milongas, prefere esse estilo ao tango e lhe dedica um livro, *Para las seis cuerdas* (1965).

O segundo elemento é o punhal ou “cuchillo”, o companheiro dos *gauchos* nos pampas, o instrumento de trabalho e do duelo. Para Domingo Faustino Sarmiento, é justamente o “cuchillo” e a coragem que pode proporcionar que os torna bárbaros. O punhal do poema não deve nenhuma morte, sonha com uma mão que lhe irá tirar do esquecimento. Não foi empunhando ainda por nenhum *gaucho* e muito menos em um duelo para ocasionar alguma morte.

⁹ Termo utilizado por Borges, traduzido como “fronteiras” ou “margens”, entre o pampa e a cidade, que abordaremos nos próximos capítulos.

Entretanto, o sujeito lírico – quiçá Borges – desde a primeira estrofe guarda certo receio do punhal, que esse seja o presságio de um “novo tempo de Rosas”, vejamos:

Em Pehuajó recebi-o
de certas mãos generosas;
melhor que não pressagie
um novo tempo de Rosas
(BORGES, 2010, p. 100).

Juan Manuel Rosas foi governador da província de Buenos entre 1829-1852, era um defensor do modelo federalista em oposição aos unitários, governou com mãos de ferro formando um regime extremamente autoritário e repressivo. O *Facundo*, de Sarmiento, é uma diatribe que tem como interlocutor invisível, Rosas. No esquema civilização e barbárie de Sarmiento, unitário, Rosas é o responsável pela segunda, graças ao seu governo a barbárie dos pampas avançava pelas cidades, designadamente, Buenos Aires.

No século XX, tal contexto de formação da nação parece estar bem distante. Contudo, Borges conviveu no seio familiar, de maneira premente, com a divisão entre unitários e federalistas, já que sua mãe, Leonor Acevedo Suárez, era uma defensora tenaz dos unitários.

E é nesse poema que o escritor que se move por meio do imaginário do século XIX no XX assoma. Se num primeiro momento o punhal é apenas um augúrio, já mais para o final, o presságio se concretiza. O século XIX e o “tempo de Rosas” já acabaram cronologicamente, mas ainda são presente para Borges, que analisa o século XX nos termos do XIX. É um Borges anacrônico, notemos as estrofes seguintes:

Estou a olhá-lo, prevejo
um futuro de punhais
ou de espadas (dá no mesmo)
e de outras formas fatais.

São tantas que o mundo inteiro
está a ponto de morrer.
São tantas que já a morte
não sabe qual escolher.

Dorme teu sonho tranquilo
em meio às tranquilas coisas,
não te impacientes, punhal.
Já volta o tempo de Rosas
(BORGES, 2010, p. 100-101, grifo nosso).

A leitura da Argentina contemporânea por Borges é sempre mediada pelo XIX e, parece-nos, que esse poema é um microcosmo dessa atitude. É interessante pensarmos, como nesse contexto da década de 1980, a Argentina vivia inúmeras incertezas. Dentre elas, o fim de um regime brutal e autoritário que durou de 1976-1983; as crises no processo de redemocratização; alta inflação; a “herança” dos militares e o próprio legado do peronismo. Tudo isso provocava visões negativas acerca do futuro e uma possível volta do legado do peronismo devia provocar calafrios em Borges. É nesse sentido que o escritor vê um “futuro de punhais”, um “novo tempo de Rosas” no século XX, ou seja, novas oposições entre civilização e barbárie.

Como arremate dessa visão obscura, o punhal é reproduzido, sua imagem o torna ainda mais premente. O *Atlas* (1984) é *caos sábio*, conjuga palavra e imagem. Reproduzimos:

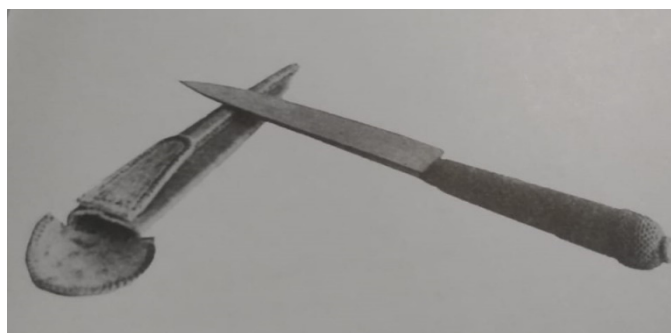


Figura 1 – O punhal

Fonte: *Atlas*, Jorge Luis Borges

Emir R. Monegal (1980) produziu uma das críticas mais notáveis da obra borgeana, apostou no papel do leitor como eixo de análise. Segundo o crítico uruguaio, temos em Borges uma preocupação primeira mais com a leitura do que com a escritura. Borges busca apresentar-se principalmente como um leitor, é assim já nos seus primeiros livros, em *Fervor de Buenos Aires* (1923) irá dizer:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóname el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor (BORGES, 2016, p. 18).

Que nós sejamos os leitores e Borges o escritor é pura eventualidade, em muitos outros momentos ele é o leitor e os outros, os escritores. Essa precedência do leitor é frequente, em *Historia Universal de la Infamia* (1935), seu primeiro volume de contos, o leitor funciona como motor da escritura, os contos que compõem o livro são reescrituras de outros livros, como palimpsestos. No prólogo, Borges, explícita:

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual (BORGES, 2015, p. 9).

Em muitos outros momentos o propósito ou aspiração é sempre o leitor: em “Pierre Menard, autor del Quijote” ou no próprio acidente que Borges sofre¹⁰. Nesse, ao se recuperar, a primeira coisa que deseja fazer é ver se ainda consegue ler. Todas essas sendas do leitor fazem com que Monegal (1980) postule uma “poética da leitura”, nas palavras do crítico:

Para um ser que acredita ter sido sonhado por outro, cuja vocação literária é somente a réplica da vocação literária de quem o engendrou, cuja obra é, de algum modo, a realização de uma obra esboçada mas não executada pelo pai; um ser que evitou participar do rito genésico, umas das atividades mais comuns dos homens e converteu sua própria especialização livresca em cifra da condição humana; para um ser assim, a produção literária não pode ser “criação”, mas sim “repetição”, não pode ser “invenção”, mas “redação”, não pode ser “escritura”, mas “leitura”. Por isso, sua poética é, decisivamente, uma poética da leitura (MONEGAL, 1980, p. 122).

Na contramão dessa visão, mas em diálogo, Júlio Pimentel Pinto (1998) irá acrescentar o esquema da memória na obra borgeana, essa seria não só uma poética da leitura, como também, da memória. Para o historiador:

Obra, a borgeana, caracterizada como *poética da leitura*. Ao mesmo tempo, essas leituras fundam-se num apelo contínuo à memória: do repertório de livros que compõem a memória universal às percepções individualizadas desse patrimônio amplo; das imagens cotidianas e dos cenários de discussão em que Borges se insere às representações que faz deles; do mundo real às geogra-

¹⁰ Uma versão desse acidente é narrada no conto “O sul”.

fias imaginárias. Memória de leituras – num sentido alastrado do termo – e de percepções de mundo; memórias que se dispõem a resgatar um passado abafado pelo presente emergente, ainda que indesejado. Memória que divisa ficção e história, que remete ao procedimento borgeano de lidar com a história. Borges, assim, portador de uma *poética da leitura* que é, por sua vez, uma poética da memória (PINTO, 1998, p. 23-24, grifo do autor).

O objetivo do crítico Júlio Pimentel Pinto (1998) é aproximar a obra borgeana da história, entretanto, isso não pressupõe diluí-la no contexto, é antes, entender, como são diversas as modalidades de memória que o “memorioso” Borges se vale. Desde aquele que recorda uma Buenos Aires idealizada do final do século XIX e início do XX, que já não existia na prática, pois, foi dilapidada pela modernização da década de 1920 e 1930 na Argentina. Essa Buenos Aires da memória aparece nos seus primeiros livros de poesia, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929). Até uma memória livresca, resultado das leituras de Borges.

Leitura, memória, século XIX, *gauchos*, Sarmiento, Deusa Gália, Roma, Argentina, são pranchas ou mesas do Atlas borgeano. Nessa abordagem, não estaríamos diante de uma poética da leitura ou da memória, sendo essas duas perspectivas, mesas do Atlas. Poderíamos, sim, dizer que estamos diante de uma “poética do Atlas”, em que está presente o leitor, a memória, a história, assim como o século XIX. O Borges anacrônico do século XIX é uma configuração provisória na *estrutura atlante*, em muitos outros momentos é outra coisa.

No estudo de Didi-Huberman (2018) quando Borges é referenciado é para dizer de uma “mesa Borges” ou um “atlas de Borges”, seja em uma ou outra leitura, é “um atlas formado por número indefinido de “mesas” (p. 84).

Essa “poética do Atlas” é também apontada pelo próprio Monegal (1980), logo no início do seu trabalho ao dizer que: “A obra de Borges é, por definição, inesgotável; isto é: ilegível” (p. 15). Ou seja, qualquer tentativa de precisar o Atlas em uma estrutura decisiva e unívoca será dada ao fracasso, o “Atlas borgeano” é ilegível, provisório, inesgotável, um constructo de princípios moventes, anacrônicos: “Uma poética do Atlas”.

2. OS GAUCHOS: FACUNDO (1845) E MARTÍN FIERRO (1872/1879)

“Depois do *Facundo* de Sarmiento, ou com o *Facundo*, o *Martín Fierro* é a obra capital da literatura argentina” (BORGES, 2010, p. 129).

“Si *Martín Fierro* fuera, como propone Lugones, nuestra epopeya nacional, *Facundo* sería nuestro Libro del Génesis” (GAMERRO, 2015, p. 139).

2.1. Os gauchos e a gauchesca

O *gaucho* é uma figura singular em toda a região rio-platense: Uruguai, Argentina e Rio Grande do Sul. Mas foi no segundo país que adquiriu papel cultural predominante, de elemento étnico na colonização e nos Estados Nacionais em formação no século XIX à figura incensada pela direita e pela esquerda.

Foram muitos os significados construídos em torno dos *gauchos*, de um lado do extremo foram vistos como “vadios”, “vagabundos” e dizer que esses homens representavam a origem da nação era praticar algum tipo de blasfêmia e glorificar atividades ilegais, criminosas. Do outro extremo, numa visão romântica, tanto na geração do Centenário quanto no nacionalismo peronista, os *gauchos* eram vistos como símbolos da resistência à opressão, lutaram pela pátria, foram os primeiros argentinos, verdadeiros *criollos*¹¹. Foram muitas as bipolaridades criadas.

Os *gauchos* surgem como consequência da colonização, eram mestiços de espanhóis e indígenas, viviam nos campos – na região conhecida como pampa, localizadas mais ao Sul do Vice-Reino do Rio da Prata¹² – em campanhas que fa-

¹¹ Quando falamos na geração do Centenário – 1910-1920 – estamos nos referindo aos seus principais pensadores: Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas, tanto um quanto outro louvaram o *gaucho* como elemento da identidade nacional em um contexto de intensa modernização da Argentina, principalmente, de Buenos Aires. A imigração promovia uma mudança radical na paisagem e na cultura e como resistência a esse processo, Lugones e Rojas, criaram propostas conservadoras para resolver o suposto problema da heterogeneidade. O cimento adotado foi o *gaucho*, símbolo do *criollo* “genuíno”, diferente dos imigrantes italianos e espanhóis que aportavam em Buenos Aires.

¹² O Vice-Reino do Rio da Prata foi criado em 1776 como resultado do desmembramento do Vice-Reino do Peru, estava localizada às margens da bacia do Prata. Buenos Aires foi elevada à categoria de capital nesse processo. Além disso, o Vice Reino englobava além da Argentina, os territórios do Uruguai, parte do Paraguai e fazia fronteira no Sul com a colonização portuguesa.

ziam fronteira com a terra dos indígenas. Nicolas Shumway (2008) oferece uma definição do que seriam os *gauchos*, citamos:

[...] o termo *gaucho* refere-se aos habitantes nômades das planícies da Argentina, do Uruguai e do Brasil, que viviam muitas vezes fora da lei. Em seu emprego corrente, *gaucho* designa, de modo geral, membros da classe trabalhadora rural (p. 36).

Logo mais à frente insiste ainda em defini-los, mas parece carregar a tinta em seus aspectos negativos, na visão do autor:

Os *gauchos* (como, em geral, a população do campo) tinham três raízes étnicas: espanhola, indígena e africana. Corriam livremente pelos pampas, vivendo com facilidade em uma terra generosa; capturavam e montavam cavalos selvagens, bebiam muito, jogavam, praticavam o contrabando; roubavam, lutavam, perseguiram o gado selvagem, vendiam couro para comprar os poucos produtos de que precisavam; comiam sobretudo carne bovina, cantavam baladas improvisadas celebrando seus amores e atos heroicos; e mantinham uniões livres, raramente consagradas pelo sacramento matrimonial. Em suma, eram supersticiosos, sujos, analfabetos e felizes [...] (SHUMWAY, 2008, p. 36).

Borges também se converte em historiador e fornece sua versão da gênese dos *gauchos* na cultura rio-platense, seu foco recai, decididamente, sobre o século XIX. Em um ensaio dos *Textos recobrados (1956-1986)* o âmbito em que irá analisar os *gauchos* é oferecido pelo título do texto: “El gaucho 1800-1900”¹³. E assim como Shumway (2008), o escritor marca a mestiçagem na composição dos *gauchos*: [...] Podía ser de origen hispánico, portugués, mestizo de indio o de negro. No importaba la estirpe” (BORGES, 2011, p. 122). Borges é detalhista na descrição histórica do contexto em que os *gauchos* surgem:

El descubrimiento de América, la caudalosa y no prevista multiplicación del ganado, la ocupación parcial de vastos territorios desiertos por aislados grupos de gente blanca, dieron desde Oregón hasta los confines australes del continente un tipo de pastor ecuestre, hecho a la intemperie, al rigor y a la soledad (p. 122).

Essas regiões isoladas, os pampas, foram objeto de incipientes iniciativas de colonização espanhola por meio da introdução do gado, mas logo foram abortadas, até serem novamente zonas das controvérsias entre os indígenas e o

¹³ Esse espaço de tempos é escolhido – 1800-1900 –, pois, é justamente nesse intervalo que acontece a independência e a formação do Estado Nacional Argentino, 1810-1880.

Estado em formação no século XIX. Mas aquele gado que foi criado pelos espanhóis e depois abandonado se transformou em gado selvagem, conhecido como *gado cimarrón*. Esses seriam disputados pelos indígenas e *criollos*¹⁴.

Nesse espaço, os *gauchos* formavam a população livre, mas foram mobilizados pelos *criollos* para o trabalho nas fazendas – no que dizia respeito ao gado –, ou, compunham suas milícias privadas para proteção das estâncias dos ataques indígenas. A relação entre indígenas e *gauchos* é premente em todo o século XIX, muitos *gauchos* roubavam como companheiras mulheres indígenas. Por isso, a presença predominante dos últimos na miscigenação. Entretanto, não podemos esquecer que essa miscigenação é marcada pelo arbítrio, pela violência patriarcal introduzida durante os processos de colonização.

O historiador Gabriel Paseti (2012) em *Indígenas e criollos: Política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)* mostra como o Sul da Argentina no século XIX era uma área de conflitos intensos entre *criollos* e indígenas. Os últimos atemorizavam as cidades e regiões de fronteiras com o Sul através de incursões militares às fazendas dedicadas à pecuária, em busca de gado e mulheres – cativas –, esses ataques eram extremamente rápidos e ficaram conhecidos como *malones*. Os indígenas formavam tribos extremamente hierarquizadas e gozavam de poder suficiente para estabelecer grandes acordos com lideranças da elite *criolla*. Criaram opulentas confederações indígenas como de Salinas Grandes e Leuvucó¹⁵.

Nesse ambiente em pólvora, os *gauchos* se transformaram muitas vezes em braços armados do exército dos *criollos*, eram recrutados à revelia e transferidos para os chamados *fortines*, locais estrategicamente fixados que funcionavam como bastião de aviso e defesa contra os *malones*. Paseti (2012) fornece o exemplo de um batalhão lotado nos *fortines* formado exclusivamente por *gauchos*, os *blandengues*. Vejamos:

¹⁴ *Criollos* nessa acepção se refere aos descendentes de espanhóis nascidos na América. No caso, a elite dirigente nascida no Vice-Reino da Prata. Mas no final século XIX e início do XX, o termo se restringe e adquire um caráter nacional. Na geração do Centenário e no vanguardismo criollista, o termo “criollo” passa a ser reconhecido no “[...] *gaucho* e em seu estilo de vida um símbolo do elemento nacional” (SCHWARTZ; OLMOS, 2017, p. 173).

¹⁵ A confederação de Salinas Grandes e Leuvucó eram grandes cacicados indígenas centralizados, comandados por só líder: Juan Culfucurá e Paghitrúz, respectivamente. Reuniam desde indígenas pampeanos até os araucanos.

A criação de uma tropa exclusiva de *gauchos* demonstra a busca por alternativas por parte do governo. Empregando mestiços, procuraram combater os indígenas com indivíduos que também conheciam a região e utilizavam algumas das armas e vestimentas dos nativos, ou seja, as *boleadoras* e os ponchos, respectivamente (p. 52, grifo do autor).

Esses *gauchos* que são capturados e rapidamente transformados em soldados são um dos grandes temas da poesia gauchesca, o *gaucho* que encontra a civilização ao se tornar um membro ativo (mesmo que rebaixado) da sociedade. Contudo, no trecho, já temos outros elementos utilizados na definição ou caracterização dos *gauchos*, como por exemplo, a vestimenta. São citados dois dos muitos apetrechos utilizados, as *boleadoras* e os ponchos. Dois elementos indígenas.

As *boleadoras* são incorporadas pelos *gauchos* por meio do contato com indígenas Mapuche, Pampa e Tehuelche. Utilizada na caça de diferentes animais pelos autóctones, são adaptadas pelos *gauchos* no ato de laçar o *gado cimarrón*. O instrumento consistia em “[...] três pedras arredondadas ligadas por cordas que, quando lançadas sobre as pernas do animal, trançavam-se e derrubavam-no” (PASSETI, 2012, p. 52). A edição da capa do *Martín Fierro*¹⁶ publicada pela Alianza Editorial, 1999, tem como tema *boleadoras*.

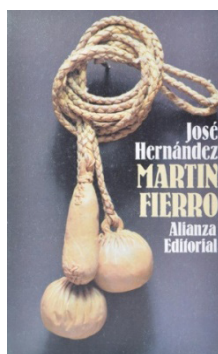


Figura 2 – Boleadoras

Fonte: Alianza Editorial, 1999.

Além das boleadoras, uma extensa lista compõe a vestimenta dos *gauchos*: o chapéu, camisa e lenço, calça (bombacha com o chiripá por cima), colete, guaia-ca (cinto), manta (pala ou poncho), bota e espora. Sarmiento em seu esquema de oposição entre civilização e barbárie oferece outra definição para os trajes dos

¹⁶ Ainda nesse capítulo falaremos detalhadamente sobre a poesia gauchesca e o seu poema mais famoso, *Martín Fierro*.

*gauchos*¹⁷. Os homens da cidade se vestem ao modo dos trajes europeus, casaca e gravata, já “[...] o homem do campo usa outro traje, que chamarei americano, por ser comum a todos os povos [...]” (2010, p. 83).

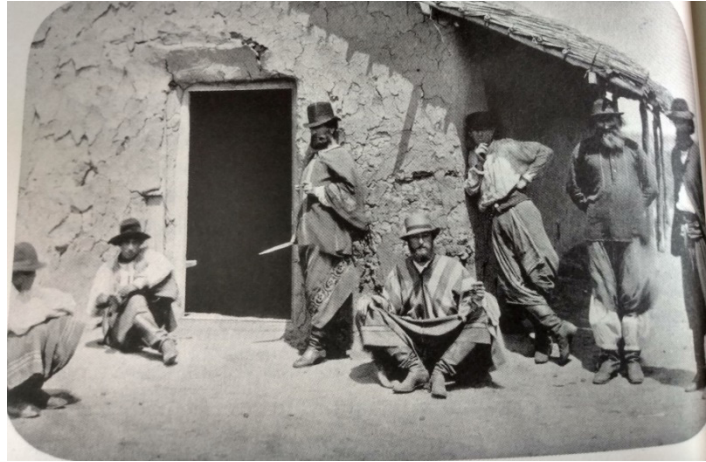


Figura 3 – Gauchos
Fonte: *Facundo*, Cosac Naify

Sarmiento não analisa a particularidade das vestimentas dos *gauchos*. Elas são vistas como bárbaras e utilizadas por todos os povos americanos. O que é um equívoco, já que é um tipo de vestimenta característica da região rio-platense e não de todo o continente. Seu eurocentrismo em determinados momentos lhe embota os sentidos do local, o que não irá acontecer em Borges. Essa característica está ligada ao parâmetro que Sarmiento estabelece durante o *Facundo*, de um lado, a civilização, e, de outro, a barbárie. Essa binômia se desenrola durante todo o livro como um novelo ou uma boneca russa, outras se somam: cidade e campo, cidadãos e *gauchos*, Rosas e Paz¹⁸. Por vezes, com trocas, Facundo Quiroga e Rosas.

A figura 3 mostra como a lista das vestimentas dos *gauchos* não é inflexível, são distintas as combinações possíveis. Nem todos os *gauchos* utilizam o poncho, isto é, essa manta indígena que cobre o tronco e vai até os pés; muitos utilizavam somente a camisa. No entanto, todos estão de chapéu, bombacha e bota. A título de comparação reproduzimos mais uma imagem de um *gaucho*, vejamos:

¹⁷ Analisaremos pormenorizadamente Sarmiento e seu livro *Facundo* mais adiante.

¹⁸ José María Paz foi um general nas guerras civis que opunham unitários e federalistas na Argentina do século XIX. Paz era defensor do sistema unitário, foi um grande oponente de Facundo Quiroga e Juan Manuel Rosas, os caudilhos federalistas. Para Sarmiento, Paz era o representante do exército civilizado, aquele que luta através do planejamento, da planificação. Já os caudilhos, nesse esquema, eram os que aderiam à tática das guerrilhas.



Figura 4 – Gaucho

Fonte: *Facundo*, edição Cosac Naif

Nesse outra imagem, o *gaucho* apresenta elementos semelhantes aos anteriores tal como o chapéu, a camisa, a bombacha e as botas. Ou seja, peças que sempre encontraremos em qualquer *gaucho*. Mas também outros elementos que não aparecem ou não estão nítidos na imagem anterior, a saber: temos o lenço e a guaiaca que funciona como uma espécie de cinto. Neste, se encontra um elemento central na caracterização dos *gauchos* seja como bárbaros por Sarmiento ou corajosos e valentes por Hernández e Borges, isto é, a faca, em espanhol: “el cuchillo”¹⁹.

Entre tantas características e objetos um se faz ausente nas duas imagens, o cavalo. O *gaucho* é um ginete, homem visceralmente e habilmente ligado aos hábitos da montaria. No *Facundo*, Sarmiento propõe novamente uma interessante comparação entre o homem da cidade e do campo, para o primeiro, o essencial é o traje moderno, e, para o segundo, o cavalo: “[...] O cavalo é uma parte integrante do argentino dos campos; para ele, é o que a gravata é para os que vivem no seio das cidades” (SARMIENTO, 2010, p. 127).

Não contente com essa diferenciação, Sarmiento a exaspera por meio da ironia, da oralidade:

¹⁹ Cabe acrescentar que também encontramos na guaiaca do *gaucho* da imagem, ao lado da faca, uma arma de fogo, elemento não comum aos *gauchos*, sendo a faca seu principal instrumento. Não se sabe muito sobre a imagem, é um daguerreótipo de autor desconhecido tirado entre (1850-1855). Provavelmente, o *gaucho* em questão seja parte do exército dos *criollos*, isso explicaria a arma de fogo.

[...] Em 1841, El Chacho, caudilho de Los Llanos, emigrou para o Chile – “Como vai, amigo” – perguntaram-lhe. – “Como haveria eu de ir” – respondeu, com aquele tom de dor e melancolia. – “No Chile, e a pé” – Só um gaúcho argentino sabe avaliar todas as desgraças e todas as angústias expressas nessas duas frases (SARMIENTO, 2010, p. 127).

Ainda nessa esteira, Sarmiento mostra, dessa vez por meio das leituras, como as relações entre os *gauchos* e os cavalos se assemelham à cultura árabe. Afirma, através de Victor Hugo, como cavalos e os *gauchos* se imiscuem, formam quase uma mesma figura. Vejamos:

Aqui [se refere à passagem anterior], torna a aparecer a vida árabe, tártara. As seguintes palavras de Victor Hugo parecem escritas no Pampa: “Não podia combater a pé; com seu cavalo, forma uma pessoa só. Vive a cavalo; negocia, compra e vende a cavalo; bebe, come, dorme e sonha a cavalo” (Le Rhin) (SARMIENTO, 2010, p. 127, colchete nosso).

Fixemos esse movimento que irá atravessar o *Facundo*: o deslocamento da oralidade à leitura. Nos trechos citados, no primeiro momento, Sarmiento se vale da oralidade, um diálogo entre *gauchos*; no outro, se vale da biblioteca, isto é, das suas leituras para compor o mundo dos *gauchos*. Esse movimento é importante de ser assinalado na medida em que será o mesmo utilizado por Borges em seus “cuentos cuchilleros”²⁰. Contudo, deixemos isso de lado, por enquanto, voltemos os olhos para os ensaios de Borges sobre os *gauchos*.

Tanto o ensaio “El gaucho 1800-1900”, que citamos logo no início, como o prólogo “O gaúcho”, reunido no livro *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (1975), se assemelham muito no descrevem sobre os *gauchos*. Nesses textos Borges funciona como uma espécie de historiador. Se no primeiro ensaio temos o *gaucho* como fruto da mestiçagem, no prólogo “O gaúcho”, esses são vistos por meio da combinação de ficção e história, os *gauchos* são cavalheiros que veem a terra de cima do cavalo, uma espécie de nobre europeu, são comparados à estátua equestre romana, ao barão, ao *chevalier*. Em suma, os engrandece através de uma genealogia nobre, já marcando, imediatamente, seu declínio:

O ginete, o homem que vê a terra de cima do cavalo e que o governa, suscitou em todas as épocas uma consideração instintiva, cujo símbolo mais notório é a estátua equestre. Roma já havia aplicado esse adjetivo a uma ordem militar e social; ninguém

²⁰ Contos protagonizados por *gauchos* e *orilleros* e suas facas.

ignora a etimologia análoga do vocabulário *cavaleiro* e dos vocábulos *Ritter* (barão) e *chevalier*. Nas Ilhas Britânicas, a crítica sublinhou na poesia de Yeats o peso e o valor da palavra *rider*, ginete. Esse homem, nestas terras, foi o *gaucho*. Que havia perdido tudo, menos o prestígio antigo que exaltaram a aspereza e a solidão (BORGES, 2010, p. 81).

Ou seja, em terras argentinas os *gauchos* haviam perdido toda a nobreza do cavaleiro das legiões romanas ou da nobreza de linhagem europeia, o barão. Entretanto, ainda possuía uma característica nacional que os outros não disputavam, o trato com os pampas. Lugar da solidão e das asperezas, que exigia homens duros, capazes de enfrentar imensas terras despovoadas em que o perigo era constante, não só dos indígenas, mas também dos animais.

Não por acaso, um dos relatos orais utilizados por Sarmiento na constituição do *gaucho malo*²¹ que foi Facundo Quiroga²² é do enfrentamento com o jaguar, erroneamente chamado de tigre. Esse é o terror assim como são os selvagens. Vejamos como Sarmiento constrói essa lide com os pampas no *Facundo*:

[...] Se não é a proximidade do selvagem o que inquieta o homem do campo, é o temor de um tigre que esteja à espreita, de uma víbora em que possa pisar. Essa insegurança da vida, que nas campanhas²³ é habitual e permanente, imprime no caráter argentino, a meu ver, certa resignação estoica quanto à morte violenta, que faz dela um dos percalços inseparáveis da vida, uma maneira de morrer como qualquer outra, e talvez possa explicar em parte a indiferença com que se dá e recebe a morte, sem deixar entre os que sobrevivem impressões profundas e duradouras (SARMIENTO, 2010, p. 71).

Esse *gaucho* que lida com a morte de maneira natural por ser cotidiana, com a solidão e a aspereza, que enfrenta com estoicismo as adversidades, também é apontado por Borges em concordância com Sarmiento:

Samuel Johnson disse que as profissões de marinheiro e soldado têm a dignidade do perigo. Teve-a nosso *gaucho*, que conheceu no pampa e nas coxilhas a luta com a intempérie, com uma geografia desconhecida e com o gado bravio [...] Ser *gaucho* foi um destino. Aprendeu a arte do deserto e de seus rigores; seus inimigos foram os ataques dos índios que espreitavam atrás do horizonte incerto, a sede, as feras, a seca, os campos incendiados [...] (BORGES, 2010, p. 81).

²¹ O termo se refere ao *gaucho* fora da lei.

²² Utilizaremos o termo “Facundo” para ser referir ao livro de Sarmiento e “Facundo Quiroga” para referir ao caudilho da região de La Rioja no século XIX.

²³ Pequeno povoado localizado nos pampas.

Borges replica quase todos os mesmo elementos de Sarmiento, apesar disso, tem o pudor de citar a morte. Entretanto, no trecho, aparece uma caracterização do *gaucho* como um destino que também irrompe em “El gaucho 1800-1900”: “Fue menos un tipo étnico que un destino” (BORGES, 2011, p. 122). Em outras palavras, o que define um *gaucho* não é a miscigenação e nem as vestimentas, mas o ambiente inóspito. Os pampas transformam a vida do *gaucho* em um destino, não há outra maneira de se lidar com esse local. Ou se um homem valente que enfrenta todos os perigos ou se é um homem valente. Não existe alternativa, é uma teleologia, um destino inexorável.

Nessa mesma lógica é notável ver como Borges, por meio de Sarmiento, cita nesse mesmo ensaio a etimologia da palavra “*gaucho*” e como esse significado se torna passível de ser associado aos vazios dos pampas:

[...] Aquí se dijo gaucho y antes gauderio. Existen veintitantas etimologías de la palabra, lo cual es otro modo de decir que no existe ninguna. Sarmiento, en el *Facundo*, ha propuesto la menos inverosímil: la deriva de *guacho*, que en lengua quichua vale por huérfano, hijo de nadie (BORGES, 2011, p. 122).

Um comentário introdutório deve ser tecido: Borges cita a Sarmiento e cita mal²⁴. A única referência no *Facundo* ao termo “*guacho*” é feita a partir de uma citação que Sarmiento retira de Walter Scott e não se refere à etimologia do termo, vejamos:

“As vastas planícies de Buenos Aires”, diz ele, “estão povoadas só por cristãos selvagens, conhecidos pelo nome de *guachos* (em vez de *Gaúchos*), cujo principal mobiliário consiste em crânios de cavalos, cujo alimento é carne crua e água, e cujo passatempo favorito é rebentar cavalos em corridas forçadas”[...] (SARMIENTO, 2010, p. 81).

O trecho de Walter Scott, atribuído ao livro *Life of Napoleon Buonaparte*, também parece ter sido completamente descontextualizado por Sarmiento, que utiliza a citação em conformidade com o que propõe em quase todas as outras que manipula no *Facundo*: por meio do equívoco, da incompletude, do pragmatismo, da conveniência. Esses dois últimos usos são claros, Sarmiento deseja levar ao paroxismo, carregar nas tintas até quase borrá-las para caracterizar a barbárie que graceja no campo. Borges também parece utilizar da conveniência, atribuir à etimologia a Sarmiento é criar um argumento de autoridade, é fiel ao princípio

²⁴ Como veremos, Sarmiento é o precursor da má citação como procedimento na literatura argentina.

das falsas citações e atribuições, provavelmente ele mesmo inventou essa etimologia para a palavra “*gaucho*”.

Apesar disso, mesmo sendo uma falsa citação o termo “filho de ninguém” funciona como uma metonímia do lugar onde vive, o *gaucho* é um deserto assim como o lugar que ocupa, signos do vazio, não possui raízes, está sempre em deslocamento: “[...] o lar doméstico o entendia, expele-o, por assim dizer” (SARMIENTO, 2010, p. 125). Ou, poderíamos reformular o termo e dizer que os *gauchos* são filhos dos pampas.

Falar dos *gauchos* no século XIX é se direcionar, imediatamente, para a gauchesca, o gênero de poesia com traços orais exclusivo da região rio-platense. E Borges, foi seu mais notável leitor, lê e escreve, são vários os textos em que visa historicizar e analisar a poesia gauchesca: “La poesía gauchesca”, ensaio que abre o livro *Discusión* (1932); “La poesía gauchesca”, recompilado nos *Textos recobrados* (1956-1986); fecha essa série o livro que analisa o *Martín Fierro*, foi publicado em 1953 e o título é homônimo ao livro de José Hernández. Neste livro que se parece mais um longo ensaio, o escritor faz uma investigação acerca de toda história da gauchesca antes de chegar ao *Martín Fierro*.

No entanto, em todos esses textos citados a condução da análise é elaborada da mesma maneira, apontar os equívocos longamente cultivados pela crítica e pelos leitores, a saber: achar que a gauchesca foi produzida por *gauchos* e, segundo equívoco, achar que os personagens *gauchos* desses poemas eram reais. A gauchesca foi produzida por homens das cidades que em algum momento travaram contatos com os *gauchos*, principalmente através das guerras do século XIX. É isso que Borges aponta no ensaio “La poesía gauchesca” de *Discusión* (1932):

[...] Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombre de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca [...] (BORGES, 1995, p. 12).

Do encontro da cidade com o campo nasce a literatura gauchesca e os *gauchos* que ali aparecem são produtos ficcionais, criados pelos escritores: “[...] todo

gaucho de la literatura (todo personaje de la literatura) es, de alguna manera, el literato que lo ideó” (p. 13). O *gaucho* criado pela gauchesca é um personagem ideal, a cultura *gaucha* do século XIX era totalmente baseada na oralidade e mesmo aqueles *gauchos cantores*, que se dedicavam às *payadas* – os torneiros – não compunham letras, era tudo na base do improvisado, são essencialmente cantadores repentistas.

Outro argumento na diferença entre o modo de falar dos *gauchos* e o da gauchesca é a temática, os *gauchos* não falavam sobre os pampas e os elementos culturais que compunham seu modo de vida, eram dados cotidianos, não era necessário repeti-los. E como derivação dessa postura, utilizavam uma hipercorreção no que falavam, o contrário da gauchesca, escrita tendo como base uma linguagem oral rústica. Borges tece um comentário sobre essas questões no *Martín Fierro* (1953)²⁵: “[...] Os *payadores* do campo nunca versificaram em linguagem deliberadamente plebeia e usando imagens derivadas das tarefas rurais; o exercício dessa arte é, para o povo, um assunto sério e até solene [...]” (2017, p. 11).

Para Nicolas Shumway (2008), além de Borges estabelecer essa diferença notável entre gauchesca e o que seria a fala autenticamente popular, fundamental nas leituras teóricas sobre a gauchesca – como a de Josefina Ludmer (2002) –, a desvinculação tem um horizonte político que não deve ser relegado. Ou seja, Borges quer despolitizar a gauchesca, dissociá-la da leitura nacionalista mobilizada pelo peronismo. O livro sobre o *Martín Fierro* é de 1953 e, em 1952, Perón tinha sido reeleito, é uma reposta quase imediata. Ao fazer esta separação Borges está dizendo que a gauchesca não é a voz popular dos *gauchos*, mas dos homens cultos das cidades. Logo, não poderia ser utilizada como propaganda para arregimentar as massas, os “descamisados” do peronismo²⁶.

Entretanto, apesar da origem culta, isto é, surgir a partir dos homens das cidades, a gauchesca foi extremamente popular no século XIX. Talvez isso se devesse, segundo Borges, ao seu caráter espontâneo, não era *ipsis litteris* o registro mimético do modo como os *gauchos* falavam, esse não era o objetivo, mas, ainda assim, possuía elementos orais. Em outras palavras, o modo de falar dos escritores não era completamente oposto aos dos *gauchos*. Novamente Borges (2017):

²⁵ Aqui nos referimos ao livro ensaístico, *Martín Fierro* (1953), produzido por Borges e Margarita Guerrero sobre o poema gauchesco, *Martín Fierro* (1872-1879), de José Hernández.

²⁶ A relação entre Borges e o peronismo é o tema do último capítulo desta dissertação.

É o caso de supor que dois fatores foram necessários para a formação da poesia gauchesca. Um, o estilo de vida dos gauchos; outro, a existência de homens da cidade que se identificaram com esse estilo de vida e cuja linguagem habitual não era tão diferente da do campo. Se tivesse existido o dialeto gauchesco que certos filólogos (quase todos espanhóis) estudaram ou inventaram, a poesia de Hernández seria um pastiche artificial, e não a coisa autêntica que conhecemos (p. 10).

Se o objetivo fosse a cópia da oralidade *gaucha*, a poesia gauchesca teria sido mal realizada, mas da forma como foi produzida, a espontaneidade e a autenticidade foi lograda, resultou na “[...] aliança entre uma voz ouvida e uma palavra escrita [...]” (LUDMER, 2002, p. 119). Apesar de citar Hernández, esse não foi a origem, mas o ponto de chegada, o grande clássico da gauchesca.

Depois desse introito inicial, nos três ensaios assinalados Borges passa a fazer a genealogia da gauchesca. Sua gênese é o ano de 1810 e: “El iniciador, el Adán, es Bartolomé Hidalgo, motevideano” (BORGES, 1995, p. 14). Essa comunhão entre Argentina e Uruguai está relacionada à forma como foi realizada a independência, os dois países constituíam o Vice-Reino do Rio da Prata e tanto o movimento independentista de 1810 – em nome do rei espanhol Fernando VII – e sua concretização de fato em 1816, não promoveram uma separação entre Argentina e Uruguai. Após a independência esses territórios ficariam conhecidos como Províncias Unidas do Rio Prata, só em 1826 surge o nome Argentina e, em 1828, o Uruguai declara independência.

Por isso, Hidalgo também é considerado um escritor argentino. Participou das guerras de Independência e estabeleceu relações com *gauchos*. Compôs *cielitos*²⁷ (1811) e *diálogos patrióticos* (1922), em que dois *gauchos* travam uma conversa sobre a pátria, Jacinto Chano e Ramón Contreras²⁸. Para Borges, Bartolomé Hidalgo foi aquele que descobriu a entonação do *gaucho*, uma forma que tentava de alguma maneira se aproximar ao modo como os *gauchos* falavam, mas na escrita.

A perspectiva borgeana é linear, depois de Hidalgo vem Hilario Ascasubi. Esse é mais um dos homens de ação do século XIX, “[...] participou das guerras civis, da Guerra do Brasil, da Grande Guerra do Uruguai, e viu, no decorrer de sua vida errante, milhares de coisas [...]” (BORGES, 2017, p. 15). Dessas experiências nascem seus três livros da linhagem da poesia gauchesca: *Paulino Lucero*, *Aniceto el Gallo* e *Santos Vega*.

²⁷ Dança e canção popular.

²⁸ *Gauchos* que conversam sobre a pátria é mais um elemento que marca o caráter ficcional da gauchesca, para Borges os *gauchos* não possuíam um sentimento patriótico, participaram nas guerras de independência, mas não sabiam o que isso significava.

Estanislao del Campo é o continuador na árvore genealógica. Publica uma releitura de *Aniceto el gallo* de Ascasubi, *Anastasio el Pollo*. Aquele era seu mestre, foi unitário²⁹ assim como ele, viveu a ditadura de Rosas e lutou na guerra civil. Na pena de Borges (2017): “De Estanislao del Campo, consta que era valente; nas campanhas contra Urquiza³⁰ envergava o uniforme de gala para entrar em combate e, mão direita no quepe, saudava as primeiras balas [...]” (p. 20). Seu livro gauchesco mais célebre foi o *Fausto*, bastante incomum, a trama é composta por dois *gauchos* que debatem sobre uma ópera vista por um deles.

Apesar da visão linear, esse três autores não são precursores do *Martín Fierro*: “[...] Na verdade nenhum deles o foi, exceto quanto ao objetivo comum de dar voz aos *gauchos*, com entonação ou léxico campesino [...]” (BORGES, 2017, p. 20). Para Borges, o precursor de Hernández é Antonio Lussich, um escritor uruguaio desconhecido de quem se sabe poucas informações. Borges utiliza trechos de Hernández e Lussich para estabelecer a ligação. Primeiro Hernández:

Ansí es que al venir la noche
iba a buscar mi guarida,
pues ande el tigre se anida
también el hombre lo pasa,
y no quería que en las casas
me rodiara la partida
(HERNÁNDEZ *apud* BORGES, 2017, p. 25).

Depois Lussich:

Y ha de sobrar monte o sierra
que me abrigue en su guarida,
que ande la fiera se anida
también el hombre se encierra
(LUSSICH *apud* BORGES, 2017, p. 25).

Lussich merece essa rápida menção somente por ser o precursor do *Martín Fierro*, sem ele seria esquecido: “Lussich prefigura Hernández, mas, se Hernández

²⁹ Unitários e federalistas disputavam o controle político na formação do Estado Nacional na Argentina do século XIX. Os primeiros defendiam a centralização, e, os segundos, a federalização da República.

³⁰ Justo José Urquiza foi o governador da província de Entre Rios, responsável pela aliança que provocou a deposição de Rosas do poder na batalha de Caseros (1852). Com a saída do ditador, se transformou no líder dos federalistas. Contudo, a Argentina viveria uma grande divisão, o governo provisório não é aceito pela província de Buenos Aires, que se separa e torna-se um governo a parte sob o comando de Bartolomé Mitre. Já as províncias do interior – a Confederação Argentina – ficaram sob o comando de Urquiza. Essa situação permanece até a vitória de Urquiza na batalha de Cepeda.

não tivesse escrito o Martín Fierro inspirado por ele, a obra de Lussich seria completamente insignificante e mal merecia uma menção nas histórias da literatura uruguaia [...]” (BORGES, 2017, p. 25).

Antes de avançar, notemos como quase todos os autores que vêm antes de Hernández figuram *gauchos* lutando pela pátria, nas guerras de independência e nas guerras civis. Isso é não é anódino, essa característica é apontada por Josefina Ludmer (2002) em *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*, como elemento central na formação nacional argentina, entre a independência e a constituição definitiva do estado em 1880. Isto é, a *gauchesca* em si possuía um significado político, é uma forma que visava controlar os *gauchos*. Primeiro, estabelece as leis, de um lado os *gauchos* que aceitam se juntar aos exércitos por meio dos recrutamentos; e de outro, os *gauchos* “vadios”:

O primeiro limite do gênero é a ilegalidade popular. De uma parte, a chamada “delinquência camponesa” (o gaúcho “vadio”, não proprietário e sem trabalho e nem domicílio fixos, a conhecida equação despossuídos = delinquentes), e, de outra, correlativamente, a existência de um duplo sistema de justiça que diferencia cidade e campo: a lei dos vadios e seu corolário, a de recrutamento, vale sobretudo no campo [...] (LUDMER, 2002, p. 18).

A linha divisória é clara, se transforma em um *gaucho* aceitável socialmente aqueles que abandonavam a vida de delinquência, de errância e se juntavam ao exército nacional. Caso contrário, eram considerados “vadios” e “matreiros”, sujeitos a perseguição da justiça, do juiz de paz. A lei e a guerra funcionam como régua do assentamento ou não dos *gauchos* na sociedade e como elemento que estabelece os limites do gênero *gauchesco*. Segundo Ludmer (2002) três características dão o contorno dessa estrutura, qual sejam: “a) utilização do “delinquente” gaúcho pelo exército patriota” (p. 19); “b) utilização de seu registro oral (sua voz) pela cultura letrada: gênero *gauchesco*” (p. 19). E como desiderato final, quando o estado já se consolidava: “c) utilização do gênero para integrar os gaúchos à lei “civilizada” (liberal e estatal)”.³¹ (p. 19)

³¹ A leitura de Ludmer (2002), com a qual concordamos, vai contra a ideia postulada por Nicolas Shumway (2008) no capítulo “Populismo, federalismo e “gauchesco” do seu livro *A invenção da Argentina*, ali o autor vai dizer que a *gauchesca*, notadamente de Bartolomé Hidalgo, possuía um caráter quase democrático, Hidalgo procurava mostrar *gauchos* que lutavam pela liberdade e por anseios igualitários. Os *gauchos* seriam na visão de Hidalgo, pela leitura de Shumway, o “espírito de uma nação adolescente que desafia com arrogância as pretensões europeias e afirma sua nova identidade” (SHUMWAY, 2008, p. 114). Contudo, nessa análise, o autor se esquece de que os *gauchos* não participavam das guerras por escolha própria, eram arrastados pela lei do recrutamento ou pelos patrões, os caudilhos.

No limite, podemos dizer que o objetivo final é o desaparecimento dos *gauchos*, ou seja, incorporá-los ao corpo social e fazê-los perder sua cultura singular, se tornarem parte de um todo homogêneo e abandonar os pampas, que seriam ocupados e reconquistados dos por meio das chamadas “Campanhas do Deserto”³². Os limites estão postos, a lei ou a lei, e tanto o *Facundo* como o *Martín Fierro* estão nessas fronteiras.

O *Facundo* é uma biografia e uma narrativa, mas não é só por isso que fica de fora da *gauchesca*, e sim porque quem fala é Sarmiento e não Facundo Quiroga. Esse abandona o exército, se recusa a abdicar da barbárie, contava entre combatentes do exército, mas deserta, escolhe a vida *gaucha* e os pampas. Facundo Quiroga era um desses muitos caudilhos³³ que dominariam a política Argentina do século XIX. No capítulo em que Sarmiento dedica a sua biografia – “Vida de Juan Facundo Quiroga” –, um dos episódios mais singulares é aquele em que Quiroga formava parte, em 1810, do batalhão dos Arribeños³⁴, um agrupamento militar da cidade de Buenos Aires. Ali Quiroga poderia ter alcançado as glórias dos generais da independência, como San Martín e Bolívar³⁵, mas, resolve optar pela barbárie:

Facundo reaparece depois, em Buenos Aires, onde em 1810 é alistado, como recruta, no regimento de Arribeños que estava sob o comando do general Ocampo, seu conterrâneo, depois presidente de Charcas. Abria-se para ele a carreira gloriosa das armas, com os primeiros raios do sol de maio; e não dúvidas de que, **com a fibra de que estava dotada a sua alma**, com seus instintos de destruição e carnificina, Facundo, **moralizado pela disciplina e enobrecido pela sublimidade do objeto da luta**, teria um dia regressado do Peru, do Chile ou da Bolívia como um dos

³² As Campanhas do Deserto foram movimentos militares realizados entre (1877-1885) em direção ao Sul da Argentina com o fito de ocupar as terras que permaneciam ocupadas por indígenas. O “deserto” no nome não é em vão, esses locais foram vistos como “vazios” e, por isso, era necessário ocupá-los. Entretanto, possuíam uma grande diversidade de nações indígenas. Mas com esses argumentos realizaram campanhas extremamente violentas, cometeram genocídios e praticamente expulsaram todos os autóctones das áreas consideradas produtivas.

³³ Os caudilhos eram fazendeiros e militares, desfrutavam de um exército privado e possuíam um grande apoio entre as camadas populares.

³⁴ Regimento criado pelo cabildo de Buenos Aire após a invasão inglesa de 1806, era formado por homens que tinham como origem as províncias de arriba, no norte do Vice-Reinado da Prata.

³⁵ Simón Bolívar e San Martín foram os dois grandes generais que lideraram os exércitos que promoveram a independência de muitos países da América Latina no século XIX. San Martín seria alçado ao panteão de heróis da história Argentina e Simón Bolívar pela Venezuela. No entanto, foram responsáveis pelas vitórias sob as forças realistas espanholas no de Peru, Bolívia, Colômbia, Chile.

generais da República Argentina, como tantos outros gaúchos valentes, que começaram sua carreira no humilde posto de soldado. Mas a alma rebelde de Quiroga não podia aguentar o jugo da disciplina, a ordem do quartel, nem a demora das promoções. Sentia-se chamado a mandar, a se impor de um só golpe, a criar por si só, a despeito da sociedade civilizada e hostil a ela, uma carreira do seu jeito, associando o valor e o crime, o governo e a desorganização. Mais tarde, foi recrutado para o exército dos Andes e alistado entre os Granadeiros a Cavalos³⁶; um tal de tenente García o tomou como assistente, **e logo a deserção deixou um vazio entre aquelas gloriosas fileiras [...]** (SARMIENTO, 2010, p. 167-168, grifos nossos).

Sarmiento morde e assopra, quase lamenta a opção que Quiroga toma de abandonar o exército. Com a fibra que estava dotada sua alma aliada à disciplina, teria voltado das Guerras de Independência como um dos grandes generais. Se isso não bastasse, quando Quiroga abandona dessa vez os Granadeiros a Cavalos, Sarmiento lamenta novamente, aquela deserção deixou um imenso vazio. O superlativo “imenso” não é exagerado, aquele era um batalhão de “gloriosas fileiras”, para poder deixar essa ausência o prófugo deveria possuir grandes qualidades.

Sarmiento quer execrar Quiroga, condenar sua escolha pela barbárie, mas em diversos momentos o afaga. Ou seja, a barbárie o atrai e isso não só com Quiroga, com os *gauchos* em geral. Condena-os quando estão do lado errado, dos federalistas e, por metonímia, da barbárie. O movimento é parecido com o de Borges, esse vai se aproximar dos *gauchos* quando não estão relacionados ao nacionalismo chauvinista ou ao peronismo. Com essa atração, Sarmiento inaugura uma linhagem da literatura argentina que vai pelo menos até Borges³⁷, a sedução da barbárie, mesmo quando o objetivo seja criticá-la: “La seducción de la barbarie es un gran tema, por supuesto, de la cultura argentina” (PIGLIA, 2001, p. 85).

Não obstante, no trecho está dito como o recrutamento funciona como freio das paixões, isto é, o exército é o lugar da moralização e da disciplina, onde a carnificina e os instintos de destruição são contidos, constrói-se uma oposição entre passionalidade e razão. Ali no exército, Quiroga seria “[...] como tantos outros gaúchos valentes, que começaram sua carreira no humilde posto de soldado” (SARMIENTO, 2010, p. 167-168).

Está postulado o objetivo precípua da gauchesca na passagem de Sarmiento

³⁶ Regimento criado por San Martín.

³⁷ Poderíamos dizer que se encaixam nessa tradição: *Facundo* de Sarmiento, *Martín Fierro* de José Hernández, “El matadero” de Esteban Echeverría e os “contos cuchilleros” de Borges.

e o *Facundo* é o lado externo dessa poesia. Segundo Josefina Ludmer (2002), o episódio de deserção de Quiroga marca o revés do gênero e seus limites:

Este é o revés exato do gênero e marca o limite se seu espaço externo. Sarmiento define o fora do gênero porque dá o salto no que define a voz (neste caso de *Facundo*: é uma biografia e não uma autobiografia) [...] Sarmiento, *Facundo*, é o guia histórico do gênero *por suas palavras escritas e pelo espaço de onde estão escritas*. Cada vez que as palavras de Sarmiento, o revés exato do gênero e seu ponto de contanto máximo, entram em um texto do gênero há uma volta e Sarmiento se faz presente em seu coração. A tal ponto que se pode dizer que é, também, o gênero: marca suas fronteiras e traça sua história (p. 21-25, grifos do autor).

Os limites são traçados pela voz, isto é, a voz do *Facundo* não é a de Quiroga, mas de a Sarmiento, não é um eu ficcional *gaucho*, mas um homem que se encontrava no exílio, na distância. Mas o *Facundo* é o texto que funciona como avalista do gênero. Em outras palavras, são do gênero gauchesco aqueles textos em que *gauchos* ficcionais falam em primeira pessoa e formam parte dos exércitos da pátria. Pela exclusão, o *Facundo* estabelece o gênero, por isso, na perspectiva de Ludmer (2002), também é do gênero.

Nessa estrutura do gênero gauchesco, o *Martín Fierro* de José Hernández é *sui generis*, joga com os limites estabelecidos pelo *Facundo*. Formado por duas partes – *La ida* e *La vuelta* –, é ao mesmo tempo a história do *gaucho* fugitivo e o do *gaucho* que regressa para a sociedade, a civilização. É e não é do gênero gauchesco. Nas duas partes quem conta a história em primeira pessoa é o *gaucho* Martín Fierro. Na primeira, *La ida*, Martín Fierro está fugindo da justiça, vivia com seus filhos e sua mulher, em um pedaço de terra – possivelmente de algum *criollo* –, até ser recrutado para os *fortines* da fronteira:

[...]
Tuve en mi pago en un tempo
hijos, hacienda y mujer;
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera,
¡ y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.
[...]
(HERNÁNDEZ, 1999, p. 21).

Serve por algum tempo, mas resolve fugir, pois, não lhe pagavam, lhe espancavam e ainda tinha que trabalhar na chácara do coronel. Volta e encontra

sua “hacienda” (terra) em ruínas e abandonada – “tapera”. Seus filhos já haviam se separado e se espalhado pelos pampas e sua mulher já vivia com outro homem em outra localidade. A volta ao rancho é realizada depois de três anos sendo explorado nos *fortines*, o que encontra é desolador, as ruínas, e, por isso, toma uma decisão. Vejamos:

[...]
No hallé ni rastro del rancho –
sólo estaba la tapera! –
por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón.
Yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera!
(HERNÁNDEZ, 1999, p. 54, grifos nossos).

É como resultado dessas adversidades que Martín Fierro se transforma em *gaucho malo* e passa a cometer vários crimes: mata um moreno³⁸ em uma pulpería³⁹, mata oficiais que tentam capturá-lo e indígenas. E por fim, se exila junto com Cruz – um homem da justiça que deserta para lutar ao lado de Martín Fierro contra oficiais que tentam capturá-lo⁴⁰ –, para além das fronteiras, em território indígena.

Entretanto, antes de chegar à decisão de se transformar no *gaucho malo*, Martín Fierro fala no presente da enunciação e faz uma história pregressa do que lhe passou, como foi preso e de como se converteu nesse criminoso. Por isso, faz questão de dizer como antes era um *gaucho* pacífico e quando o Juiz de Paz invade a pulpería em que estava, não reage:

[...]
Cantando estaba una vez
en una gran diversión,
y aprovechó la ocasión
como quiso el Juez de Paz:
se presentó, y áhi no más
hizo una arriada en montón.

³⁸ Os personagens negros no *Martín Fierro* são chamados de “morenos”.

³⁹ Armazém onde os *gauchos* se encontravam, onde eram realizados os bailes, os jogos e o consumo de álcool.

⁴⁰ Cruz formava parte desses oficiais que tentam capturar Martín Fierro e ao observar que aquela seria uma luta injusta abandona seu posto e vai lutar ao lado do *gaucho* contra aqueles de que fazia parte. É o protótipo do Quiroga em Sarmiento, escolhe a barbárie e rechaça a civilização. Borges escreve um conto em *El Aleph* (1949) tendo como foco a defecção de Cruz: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”.

Juyeron los más matreros
y lograron escapar
Yo no quise disparar –
soy manso y no había por qué –
muy tranquilo me quedé
y así me dejé agarrar.
[...]
(HERNÁNDEZ, 1999, p. 21-22, grifos nossos).

“Hizo una arriada en montón”, isto é, levou todos os *gauchos* que ali se encontravam. Possivelmente foram todos tomados como “vadios” e “vagabundos”, estavam numa venda cantando e dançando em uma grande diversão, e, por isso, foram levados à força. Os mais espertos, os arditos, os “*gauchos* matreiros”, conseguiram escapar. Martín Fierro fixa essa informação sobre esses últimos para se diferenciar, ou seja, não era um velhaco, mas um *gaucho* manso e muito tranquilo. Mas isso não foi suficiente, também foi levado. Seja qual fosse a atitude que Martín Fierro tivesse tido, seria preso, não havia escapatória. Era um *gaucho* não produtivo que estava numa pulpería dançando e cantando, isso nos termos da lei da gauchesca é ser um “vadio”.

Para Borges, o principal objetivo de José Hernández ao escrever o *Martín Fierro* era fazer uma denúncia desses recrutamentos à revelia, forçados, que transferiam os *gauchos* para regiões distantes e inóspitas para cuidar dos *fortines*. Sujeitos aos muitos ataques indígenas, os *malones*. Vejamos:

Com a Batalha de Ayacucho, travada pelos exércitos de Sucre em 1824, consumou-se a Independência da América; meio século depois, em campos da província de Buenos Aires, a Conquista ainda não chegara a termo. A mando de Catriel, de Pincén ou de Namuncurá, os índios invadiam as estâncias dos cristãos e roubavam gado; para lá de Junín e de Azul, uma linha de fortes assinalava a precária fronteira e fazia o possível para conter essas depredações. Na época, o exército desempenhava uma função penal; a tropa era composta, em grande parte, de malfeitores ou de *gauchos* arregimentados à força pelas patrulhas policíacas. Esse alistamento ilegal, como o denominou Lugones, não tinha prazo fixo; Hernández escreveu o *Martín Fierro* para denunciar a prática. Pretendia deixar claro que aquelas levadas eram um desastre para a gente do campo [...] (BORGES, 2017, p. 35).

É o Borges historiador da sociedade do século XIX que fala mais uma vez. No trecho, refere-se ao conflito entre indígenas e *criollos* no sul da Argentina, entre 1852-1885. Tempos de muitas tensões, resistências e acordos. Catriel, Pincén e Namuncurá assim Juan Culfucurá e Paghitruz, eram chefes das principais nações

indígenas nesse período, catapultaram um imenso poder no século XIX, se aliavam e se inimistavam com as elites *criollas*, pactuaram preferencialmente com os federalistas, representado por Urquiza⁴¹. Nesse acordo, os indígenas atacavam regiões, Buenos Aires entre elas, que estavam sob controle dos unitários, através dos *malones*, ou seja, o ataque às estâncias dos cristãos para roubo de gado, como citado na passagem de Borges.

Nesse contexto de disputas, a linha de fortes de Junín e de Azul funcionava como bastião para “conter essas depredações”. E como dito, os *gauchos* eram recrutados ilegalmente para serem alocados nesses *fortines* para defesa dos ataques, esses locais eram mal aparelhados, rudimentares e os soldados que ali serviam viviam entre limites extremos, de um lado, as privações e os abusos, e do outro, a morte. Já os *malones* eram exatamente o oposto, extremamente organizados, rápidos e brutais.

Para Borges, é em vista dessa situação que José Hernández escreve o *Martín Fierro*, para denunciar a ilegalidade do recrutamento. Era isso que desestruturava a vida dos *gauchos*, é o que acontece com Martín Fierro, perde a terra, seus filhos e sua mulher. Ou seja, na visão de Hernández os *gauchos* eram levados ao crime pelo Estado. Essa denúncia é premente em muitos dos versos do livro, como nesses:

[...]
Pues si usted pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe,
**lo caza lo mesmo que ave,
aunque su mujer aborte...**
No hay tiempo que no se acabe
ni tiento que se corte!

Y al punto dése por muerto
si el alcalde lo bolea,
pues ahí no más se le apea
con una felpa de palos.
Y después dicen que es malo
el gaucho, si los pelea.

⁴¹ Naqueles locais mais distantes dos centros urbanos – como nas áreas controladas por caudilhos e aqueles que defendiam o federalismo – e que faziam fronteira com terras indígenas, a relação entre esses grupos foi marcada por aproximações, seja comerciais ou étnicas. Nessa perspectiva, os indígenas preferiram pactuar com o federalismo, por saber que os unitários visavam recuperar aquelas áreas onde viviam autóctones, chamados de “deserto”.

Y el lomo le hinchan a golpes,
y le rompen la cabeza,
y luego con ligereza,
ansí lastimao y todo,
lo amarran codo con codo
y pa el cepo lo enderiezan.

Ahi comienzan sus desgracias,
áhi principia el pericón,
porque ya no hay salvación,
y que usté quiera o no quiera,
lo mandan a la frontera
o lo echan a un batallón.

Ansí empezaron mis males
lo mesmo que los de tantos.
Si gustan, en otros cantos
les diré lo que he sufrido.
Después que uno está perdido,
no lo salvan ni los santos
(HERNÁNDEZ, 1999, p. 19-20, grifos nossos).

No trecho, o *gaucho* Martín Fierro faz uma denúncia que não é só o prenúncio do que lhe vai acontecer, é o registro da situação vivida por todos os *gauchos*, aqueles que mesmo tendo sua terra – seu rancho – são perseguidos pelas autoridades, presos em uma espécie de pelourinho – cepo – e castigados. Por fim, são enviados para as fronteiras (fortines) ou para algum batalhão.

Tanto o alcaide⁴² como o juiz de paz e as patrulhas policiais são vistos como elementos a serviço do Estado, produtores de arbitrariedades e violências, não lhes importa a mulher do *gaucho* que aborta⁴³, tanto ela como ele não são vistos como humanos. É esse sistema que José Hernández visa atacar. Servir nos fortes era um tipo punição que se assemelhava aquelas dos enviados em degredo nos galeões, nas palavras de Fierro: “[...] no hay plaga como un fortín/ para que el hombre padezca” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 37). É esse tratamento dado pelo Estado ao *gaucho* que transforma o Martín Fierro no Martín Fierro, o *gaucho* destemido, que maneja a faca, o foragido e criminoso. Em outras palavras, o matreiro: “[...] **Yo he sido manso primeiro,/ y seré gaucho matreiro**” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 57, grifos nossos).

⁴² Juiz de Paz e Alcaide eram autoridades municipais ou regionais no sistema de cabildos da colonização espanhola.

⁴³ Geralmente os gauchos estabeleciam relações afetivas, marcadas pela violência, com mulheres indígenas: “[...] mientras su china dormia/tapadita com su poncho” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 14). Era uma sociedade construída tendo como base o cristianismo, por isso, essas relações eram ilegais, vistas como mancebia ou concubinato.

Já a segunda parte – *La vuelta* – se configura de maneira antinômica a *La ida*. Martín Fierro volta do exílio que viveu entre os indígenas depois da morte do seu companheiro Cruz e reencontra seus filhos. As autoridades – juiz de Paz, patrulhas policiais – já haviam morrido, Fierro já não era perseguido, poderia se reincorporar à sociedade.

Para muitos críticos, *La vuelta* foi lida como uma deturpação de *La ida*. Na segunda parte temos um *gaucho* que parece desejar se reintegrar ao corpo social, não é mais o matreiro, abandona a barbárie. Salva uma cativa das mãos de um indígena e, em um dos episódios mais célebres dessa segunda parte encontra o irmão do moreno que havia matado em *La ida*. Mas se pressupomos de antemão que vão lutar a faca para demonstrar sua valentia, o leitor está completamente equivocado, não lutam, estabelecem um duelo em uma *payada de contrapunto*, um duelo de repentistas. E Fierro vence. Um duelo pacífico. No entanto, o representativo dessa mudança são os conselhos que Fierro dá aos seus filhos ao final de *La vuelta*, vejamos alguns trechos:

[...]

Bien lo pasa hasta entre pampas
el que respeta a la gente.
El hombre ha de ser prudente
para librarse de enojos;
cauteloso entre los flojos,
moderao entre valientes.

**El trabajar es la ley,
porque es preciso alquirit.**

No se expongan a sufrir
una triste situación:
sangra mucho el corazón
del que tiene que pedir.

Debe trabajar el hombre
para ganarse su pan;
pues la miseria, en su afán
de perseguir de mil modos,
llama en la puerta de todos
y entra en la del haragán
(HERNÁNDEZ, 1999, p. 276-277, grifos nossos).

Os conselhos de Fierro tem em vista a consecução de um *gaucho* produtivo, deve fugir das confusões, ser cauteloso. Toma a si mesmo como exemplo e diz para seus filhos que o *gaucho* não deve ser um “vadio”, não deve participar em festas e danças, sua primeira lei é a do trabalho. Notemos como no conselho se semeia um princípio do liberalismo que surge no século XIX, qual seja: “El

trabajar es la ley, porque es preciso alquirit”; em livre tradução, “trabalhar é a lei porque é preciso adquirir”.

É justamente aquele terceiro elemento apontado por Ludmer (2002) como configurador da gauchesca: c) utilização do gênero para integrar os gaúchos à lei “civilizada” (liberal e estatal) (p. 19). Que melhor maneira para se integrar à civilização do que o trabalho e a posse? Ou seja, *La vuelta* é o elemento da gauchesca e *La ida* se encontra circunscrita nos limites, está fora, ali Martín Fierro é um criminoso.

Carlos Gamerro (2015) nos oferece uma perspectiva interessante para a leitura de *La vuelta*. Segundo o crítico, a única maneira encontrada por José Hernández para preservar os homens do campo do avanço civilizatório-liberal-urbano dos unitários era incorporá-los à estrutura produtiva, domesticá-los:

[...] la nueva misión que se propuso Hernández fue la de incorporar al gaucho a la economía rural, en lugar de descartarlo como proponían Sarmiento y su grupo, que al no creer en la aptitud del criollo para el trabajo productivo proponían reemplazarlo por el inmigrante. Hernández y el suyo se propusieron salvar al gaucho, y la única salida era domesticarlo (p. 723).

Nessa leitura, o argumento de *La vuelta* era a única saída para que os *gauchos* não fossem extintos. Não poderiam ser mais matreiros. Nesse sentido, a proposta criada por José Hernández em *La vuelta* é uma resposta a Sarmiento, ainda mais se temos em mente um trecho de umas das cartas que Sarmiento escreve a Bartolomé Mitre em 1861: “[...] No trate de economizar sangre de gauchos. Es un abano que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de humano esos salvajes” (SARMIENTO *apud* GAMERRO, 2015, p. 413). Mas é uma resposta que pressupõe um diálogo com os binômios sarmientinos: civilização e barbárie. O *gaucho* de Hernández, doravante, vai ser uma medida exata entre os dois elementos, quiçá, mais do primeiro.

2.1.1. Borges e “Los gauchos”

É notável como o tema dos *gauchos* cruza toda a obra borgeana, desde os ensaios, passando pelos contos e alcança até a poesia. No livro *Elogio de la sombra* (1969) encontramos “Los gauchos”, um poema que pode ser lido como uma ode aos *gauchos* bem como uma espécie de passeio por toda sua história, acompanhando todos os significados que foram criados em torno desse termo:

Los Gauchos

Quién les hubiera dicho que sus mayores vinieron por un mar,
quién les hubiera dicho que lo que son un mar y sus aguas.
Mestizos de la sangre del hombre blanco, lo tuvieron en poco,
mestizos de la sangre del hombre rojo, fueron sus enemigos.
Muchos no habrán oído jamás la palabra *gaucho*, o la habrán
oído como una injuria.

Aprendieron los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y
del pájaro, las profecías de las nubes del Sur y de la luna con un
cerco.

Fueron pastores de la hacienda brava, firmes en el caballo del
desierto que habían domado esa mañana, enlazadores, marca-
dores, troperos, capataces, hombres de la partida policial, alguna
vez matreros; alguno, el escuchado, fue el payador.

Cantaba sin premura, porque el alba tarda en clarear, y no alzaba
la voz.

Había peones tigreros; amparado en el poncho el brazo izquier-
do, el derecho sumía el cuchillo en el vientre del animal, abalan-
zado y alto.

El diálogo pausado, el mate y el naipe fueron las formas de su
tiempo.

A diferencia de otros campesinos, eran capaces de ironía.

Eran sufridos, castos y pobres. La hospitalidad fue su fiesta.

Alguna noche los perdió el pendenciero alcohol de los sábados.

Morían y mataban con inocencia.

No eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la
dura vida les enseñó el culto del coraje.

Hombres de la ciudad les fabricaron un dialecto y una poesía de
metáforas rústicas.

Ciertamente no fueron aventureros, pero un arreo los llevaba
muy lejos y más lejos las guerras.

No dieron a la historia un sólo caudillo. Fueron hombres de
López, de Ramírez, de Artigas, de Quiroga, de Bustos, de Pedro
Campbell, de Rosas, de Urquiza, de aquel Ricardo López Jordán
que hizo matar a Urquiza, de Peñaloza y de Saravia.

No murieron por esa cosa abstracta, la patria, sino por un patrón
casual, una ira o por la invitación de un peligro.

Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente, en
repúblicas de cuya historia nada supieron, en campos de batalla,
hoy famosos.

Hilario Ascasubi los vio cantando y combatiendo.

Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o
qué eran.

Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros

(BORGES, 2012, p. 318-319).

O poema é extenso, exatamente 40 versos. Neles se assoma uma voz, por momentos lírica, que percorre à história dos *gauchos*, sempre sob um signo positivo. Assim como nos ensaios – “El gaucho 1800-1900” e “O *gaucho*” –, Borges

parte da colonização, é o historiador: “[...] sus mayores vinieron por un mar [...]” (BORGES, 2012, p. 318), ou seja, através das grandes navegações e da conquista espanhola. Contudo, não sabem o que é o mar e nem suas águas “[...] quién les hubiera dicho lo que son un mar y sus aguas” (BORGES, 2012, p. 318). O mar e as águas que conhecem são o deserto. O “mar” e a “terra” são imagens que Sarmiento também se vale no *Facundo* para descrever os pampas: “[...] o pampa triunfa e ostenta sua fonte lisa e relvosa, infinita, sem delimitação conhecida, sem acidentes notáveis: é a **imagem do mar na terra** [...]” (SARMIENTO, 2010, p. 72, grifos nossos).

Não são só mestiços, entra todo o lirismo: são mestiços do sangue branco e vermelho, isto é, dos indígenas, que “fueron sus enemigos”.

Logo após, é introduzido um dado que não havíamos discutido até aqui, aqueles que historicamente foram chamados de *gauchos* não se reconheciam através dessa designação: “Muchos no habrán oído jamás la palabra *gaucho*, o la habrán oído como una injuria” (BORGES, 2012, p. 318). Na perspectiva borgeana, o nome é visto pelos homens do campo como uma espécie de insulto. Então, quem teria criado o termo *gauchos*? O seguinte verso do poema parece fornecer uma indicação: “Hombres de la ciudad les fabricaron un dialecto y una poesia de metáforas rústicas” (BORGES, 2012, p. 318). O verso faz referência à *gauchesca*, um tipo de poesia do século XIX praticada pelos homens da cidade que buscavam se aproximar ao modo como os *gauchos* falavam. Entre seus autores temos Hilario Ascabusi (citado no poema), Estanislao del Campo, José Hernández.

Logo, podemos dizer que são os homens da cidade que firmam o termo *gaucho* para se referir aos homens do campo por meio da *gauchesca*. No entanto, não podemos deixar de fora o *Facundo* desse esquema, é verdade que Sarmiento não pratica o verso tão famoso da *gauchesca*, mas é através do *Facundo* que tece toda uma descrição ficcional e histórica sobre os *gauchos* e cria seus tipos: o *gaucho rastreador*, o *gaucho baqueano*, o *gaucho cantor* e o *gaucho malo*.

Nos versos seguintes, a relação entre o *gaucho* e o pampa é visto sob signo da aprendizagem: “Aprendieron los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y del pájaro, las profecías de las nubes del Sur y de la luna con un cerco” (BORGES, 2012, p. 318). Novamente o lirismo, é quase um *gaucho* místico ou “zen”, estabelece uma relação de proximidade tal com a natureza que parece se fundir às estrelas, ao ar, aos pássaros, a lua.

O poema parece ir do céu a terra. Depois do lirismo, volta à história, justamente para aquelas atividades que os *gauchos* praticavam no campo: pastores e domadores do *gado cimarrón* e dos cavalos selvagens. Além daquelas outras

que exerciam nas terras dos *criollos* como capatazes ou tropeiros: laçar e marcar o gado. E quando recrutados pelo exército, “hombres de la partida policial”, tinham como função vigiar os *fortines*, alertar sobre o ataque dos *malones* indígenas. E como não poderia faltar, o *gaucho cantor*, especialista na payada⁴⁴, aquele que “Cantaba sin premura...” (BORGES, 2012, p. 318).

Adiante, entra na equação o caráter destemido do *gaucho*, aquele capaz de enfrentar todos os perigos, desde os indígenas aos tigres, sua vergonha era a covardia. Existiam *gauchos* especialistas somente na luta com os jaguares e tigres, sua faca sempre ao auxílio, uma extensão dos membros. Esses elementos ficam claros nos versos: “**Había peones tigreros; amparado en el poncho el brazo izquierdo, el derecho sumía el cuchillo en el vientre del animal, abalanzado y alto**” (BORGES, 2012, p. 318, grifo nosso).

O poncho indígena enrolado a mão esquerda como escudo e a direita com a faca sempre à frente pronta para atacar. Esses versos são o resumo do que Borges vai dizer acerca dos *gauchos* no prólogo “O *gaucho*”. Tanto o poema como o ensaio são escritos concomitantemente, 1969 e 1968, respectivamente. No prólogo,

[...] Sua pobreza teve um luxo: a coragem. Criou ou herdou – César já sabia dessas coisas – uma esgrima da arma curta; **o braço esquerdo envolto no poncho à maneira de escudo, pronto o punhal para a estocada para cima, lutava em duelo singular com o homem ou, se era peão tigreiro em alguma estância do Norte, com o jaguar** [...] (BORGES, 2010, p. 83, grifos nossos).

Por sua vez, quando Sarmiento vai dizer da hostilidade dos *gauchos* aos homens da cidade faz uma descrição de uma luta com o tigre que se assemelha à maneira como está contada no poema e no ensaio. Nessa passagem, os *gauchos* fazem alarde da sua valentia na lide contra o elemento natural. Vejamos,

[...] é preciso ver essas caras cobertas de barba, esses semblantes graves e sérios, como os dos árabes asiáticos, para julgar o compassivo desdém que lhes inspira **a visão do homem sedentário das cidades, que pode ter lido muitos livros**, mas não sabe aterrorizar um touro bravo e dar-lhe morte; que não saberá prover-se de cavalo a campo aberto, a pé e sem auxílio de ninguém; **que nunca deteve um tigre, recebendo-o com o punhal numa mão e o poncho envolvido na outra para lhe meter na boca enquanto lhe traspassa o coração e o deixa estendido a seus pés** (SARMIENTO, 2010, p. 92, grifos nossos).

⁴⁴ A payada ou payada de contrapunto era um desafio poético realizado entre dois oponentes a partir do canto.

Dois saberes se opõem no trecho: o saber que pode ser adquirido lendo muitos livros, dos homens sedentários das cidades; e o saber natural, aquele que se aprende através da experiência no campo. Sabemos que Sarmiento escolhe o primeiro, o segundo é signo da barbárie. Carrega em dramaticidade na cena em que o *gaucho* utiliza seu punhal para traspassar o coração do tigre. Em Borges, tanto do poema como do prólogo, a faca é alçada, penetra o ventre do animal, mas parece encontrar o vazio – “sumía el cuchillo en el vientre del animal” (BORGES, 2012, p. 318) – o pudor nega à cena seu caráter violento. O que não acontece em Sarmiento, a faca penetra nas vísceras do animal e encontra o coração, sem nenhum pudor. A cena é pitoresca e encarnada, produto dos recônditos dos pampas, do inóspito.

Enquanto na cidade se leem muitos livros no campo se mata, sejam touros, tigres e até homens⁴⁵. Ali os *gauchos* “Morían y mataban con inocencia” (BORGES, 2012, p. 318). Essa inocência de que fala o verso está ligada justamente aquilo que já tínhamos comentado anteriormente, o caráter estoico perante a morte, essa é cotidiana e faz parte do universo em que estão inseridos, a morte violenta é como qualquer outra. O lugar em que vivem exige que sejam corajosos: “No eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la dura vida les enseñó **el culto del coraje**” (BORGES, 2012, p. 318, grifo nosso). No prólogo “O gaucho”, Borges se expressa de maneira semelhante:

[...] Exerceu a coragem desinteressada; em Chivilcoy falaram-me de um *gaucho* que atravessou meia província para desafiar com bons modos outro de quem só sabia que era valente⁴⁶[...] A dura vida impôs aos *gauchos* a obrigação de serem valentes (2010, p. 83-84).

No *Facundo*, Sarmiento também vai dizer algo semelhante: “O gaúcho estima, sobre todas as coisas, as forças físicas, a destreza no cavalo e, além disso, a valentia” (2010, p. 129). Mas veja-se como Borges qualifica a coragem dos *gauchos* como uma “obrigação”, funciona quase como uma justificativa, uma visão determinista, como se o meio define a maneira como *gaucho* deve portar-se. Em Sarmiento, o determinismo é um elemento forte, parte da sua visão cientificista. No primeiro capítulo do *Facundo* é dedicado ao meio “Aspecto físico da República

⁴⁵ Essa oposição entre homens que leem e homens que utilizam a faca será notável no conto “El Sur”.

⁴⁶ Essa passagem é uma clara referência ao enredo de “Hombre de la esquina Rosada” em que Francisco Real sai do Norte para enfrentar Rosendo Juárez, um cuchillero famoso pela coragem e o manejo da faca em Villa Santa Rita.

Argentina e caracteres, hábitos e ideias que ele engendra”, isto é, o meio como espaço teleológico. No entanto, a valentia do *gaucho* não é totalmente justificada pelos pampas, é uma habilidade que ele estima.

Não obstante, além da coragem, os *gauchos* eram “capazes de ironia” no tempo livre do diálogo pausado, do mate, do jogo e da bebida. Segundo Borges,

[...] Nas tréguas do risco cuidava do ócio; suas preferências foram a guitarra⁴⁷, que dedilhava com lentidão, o estilo menos cantado que falado, a tava⁴⁸, as corridas de cavalos, a redonda roda de mate ao pé do fogo de lenha e o truco feito de tempo, não de cobiça [...] (2010, p. 82).

Esses encontros onde os *gauchos* se reuniam ao redor da fogueira, comiam o assado, jogavam, bebiam e cantavam eram realizados nas chamadas *pulperías*, pequenas vendas que forneciam esses passatempos. Sarmiento dedica todo um subcapítulo do *Facundo* às *pulperías*⁴⁹, para o escritor do século XIX esses eram os únicos locais em que os *gauchos* criavam um espaço coletivo de associação que se contrastava com a solidão dos pampas:

[...] Ali se encontra certo número de paroquianos dos arredores; ali dão e recebem notícias sobre os animais extraviados; desenhem no chão as marcas do gado; ficam sabendo por onde o *tigre* caça, onde viram rastros de leão; combinam as corridas, reconhecem os melhores cavalos; ali, enfim, está o *cantor*; ali todos confraternizam, com a circulação dos copos e com as prodigalidades dos que têm posse [...] Nessa vida tão sem emoções, o jogo sacode os espíritos enervados, o álcool acende as imaginações adormecidas [...] (2010, p. 127-129, grifo do tradutor).

Ou seja, no marasmo do deserto a *pulpería* acende as emoções, ali o *gaucho* encontra seu semelhante. Mas mesmo a venda é vista sob signo do negativo em Sarmiento, a *pulpería* é um arremedo mal feito, no pampa, do espaço coletivo das cidades.

Mais adiante no poema, o *gaucho* é visto como nômade, sempre em movimento, seja em busca de algum animal perdido – gado ou cavalo –, ou, nas guerras de independência e nas guerras civis, todas no século XIX. Os versos que se seguem vão nessa direção: “No dieron a la historia un solo caudillo. Fueron hombres de López, de Ramírez, de Artigas, de Quiroga [...]”⁵⁰ (BORGES, 2012, p. 319).

⁴⁷ A guitarra neste trecho é o violão.

⁴⁸ Jogo em que se utilizava o jarrete do gado bovino.

⁴⁹ Capítulo três: “Associação – a *pulpería*”.

⁵⁰ Francisco Ramírez e Estanislao López foram caudilhos interioranos no século XIX, na província de Entre Rios e Santa Fe, respectivamente.

No prólogo, Borges insiste em marcar essa característica, diferencia entre *gauchos* e caudilhos: “[...] a estirpe *gaucha* não produziu caudilhos. Artigas, Oribe, Güemes, Ramírez, López, Bustos, Quiroga, Aldao, o já citado Rosas e Urquiza eram fazendeiros, não peões. Nas guerras anárquicas, o *gaucho* seguiu seu patrão” (2010, p. 85).

Para Sarmiento, tanto Artigas⁵¹ quanto Facundo Quiroga e Rosas são vistos como *gauchos*. Artigas é o *gaucho baqueano*: “[...] Artigas, *baqueno*, contrabandista, isto é, fazendo a guerra à sociedade civil, à cidade [...]” (2010, p. 143). Facundo Quiroga é o *gaucho malo*: “Facundo, o gaúcho mau de Los Llanos [...]” (p. 281). Já Rosas é aquele que incorpora os modos do *gaucho*, por isso, também é um *gaucho*: “[...] A execução com a faca, *degolando*, e não fuzilando, é um instinto carniceiro de que Rosas soube tirar proveito, a fim de dar à morte, ainda, formas gaúchas (p. 142).

O que define o *gaucho* em Sarmiento não são as vestimentas ou o fato de se localizar no campo, é o esquema civilização e barbárie. E nessa perspectiva, Rosas é o responsável por embaralhar os termos, a barbárie não se encontra só no campo, mas também na cidade. Diríamos mais, são os atos que definem quem é ou não é *gaucho*. Na verdade, todos os três são considerados por Sarmiento *gauchos malos*⁵², pois, praticavam atos de barbárie: matam, degolam, utilizam a faca, saqueiam.

Ainda segundo Sarmiento, é o nível da fama potencializada por um *gaucho* o que irá determinar se esse vai ser um caudilho ou não, citamos: “O gaúcho será um malfeitor ou um caudilho, segundo o rumo que as coisas tomares, no momento em que ele chegar a se fazer notável” (2010, p. 132). É o que ocorre com Artigas e Facundo Quiroga, mas esses parecem fugir à regra, são caudilhos e também *gauchos malos*. Entretanto, esse não era a lei, como bem assinalou Borges, os *gauchos* seguem seus padrões.

Os caudilhos citados por Borges no poema são aqueles que participaram

⁵¹ José Artigas (1794-1850) foi responsável, em 1811, pelo início das lutas pela independência do futuro Uruguai. O objetivo era transformar a chamada Banda Oriental em local autônomo já que desde 1810 a área foi uma zona de disputas entre Argentina e Brasil. Artigas possuía propostas populares que eram consideradas perigosas tanto pela Coroa Portuguesa como pelos unitários na Argentina, entre elas, o confisco de terras. Por isso, no *Facundo* Sarmiento considera Artigas um dos primeiros *gauchos* caudilhos, era contra os unitários de Buenos Aires. Artigas é derrotado e deixa a Banda Oriental em 1820. Não chegou a participar da independência do Uruguai em 1828, mas é considerado um dos heróis do panteão nacional.

⁵² Como veremos, a visão dos *gauchos* por Sarmiento não é intrinsecamente negativa.

das guerras civis após a Independência da Argentina, os anos entre 1810 e 1880 são aqueles de construção do Estado Nacional. Durante esse período, os *gauchos* participaram de inúmeras guerras, inclusive a de independência, como assinalado nos versos: “No murieron por esa cosa abstracta, la patria, sino por un patrón casual, una ira o por la invitación de un peligro” (BORGES, 2012, p. 319). Isto é, não morreram pela independência da Argentina porque não sabiam o que significava esse nome, sua pátria era a solidão dos pampas. Morreram antes pelo “culto à coragem” do que por uma ideia abstrata. Borges deixa isso bem claro no ensaio “El gaucho 1800-1900”:

[...] Dio sufridos soldados de caballería a las muchas guerras de **nuestra victoriosa historia**; fue desangrándose por toda América, desde Chile al Perú, bajo San Martín o Bolívar y en las campañas del Brasil y del Paraguay. Acaso no alcanzó el concepto abstracto de patria; fue leal a una divisa o a un jefe [...](2011, p. 122, grifos nossos).

O trecho apresenta um caráter ufanista incomum para o Borges da década de 1960-1970, fala de “nossa vitoriosa história”. Contudo, isso se explica pelo endereçamento desse ensaio – “El gaucho 1800-1900” –, foi produzido como uma homenagem ao sesquicentenário da declaração de independência da Argentina, publicado em 1966⁵³. Não temos informações que comprovem isso, mas nossa hipótese é de que o texto foi encomendado a Borges, o que, por sua vez, pode causar certo estranhamento. Entretanto, como exemplo, Borges escreveu entre 1936-1939 para a revista “El Hogar”, uma revista feminina e especializada em moda, em cuidados domésticos, na educação dos filhos, etc. Nesse espaço, por encomenda, Borges escreveu artigos sobre Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf, E. E. Cummings, entre outros⁵⁴.

Somado a isso, o que pode comprovar nossa hipótese é o fato de que o ensaio funcionava como uma espécie de comentário ao livro das têmperas do pintor argentino Eleodoro Marengo (1914-1996), famoso por pintar elementos da tradição argentina: pampas, *gauchos*, *criollos*.

⁵³ 1910 é considerada oficialmente a data da independência da Argentina, mas ela só se realiza de fato em 1916 com a declaração no Congresso de Tucumán.

⁵⁴ Esses artigos publicados em “El Hogar” foram recompilados posteriormente por Emir Rodríguez Monegal em *Textos cautivos: ensayos y reseñas en “El Hogar”* (1936-1939), publicado em 1986.

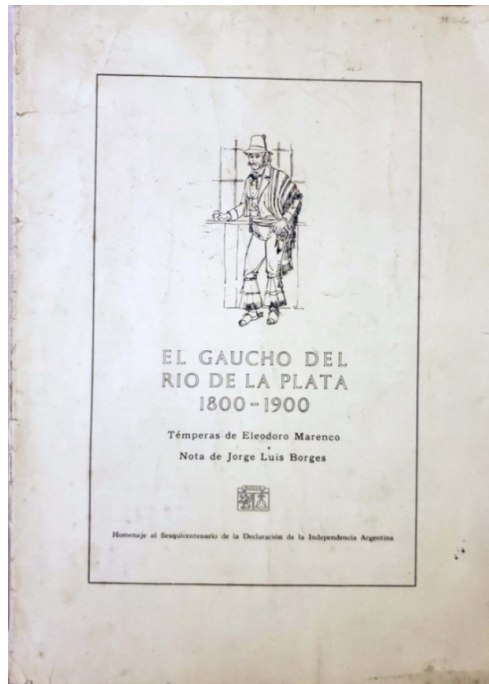


Figura 5 – Capa

Fonte: *El gaucho del río de la plata 1800-1900*

Na imagem acima, temos a capa desse livro de imagens de *gauchos* do século XIX. Como podemos observar, logo após o título do livro encontramos o nome do pintor das têmperas, Eleodoro Marengo, e o de Jorge Luis Borges, autor da nota ao livro. Não visível, a última linha destaca: “Homenaje al Sesquicentenario de la Declaración de la Independencia Argentina”.



Figura 6 – Gaucho Rioplatense – 1800

Fonte: *El gaucho del río de la plata* (1800-1900)

A figura 6 é a imagem do *gaucho* que aparece na capa do livro de Eleodoro Marengo. É um *gaucho* bastante estilizado, totalmente diferente daqueles que apresentamos no início deste capítulo, a legenda oferece uma datação, seria de 1800. De fato, apresenta quase todos os elementos característicos: o chapéu, o poncho, a faca e as boleadoras presas à guaiaca. As calças e o sapato que utiliza são estranhos, o primeiro se parece um pouco com um chiripá e o calçado é aberto na frente e com esporas. Também possui traços indígenas, é um mestiço. O cenário em que se encontra também é característico, possivelmente uma *pulpería*, com a mão direita segura um copo – certamente de álcool – e está encostado ao balcão. No entanto, possui um ar muito nobre, quase europeu, a casaca é semelhante aos trajes europeus do século XIX. Mas isso se explica em um livro que deve funcionar como homenagem ao sesquicentenário de comemoração da declaração de independência, deve celebrar alguns dos homens que a realizaram, os *gauchos*.

É esse tom um pouco ufanista que encontramos no trecho do ensaio “El gaucho 1800-1900”, no poema e também no prólogo “O gaucho”⁵⁵. Esses *gauchos* que lutaram pela pátria sem saber o que isso significava, mas que mesmo assim com toda a epicidade foram “desangrandose por toda América”, do Peru à Bolívia. É isso que se assoma nos versos: “Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente, en repúblicas de cuya historia nada supieron, en campos de batalla, hoy famosos” (BORGES, 2012, p. 319).

No final do poema, volta novamente a ideia do *gaucho* como um destino: “Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran” (BORGES, 2012, p. 319). Se não se reconheciam pelo nome de *gauchos* e lutaram pela pátria sem saber o que isso representava, então, o que eram? Talvez, levando em conta essa nota publicada num livro que comemorava a declaração de independência, sejam mesmo argentinos e essa dúvida sobre a identidade não se restrinja somente aos *gauchos*. É o que Borges faz no último verso do poema: “Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros” (BORGES, 2012, p. 319).

Pode parecer uma pergunta que carregue sentidos existências, mas o tema do poema são os *gauchos*, um elemento nacional. É uma pergunta coetânea, ou seja, o que somos como país? O que é a Argentina? É interessante de se pensar no contexto em que a frase está sendo feita, vivia-se um interregno no peronismo, o golpe de 1955 – um dos muitos na Argentina do século XX – depôs Perón.

⁵⁵ Todos esses textos foram publicados na década de 1960: 1966, 1969 e 1968, respectivamente.

O movimento foi saudado como “Revolução Libertadora”, muitos comemoraram a queda com um “viva a pátria”, Borges entre eles: “Lembro-me da alegria que sentimos ; lembro que naquele momento ninguém pensava em si mesmo: o único pensamento deles era que a pátria fora salva” (BORGES *apud* WILLIAMSON, 2011, p. 389). Borges foi durante toda a vida um antiperonista até os últimos fios de cabelo. Logo após a queda, no mesmo ano, foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional.

Perón retornaria ao poder em 1973, mas esse intervalo de tempo foi de esperanças. Williamson (2011), biógrafo de Borges, vai dizer que esse foi um tempo de novas perspectivas: “A queda de Perón, na opinião de Borges, abria as melhores perspectivas políticas para o país desde o golpe de Estado que derrubara Irigoyen em 1930 [...]” (p. 389). Ou seja, esse é o tempo ideal para indagações do tipo: O que somos como país? O que é a Argentina? Somos realmente peronistas? No verso final do poema utiliza o “nós”, é uma pergunta coletiva. Borges quer fazer uma revisão da história pregressa e é notável como tenta fazer isso através do século XIX, isto é, dos *gauchos*. Quer resgatar a imagem dos *gauchos* que havia sido mobilizada pelo peronismo, por isso, a nota ao livro que comemorava a declaração de independência.

E veja-se como Borges deseja girar o nacionalismo peronista, os *gauchos* já não são somente elementos nacionais, são o elo que liga a Argentina ao mundo. Isso é expresso no ensaio que faz par com as *têmperas* “El gaucho 1800-1900”: “Fue el primer argentino que penetro en la imaginación de la humanidad” (2011, p. 123). E logo imediatamente Borges mostra uns versos de Walt Whitman – o poeta do verso livre, do corpo, do universal, da modernidade – aos *gauchos*, publicados em 1856: “Veo al gaucho atravesando los llanos,/Veo al incomparable jinete de caballos tirando el lazo,/Veo sobre las pampas la persecución de la hacienda brava” (WHITMAN *apud* BORGES, 2011, p. 123).

Contudo, essa é mais uma das muitas mutações da visão de Borges acerca dos *gauchos*. Nos textos sobre Sarmiento, “Recuerdos de Provincia” e “Facundo”, já são vistos sob outra ótica, da barbárie. Não é casualidade nenhuma que esses textos coincidam com o Peronismo: 1944, a dois anos da ascensão de Perón; e 1974, a volta de Perón após o Golpe de 1955. Borges pensa a política Argentina coetânea através do século XIX, de Sarmiento. Do anacronismo.

2.2. O século XIX: *Facundo* “e” *Martín Fierro*

Facundo ou civilização e barbárie e o *Martín Fierro* são os dois grandes livros da literatura argentina do século XIX. Como nos sugere uma das epígrafes

que abrem este capítulo, um é a epopeia nacional e o outro o livro do gênesis. Diríamos de outro modo, um é a epopeia do indivíduo e o outro a epopeia do Estado. Estabelecem um diálogo implícito, mas profícuo no século XIX, *Martín Fierro* é uma resposta ao *Facundo*, o último foi publicado em 1845 e o segundo, a primeira parte, *La ida*, foi publicada em 1872 e a segunda, *La vuelta*, em 1879.

Contudo, esse diálogo de polêmicas parece transcender o século XIX e alcançar o século XX. As diatribes assumem um caráter político, bem como no diálogo travado no século XIX, e os defensores de cada uma das posições se dividem em dois flancos, os “facundistas” e os “martinfierristas” e o destino nacional é *decido* nessa disputa, as obras são adjetivadas:

“Porque tanto “facundistas” como “martinfierristas” aceptan la escandalosa premisa de que un libro puede regir los destinos nacionales y, en lugar de señalarla como absurda e impropcedente, se pelean por establecer cuál debe ser ese libro” (GAMERRO, 2015, p. 45).

O livro de Carlos Gamerro (2015), *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*, é uma análise do *Facundo* e do *Martín Fierro* e a diluição de suas linhagens na literatura argentina, que foram e são duas tradições presentes, também guiam os debates dos escritores do século XX e, concomitantemente, os destinos do próprio país. Nesse trabalho, veremos como em Borges essas duas linhas irão se degladiar nos seus contos, ensaios e poemas. Ora é um fiel seguidor do culto da coragem, da barbárie; ora é um fiel seguidor da verve de Sarmiento, da polêmica, da biblioteca universal.

Civilización y barbarie foi o título original do livro publicado por Domingo Faustino Sarmiento em 1845. O “Facundo” surge posteriormente, provavelmente, pelo caráter biográfico da obra e por “Facundo Quiroga” reunir os dois binômios em sua figura. Foi publicado desde o exílio no Chile e como folhetim, saiu durante três meses no jornal de Santiago, *El Progreso*. Esse fato não pode ser relegado.

Para entendermos o livro em sua completude devemos nos direcionar, numa perspectiva panorâmica, para o contexto pós-independência na Argentina. Depois da recém-conquistada autonomia o país passaria a sofrer com uma intensa disputa para decidir a melhor maneira em que o Estado Nacional deveria se constituir. Dois grupos eram os protagonistas desses conflitos, quais sejam: os unitários, que propunham a concepção de um governo centralizado desde Buenos Aires com as províncias mantidas sobre controle, e os federalistas, que propunham exatamente o contrário, a autonomia total das províncias e a comu-

nhão nas receitas dos portos.

Essa divisão não se restringia ao carácter político, se espalhava também para o cultural. Nesse esquema, os unitários eram vistos como “estrangeiros”, ligados ao pensamento europeu e norte-americano. Os federalistas eram vistos como bárbaros, incultos, de suas fileiras saíram os caudilhos, como Rosas e Quiroga.

Essas disputas foram marcadas por guerras civis que num primeiro momento foram vencidas pelos federalistas. Como resultado, provocaram a ascensão de seu grande líder, Juan Manuel de Rosas. O “tirano” era um estancieiro e militar de Buenos Aires e chegou ao governo dessa região em 1829 e permaneceu no poder, com um leve intervalo, até 1852. Governava com mãos de ferro, não admitia contestações e possuía poderes excepcionais, “[...] A lealdade a ele devia ser pública, com o uso obrigatório de variados emblemas com a cor vermelha: aos inimigos, a mazorca, a degola, a prisão, o exílio” (PRADO, 2014, p. 155). A mazorca era a milícia privada de Rosas, era formada por mazorqueiros de composição diversa, desde negros até *gauchos*.

Apesar disso, ninguém permanece no poder por mais de vinte anos tendo somente como alicerce a repressão. Rosas gozou do apoio dos grandes pecuaristas, pois, foi responsável pela legalização das terras e enquadramento da força de trabalho. Entretanto, foi por meio das classes populares que conseguiu um imenso apoio, atendeu a reivindicações, fez-se *gaucho* como eles,

[...] Pareceu-me que nos lances da revolução, os mesmo partidos haviam de dar lugar a que essa classe [classe pobre] se sobrepujasse e causasse os maiores males, porque o senhor conhece a disposição que há sempre naquele que nada tem, contra os ricos e superiores. Pareceu-me, pois, desde então, muito importante conseguir uma influência grande sobre essa classe, para contê-la ou dirigi-la; para isso foi preciso trabalhar com muita constância, com muitos sacrifícios de comodidade e dinheiro, fazer-me “gaúcho” como eles, falar como eles e fazer quanto eles faziam; protegê-los, fazer-me seu “apoderado”, cuidar de seus interesses, enfim, não economizar trabalho nem meios para crescer mais em seu conceito (ROSAS *apud* PRADO, 2014, p. 154).

No trecho, a expressão “fazer-se gaucho” utilizada por Rosas possui um sentido ideológico, o governador de Buenos Aires adota esse modo de vida para melhor controlar essa classe, contê-la ou dirigi-la. Ou seja, direcioná-la para suas hostes, como corpos que formariam a mazorca. No entanto, apesar desse pragmatismo, muito dessa aproximação é real. Como expresso no trecho, Rosas deseja crescer no conceito dos *gauchos* e para isso não seria suficiente somente utilizar

de ilusionismos e fingimentos. Tanto que Sarmiento, em determinados momentos do *Facundo*, irá dizer que Rosas adota os modos bárbaros dos *gauchos*, o que o fez levar essa cultura do campo para a cidade de Buenos Aires.

Podemos dizer que, assim como os *gauchos*, Rosas foi e seria um dos grandes personagens controversos da história da Argentina – como também será Perón no século XX. Foram criados múltiplos significados em torno da sua figura, foi visto como um tirano sanguinário e durante o revisionismo histórico do século XX⁵⁶ seria alçado ao panteão nacional, transformando-se naquele que lutou contra os imperialismos de toda ordem, um herói de claros aspectos populares.

No entanto, um governo por mais tirano que seja também não convive num clima de total “Paz romana”, sempre há aqueles que o contestam. E no século XIX esse papel coube às classes ilustradas portenhas. Foram os intelectuais, muitas vezes do exílio, que exerceram uma crítica ferrenha ao regime. Esse grupo formado por cabeças pensantes foi chamado de Geração de 37 “[...] em verdade, a primeira de uma série futura de gerações de exilados políticos argentinos – destacando-se entre eles Juan Bautista Alberdi, Juan Maria Gutiérrez e Esteban Echeverría” (PRADO, 2014, p. 155).

Para muitos, Sarmiento também era parte dessa geração, apesar de ter nascido em 1811, já que estabelece uma série de polêmicas com Alberdi e foi um leitor profícuo de Echeverría. É exatamente neste contexto que o escritor nascido em Cuyo publica seu *Facundo*. E nele, cria um interlocutor implícito e explícito para quem deve se direcionar, falar da barbárie de Quiroga ou dos *gauchos* e, em última instância, como ponto de chegada, falar do governo de Rosas. Esse é o desiderato de Sarmiento, atingir Rosas.

Quando o livro é publicado, Quiroga já havia morrido em uma emboscada anunciada em Barranca-Yaco, mas mesmo assim é utilizado por Sarmiento, é a sombra evocada para explicar o *status quo* da pátria, Quiroga fornece a chave de elucidação. Já na introdução:

Sombra terrível de Facundo, vou evocar-te, para que te ergas,
sacudindo o pó ensanguentado que cobre tuas cinzas, e nos ex-

⁵⁶ Movimento historiográfico conservador na Argentina do século XX, que resgata certas figuras contraditórias como os caudilhos e, principalmente, Juan Manuel Rosas. Não deve ser confundido com a Geração do Centenário: “A partir de 1934, algunos sectores de esa corriente derechista desarrollaron una peculiar narrativa “revisionista” del pasado que sumaba argumentos a su favor. Buscaron reivindicar el papel de los caudillos federales y del interior, a los que consideraban guardianes de la nación auténtica, que era criolla e hispana. Especialmente se centraron en la exaltación de Juan Manuel Rosas, imaginado como líder de un proyecto de desarrollo autónomo y de un orden social orgánico” (ADAMOVSKY, 2020, p. 174).

pliques a vida secreta e as convulsões internas que dilaceram as entranhas de um povo nobre! Tu possuis o segredo: revela-o para nós! Dez anos depois de tua trágica morte, o homem das cidades e o gaúcho das planícies argentinas, ao tomarem diferentes sendeiros no deserto, ainda diziam: “Não, não morreu! Ainda vive! Ele virá!”. Certo! *Facundo* não morreu; está vivo nas tradições populares, na política e nas revoluções argentinas; em Rosas, seu herdeiro, seu complemento: sua alma passou para esse outro molde, mais acabado, mais perfeito [...] (SARMIENTO, 2010, p. 49-50).

A sombra de Quiroga fornecerá a explicação mestra dos problemas que assolam a República. Sua sombra não é evanescente ou fantasmagórica, ela vive nas tradições populares e no seu maior herdeiro, Juan Manuel Rosas. No entanto, vejamos como Sarmiento tece um elogio a Rosas: era um produto mais acabado e perfeito do que foi Quiroga. Isso pode parecer uma ironia, contudo, como vimos, Sarmiento já havia elogiado a alma de Quiroga anteriormente, quando esse abandona o exército civilizatório e opta pelo pampa. Para Sarmiento, essa escolha foi equivocada, pois, com a fibra que estava dotada a alma de Quiroga o exército seria o melhor local para aprimorá-la e discipliná-la.

Nesse esquema, Rosas recebe a alma de Quiroga – “sua alma passou para esse outro molde” –, mais acabada e aprimorada, ou seja, Rosas não é o capitão de *gauchos* que foi Quiroga, é o governador de Buenos Aires, escalou o degrau máximo que o outro não ousou alcançar. Bem como, é aquele que retirou a barbárie dos campos e a transfere para as cidades na perspectiva de Sarmiento. E esses dois feitos, mesmos que escusos, parecem admiráveis.

A escolha de Quiroga para representar Rosas é a mais lógica para Sarmiento. Os dois eram caudilhos, federalistas e, de certo modo, rivais. Possuíam objetivos em comum, mas se distinguiam no que objetivavam para o Estado. *Facundo* Quiroga era um caudilho da província de La Rioja e, apesar de defensor do federalismo, pugnava pela criação de um Estado dentro desse sistema. Já Rosas, “[...] entendia que cada província devia primeiro se organizar e se estabilizar para então poder formar-se a Federação” (PRADO, 2014, p. 155). Mas como no conto “Los teólogos” de Borges, em que o teólogo ortodoxo e o teólogo herege formavam uma só pessoa, assim funciona com Quiroga e Rosas, são duas imagens de um mesmo caudilho.

Não obstante, Sarmiento se vale desse engrandecimento como metonímia de si mesmo, seus rivais devem estar a sua altura. O livro cria não só dois personagens, mas três: *Facundo*, Rosas e o próprio Sarmiento. Nas palavras de Gamarro (2015): “Sarmiento en el *Facundo* se crea a sí mismo [...]” (p. 296).

Isso é notável já nesse trecho inicial, ali os três personagens estão conjugados, na primeira linha encontramos dois: “Sombra terrível de Facundo, vou evocar-te [...]” (SARMIENTO, 2010, p. 49). Não é qualquer um que irá evocá-lo, mas “EU-Sarmiento”. Rosas já aparece no final da passagem citada. Nesse esquema, o Facundo é um grande diálogo travado entre o “eu” e “outro”. Quiroga e Rosas se fundem e representam essa alteridade em que o primeiro não passa de símbolo do último. Isso também é notado por Piglia:

[...] O motor secreto dessa luta imaginária e pessoal com a figura do puro outro é, claro, Juan Manuel Rosas. A imagem do espectro e suas metamorfoses é a forma com que Sarmiento representa seu impossível diálogo com Rosas. Sarmiento é um grande escritor porque esse diálogo com Rosas, em seus textos, está sempre deslocado e ficcionalizado, e é indireto e mediado. Sarmiento nunca escreve um livro sobre Rosas, mas só faz escrever sobre Rosas: a grande decisão foi eleger Quiroga como tema de um livro (sobre Rosas) [...] (2010, p. 35-36).

O embate com Rosas é indireto e ficcionalizado por Sarmiento, esse cria o personagem “Facundo”, diferente do real, para travar um embate com Rosas. E como opção ao governo do tirano, coloca a si mesmo em jogo, como se o *Facundo* fosse o modo de Sarmiento se inserir no cenário político e ao mesmo tempo promovesse a ideia em torno da qual o Estado deveria ser construído. E num espaço de vinte três anos, entre 1845-1868, Sarmiento chegaria ao poder com sua eleição para presidente. E de fato, para muitos críticos, como Piglia (2013), sobre a base desse livro se construiu o Estado Argentino. Essa visão do crítico, contundo, é panorâmica, Jitrik (2010) é mais detalhista, na sua visão o *Facundo* é um dos fundadores do liberalismo na Argentina:

Tres son las obras fundadoras del liberalismo argentino: *El Dogma Socialista*, de Esteban Echeverría, elaboración de las ideas expresadas en las lecturas del Salón Literario y en el Credo de la Joven Argentina las Bases, de Juan Bautista Alberdi, desarrollo a su vez, del *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, de 1837 y el *Facundo* (p. 5).

Não por acaso, essas três obras são de três intelectuais da Geração de 1837, ali encontramos o pensamento científico dos séculos XVIII e XIX: o iluminismo e o federalismo norte-americano. E outros, como: “[...] la idea de organización republicana, la idea de conciencia nacional, la idea de libertades y garantías individuales, la idea de la propiedad, la idea del Estado como árbitro activo” (p. 5).

Entretanto, o século XIX é também o produtor das propaladas teorias raciais deterministas pautadas pela exclusão. Nessa visão, ficam de fora da construção da nação tanto indígenas quanto *gauchos*. Os primeiros sofreram verdadeiro genocídio nas chamadas “Campanhas do Deserto” (1877-1855). Sob a égide desse Estado ativo foram criadas massivas campanhas militares para conquistar aqueles locais no Sul da Argentina que ainda eram ocupados por autóctones, principalmente, através da bala. A mola mestra dessas ações de reconquista era a transformação das terras em locais produtivos coadunados com o liberalismo emergente.

Esse Sarmiento que aproxima escritura e política fala, para Piglia (2010), das impossibilidades de constituição da figura autônoma do escritor na Argentina do século XIX. Em um contexto totalmente oposto ao escritor profissional na sociedade em que Borges produz sua obra. No século XX, o escritor já goza de autonomia, se profissionaliza, já não necessita exercer outras atividades.

Nesse sentido, porque é um escritor que se autonomiza dos espaços de poder, Borges pode e irá pensar a política e a cultura Argentina, sem nenhum tipo de compromisso oficial e sempre da maneira mais sutil, nas diversas camadas e subcamadas em que estão produzidos seus contos, poemas e ensaios. Em outras palavras, sem fazer com que o objeto estético perda sua total independência, basta pensar na virada que Borges faz na estrutura da *mimésis* no conto “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” em que é a ficção que cria a realidade.

Por esse ângulo, o prólogo de Borges para o livro de contos *El informe de Brodie* (1970) pode causar estranhamento, já que nessas linhas vemos um escritor que faz questão de deixar bem claro seus posicionamentos políticos, sem peias ou meias palavras, da maneira mais direta possível. E isso não em um livro de ensaios, mas de contos:

[...] Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de *Las mil y una noches*, quieren distraer o conmovir y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la guerra de los Seis Días (BORGES, 2011, p. 349-350).

O trecho mostra um escritor preocupado com o objeto estético, a obra literária. Mas nem por isso abdica de exprimir seus posicionamentos políticos, não é um escritor apartado do mundo em uma torre de marfim assim como não é um mero fabulista. Sua afiliação ao partido conservador é bem conhecida, como suas opiniões nos anos árdus, ou seja, nos anos do peronismo. Como também em eventos contemporâneos, como a Guerra dos Seis Dias, em que Borges toma partido de Israel.

E mesmo quando se aparta do espaço da política exerce uma escolha política. Borges parece querer justificar sua decisão de aderir ao partido conservador depois de apoiar por muito tempo ao yrigoyenismo⁵⁷. Essa seria uma escolha de um cético, como se favorecer o conservadorismo fosse uma atitude irônica, de um incrédulo das ideologias: comunismo, nacionalismo, rosismo, peronismo ou antisemitismo não possuem diferenças. No final, o que vale é a perspectiva de que em um futuro breve não tenhamos governos. Opinião que é em si política, um princípio claramente liberal, o indivíduo sem as supostas amarras do Estado.

Em Sarmiento a política invade tudo, não se pode respirar sem ela, o escritor ainda não encontra um espaço de autonomia, e o *Facundo* é recortado pela política coetânea. No entanto, tal impossibilidade não é vista sob o signo do negativo. No ensaio “Sarmiento, escritor” Ricardo Piglia (2010) vê essa incongruência como o motor que permite a Sarmiento escrever o que escreveu:

Falar sobre Sarmiento escritor é falar sobre a impossibilidade de ser escritor na Argentina do século XIX. Primeiro problema: é preciso ver nessa impossibilidade o estado de uma literatura carente de autonomia – a política invade tudo, não há espaço, as práticas se misturam, não é possível ser apenas um escritor. Segunda questão: essa impossibilidade foi a condição de uma obra incomparável. Sarmiento conseguiu escrever alguns dos melhores textos de nossa literatura porque era impossível ser escritor. Suas grandes obras (o *Facundo*, em primeiro lugar) expressam em sua forma esse paradoxo central (p. 9).

Há um movimento pendular entre literatura e política no século XIX, quando o político fracassa o artista prevalece e vice-versa. Para Piglia (2010), a escrita de Sarmiento não consegue sobreviver ao sucesso e vai de 1838 até 1852, quando chega à presidência já não é mais um escritor, o artista fracassa. Mas mesmo a literatura não goza de absoluta autonomia, é exemplar nesta visão o pa-

⁵⁷ Movimento criado em torno da imagem do político Hipólito Yrigoyen do partido radical – UCR –, eleito presidente em 1916 e 1928.

ralelo que Piglia (2010) estabelece entre Flaubert e Sarmiento. Em carta a Louise Colete, de 1852, Flaubert expressa o desejo de escrever um livro sobre nada, “[...] um livro que busque a autonomia absoluta e a forma pura” (p. 11). Ou seja, um artefato literário, estético. Já Sarmiento, em *Campaña en Ejército Grande*, deseja produzir um livro que seja útil, que intervenha no presente. Da mesma forma que no *Facundo*, cria um interlocutor, Urquiza.

Poderíamos muito bem substituir o exemplo dado por Piglia (2010), *Campaña en Ejército Grande*, pelo *Facundo*. Esse também é um livro sobre a eficácia e a utilidade que propõe um projeto para o presente e o futuro. É para muitos, um clássico do pensamento político latino-americano já que faz um diagnóstico da independência e da construção do Estado Nacional na Argentina apontando seus erros, fato que ocorreu em outros muitos países hispânicos.

É a partir do quarto capítulo – “Revolução de 1810” – que Sarmiento irá fazer o diagnóstico do presente. Para o escritor, a independência de 1810 – chamada de “Revolução de maio” – foi um movimento conjugado entre as cidades e o campo para combater as forças realistas espanholas. As cidades contribuíam com homens disciplinados e estrategistas lotados em batalhões. E o campo com as *montoneras*, grupos formados por caudilhos, indígenas, negros e *gauchos* que se utilizavam da tática da guerra de guerrilha. Alcançada a independência, segue-se aquilo que Sarmiento chama de “Guerra Social” – capítulo 9, 10, 11 e 12 –, ou seja, os grupos vencedores – unitários e federalistas – lutam para definir a forma como o Estado vai ser constituído.

Nesse contexto, as *montoneras* avançam em campanha contra as cidades, principalmente Buenos Aires. Um dos líderes das *montoneras* é exatamente Facundo Quiroga. Depois de uma curta experiência unitária do governo de Rivadavia, deposto, os federalistas tomam o poder. Facundo Quiroga já não é mais opção, foi morto em Barranca-Yaco. Segue-se um tempo de instabilidade instaurado e ninguém parece conseguir contê-lo. Juan Manuel Rosas, líder militar e estancieiro, se apresenta como solução, mas exige a totalidade do poder público, poderes plenipotenciários. É aclamado como Restaurador, começava então a ditadura rosista.

Na leitura final proposta pelo *Facundo*, o projeto unitário de centralização nacional estava sendo de fato realizado pelos federalistas. Entretanto, a partir da barbárie, por meio de Rosas. Esse é o diagnóstico de Sarmiento e se pensamos que carrega uma visão negativa é porque não levamos em conta o último capítulo – capítulo 15 – “Presente e porvir” em que o escritor vaticina a queda para breve do governo de Rosas e a restauração da civilização. Uma nova república nasceria:

A República Argentina tem, por sorte, tanta riqueza a explorar, tanta novidade para atrair os espíritos depois de um Governo como o de Rosas, que seria impossível turvar a tranquilidade necessária para alcançar os novos fins. Quando tiver um governo culto e ocupado com os interesses da nação, quantas empresas, quanto movimento industrial! [...] (SARMIENTO, 2010, p. 433).

A mensagem subliminar do trecho é a seguinte: depois da *caída* da ditadura de Rosas a Argentina terá um governo culto que saiba explorar todas suas possibilidades e riquezas. Assim, como podemos ver, a política se imiscui na literatura. A literatura pela literatura de Flaubert é vista com maus olhos, assim como a ficção, são atividades do ócio e o que se exige é a verdade:

No uso da ficção, encontra-se cifrada de um modo específico a tensão entre política e literatura na Argentina do século XIX. Daria para dizer que a dificuldade da autonomia na literatura argentina se manifesta sob a forma de uma resistência a ficção. Desde o próprio início da literatura nacional se diz que a ficção é antagônica ao uso político da linguagem. A eficácia da palavra está ligada à verdade, com todas as suas marcas: responsabilidade, necessidade, seriedade, a moral dos acontecimentos, o peso do real. A ficção é associada ao ócio, à gratuidade, ao desvio de sentido, ao que não se pode ensinar [...] (PIGLIA, 2010, p. 16).

Nesse sentido, *a ficção não funciona como ficção em Sarmiento*, pois, o que se deseja é apresentar o *Facundo* como a verdade. O *Facundo* é o grande híbrido da literatura argentina, é inclassificável, os gêneros se cruzam: a biografia, a autobiografia, o tratado político. E como não poderia faltar, a ficção. *Sarmiento quer convencer – por isso, é útil – o leitor por meio da ficção*, é apresentada como se fosse a verdade: “[...] El *Facundo*, por ejemplo, es un libro de ficción escrito *como si fuera* un libro verdadero” (PIGLIA, 2001, p. 74, grifos do autor).

Dois elementos são centrais nessa consecução do ficcional no *Facundo*, a saber: o primeiro é o veículo de reprodução, o folhetim *El progreso*. O folhetim se constitui em gênero no século XIX, principalmente, o romance folhetinesco, lugar das ficções semanais. Ou seja, a cada semana um capítulo do livro era publicado e os leitores(as) tinham de esperar a semana seguinte para acompanhar a trama.

No Brasil, Machado de Assis produziu muitos dos seus grandes romances por meio desse veículo – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas borbas*, *A mão e a luva*, *Helena* – e deixou famoso o “Caro leitor(a)”. Uma forma de prender a atenção das leitoras para que comprassem o próximo folhetim, haja vista que o público preferencial dessas novelas era composto por mulheres.

É nesse espaço que o *Facundo* é publicado e o livro funciona com base nessa trama semanal. Durante três meses chilenos e argentinos puderam acompanhar a biografia ficcionalizada de Facundo Quiroga, os *gauchos* e os muitos tropeços da política nacional.

O outro elemento é a forma como Sarmiento produz o *Facundo*. Não é com base em farta documentação como um livro que se propõe como a verdade deve possuir, ou seja, não estamos diante de um historiador no sentido estrito do termo. Sarmiento estava no exílio no Chile e consultar qualquer documento era inexequível. Não obstante, também era limitado o conhecimento que o escritor tinha do território argentino, já que nunca havia viajado a Buenos Aires ou àquelas províncias localizadas nos pampas. Seu único conhecimento era do lugar onde tinha nascido, a província de Cuyo.

Esse caráter limitado das informações que possui é notado por Sarmiento em carta a Valentín Alsina: “[...] o *Facundo* padeceu dos defeitos de todo fruto da inspiração do momento, sem o auxílio de documentos à mão [...]” (SARMIENTO, 2010, p. 451). Já em “Advertência ao leitor”, Sarmiento preenche os vazios e as lacunas com que se depara com a memória já que não pode se valer de documentos:

[...] Ao coordenar entre si acontecimentos que ocorreram em províncias distintas e remotas, e em épocas diversas, consultando uma testemunha ocular sobre um ponto, anotando manuscritos feitos às pressas ou apelando às próprias reminiscências, não é estranho que de vez em quando o leitor argentino sinta falta de algo que conhece, ou que discorde quanto a algum nome próprio, uma data, trocados ou postos fora de lugar (p. 45).

Sarmiento se antecipa às possíveis críticas dos leitores, sabe das limitações, mas não entrega o jogo, permanece no esquema ficção igual à verdade. Contudo, um leitor pode indagar-lhe sobre quais seriam essas reminiscências a que se refere? Como pode utilizar a memória aquele que viveu somente em San Juan? Essa não pode ser produto da ficção. Talvez Sarmiento esteja se referindo a outro tipo de memória, produzida pela leitura. A biblioteca preenche as lacunas, o *Facundo* é um tremendo colosso ou caleidoscópio das leituras realizadas por Sarmiento, de Shakespeare a Fenimore Cooper⁵⁸.

⁵⁸ Fenimore Cooper foi um escritor e político norte americano do século XIX, a temática dos seus livros gira em torno das populações autóctones Dos Estados Unidos. É citado por Sarmiento como modelo: “O único romancista norte-americano que conseguiu ganhar renome europeu é Fenimore Cooper, e isso porque transportou o cenário de suas descrições para fora do círculo ocupado pelos agricultores, até o limite entre a vida bárbara e a civilizada, até o teatro da guerra em que as raças indígenas e a raça

Carlos Altamirano (1997) no ensaio “El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo” mostra como Sarmiento se utiliza de todo um arcabouço teórico e ficcional sobre os árabes produzido por um campo do saber ocidental instituído no século XIX, o orientalismo:

El Oriente del *Facundo* nos reenvía así, antes que a un área de conocimientos, a un conjunto discursivo dominado por significaciones imaginarias – *el archivo orientalista* –, constitutivo de la identidad europea y, durante el siglo XIX, entrelazado con la expansión colonial [...] (p. 88).

É um saber do outro produzido pelo filtro europeu. Isso pressupõe a construção de um oriente exótico, lugar dos desertos, lugar da intolerância e do despotismo dos grandes chefes tribais, em suma, da barbárie. Sarmiento usufrui desse “saber” para estabelecer uma comparação entre a cultura árabe e a cultura argentina, o deserto e os pampas, os caudilhos e os chefes de caravanas.

Ou seja, Sarmiento não sabe o que são os pampas e os *gauchos*, nunca foi àqueles lugares, mas pode imaginá-los pelo arquivo orientalista. Retiramos dois trechos do *Facundo* como exemplos que estabelecem essa ligação entre Argentina e Oriente, no primeiro é estabelecida uma analogia entre os pampas e os desertos árabes, vejamos:

Por outro lado, essa extensão das planícies imprime à vida do interior certa tinteira asiática que não deixa de se pronunciar bastante. Muitas vezes, ao sair a lua tranquila e resplandecente por entre as relvas da terra, saudei-a maquinalmente com estas palavras de Volney, em sua descrição das Ruínas: “La pleine lune à l’Orient s’élevait sur un fond bleuâtre aux plaines Rives de l’Euphrate⁵⁹. E, com efeito, há algo nas soledades argentinas que traz à memória as soledades asiáticas; o espírito encontra alguma analogia entre o Pampa e as planícies que medeiam entre o Tigres e o Eufrates; algum parentesco na tropa solitária de corçoas que cruza as nossas soledades para chegar, ao fim de uma marcha de meses, a Buenos Aires, e a caravana de camelos que se dirige a Bagdá ou Esmirna (SARMIENTO, 2010, p. 77-78).

No segundo trecho, Sarmiento faz uma descrição da paisagem da cidade de Tucumán estabelecendo novamente um paralelo com o Oriente, vejamos:

[...] A cidade está cercada por uma mata de muitas léguas, formada exclusivamente de laranjeiras doces, frondosas até certa

saxã estão em combate pela posse da terra” (SARMIENTO, 2010, p. 98).

⁵⁹ Tradução de Sergio Alcides: “A lua cheia, no Oriente, elevava-se no fundo azulado sobre as margens do Eufrates”.

altura, de modo a formarem uma abóbada sem limites, apoiada num milhão de colunas lisas e torneadas. Os raios daquele sol tórrido nunca puderam ver as cenas que transcorrem sobre o tapete verdejante que cobre a terra debaixo daquele imenso toldo. E que cenas! Aos domingos, as beldades tucumanas vão passar o dia naquelas galerias sem limites; cada família escolhe um lugar aprazível: afastam as laranjeiras que obstruem a passagem, se for outono, ou, sobre o espesso tapete de flores de laranjeira que se estende sobre o chão, os casais balançam dançando, e, com os perfumes de suas flores, espalham-se, diminuindo, ao longe, os sons melódiosos dos tristes cantares acompanhados pela guitarra. Credes, **porventura, que essa descrição foi plagiada das *Mil e uma noites* ou de outros contos de fadas à maneira oriental?** [...] (2010, p. 314-315, grifos nossos).

Sarmiento nunca esteve nas planícies argentinas, nas planícies entre o Tigres e Eufrates, em Bagdá, Esmirna ou Tucumán. Todos os dois trechos são descrições ficcionais e, como em Borges⁶⁰, o leitor é o guia, não por coincidência temos duas referências literárias, no primeiro Volney e no segundo *As mil e uma noites*. Ou seja, a leitura é o motor das ficções, uma poética da leitura.

É no capítulo dois – “Originalidade e caracteres argentinos” – que essa verve ficcional do *Facundo* atinge o paroxismo. Vemos ali um Sarmiento ligado ao romantismo, isto é, utiliza-se do exótico para retratar tipos populares – de *gauchos* – e descrever a paisagem, pois, esses elementos representariam os verdadeiros caracteres nacionais. De maneira paradoxal, a sedução da barbárie exerce todo seu poder já no início do capítulo, o campo e a vida pastoril são vistos pelo signo positivo, a pena do futuro escritor que deseje escrever sobre a pátria deve focar nesse espaço poético:

Se das condições da vida pastoril, tal como foi constituída pela colonização e pelo descaso, nascem graves dificuldades para qualquer organização política, e ainda mais para o triunfo da civilização europeia, de suas instituições, da riqueza e da liberdade, as quais são suas consequências, **não se pode negar, por outro lado, que essa situação tem seu aspecto poético e facetas dignas da pena do romancista** (SARMIENTO, 2010, p. 97, grifos nossos).

⁶⁰ Como vimos no primeiro capítulo, para Emir R. Monegal (1980) a obra borgeana se constitui fundamentalmente como uma poética da leitura. Antes de ser um escritor, Borges prefere se apresentar como leitor, a escrita é consequência da leitura. Sarmiento parece estar utilizando desse procedimento, é a partir das leituras que constrói os pampas e os *gauchos*. Claro que tal postura pode levar a equivocação, Sarmiento não conhecia os pampas e, por isso, é capaz de dizer que ali existiam montanhas, no entanto, o terreno do pampa é plano. O que se encontra nesses locais são as coxilhas, colinas de grande ou pequena elevação cobertas por vegetação.

Os pampas são locais da desorganização política e avessos às instituições europeias, mas, apesar disso, sua imagem é poderosa, guarda traços poéticos: “Sarmiento, junto a Echeverría, es el creador del sublime pampeano [...]” (GAMERRO, 2015, p. 178). O que encanta é a paisagem ao redor, o horizonte que não parece ter fim e o homem que o enfrenta:

[...] Agora me pergunto: Que impressões deixará no habitante da República Argentina o simples ato de cravar os olhos no horizonte e ver...e não ver nada: porque quanto mais fundo mete os olhos naquele horizonte incerto, vaporoso, indefinido, mais ele se afasta, mais o fascina, o confunde e o afunda na contemplação e na dúvida? Não sabe! O que existe além daquilo que vê? A soledade, o perigo, o selvagem, a morte! Eis aqui, já, a poesia: o homem que se move nesses cenários se sente assaltado de temores e incerteza fantásticas, de sonhos que o preocupam mesmo estando acordado (2010, p. 100).

Essas linhas são surpreendentes, Sarmiento se desfaz de todos seus preconceitos científicos, os *gauchos* já não são inferiores racialmente, são o produto mais autêntico. O homem que se move nos cenários inóspitos é assemelhado a Odisseu, sente tremores que aquele também sentia em mares desconhecidos, são irmãos. A solidão é igualmente dotada de um caráter épico, o homem que deve enfrentar o perigo, o selvagem, a morte. É o ambiente do incerto, indefinido, em suma, do grandioso. O homem que ali nasce ou que ali escolhe viver, não poderia ser outra coisa que poeta: “Daí resulta que o povo argentino é poeta por seu próprio caráter, por natureza” (p. 100).

Facundo Quiroga é um desses homens, produto da terra, telúrico. Por isso, a visão de Sarmiento sobre o caudilho também é dúbia, ora lida a partir da barbárie, ora carregada de traços épicos. Para Gamerro (2015) essa posição é fruto da postura romântica de Sarmiento que valoriza os homens e a terra como elementos nacionais: “[...] *Facundo* es lo que nos mantiene hundidos en la barbarie, pero también lo que nos representa: salvaje pero grandioso, bárbaro pero romántico [...]” (p. 244).

Ainda nessa perspectiva de valorização do homem do campo, Sarmiento passa a fazer uma descrição ficcional pormenorizada dos tipos dos *gauchos* e seus costumes, é o momento em que a pena do escritor mais se aproxima da alteridade, reconhece no *rastreador*, no *baqueano*, no *gaucho malo* e no *cantor* outro saber, diferente e oposto aos dos homens da cidade, mas nem por isso menos importante.

Essa aproximação ao “saber outro” já se insinua no parágrafo anterior à análise dos tipos de *gauchos*, citemos: “No centro desses costumes e gostos gerais se erguem **especialidades notáveis**, que um dia **embelezarão e darão um timbre original ao drama e ao romance nacionais [...]**” (107-108, grifos nossos).

Sarmiento se rende aos encantos das especialidades do *gaucho rastreador*, *banqueano*, *cantor* e até do *malo*, são notáveis e forneceram ao romance os temas nacionais que um dia o embelezarão. Antecipa-se à própria formação do gênero romance na argentina, propõe o tema que os autores deveriam retratar no futuro, funciona como uma antecâmara do romance: “[...] *Facundo* é um protoromance, uma máquina de romancear, o museu do romance futuro.⁶¹ Nesse sentido funda uma tradição. A discussão com o gênero está implícita no livro [...]” (PIGLIA, 2010, p. 26).

O primeiro artefato dessa máquina de romancear ou ficcionalizar é o *gaucho rastreador*. Como o nome já diz sua habilidade principal é o rastreamento de animais ou de homens. Todo *gaucho* do interior possui essa ferramenta fundamental para aqueles que se locomovem pelos locais secos dos pampas onde os caminhos se cruzam, se entrelaçam. É uma habilidade tão refinada que o *gaucho* toca o chão e sabe dizer qual presa ou homem passou por ali, sabe dizer de maneira segura se era um jaguar e se o homem estava só ou fazia parte de um bando.

Devido a isso, o rastreador é um *gaucho* que goza de respeito e consideração, quando algum crime é cometido, os aldeões fazem de tudo para preservar alguma pegada e sem tempo correm em busca do rastreador para que persiga o rastro deixado:

A consciência do saber que ele possui dá certa dignidade reservada e misteriosa. Todos o tratam com consideração: o pobre, porque não pode lhe fazer mal, caluniando-o ou denunciando-o; o proprietário, porque pode lhe fazer mal, porque seu testemunho pode lhe faltar. Houve um roubo durante a noite; mal o percebem, todos correm à procura de uma pegada do ladrão, a qual, quando encontrada, é coberta com alguma coisa, para que o vento não a desmanche. Em seguida, chamam o *rastreador*, que vê o rastro e o segue sem olhar para o chão, a não ser de quando em quando, como se seus olhos vissem o relevo dessa pegada que para os outros é imperceptível. Ele segue o curso das ruas, atravessa os bosques, entra numa casa e, assinalando um homem que se encontra ali, diz, friamente: “Foi este”!. O delito fica assim provado, e raro é o delinquente que resista a essa acusação. Para ele, mais do que para o juiz, o depoimento do *rastreador* é a própria prova: negá-la seria ridículo [...] (SARMIENTO, 2010, p. 109, grifos nossos).

⁶¹ Piglia (2010) faz referência ao livro *Museo de la novela de la eterna* (1967) de Macedonio Fernández.

O *gaucho*, na perspectiva de Sarmiento, possui consciência do saber que carrega, um saber que funciona no campo através da experiência e que não parece ficar para trás ao produzido nas cidades. O trecho é extremamente ficcional, nele os *gauchos* possuem esse *feeling* detetivesco semelhante aos dos detetives modernos – Dupin, Sherlock Holmes. Por meio da pista minúscula, uma pegada, é capaz de encontrar o criminoso. E seu testemunho é incontestável para aqueles que compõem a sociedade: o pobre, o proprietário, a justiça e até o criminoso. Especialmente para o último o saber do *gaucho rastreador* é ainda mais incontestável, negar seu testemunho seria completamente ridículo.

Logo em seguida produz mais um miniconto sobre outro *gaucho rastreador*. Calíbar, um rastreador com seus oitenta anos, curvado, mas ativo, exercia esse ofício havia mais de quarenta anos. Sarmiento chega a conhecê-lo e através disso marca a autoridade do “eu”, da testemunha ocular, no que vai narrar: “Eu mesmo conheci Calíbar [...]” (p. 109).

Esse senhor de oitenta anos era agora um mestre, transmitia seu saber aos filhos: “[...] Quando lhe falam de sua reputação lendária, responde: “Já não valho nada; aí estão os meninos”. Os meninos são seus filhos, que cursaram a escola desse mestre tão famoso” (p. 109). É uma prática ancestral, passada de pai para filho, para que assim o saber se prolongue nas gerações seguintes.

Muitas histórias desse personagem lendário circulavam oralmente, em uma delas Calíbar tinha sido roubado. Aproveitaram que o *gaucho* viajou para a cidade de Buenos Aires e furtaram uma sela de gala. Mas como todo crime é imperfeito, os criminosos haviam deixado rastros, prontamente descobertos pela mulher de Calíbar e cobertos:

[...] Passados dois meses, Calíbar regressou, viu o rastro, já apagado e imperceptível aos olhos, e não se falou mais do caso. Um ano e meio depois, Calíbar andava cabisbaixo por uma rua dos subúrbios, entra numa casa e encontra sua sela, já escurecida e quase inutilizada pelo uso. Tinha encontrado o rastro do ladrão, depois de dois anos! [...] (p. 110).

O relato não é quase nada verossímil. O *gaucho* conduz as investigações por meio de uma pegada preservada por dois meses, e só depois de um ano e meio, consegue localizar o criminoso quando encontrou a pegada preservada enquanto andava a esmo. Mas poderíamos rebater essa visão inflexível afirmando que se trata de uma ficção, não é necessário que seja verossímil. E mesmo que seja, o inverossímil funciona como medida da habilidade do rastreador, mesmo após um ano e meio e quase sem pistas consegue encontrar o culpado. Essa ca-

pacidade só poderia ser vista como um dom, um mistério: “Que mistério é esse, do *rastreador*? Que poder microscópico se desenvolve no órgão da visão desses homens? Que criatura sublime é aquela que Deus fez à sua imagem e semelhança!” (p. 111).

Sarmiento muda completamente seu posicionamento sobre os *gauchos*, a barbárie é completamente esquecida, são sublimes. Mas se inscrevem, no escritor, os traços do exotismo romântico, são criaturas. No entanto, em mais um vai e vem, são feitos à imagem e semelhança de Deus como qualquer outro.

“Depois do *rastreador*, vem o *baqueano*, personagem eminente, que tem nas mãos a sorte dos indivíduos e das províncias” (p. 111). O *baqueano* é aquele que conhece o pampa como a palma da mão, todas suas saliências e depredações, onde estão os bosques e as coxilhas. É o guia de qualquer expedição, nunca fica perdido. É extremamente utilizado pelos generais, pois pode fornecer informações sobre o melhor campo onde a batalha deve ser travada.

No meio da noite onde todos os caminhos estão ocultos pela escuridão e nem o melhor dos mortais é capaz de enxergar a própria mão, o *baqueano* desce do cavalo, tateia a terra e indica o melhor atalho:

Na maior escuridão da noite, no meio das matas ou nas planícies ilimitadas, perdidos seus companheiros, extraviados, ele dá uma volta ao redor dele, observa as árvores; se não houver árvores, apeia de sua montaria, inclina-se para a terra, examina alguns ramos do mato e se orienta acerca da altura onde se acha, torna a montar e afirma, assegurando-lhes: “Estamos na direção de tal lugar, a tantas léguas das casas; o caminho deve seguir para o sul”; e se dirige para o rumo que assinala, tranquilo, sem pressa de achá-lo e sem responder às objeções que o medo ou a fascinação sugerem aos outros (p. 112-113).

É um saber ligado aos sentidos, toca o mato e diz a posição exata em que se encontravam. Tal saber também é mobilizado por Rosas segundo Sarmiento: “[...] Dizem que o general Rosas conhece, pelo gosto, o pasto de cada estância ao sul de Buenos Aires” (p. 113).

O conhecimento do *baqueano* vai além, sabe fornecer informações sobre a proximidade de inimigos com base no movimento dos animais e da direção em que correm. E quando o inimigo já está bem próximo é capaz de dizer o tamanho das forças que avançam com base na poeira que soltam. Avalia sua espessura e faz uma estimativa.

Se o saber do *rastreador* e do *baqueano* são pacíficos, o do *gaucho malo* é todo o oposto. Utiliza “[...] toda sua ciência do deserto [...]” (p. 115) para fugir

das patrulhas policiais, promover o roubo de gado ou desafiar algum estranho para um duelo a faca. É a partir desse tipo que José Hernández constrói o *gaucho* Martín Fierro. Esse personagem é o protótipo do *gaucho malo*: “[...] A justiça o persegue há muitos anos; seu nome é temido, pronunciado em voz baixa, porém sem ódio e quase com respeito [...]” (p. 115-116). Se alguma vez as patrulhas policiais o alcançam, não teme, saca a faca e enfrenta-os e depois de terminar a luta, sobe calmamente ao cavalo, sem mostrar-se um covarde,

[...] Se por acaso alguma vez ele cai nas garras da justiça, inadvertidamente, ataca a parte mais concentrada da *partida* e, abrindo quatro talhos de faca no rosto ou no corpo dos soldados, passa através deles e, inclinado sobre o lombo do cavalo, para se evadir da ação das balas que o perseguem, corre para o deserto até que, deixando bastante espaço entre si e seus perseguidores, refreia seu troteio e marcha tranquilamente. Os poetas dos arredores acrescentam essa nova façanha à biografia do herói do deserto, e seu nome voa por toda vasta campanha [...] (p. 116-117).

O nome do *gaucho malo* é o condutor da sua fama, desde que, como no exemplo acima, tenha cometido atos em que sua coragem é posta à prova, como marcar com a faca soldados da partida policial ou enfrentar *gauchos* famosos de outras localidades. Contudo, essas práticas não se configuram como habilidades. Para Sarmiento, o real saber do *gaucho malo* é a memória, sabe reconhecer qualquer cavalo, principalmente porque os rouba:

[...] Uma vez chega ao acampamento de uma tropa do interior: o patrão lhe faz uma oferta por determinado cavalo de pelo extraordinário, de uma figura assim e assado, com tais e tais prendas, mostrando uma estrela branca na espádua. O gaúcho se recolhe, medita por um momento e, depois de um tempo de silêncio, responde: “Não existe nenhum cavalo desse jeito”. No que estava pensando o gaúcho? Naquele momento, tinha percorrido em sua mente mil estâncias do pampa, tinha visto e examinado todos os cavalos existentes na província, com suas marcas, suas cores, seus sinais particulares, até se convencer de que não havia nenhum que tivesse uma estrela na espádua: alguns têm uma na frente; outros, uma mancha branca na anca [...] (p. 117-118).

A habilidade memorialista do *gaucho malo* também é considerada um “saber outro”, mesmo que seja oriunda dos roubos de cavalo que pratica nas estâncias. Numa linguagem contemporânea, diríamos que se trata de uma memória fotográfica, uma vez que o *gaucho* é capaz de reter todos os tipos de cavalos e suas características. E essas não eram peculiaridades gerais, mas traços bem específicos como cores, pequenos sinais, marcas na frente ou nas ancas.

Para completar sua construção ficcional dos tipos de *gauchos*, Sarmiento, fala-nos do último, o *gaucho cantor* ou *payador*:

[...] O *gaúcho cantor* é o mesmo bardo, o vate, o trovador da Idade Média, que se move na mesma cena, entre as lutas das cidades e do feudalismo dos campos, entre a vida que se afasta e a vida que se aproxima. O cantor anda de *pago* em *pago*, de *tapera* em *galpón*⁶², cantando seus heróis do pampa, perseguidos pela justiça [...] (p. 118-119).

Sarmiento constrói uma figura próxima ao *trovador* e o *jogral* na Idade Média. São nômades, vão de povoado em povoado recitando versos que contavam as façanhas dos *gauchos malos*. E são também versos autorais, o *gaucho cantor* é um repentista, produz seus versos no momento. Além disso, o cantor relata histórias alheias e aquelas que se passaram com ele próprio, é o personagem dos seus cantos:

[...] Infelizmente, o *cantor*, mesmo sendo o bardo argentino, não está livre de ter de se haver com a justiça. Também tem de dar conta de uma ou outra punhalada que desferiu, uma ou duas desgraças (mortes!) das suas, ou de algum cavalo ou moça que tenha roubado (p. 120-121).

O “infelizmente” – ou “desgraciadamente” do original – do trecho expressa um lamento na constituição da figura do *gaucho cantor*, como se Sarmiento dissesse que esse personagem, aproximado ao bardo e ao vate, seria excepcional sem essa mancha do crime. Contudo, assim como os outros tipos, possui um saber, a oralidade, sua voz e seus versos: “O *cantor* não tem residência fixa: sua morada está onde a noite o surpreende; sua fortuna, em seus versos e na sua voz [...]” (p. 120).

Assim, o Sarmiento romântico termina a composição dos tipos de *gauchos*, muito mais ficcionais do que reais. No entanto, o *gauchos rastreadores*, *baqueanos*, *malos* e *cantores* possuem um elemento comum que salta aos olhos, qual seja: a oralidade. Vai da leitura ao acento oral. Esse se expressa de muitas maneiras no *Facundo*. Nos trechos citados, ela vem marcada pelas aspas ou pela testemunha ocular. No caso das aspas, a cada vez que Sarmiento vale-se delas escuta-se uma voz. Já a testemunha ocular é o próprio Sarmiento. No caso do rastreador, é alguém que escuta uma história de outro e a registra, uma espécie de amanuense.

⁶² Nota do tradutor: “Entre o rancho pobre ou arruinado (*tapera*) e a fazenda grande, que dispõe de galpão para guardar ferramentas e armazenar produtos diversos” (ALCIDES, 2010, p. 119).

É o que Borges faz nos seus “contos cuchilleros” de *El informe de Brodie* (1970).

Entretanto, uma objeção pode ser criada pelo leitor deste trabalho, já que estamos falando de ficção no *Facundo*, como não ver simulações nesses supostos registros orais? Sarmiento poderia muito bem passar por registro oral aquilo que foi criado ficcionalmente. É uma dúvida latente, mas inverificável.

O caso é semelhante ao da gauchesca, não é possível verificar nos versos o que de fato é oral e o que é produto de criação dos autores. O que fica é um suposto contrato ficcional entre a oralidade e a escrita. Para muitos críticos, isso também acontece no *Facundo*. Piglia (2010), por exemplo, vê uma tensão entre o registro oral e a escrita, o que é, em outras palavras, dizer de uma tensão entre o saber lido e o saber ouvido: “[...] A tensão entre o escrito e oral, entre a cultura e a experiência, entre ler e ouvir reproduz uma diferença básica [...]” (p. 23).

Já Julio Ramos (2008) em “Saber do outro: escrita e oralidade no *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento” analisa essa questão de um ponto de vista um pouco mais detalhista. Para Ramos (2008), a oralidade existe de fato e deve ser levada em conta, Sarmiento realiza um movimento de aproximação ao outro. E vimos como nos exercícios de ficção que exerce ao construir os tipos chega perto da alteridade, sua postura não é etnocêntrica, é elogiosa:

Para Sarmiento, a barbárie nem sempre representa um exterior absolutamente vazio de sentido. Ainda que sua visão da barbárie esteja repleta de contradições, em vários fragmentos matriciais do *Facundo* – os quadros costumbristas, principalmente –, é enfatizado o saber do gaúcho e da cultura camponesa (RAMOS, 2008, p. 39).

Sarmiento no diagnóstico que faz da situação política contemporânea na Argentina, critica não só os federalistas, mas o próprio grupo com o qual sentia mais afinidades, os unitários. Esses tinham subestimado a cultura e os costumes do campo, os alienaram. Esse foi um fator determinante que levou os federalistas ao poder, souberam mobilizar a cultura popular. Erro que ele (Sarmiento) pretende corrigir: “[...] incorporar, e não alienar, o outro [...]” (p. 35). Em outras palavras: “[...] Escrever é transcrever a palavra (oral) do outro, cuja exclusão do saber (escrito) tinha produzido a descontinuidade e a contingência do presente [...]” (p. 35).

Contudo, na análise de Ramos, Sarmiento deve funcionar como mediador: “[...] Escrever era mediar entre a civilização e a barbárie [...]” (p. 35), pois, o *gaucho* não pode falar por si mesmo, ele (o “eu”) tem que ser o construtor dessa ponte, fazer com que o discurso caótico e desordenado da cultura do campo seja

inteligível. No limite, é um filtro que retira as impurezas, ordena a cultura da experiência, introduz a civilização.

É notável como nessas linhas panorâmicas que apresentamos sobre o *Facundo*, o livro se configure como caótico, contraditório e dúbio. Vai do diagnóstico da política coetânea a construção ficcional ligada ao romantismo. No entanto, o crítico Waiden White (2019), em *Meta-história: a imaginação histórica do século XX*, nos oferece uma alternativa para avaliar essas dubiedades do livro.

Segundo White (2019) a construção do conhecimento histórico no século XIX estava alicerçada nas interações entre história e ficção, escritores diversos como Marx, Tocqueville, Burckhardt, Nietzsche e Croce se valeram de elementos ficcionais, como elaboração de enredo, nas visões que produziram sobre a história. São vários os elementos utilizações por White (2019) para comprovar sua teoria da escrita da história como um artefato verbal, aquele que mais nos interessa é o que ele chama de “explicação por elaboração de enredo”.

São quatro os modos de elaboração de enredo elencados: a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira. A estória romanesca “[...] é fundamentalmente um drama de auto-identificação simbolizado pela aptidão do herói para transcender o mundo da experiência, vencê-lo e libertar-se dele no final [...]” (p. 24). A tragédia é representada por uma situação de queda em um estado de profunda divisão entre os homens, onde não há espaço para redenção. A comédia apresenta um mundo em divisão, mas onde há espaço para reconciliações em ocasiões festivas. Já a sátira “[...] representa uma espécie diferente de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana [...]” (p. 19). Em outras palavras, a sátira é o lugar da dúvida, da visão negativa. Então: “Essas quatro formas arquetípicas de estória oferecem-nos um meio de caracterizar as diferentes modalidades de impressões explicativas que um historiador pode buscar no nível de elaboração de enredo narrativo”. (p. 26)

Sarmiento também poderia se transformar em um dos objetos de White (2019) junto com Marx, Tocqueville, Burckhardt, Nietzsche e Croce. O escritor argentino se utiliza desses elementos de enredo na construção do *Facundo*, produz uma mistura de pelo menos dois desses elementos: a tragédia, associada ao governo de Rosas e a divisão entre unitários e federalistas, civilização e barbárie. Contudo, sua visão final não é negativa, mescla o trágico com o romanesco. E nessa perspectiva, ele (Sarmiento) é o herói representante da civilização que pode reordenar esse caos com o poder da palavra.

José Hernández é a imagem antinômica de Sarmiento. Não era da Geração de 1837, nasceu no município de San Isidro (província de Buenos Aires) em 1834, foi um defensor e adepto do federalismo, mas não do rosismo. Foi nas experiências como capataz, no sul da província de Buenos Aires, que conheceu o modo de vida dos *gauchos* e se tornou um deles, “[...] aprendeu a ginetear, participou de vários entreveros repelindo investidas de índios puelches, assistiu a volteadas⁶³ [...]” (HERNÁNDEZ *apud* BORGES, 2017, p. 28). Além dessa experiência como capataz, foi soldado e jornalista. Foi um homem de ação.

Como jornalista em Buenos Aires, Hernández fundou o jornal *El Río de la Plata*. Em um dos seus números expressou seu credo federalista e ao mesmo tempo propôs uma definição dessa forma de governo: “Autonomia das localidades; municipalidades eletivas; abolição do contingente de fronteiras; elegibilidades dos juízes de paz e dos conselhos escolares” (HERNÁNDEZ *apud* BORGES, 2017, p. 31). Como vimos, o *Martín Fierro* colidia com duas dessas posições: abolição do contingente de fronteiras e elegibilidade dos juízes de paz. Eram esses juízes os responsáveis pela captura ilegal dos *gauchos* para *penarem* nos *fortines* localizados na fronteira.

Não obstante, o mais interessante é vermos como se cria uma rivalidade aquém e além das gerações entre Sarmiento e Hernández. Provavelmente nunca se encontraram, não há informações a respeito. Então, quiçá, essa seja uma rivalidade unilateral, é Hernández que lê Sarmiento. Não é coincidência nenhuma que o *Martín Fierro* seja publicado em 1872, pois, entre 1868 e 1874, Sarmiento exerceu o mandato de presidente da República Argentina.

Essa era uma oportunidade ideal para Hernández responder à civilização e barbárie do *Facundo*. Isto é, Hernández rejeita a modernização proposta por Sarmiento, que tinha como ideia implícita a extinção dos *gauchos*: “Hernández concebeu originalmente o poema como uma crítica ao *Facundo* de Sarmiento e como um protesto contra um governo modernizador que faltara com a palavra para com os *gauchos*” (WILLIAMSON, 2011, p. 31).

Para Borges, leitor profícuo do *Martín Fierro* – sempre com o par *Facundo* –, o propósito fundamental de Hernández era político: “O propósito que o levou a escrever o *Martín Fierro* deve ter sido, de início, menos estético que político” (BORGES, 2010, p. 127). De início, porque o livro, na visão de Borges e de muitos outros críticos, transcende aos objetivos coetâneos. Se Hernández propunhasse a escrever um “panfleto rimado” de um *gaucho* condoído e maltratado, seus anseios foram negados, o personagem transforma-se no *gaucho matreiro*: “[...]”

⁶³ Excursões dos *gauchos* pelo campo em busca do *gado cimarrón*.

o *gaucho* maltratado e queixoso que teria sido conveniente para o esquema foi sendo pouco a pouco substituído por um dos homens mais vividos, brutais e convincentes que a literatura registra” (BORGES, 2010, p. 124).

Fierro acaba transformando-se em um personagem inesquecível na literatura argentina, daqueles que apagam até seus autores: “A execução da obra seguia o caminho previsto, mas produziu-se, gradualmente, uma coisa mágica, ou, ao menos, misteriosa: Fierro impôs-se a Hernández” (BORGES, 2010, p. 127). O que era geral tornou-se particular. Para Gamerro (2015), Fierro converteu-se na régua para avaliação dos *gauchos* reais e inclusive os próprios tomariam o livro como modelo: “El Japón es un invento de Hokusai, y la pampa, de Hernández, porque usamos a sus gauchos como vara para medir a los gauchos ‘reales’ y también porque los gauchos mismos tratan de parecerse a los de Hernández” (p. 782).

Assim, o livro de Hernández – como uma espécie de duplo do *Facundo* – faz o mesmo caminho que vai da literatura e tropeça no anacronismo. Se em torno das ideias do *Facundo* o Estado Nacional foi construído, em torno do Martín Fierro se constrói o arquétipo do indivíduo na cultura Argentina, aquele que luta contra forças que tem o dobro do seu tamanho, que resiste às próprias reformas que o Estado intenta lhe impingir.

É Borges, em “Um mistério Parcial” – um dos trechos de *Evaristo Carriego* (1930) –, quem produz essa teoria. Para o escritor, o argentino não se identifica com a história militar do país e muito menos com o Estado, é diferente do norte-americano, ele se identifica com o indivíduo e seu símbolo é o *gaucho*, vejamos:

[...] Nuestro pasado militar es copioso, pero indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia), sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene explicación. El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel “El Estado es realidad de la idea moral”, le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino,

para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla [...] (BORGES, 1995, p. 137-138).

O *gaucho* modelo de valentia é o Martín Fierro e vários elementos presentes na passagem indicam essa filiação: a amizade como valor supremo, aquela estabelecida entre Fierro e Cruz, onde é legítimo dar a vida pelo companheiro. Cruz é capaz de desertar do posto de soldado para lutar ao lado de Fierro e fugir para os desertos dominados pelos índios. Mas quando morre de uma peste, deixa Fierro completamente desamparado e enlutado, o homem forte abre o coração e chora pelo amigo perdido: “Y yo, con mis propias manos,/ yo mesmo lo sepulté./ A Dios por su alma rogue,/ de dolor el pecho lleno,/ y humedeció aquel terreno/ el llanto que redamé” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 142).

O outro elemento nessa filiação é a polícia, malquista pelos argentinos, uma espécie de “máfia” como expresso no trecho. E é justamente essa polícia – representada pelo Juiz de paz – quem captura Fierro – um “*gaucho manso*” – e o envia para os trabalhos forçados dos fortes na fronteira. Ou seja, a polícia é vista como injusta, uma instituição formada pelos pares e que serve somente ao Estado.

No limite, o que está sendo dito subliminarmente, conforme Borges, nessa tensão entre indivíduo de um lado e o Estado do outro é que os argentinos preferem o *Martín Fierro* ao *Facundo*. Preferem ao fora da lei do que a inconcebível construção abstrata que é o Estado. E Borges, da mesma maneira, se aproxima desse individualismo:

El más urgente de los problemas de nuestra época [...] es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha contra ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes (BORGES, 2014, p. 195).

O trecho é do ensaio “Nuestro pobre individualismo” publicado em 1946 e depois incorporado ao livro *Otras inquisiciones* (1952). Nele temos um Borges extremamente dúbio, se de um lado podemos perceber essa tendência “martifierrista” de ojeriza ao Estado e adesão ao individualismo valente, do outro, podemos perceber uma clara tendência “facundista”, o indivíduo esteio do liberalismo, sem interferências do Estado. E se pensamos no contexto, o peronismo foi aproximado por Borges ao pensamento nazista: corporativismo, partido único, propaganda de estado. Isso poderia pender a balança mais para o lado de Sarmiento.

Isso é claro já na data de publicação do ensaio, 1946, ano em que Perón é eleito presidente pela primeira vez. O texto é toda uma crítica ao nacionalismo, isso já se mostra na primeira frase: “Las ilusiones del patriotismo no tienen término” (BORGES, 2014, p. 193). O ensaio é uma reescrita da passagem “Um mistério Parcial” do Evaristo Carriego, mas Borges acrescenta um elemento novo: os argentinos não se identificam com o Estado porque “[...] los gobiernos suelen ser pésimos” (p. 193).

São péssimos os governos populistas e para Borges esses nacionalismos sempre constroem a imagem de si como os legítimos representantes dos desígnios do povo. No entanto, não sabem o real significado do povo, do “argentino”:

Aquí, los nacionalistas pululan; los mueve, según ellos, el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos. Ignoran, sin embargo, a los argentinos; en la polémica, prefieren definirlos en función de algún hecho externo; de los conquistadores españoles (digamos) o de una imaginaria tradición católica o del “imperialismo sajón (p. 193).

Borges crítica diretamente a retórica do anti-imperialismo mobilizada pelo peronismo, que na definição da “nação” adotam elementos externos ao invés de conhecer realmente quem são os argentinos. Nesse sentido, para os patriotas, o que formaria o espírito nacional seria o conquistador espanhol, a tradição católica – Perón gozava do apoio da Igreja Católica –, ou, a luta contra o imperialismo saxão – Estados Unidos e Inglaterra. Na perspectiva borgeana, esse não entendimento se deve ao fato de o argentino, como individualidade, possuir uma relação de oposição ao Estado.

Os elementos externos funcionam como um véu ideológico, é o Borges político quem fala. Por isso, se o individualismo foi visto como negativo até o momento – símbolo do *gaucho* Martín Fierro fugitivo da justiça; “Nosso pobre individualismo” –, poderia nesse contexto ser um fator de luta contra os equívocos do nacionalismo: “[...] el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes” (BORGES, 2014, p. 195).

Não obstante, ainda nessa oposição entre o *Facundo* e o *Martín Fierro*, Carlos Gamerro (2015) propõe algumas ideias centrais, primeiro, mostra como Sarmiento e Hernández se opõem na construção do *gaucho malo*. No *Facundo*, esse protótipo é dado, não é explicado como surge, diz somente que esse era um homem fora da lei e que fazia alarde de sua valentia. No *Martín Fierro*, o *gaucho malo* não é um produto espontâneo, surge como resultado da opressão do recrutamento forçado para as fronteiras.

No entanto, mesmo que essas obras canonizadas se oponham, essa antinomia não é simples ou linear, gregos ou troianos, mal e bem. É muito mais emaranhada, ainda mais se temos em conta aquilo que notamos anteriormente, a divisão do *Martín Fierro* em duas partes: *La ida* de 1872 e a *La vuelta* de 1879. Na primeira parte, Sarmiento é o presidente da Argentina e Martín Fierro é o *gaucho valente* que luta contra as instituições, é um fugitivo da polícia. Na segunda, Martín Fierro faz o caminho inverso, volta dos pampas, encontra seus filhos e nos seus conselhos exorta-os para que sejam produtivos: “El trabajar es la ley,/ porque es preciso alquilar” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 276).

Com base nesses elementos Gamarro (2015) vai dizer:

[...] El dilema, entonces, no puede reducirse a ¿*Facundo* o *Martín Fierro*?, pues el poema también está dividido contra sí mismo. Apenas intentemos asirla, la dicotomía se bifurca en otras, como ¿*Facundo* o *La ida* de Martín Fierro? y aun ¿*La ida* o *La vuelta* de Martín Fierro? [...] (p. 739).

Para muitos, *La vuelta* – inclusive o Borges dos anos 1920 – foi vista como uma traição de Hernández a *La Ida*. A dicotomia civilização e barbárie, *Facundo* e *Martín Fierro* se torna muito mais complexa e dialetizada. *La vuelta* é sarmientizada e poderia ser lida como uma síntese da dicotomia, vence a civilização. Mas entramos numa encruzilhada sem síntese, a postura de Sarmiento também é contraditória, em diversos momentos do *Facundo* tece elogios e valoriza o saber dos *gauchos*, como nos quadros costumbristas. E Hernández escreve *La vuelta* como única forma de preservar o *gaucho* em vistas do projeto modernizador vencedor. Estamos num campo minado em que o binômio civilização e barbárie parece irresolúvel.

2.2.1. Genealogia dupla

¿Cómo se imagina un escritor las
condiciones de producción de su literatura?
Ricardo Piglia

A epígrafe do escritor Ricardo Piglia (2001) é uma pergunta essencial para se pensar as ficções de origem em Borges, ou seja, como a partir de um ponto de vista ulterior o escritor cria um passado para sua escritura que parece determinar, de maneira teleológica, seu presente. Dito de outra maneira, como o passado, o legado genealógico, é o desiderato fundamental da forma como sua escritura está constituída.

Em Borges, como não poderia ser de outro modo, essas genealogias possuem um caráter duplo, quais sejam: de um lado a épica, a herança dos ancestrais maternos que participaram nas independências da América do Sul no século XIX, sendo o zênite dessa perspectiva, o avô do lado materno, Isidoro Suárez⁶⁴, o “Herói de Junín”. Do outro lado, a biblioteca paterna: “[...] Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio que nunca ter saído dessa biblioteca” (BORGES, 2009, p. 16). Ali se encontrava os livros ingleses, espanhóis e nacionais.

É a partir dessas duas tradições que Borges postula os começos da sua escrita, o plural é proposital, é um início duplo. De um lado, os familiares de origem inglesa e que estão ligados à biblioteca. Do outro, os familiares ligados ao nacional, os militares que lutaram na independência e nas guerras civis. Apesar de Borges exaltá-los, essa linhagem militar e materna, era formada por ignorantes: “[...] la familia de mi madre, los Acevedo, son de una ignorancia inconcebible” (BORGES *apud* GALASSO, 2012, p. 241). Borges recebe essas duas tradições e sua escrita bem como sua ideologia partem dessa herança, irá se locomover por meio desse solo familiar.

Em outra vertente, poderíamos dizer que temos de um lado a gauchesca, a literatura nacional, e do outro, o universal, a literatura europeia. Ainda nessa perspectiva *mise en abyme*, encontramos Sarmiento e Hernández, civilização e barbárie. Como vai dizer Piglia (2001):

Porque lo extraordinario no es esa lectura en sí misma, que es de por sí bastante original, sobre todo su modo de leer la gauchesca, sino que Borges inserta esas líneas, esas tradiciones antagónicas, la civilización y la barbarie digamos, en el interior de sus propias relaciones de parentesco, las lee como si formaran parte de su tradición familiar y construye un mito con eso, un sistema de oposiciones binarias y de contrastes, pero también de mezclas y de entreveros (p. 150).

⁶⁴ “Manuel Isidoro Suárez, coronel do exército argentino (1799-1849), avô materno de Leonor Acevedo de Borges, mãe de Jorge Luis Borges. Viajou para o Chile e para o Peru com José de San Martín e depois ficou sob as ordens de Simón Bolívar; teve uma atuação destacada na Batalha de Junín, no comando dos hussardos colombianos. Participou da guerra contra o Brasil, liderada pelo general Juan Lavalle, e também dos enfrentamentos interprovinciais, sob a mesma chefia, no Partido Unitário. Em sua honra, o Forte Federación recebeu o nome de Junín, núcleo de população na fronteira com os índios e cenário de alguns contos de Borges. A cidade de Coronel Juárez, ao sul de Buenos Aires, foi fundada em 1883. Ele é o mais importante de seus antepassados para a história argentina” (GRAMUGLIA; SCHWARTZ, 2017, p. 469).

No trecho, fica claro que essas relações não carregam somente a marca das oposições binárias, mas também das mesclas e disputas. Singular nessa ótica é acompanhar de maneira detida essas genealogias, pois não é somente do lado materno que podemos encontrar a épica, já que do lado paterno temos o coronel Francisco Borges, um militar do século XIX. Então, tanto do lado materno como do paterno a genealogia de Borges é povoada pelo elemento épico, caracterizado pelo elemento militar: “Assim, de ambos os lados da família tenho antepassados militares; isso talvez explique minha nostalgia desse destino épico que as divindades me negaram, sem dúvida sabiamente” (BORGES, 2009, p. 15). Em suma, o que se está dizendo é que de um flanco o fundamental é “ação” e do outro a “leitura”.

Entretanto, é justamente na biblioteca e na prática da leitura que encontramos essas mesclas insólitas, onde a civilização encontra com a barbárie ou vice-versa. No *Ensaio Autobiográfico* (2009), num exercício de rememoração, Borges reconstitui suas leituras de juventude e entre tantos livros destaca-se o *Martín Fierro* e o *Facundo*, vejamos:

Em espanhol li muitos dos livros de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos e foragidos argentinos – sobretudo *Juan Moreira* –, bem como seu *Siluetas militares*, que contém um vigoroso relato da morte do coronel Borges. Minha mãe proibiu-me a leitura do *Martín Fierro*, pois o considerava um livro indicado apenas para rufiões e colegiais e que, além disso, nada tinha a ver com os verdadeiros *gauchos*. Esse também eu li às escondidas. A opinião de minha mãe baseava-se no fato de Hernández apoiara Rosas e, portanto, era inimigo de nossos antepassados unitários. Li ainda o *Facundo*, de Sarmiento, e vários livros sobre mitologia grega e depois escandinava (BORGES, 2009, p. 17, grifos nossos).

alta aos olhos o caráter heterodoxo das leituras que compõem o atlas borgeano já na juventude. O trecho é citado imediatamente depois de Borges elencar suas leituras inglesas, incluindo o Quixote. E logo após vêm os livros em espanhol, entre eles os nacionais: Eduardo Gutiérrez e seus romances sobre os personagens dos *compraditos*, *orilleros* – os filhos dos *gauchos* – que terão ter um papel importante na poética borgeana.

Em seguida, o *Martín Fierro* é lido por Borges longe dos olhos da família. Hernández, seu autor, era um defensor do sistema político federalista no século XIX. O avô de Borges, Isidoro Suárez, havia sido desterrado de Buenos Aires e todas suas terras foram confiscadas durante o governo de Juan Manuel Rosas por sua família ser uma defensora do sistema unitário. Por isso, a leitura de *Martín*

Fierro devia provocar verdadeira ojeriza em Leonor Acevedo Borges ao associar Hernández aos federalistas rosistas. As diatribes contra os federalistas foi uma das tônicas na família de Borges, principalmente através de sua mãe.

Nesse reduto, o livro é de fato um representante da barbárie e como acrescenta o próprio Borges, fornece uma imagem equivocada do que seriam os *gauchos*. Contudo, num primeiro momento isso não parece gozar de importância para o jovem ávido leitor, que de maneira escondida lê o *Martín Fierro*.

Pelo contrário, o *Facundo* de Sarmiento é lido sem peias, o trecho em que o cita não é acompanhado de nenhum comentário à parte como vimos no anterior, é natural ler a Sarmiento, simplesmente: “Li ainda o *Facundo*, de Sarmiento”. Duas hipóteses podem ser aventadas para esse caráter parco de Borges ao comentar sua leitura do *Facundo*, a saber: a primeira é simples, Sarmiento foi unitário, um defensor da civilização, por isso, concorde com a família de Borges; a segunda, Sarmiento é um representante da biblioteca, do universal. Logo após o trecho em que o *Facundo* é citado temos referências à mitologia grega e escandinava. Sarmiento está mais próximo do universal que Hernández, esse está mais perto de Gutiérrez, os *orilleros* dos romances desse escritor são uma continuação do *gaucho(s) Martín Fierro*.

2.2.2. O encontro anacrônico de bibliotecas: Borges e Sarmiento

Nenhum espectador argentino tem a clarividência de
Sarmiento
Jorge Luis Borges

Como assinala Giorgio Agamben (2009), ser contemporâneo ao seu próprio tempo não pressupõe uma adesão é, ao contrário, exercer a intempestividade, ir contra seu próprio tempo sem abandoná-lo, ou seja, é exercer o anacronismo, aderir e ao mesmo tomar distância. É dentro desta chave teórica que podemos propor um encontro entre Borges e Sarmiento. Um encontro entre exímios leitores e nos labirintos das bibliotecas.

Esse espaço é o catalisador dessa aproximação, haja vista que Sarmiento é uma espécie de fundador desse local como espaço público na Argentina. Quando presidente – 1868-1874 –, Sarmiento foi responsável pela Lei de Bibliotecas, que teve como objetivo construir bibliotecas públicas pela Argentina. Ao final do seu mandato – 1874 –, o país já contava com 140 sedes, com 35.000 exemplares em circulação. Borges foi um funcionário dessas bibliotecas, primeiro como auxiliar na seção Miguel Cané, da Biblioteca Municipal, e depois como Diretor da Biblioteca Nacional.

Ou seja, estamos diante de dois leitores. Em Sarmiento temos o leitor que se apresenta como um autodidata, apesar de todos os tropeços em sua educação ocasionados pelos federalistas, como repete várias vezes, conseguiu prosperar com suas próprias pernas. Sempre construiu uma imagem de si mesmo ligado ao *self mad man*.

Em *Recuerdos de Provincia* (1850), livro de formação de Sarmiento, seu *Bildungsroman*, narra em diversos momentos sua capacidade intelectual como autodidata. No capítulo “Mi educación” relata como aprendeu a ler aos cinco anos e utilizava essa habilidade para ler para todo o povoado:

A los cinco años de edad leía corrientemente en voz alta, con las entonaciones que sólo la completa inteligencia del asunto puede dar, y tan poco común debía ser en aquella época esta temprana habilidad, que me llevaban de casa en casa para oírme leer [...]” (SARMIENTO, 2006, p. 176-177).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), podemos encontrar um “voluntarismo biográfico” em Sarmiento, tanto no seu livro de memórias, *Recuerdos de Provincia*, como no próprio *Facundo*. A biografia para Sarmiento é uma forma de falar de si mesmo falando dos outros. Para a crítica argentina: “Lo autobiográfico como materia le sirve para exponer ideas, propuestas, posiciones. El recuerdo favorito de Sarmiento es a su persona: él es un ejemplo y las vidas de otros se miden contra su vida” (SARLO, 2007, p. 15). Ainda segundo Sarlo (2007), Sarmiento não sente pudor ao utilizar a primeira pessoa, é confiante, crê em si: “Sarmiento no siente el pudor del Yo. En realidad, piensa que la presentación de su vida tiene un carácter demostrativo tan fuerte, por lo menos, como otras vidas que él considera memorables” (p. 15).

É o *self mad men* que se faz desde a mais tenra infância como o próprio Sarmiento deixa claro em *Recuerdos*: “[...] Yo creía desde niño en mis talentos como un propietario en su dinero o un militar en sus actos de guerra” (SARMIENTO, 2006, p. 177). É notável como esse leitor que se constrói a si mesmo apresenta a história da Argentina no século XIX por meio da sua própria biografia, isso tanto no *Facundo* como nos *Recuerdos*. Existe uma relação de sinonímia criada por Sarmiento:

[...] en mi vida tan destituida, tan contrariada y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de uno no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos por desplegar las alas y lacerándose a cada tentativa contra los hierros de la jaula que la retiene encadenada (SARMIENTO, 2006, p. 175).

No trecho, todas as dificuldades que Sarmiento encontrou na construção de si mesmo são assemelhadas às mesmas que a América do Sul, especialmente a Argentina, teve para sair da suposta barbárie. A fascinação que Sarmiento tem pela cultura norte-americana pulsa no trecho, temos a metáfora do homem que se direciona para Oeste seguindo a doutrina do “Destino Manifesto” e nesse trajeto encontra e vence todos os impedimentos associados à barbárie.

Em Borges, o processo de formação do leitor também é recortado pela ficcionalização, mas não é o *self mad man* sarmientino. Também teve problemas na sua educação regular cheia de titubeios entre Buenos Aires e Genebra, conseguindo concluir somente o segundo grau. Borges relata no *Ensaio Autobiográfico* como seus anos escolares foram conturbados:

Não me traz prazer algum recordar meus primeiros anos escolares. Para começar, só entrei na escola aos nove anos, porque meu pai – como bom anarquista – desconfiava de todas as iniciativas estatais. Como eu usava óculos e, ao estilo de Eton, colarinho e gravata, sofria com as zombarias e ameaças da maioria de meus companheiros, que eram aprendizes de valentões (BORGES, 2009, p. 19).

Mas isso não era problema, Borges é o autodidata que encontra as duas tradições dispostas ao seu alcance, às duas genealogias. Tinha em casa a biblioteca do pai e as memórias da mãe. O inglês e o espanhol.

Não obstante, ao mesmo tempo em que Borges e Sarmiento se aproximam como ávidos leitores, distanciam-se no processo de formação da figura desse leitor. No entanto, como vimos, é justamente por meio dessa biblioteca familiar que Borges lê pela primeira vez Sarmiento.

Doravante, Borges não irá deixar de (re)ler ao escritor do século XIX. Borges transforma-se em um leitor profícuo do *Facundo* e de *Recuerdos de provincia*. Essas leituras e releituras aparecem diretamente no prólogo de Borges ao *Recuerdos* em 1944, vejamos: “O decurso do tempo muda os livros; *Recuerdos de provincia*, relido e revisto em fins de 1943, não é certamente o livro que eu percorri há vinte anos” (BORGES, 2010, p. 176). Os contextos mudam a forma como um livro é lido, isso fica ainda mais claro no seguinte trecho:

[...] *Recuerdos de provincia* era, então, o documento de um passado irrecuperável e, portanto, grato, já que ninguém sonhava que seus rigores pudessem regressar e nos alcançar. Lembro que em suas páginas e nas páginas congêneres do *Facundo* pareciam-me inúteis e, talvez, demasiado evidentes as diatribes contra o primeiro dos caudilhos, Artigas; contra um dos penúltimos, Rosas. A perigosa realidade descrita por Sarmiento era, na época, distante e inconcebível; agora é contemporânea (BORGES, 2010, p. 177).

A releitura de *Recuerdos de provincia* por Borges muda, se antes era só um documento do passado, agora é produto do anacronismo, ferramenta para se pensar a década de 1940. A perigosa realidade descrita por Sarmiento é contemporânea, Borges ao dizer isso tem em vista o que acontece na conturbada política Argentina. A iminência de Perón avizinha-se, subiria ao poder dois anos depois, em 1946.

Mas também tem em vista, principalmente, o que acontece na Europa, a ascensão e consolidação do Nazismo e *pari passu* a Segunda Guerra Mundial. Vale lembrar que também em 1944 Borges publicou em *Sur* “Anotaciones al 23 de Agosto de 1944” em que saudava a liberação de Paris do controle dos nazistas e criticava todo nacionalismo exacerbado aos moldes de Sarmiento, citemos: “[...] Ser nazi (**jugar a la barbarie enérgica**, jugar a ser viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, **un gaucho**, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral” (BORGES, 2012, p. 309, grifos nossos). Isso tudo para dizer que Borges intervém, mais uma vez, no espaço contemporâneo a partir do século XIX, isto é, por meio das leituras que faz de Sarmiento. Adota uma postura dúbia – como Sarmiento – em relação aos *gauchos*, se na década de 1940 estão associados à barbárie, na de 1960, como analisamos, faz o resgate da sua figura tomada pelo nacionalismo peronista.

Mas em direção contrária a essas incipientes leituras políticas de Borges por meio de Sarmiento – tema que iremos retornar nesse trabalho –, voltemos novamente à configuração das bibliotecas e dos leitores. Na poética borgeana, a biblioteca é signo da multiplicidade, dos hexágonos e das galerias infinitas como no conto “Biblioteca de babel”, lugar por excelência dos livros e das citações.

Essas últimas, são procedimentos fartamente utilizados pelo escritor argentino: falsas citações, falsas atribuições, dados inventados. Lembremo-nos do exemplo clássico, Pierre Menard e seu *Quijote* do século XX. No entanto, se colocarmos tal procedimento em perspectiva, historicizá-lo, seu precursor na literatura argentina é Domingo Faustino Sarmiento. Cada capítulo do *Facundo* é aberto por meio de uma epígrafe e muitas são atribuídas ao autor equivocadamente, como naquela que abre o livro: “On ne tue point les idées” (Não se matam ideias’), falsamente atribuída a Fortoul.

Segundo Piglia (2010) é por meio de Sarmiento que temos o início das falsas atribuições na literatura rio-platense. A frase proferida faz uma clara referência à barbárie que ele vê nos unitários, seu autoritarismo. Sarmiento estava sendo exilado e a frase funcionava como uma forma de resistência, isto é, se matam os

corpos, mas não as ideias de liberdade, essas permanecem, são imperecíveis. Em resumo, estava indo para o exílio, mas não se calaria. Entretanto, a epígrafe é produto da falsificação, Sarmiento cita mal:

Sarmiento distancia-se nitidamente da barbárie de que se destera recorrendo à cultura; não devemos esquecer que essa divisa é uma citação: uma frase de Diderot que Sarmiento cita mal e atribui a Fortoul, abrindo assim o capítulo de referências equivocadas, falsas citações, erudição apócrifa, que é um signo da cultura argentina pelo menos até Borges (PIGLIA, 2010, p. 19).

Piglia indica que a epígrafe seria da lavra de Diderot, mas acompanhando as notas da tradução de Sergio Alcides (2010), que aqui utilizamos, a referência teria uma história muito mais emaranhada, vejamos:

“Não se matam ideias”. A autoria da frase é discutida. Sarmiento a atribui a Hippolyte Fortoul [1811-56], mas o crítico Paul Groussac afirmou em 1924 que o verdadeiro autor é o conde Volney [1757-1820]. Estudiosos mais recentes como Noara Dottori, Susana Zanetti e Roberto Yahni não afastam a hipótese de a sentença ser da lavra do próprio Sarmiento, em nome de quem ela é frequentemente citada. Piglia, no prólogo desta edição, cita como fonte uma frase de Denis Diderot (ALCIDES *apud* SARMIENTO, 2010, p. 46).

Não cabe aqui tentar indicar quem é o mais correto e exato na indicação do verdadeiro autor, mas assinalar como se forma uma *mise en abyme* na citação utilizada por Sarmiento, onde já não importa mais quem é o verdadeiro autor, ou, a partir do momento em que a profere, Sarmiento se converte em seu autor, visto que é aquele que firma seu significado, a frase a partir desse momento sempre estaria associada ao *Facundo*. É um procedimento essencialmente borgeano, a falsa citação ou as apropriações errôneas.

Contundo, um só exemplo pode parecer somente um equívoco que passou despercebido pelo escritor. Para apagar essa impressão retiramos do *Facundo* outras falsas atribuições. Já na abertura do primeiro capítulo “Aspecto físico da República Argentina e caracteres, hábitos e ideias que ele engendra”, Sarmiento faz outra má citação, em francês: “L’étendue des Pampas est si prodigieuse, qu’au nord eles sont bornées par des bosquets de palmiers, et au midi par des neiges éternelles”⁶⁵ (SARMIENTO, 2010, p. 67).

A frase que funciona como introdução ao ambiente dos pampas, tema do

⁶⁵ Tradução de Sergio Alcides: “A extensão dos Pampas é tão prodigiosa que eles são limitados ao norte por florestas de palmeiras e ao sul por neves eternas”.

capítulo, é falsamente atribuída a Sir Francis Bond Head [1793-1875], um viajante e militar francês. Na verdade, ela “[...] é de uma edição francesa dos Quadros da natureza, do naturalista e explorador alemão Alexander von Humboldt [1769-1859]” (ALCIDES *apud* SARMIENTO, 2010, p. 67).

No capítulo em que narra à morte de Facundo Quiroga – Barranca-Yaco – Sarmiento comete uma nova modalidade de equivocação, dessa vez não é o nome do autor que troca, mas do livro. Sarmiento atribui a citação, a seguir, ao livro *Colden’s History of Six Nations*: “O fogo que por tanto tempo abrasou a Albânia já se apagou. Todo o sangue vermelho foi lavado, e as lágrimas de nossos filhos foram enxugadas. Agora nos ligamos com o laço da federação e da amizade” (SARMIENTO, 2010, p. 329).

O trecho, através da alusão, faz uma clara referência à morte do caudilho Facundo Quiroga, ou seja, o fogo da barbárie que se alastrava do campo para as cidades por fim se apagava e o projeto unitário poderia ser realizado. Contudo, como indica a nota do tradutor, Sarmiento comete outra falsa atribuição, a saber:

Epígrafe em espanhol, no original, provavelmente retirada da obra *The History of the Five Indian Nations Depending on the Province of New York in America*, de Cadwallader Colden [1688-1776], publicada em 1727. Quanto ao título, apontado em inglês, Sarmiento se equivoca; a citação se refere a um trecho não identificado e talvez seja a síntese de uma passagem mais longa ou de vários parágrafos. Note-se que Sarmiento traduz o nome do território norte-americano de “Albany” por “Albania” (ALCIDES *apud* SARMIENTO, 2010, p. 329).

Além das equivocadas e falsas, temos no *Facundo* citações incompletas e incertas. Em todos os casos, mesmo naqueles que o autor está citando corretamente, o princípio-guia é torcer as citações para que se coadunem com aquilo que Sarmiento se propõe a dizer. Em outras palavras, que as citações se conformem com o argumento, formem um só par. E faz isso com autores diversos: Shakespeare, Victor Hugo, Humboldt. Sarmiento quer mostrar ao leitor como domina o conhecimento livresco ocidental.

Isto é, todas essas citações mostram um Sarmiento universal, sabe se locomover na chamada “alta cultura”. É nesse sentido que Borges fala da clarividência de Sarmiento, foi o melhor leitor da história Argentina, aquele que não se contentou com um suposto destino sul-americano, almejou a cultura universal. Novamente no prólogo de Borges a *Recuerdos* de 1944 isso é dito de maneira explícita, vejamos:

Nenhum espectador argentino tem a clarividência de Sarmiento. Sobre o que foi a conquista desta parte da América: fragmentária e lentíssima ocupação de quase desertas planícies. Sabe que a revolução, em troca de emancipar todo o continente e de alcançar vitórias argentinas no Peru e no Chile, abandonou, ainda que transitoriamente, o país às forças da ambição pessoal e da rotina. **Sabe que nosso patrimônio não deve ser reduzido aos haveres do índio, do gaucho e do espanhol; que podemos aspirar à plenitude da cultura ocidental, sem exclusão alguma** (BORGES, 2010, p. 180, grifos nossos).

Esse Sarmiento universal que aspira a plenitude da cultura ocidental é parte de uma visão que Borges passa a construir de maneira progressiva, em relação a Sarmiento e sua obra, a partir da década de 1940 e tem como marcos os ensaios: “Anotaciones al 23 de Agosto de 1944” e “El escritor argentino y la tradición”, um poema sobre Sarmiento e os prólogos e seus pós-escritos, sobre o *Facundo* e *Recuerdos*⁶⁶. E que se completa definitivamente na década de 1970.

Antes, como veremos – inclusive na ficção dos anos 1940 –, temos um Borges paradoxal, entre José Hernández e Sarmiento, *Martín Fierro* e *Facundo*, barbárie e civilização, mantendo os dois polos na corda bamba, em um “[...] sistema de oposiciones binarias y de contrastes, pero también de mezclas y de entreveros” (PIGLIA, 2001, p. 150).

2.2.3. Borges entre imagens do pêndulo: José Hernández e Sarmiento

Para Grínor Rojo (2016) no ensaio “Borges joven y después...” podemos perceber na obra borgeana dois escritores, quais sejam: um primeiro que “[...] se sintió poseído por una pasión argentinista y latinoamericanista de proporciones colosales [...]” (p. 52), é o Borges que acaba de regressar a Buenos Aires depois de uma larga turnê pela Europa (1914-1921) e constrói o criollismo de vanguarda.

O segundo escritor é o que abandona essa perspectiva “argentinista”, execra os livros publicados nesse período – *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos* – e os retira das suas obras completas, começa a criticar o nacionalismo e a apagar o outro Borges. O período assinalado para essa transição são os anos 1930.

⁶⁶ O ensaio “Anotaciones al 23 de Agosto de 1944” saiu pela revista *Sur* em 1994 e o “El escritor argentino y la tradición” é de 1951. Os artigos sobre Sarmiento são de 1961, um publicado pelo *La Nación* e o outro por *Comentario*. Fazem parte dos *Textos recobrados* de Borges, o terceiro volume, (1956-1986). O poema “Sarmiento” é publicado no livro *El otro, el mismo* (1964). O prólogo do *Facundo* é de 1974, já o prólogo a *Recuerdos de Provincia* é de 1944 e o pós-escrito é de 1974.

Não por casualidade, essa divisão marca as atitudes decisivas de Borges acerca dos dois grandes livros nacionais, o *Facundo* e o *Martín Fierro*. Ou seja, a fase “argentinista” e latino-americana está associada a José Hernández e a fase pós-nacionalismo a Sarmiento. Contudo, como veremos, essa divisão proposta é esquemática como propõe Rojo (2016), de fato ocorre uma transição, mas a relação entre o “Borges jovem” e o “Borges depois” permanece em tensão. E seguindo essa perspectiva, também propomos que essa inquietação é expandida para a relação com *Facundo* e o *Martín Fierro*, é dialetizada e também permanecerá como uma grande constante, principalmente na ficção. Vejamos primeiro como isso se desenha.

Na década de 1920-1930, a cidade de Buenos Aires vivia em ebulição devido à modernização. Segundo Beatriz Sarlo (2010), em *Modernidade Periférica: Buenos Aires – 1920 e 1930*, diferentes tendências se cruzavam no espaço urbano: aceleração e temor, aderência e conservadorismo, Idade de Ouro e decadência. Ou seja, é um local em disputa permanente, de formação e profissionalização dos escritores e intelectuais. A cidade das heterogeneidades: “[...] modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; criollismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla”. (p. 32)

Essa Buenos Aires da cultura da mescla já distava muito daquela outra cidade de 1890, era agora um espaço cosmopolita, os imigrantes estavam em todo lugar, na década de 1930 chegariam a mais de 30% da população e “[...] os homens não nativos eram 120% a mais” (SARLO, 2010, p. 38). Já não era o espaço homogêneo dos *criollos* do século XIX. Entretanto, tal situação provocava verdadeira apreensão na geração do Centenário, é o que expressa Sarlo (2010): “Do ponto de vista de sua população, Buenos Aires era uma cidade cosmopolita. O que escandalizava ou apavorava muitos dos nacionalistas do Centenário influenciou a visão dos intelectuais nos anos 20 e 30” (p. 37).

O pensamento dessa geração está colado ao aniversário da independência da Argentina em 1910, essa conjuntura foi marcada pelas inquietudes sobre o significado da identidade nacional e coube aos escritores e intelectuais firmarem os sentidos dessa busca. Se na década de 1920 e 1930 os escritores já vivem da escrita, o campo intelectual está assentado e o mercado editorial cresce a cada dia, em 1910 encontramos a gênese desse processo. São os escritores que produzem o pensamento que alicerça o Centenário.

Três eixos ou palavras significativas foram primordiais: a saber, “*criollo*”, “*gaucho*” e “imigrantes”. Nos dos primeiros ocorre uma mudança na percepção

que é fundamental, o termo “criollo” no século XIX era carregado de aspectos raciais pejorativos, vistos como elementos de atraso. Já no século XX: “Un nuevo sentido, sin embargo, irá cristalizando poco a poco en torno a esta palabra, un sentido que evocará valores y virtudes positivas y cuyo término contrapuesto será el ‘gringo’ o ‘inmigrante’” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 184). O termo “criollo” já é outro, associa-se ao mundo dos *gauchos*, seus costumes e a *gauchesca*.

O “gaucho” passa por um processo de troca semelhante, na pena de Sarmiento é elemento bárbaro, vive nas solidões dos pampas. Na carta a Bartolomé Mitre, que já citamos, o escritor é brutal em sua avaliação: “[...] La sangre es lo único que tienen de humano esos salvajes” (SARMIENTO *apud* GAMERRO, 2015, p. 413). Já para a geração do Centenário, o *gaucho* é representante da identidade nacional:

“El gaucho, el desierto, la carreta ya no son los representantes de una realidad “bárbara” que hay que dejar atrás en la marcha hacia la “civilización”, sino los símbolos con los que se trama una tradición nacional que el ‘progreso’ amenaza disolver” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 184).

Já os “imigrantes” assumem o papel que era dos *gauchos* no século XIX, são os verdadeiros bárbaros. O deslocamento é exatamente igual aos dos outros, no entanto, é negativo: “Así sucedería, por ejemplo, con la imagen de la inmigración que, de agente del progreso, se transformaría en la portadora de una nueva barbarie” (p. 183). Para os intelectuais do século XIX, principalmente Sarmiento, o principal motor de civilização era a imigração, só assim para ocupar produtivamente a terra e, por conseguinte, promover um processo de *miscigenação branca*. No século XX, no Centenário, os imigrantes eram a mácula na construção de uma tradição nacional, os “gringos”.

Todo processo de criação de identidades nacionais é ordenado pelo mito. E nesse aspecto, a literatura é sempre mobilizada, pois é capaz de criar textos ficcionais que funcionariam como amálgama da nação. Os intelectuais do Centenário não fizeram diferente, mas não precisaram de construir essa ficção de fundação, ela já estava feita. O *Martín Fierro* foi o escolhido, conjugava em um só livro os termos “criollo” e “gaucho”:

Estas tendencias hallarían una cristalización característica (y de larga influencia en la cultura argentina) en el movimiento de revalorización del *Martín Fierro*, que tuvo su punto de condensación en el año 1913. La nueva lectura del poema de Hernández no sólo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho – convertido en arquetipo de la raza –, sino también para estable-

cer el texto “fundador” de la nacionalidad: “Sintetiza el espíritu de la raza americana, en lo que éste tiene de hondo y permanente” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 187).

Os arautos desse resgate do *Martín Fierro* e, por conseguinte, os eixos do pensamento desse período são respectivamente: Ricardo Rojas e Leopoldo Lugones. O primeiro foi o crítico responsável pela formação da cátedra de Literatura Argentina. Já Lugones era o poeta do momento, adepto do modernismo de Ruben Darío, seu nacionalismo se converteria em fascismo na década 1930. Publicou *El payador*, livro em que exaltou o *Martín Fierro* como a épica nacional. Nesse aspecto, os dois críticos discordavam, Lugones e Rojas:

Para el primero, el *Martín Fierro* tenía sus antepasados en los poemas homéricos, mientras que para Rojas se emparentaba con la épica medieval: la obra de Hernández representaba para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar del Mio Cid* para los españoles (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 187).

É uma discordância entre pares, tanto Lugones quanto Rojas faziam parte de uma geração de estrato conservador. O resgate dos *gauchos* não tinha como pressuposto aquilo que Hernández faz em *La vuelta* (1879), ou seja, salvar os homens do campo do exclusivismo da modernização e inseri-los no mercado. A motivação é ideológica, é uma reação à modernização que se iniciava de maneira forte já na primeira década do século XX. Os *gauchos* já não faziam parte da paisagem, a mobilização da sua imagem mitológica cumpria o papel de exaltar as velhas elites “criollas” que viam com apreensão a chegada dos imigrantes:

Si el texto de Hernández contenía el secreto de la nacionalidad, volver sobre él significaba resucitar esa verdad primordial, pero ya no únicamente para evitar que el “gaucho simbólico” se eclipsara frente a los cambios que el progreso introducía. También para afirmar, a través del mito del origen, el derecho tutelar de la élite de los “criollos viejos” sobre el país”. Derecho que los recién llegados aparecían impugnando (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 188).

O “criollismo de vanguarda” de Borges e dos escritores ligados à revista *Martín Fierro* – como Oliverio Girondo e Ricardo Güiraldes – se aproxima e ao mesmo tempo se afasta dessa visão elaborada pelos intelectuais do Centenário. Leopoldo Lugones é o cânone da poesia nacional que querem derrubar do pedestal, no entanto, a imigração ainda é um problema como foi para a geração anterior.

A imigração havia chegado ao paroxismo, era um elemento premente nessa Buenos Aires da cultura da mescla. Mas como esse é um espaço urbano heterogêneo, permitia a conjugação do progressismo da vanguarda com o conservadorismo “criollista”. No ensaio “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, Sarlo (1997) mostra como o movimento criado ao redor da revista *Martín Fierro*, fundada em 1924, possuía um programa tênue e moderado. Do lado vanguardista, a ruptura com o modernismo de Lugones e Darío e a crítica a mercantilização da arte. Do lado criollista, a oralidade e a oposição entre “argentinos sin esfuerzo” e “hijos de inmigrantes”.

O nacionalismo é um ordenador nesse movimento de vanguarda, fato que já aparece no nome da revista – Martín Fierro. Em consequência, a oralidade popular é ressaltada, principalmente aquela que se aproxima do falar dos *gauchos* e dos *orilleros*⁶⁷, o livro de ensaios “El tamaño de mi esperanza” e o conto “Hombre de la esquina rosada” são os grandes arquétipos dessa valorização oral. Nesses textos, a oralidade é marcada no léxico: “realidá”, “autoridá”, “pa” “jué” – “realidad”, “autoridad”, “para”, “fue” –, o objetivo é emular o espanhol oral rio-platense. Esse foi alçado pelos martinfierristas⁶⁸ como singular e completamente afastado do espanhol peninsular, signo autêntico e independente. Sobre essa questão Sarlo (1997) vai dizer:

Al mismo tiempo, la seguridad que los martinfierristas experimentan frente a su “lengua natural” se emparenta con un motivo clásico del debate sobre la lengua en la Argentina: el de la peculiaridad del español rioplatense, que, desde la generación de 1837, opuso los rasgos renovadores de la lengua de los intelectuales argentinos a cualquier pretensión de hegemonía del español de España (p. 238).

No entanto, surgem duas questões, quem está apto para utilizar esse idioma? Os nativos. E quem pode conjugá-lo ao internacionalismo da vanguarda? Também os nativos. Nessa perspectiva, os imigrantes ou aqueles que falavam o espanhol, mas não o tinham como língua mãe e não possuíam uma tradição familiar, isto é, não eram filhos de nativos, ficaram excluídos. A vanguarda estabelece um corte conservador que vinha já desde o período do Centenário, em um extremo os nativos sem esforço e do outro os imigrantes e seus filhos. Os primeiros possuíam uma relação materna e de berço com a língua e, por isso, podiam estabelecer a ligação com o universal, logo, os estrangeiros estavam excluídos.

⁶⁷ Logo a seguir falaremos desses personagens.

⁶⁸ Os membros da revista *Martín Fierro*.

En el discurso martinfierrista se resuelve la cuestión de quiénes son los que, por su relación ‘natural’ con la lengua nacional, pueden ser políglotas: un políglota argentino es el que tiene el español del Río de la Plata como lengua materna, de origen, y sólo sobre este origen seguro se puede construir el poliglotismo legítimo: podemos leer, incluso, escribir, francés, inglés, italiano, pero la pronunciación lo decide todo (SARLO, 1997, p. 238).

Borges é o maior representante desse “criollismo de vanguarda” entre os martinfierristas, é seu criador. Após voltar das suas viagens a Europa (1914-1921) o escritor encontra uma Buenos Aires irreconhecível, o local da infância havia sido transformado pela modernização da década de 1920 e 1930. Por isso, resolveu criar um espaço intocado por essas transformações, não produz uma espécie de Idade de Ouro como Ricardo Güiraldes – outro membro dos martinfierristas –, mas um criollismo urbano, o mito das “orillas”:

Borges rejeita, desde o começo, um ruralismo utópico como o que Güiraldes propõe. Sua invenção são as “orillas”, zona indefinida entre a cidade e o campo, quase vazia de personagens, exceto por dois ou três tipos mais presentes nas ficções que nos poemas. O espaço imaginário das *orillas* parece pouco tocado pela imigração, pela mescla cultural e linguística (SARLO, 2010, p. 81).

Essas “orillas” imaginárias são o território de fronteira entre a cidade e o campo, no entanto, mais próximo do último. Ali, Borges vê o reduto da autenticidade *criolla*, nos bairros pobres – chamados de *arrabales*⁶⁹ –, ou seja, aqueles locais que estavam fora das cidades, nas margens. Local do “tango primitivo” (milonga) e dos *orilleros*, homens fora da lei – também das margens –, valentes e famosos pelo uso da faca, próximos aos *gauchos* dos pampas.

Beatriz Sarlo (2008), em *Jorge Luis Borges, un escritor en las orillas*, mostra como essa perspectiva de fronteira – ou periferia – se transforma em uma poética, atravessa a escritura borgeana. O escritor coloca sua obra sempre em conflito, o nacional e a Europa, Buenos Aires e Genebra, *Facundo* e *Martín Fierro*. Está sempre numa região de fronteira, Borges cria o entre-lugar, e, desde essa posição, pode ser universal. Mas num primeiro momento essas “orillas” possuem um sentido particular e bastante nacional:

Naqueles anos, o termo *las orillas* designava os bairros distan-

⁶⁹ No “Borges Babilônico”: “O termo empregado geralmente no sentido amplo de “ponto extremo da cidade”. Borges, porém, diferencia-o de “bairro”, “subúrbio”, “margens”. O arrabalde, palavra, também utilizada tanto pelo tango como pela literatura que recupera sua mitologia, corresponde mais a essas construções literárias que aos bairros portenhos reais. Assim, Palermo ou Saavedra, por exemplo, representam melhor o arrabalde do que Flores ou Constitución, regiões igualmente distantes do centro de Buenos Aires” (GRAMUGLIA; SCHWARTZ, 2017, p. 70-71).

tes e pobres, limítrofes com a planície que cercava a cidade. O *orillero*, morador desses bairros, muitas vezes trabalhador dos matadouros e frigoríficos onde ainda se estimavam as destrezas rurais no manejo do cavalo e da faca [...] O *orillero* arquetípico é de linhagem hispano-criolla, e sua origem é anterior à imigração [...] (p. 48).

Podemos entender essa poética das *orillas* e o vanguardismo criollista a partir da perspectiva proposta por Florencia Garramuño (2009) de uma “modernidade primitiva”. O que seria? A implicação de vanguarda mais nacionalismo. Analisando tanto a cultura brasileira como a argentina, Garramuño (2009) mostra como no Cone-Sul se construiu um paradoxo que aproximou modernidade e primitivismo, ou seja, os movimentos de vanguarda resgataram aspectos da cultura popular, o samba e o tango. Esses elementos considerados como símbolos da barbárie, selvageria e do exotismo foram recuperados e carregados de aspectos positivos, se transformam em objetos representativos da cultura nacional. Essas características formariam uma “vanguarda primitiva”:

Na figuração anfíbia do conceito de primitivo, a vanguarda latino-americana se afasta da europeia. A equação primitivo/outro no Brasil e na Argentina não funciona de maneira dicotômica, mas como uma via de mão dupla, pois, se o apelo ao primitivo na Europa pode implicar uma ruptura com a tradição nacional, na América Latina o primitivo condensa num gesto um duplo sentido que é ao mesmo tempo cosmopolita e nacionalista, um gesto que simultaneamente rompe com a tradição e recupera um passado (GARRAMUÑO, 2009, p. 73).

Não é tanto um paradoxo, mas uma união entre primitivismo (nacionalismo) e modernidade. E nesse sentido, também podemos pensar em um “Borges primitivo”, o das *orillas* e do *criollismo*. O escritor recupera o tango e os *orilleros*, duas formas primitivas, como elementos nacionais. Para Sarlo (1997) e Garramuño (2009) o livro *Evaristo Carriego* (1930) funciona como o “manifesto vanguardista” do *criollismo* urbano e dessa “modernidade primitiva”.

É um livro que engana pelo nome, não é uma biografia de Evaristo Carriego. Esse foi um poeta popular que escrevia versos com temática suburbana, isto é, tinha como foco essas margens que tanto admiravam a Borges. Entretanto, o livro é uma miscelânea, possui ensaios que analisam a obra de Carriego, mas é dedicado a historiar as *orillas* e seus personagens, textos sobre o bairro de Palermo – I. Palermo de Buenos Aires –, os ginetes – VII. Histórias de cavalheiros –, a faca – IX. O punhal – e o tango – XI. Histórias do tango.

Para Sarlo (2008), o livro não é nada mais nada menos do que fingimento: “*Evaristo Carriego* finge ser uma biografia, quando na realidade é uma mitologia portenha. É ainda um manifesto literário, oculto, irônico e atenuado” (p. 55). Uma mitologia das *orillas* e um manifesto literário do vanguardismo criollista.

Garamuño (2009) se aproxima dessa visão. Por meio da análise de “Histórias do tango” do *Evaristo Carriego*, a crítica mostra como Borges rejeita o tango moderno – o urbano e o ligado a Gardel – e se apoia no tango que surge da milonga, aquele que nasce nas *orillas*, nos bordéis. Esse é o tango autêntico e o outro é apenas uma corruptela sentimentalista. Essa defesa pressupunha eleger o tango e os *orilleros* como sucessores do *gaucho* e da *gauchesca*: “[...] o tango e o *compadrito* viriam a ser os herdeiros do *gaucho* e da *gauchesca*, através do culto da coragem” (p. 79).

A escritora continua apontando o caráter conservador do criollismo de Borges na leitura do tango, o desiderato fundamental do escritor era minimizar a influência da imigração:

Por outro lado, fica claro que a proposição de uma genealogia criollista em Borges cumpre outra função, nada desprezível: deslocar a influência da imigração, tão presente no tango, e passar a lê-la como a corrupção do tango “verdadeiro”, original. Nesse movimento, o primitivismo borgiano passa a cumprir um papel retrógrado: recusa o presente e valoriza o passado. Pelo menos do ponto de vista ideológico, devemos ter clara a ideia de uma vanguarda com um viés reacionário, o que não inclui somente Borges (p. 81).

É claro o acento conservador na proposta do criollismo de vanguarda de Borges. Porém, discordamos do viés reacionário. Os martinfierristas – principalmente Borges – se confrontavam frontalmente com os objetivos, por exemplo, de Lugones e dos intelectuais do Centenário. Esses tinham como intenção manter o *status quo*, isto é, o controle do sistema político e econômico pelas elites dos “*criollos velhos*”. Em outras palavras, privilegiar a produção de gado e cereais para o mercado externo.

Na historiografia, segundo Adamovsky (2020), o período – 1852-1916 – ficou conhecido como de total fechamento do sistema político e das sucessivas fraudes eleitorais. Era a manutenção desse fechamento que visaram os intelectuais oficiais, do poder – presidentes e ministros compareciam as suas palestras. Ademais, corroborando essa perspectiva, Lugones adotaria um nacionalismo xenofóbico na década de 1930, se aproximaria ao fascismo.

Já o vanguardismo criollista possuía um claro acento popular, inclusive nesse momento temos um Borges que participa ativamente da política, apoia diretamente a União Cívica Radical. O partido liderado por Yrigoyen se construiu como oposição à política exclusivista que vinha sendo feita e coloca em discussão a democratização dos espaços públicos. Hipólito Yrigoyen era considerado um homem das massas, convergia ao redor de sua figura esperanças de reformas no sistema político conservador. Foi eleito presidente em 1916.

Segundo o historiador Adamovsky (2020), o governo de Irigoyen: “Fue el primer movimiento político de masas” (p. 156) na história Argentina do século XX. Foi criada uma política de mobilização da imagem do presidente com a distribuição de retratos, medalhas e objetos. Além de pequenas políticas assistencialistas, como pão a preços mais baixos, e investimentos culturais e em entretenimento, promovidos pelo partido radical – UCR – nos bairros.

Irigoyen também participaria e venceria as eleições de 1928. Nessa última, que corresponde ao período do vanguardismo criollista, Borges criou um comitê de jovens escritores, formado por González Tuñon, Oliverio Gironde, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, para apoiar Yrigoyen. Em relação a esse momento o biógrafo de Borges, Williamson, diz:

Quando Irigoyen candidatou-se novamente à presidência, em 1928, houve nova onda de entusiasmo popular com a perspectiva de dismantelar para sempre a máquina política conservadora. E um dos mais ardentes partidários de Irigoyen era ninguém menos que Jorge Luis Borges, que, aos 28 anos, formou um grupo de jovens intelectuais dentro do Partido Radical a fim de fazer campanha pela reeleição do grande defensor do povo (2011, p. 38-39).

Esse caráter popular é tão forte que depois de criar esse grupo a direção da revista *Martín Fierro* publica uma declaração de defecção ao comitê e Borges, em resposta, se desvincula da revista. Essa vertente popular em Borges é notada pelo crítico Ricardo Piglia (2001) e funciona no espaço que aventamos nesta dissertação, isto é, tem como escopo o século XIX, essa estrutura popular em Borges se aproxima de Hernández e se opõe a Sarmiento:

[...] Hay una vertiente populista muy fuerte en Borges que a primera vista no se nota. Claro, Borges parece la antítesis. Por momentos esa veta populista se corresponde con sus posiciones políticas, sobre todo en la década del 20, **cuando está cerca del yrigoyenismo y defiende a Rosas y se opone de un modo frontal a Sarmiento**. Los tres primeros libros de ensayo son eso. Y los rastros se ven muy claramente en el libro sobre Carriego que es del 30 (p. 77, grifos nossos).

Retornamos aos dois Borges do início, o da década de 1920 e 1930 adere ao *Martín Fierro* e José Hernández. Os *gauchos* e os *orilleros* são símbolos primitivos do nacionalismo. Defende até o caudilho Rosas e, ainda, crítica implicitamente à imigração na mitologia das *orillas*. Ou seja, não poderia estar mais distante de Sarmiento. Para completar, vejamos como Sarmiento aparece em “El tamaño de mi esperanza” (1925), o livro mais criollista de Borges.

No ensaio que leva o nome do livro, Borges pergunta-se sobre o que a Argentina construiu em sua história até o momento daquela enunciação, entre aspectos positivos e negativos. Nos positivos, cita a independência e logo depois faz um elogio do federalismo do século XIX: “La Santa Federación fue el dejarse vivir porteño hecho norma [...] (BORGES, 2012, p. 13). Os federalismos criaram a centralidade de Buenos Aires. Nesse postura, se coloca contra os unitários, contra Sarmiento. Esse é citado entre os aspectos negativos: “Sarmiento (northeasternized Indian brave, great hater and despiser of the criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella” (BORGES, 2012, p. 14).

A perspectiva é extremamente acre e nacionalista (latinoamericanista). Por um momento vemos um Borges que assume a retórica dos anti-imperialistas do século XX, Sarmiento é um norte-americano, um Europeu, em suma, o vende pátria. Ainda por cima possui um tom xenofóbico, Sarmiento não sabe o que são os *criollos*, pois, não é um. Coloca por terra o autodidatismo que Sarmiento construiu para si, é visto somente como aquele que adentrou à cultura recentemente e já espera tudo dela. Por sua vez, Borges é aquele que domina à cultura, o “*criollo* sem esforço”, portenho, e Sarmiento é assemelhado ao estrangeiro mesmo não o sendo, visto que é da distante província de Cuyo.

Para encerrar, tece elogios a Rosas e Yrigoyen. O primeiro é: “Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de vivir [...] (p. 14-15). Já Irigoyen: “Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen” (p. 15).

No ensaio “La pampa y el suburbio son dioses”, Borges adere aos dois elementos nacionais, um é a continuação do outro: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer” (2012, p. 24). São substanciais para a pátria e a raça⁷⁰. Os pampas e as *orillas* são os verdadeiros patrimônios da Argentina: “De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa” (p. 26).

⁷⁰ “[...] cosas que son sustanciales de una raza o de un individuo” (BORGES, 2012, p. 22).

Sarmiento aparece novamente nos ensaios, mas dessa vez ao lado de José Hernández. Em “La tierra cárdena”, Borges analisa o livro *The Purple Land* publicado pelo escritor inglês William Henry Hudson. Aliás, Borges finge que faz uma análise da narrativa do escritor inglês para falar das tradições literárias argentinas. Em determinado momento mostra como Hudson caiu num dilema semelhante ao de Sarmiento: “[...] Ahí está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona *civilización* o *barbarie* y que Hudson Lamb resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda” (2012, p. 32).

O termo “gritona” possui um aspecto inculto e desfavorável e por trás de Hudson Lamp parece que vemos o próprio Borges optar pela barbárie sem hesitação, sem melindres. É justamente nesse contexto que o escritor aprende a bailar o tango, jogar truco e tomar mate amargo, características do Borges da década 1920-1930. Mas esse não é o único momento da binômica civilização e barbárie, mais a frente crítica a José Hernández:

Pero Hernández, gran federal que militó a las órdenes de don Prudencio Rozas, ex-federal desengañado que supo de Caseros y del fracaso del agauchamiento en Urquiza, no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: *Debe el gaucho tener casa/Escuela, Iglesia y derechos*. Lo cual ya es puro sarmientismo (p. 33, grifos do autor).

Novamente é notável o conhecimento de Borges da história Argentina no século XIX e das discussões que encerra. No trecho, se refere à vitória de Urquiza sobre a ditadura de Rosas na batalha de Caseros. No entanto, esse êxito dos federalistas de Urquiza não foi acompanhado da ascensão dos *gauchos* – mais próximos ao federalismo –, pois em 1861, depois da batalha de Pavón, Urquiza deixa o poder e os unitários ascendem novamente e colocam em prática seu projeto de modernização excludente. Hernández como um federal e defensor dos *gauchos* assiste a essa conjuntura, segundo Borges, com desesperança. E, por isso, escreve *La vuelta* (1879).

Borges está criticando justamente a segunda parte do livro, Hernández se contradiz, tinha construído um *gaucho* altivo e valente, agora, – em *La vuelta* – constrói um *gaucho* dócil, um cidadão cristão que exige seus direitos. Essa atitude não passaria de puro sarmientismo na visão do autor, a adjetivação expressa um caráter repulsivo. O tom de todo o trecho é ácido, Hernández parece decepcioná-lo. Mas mesmo assim indica mais uma vez qual seria sua posição, a barbárie de *La ida* (1972).

Essa é a *persona* do Borges da década de 1920 e 1930. Como ritual de transição na troca de máscaras, nada melhor do que – quase – queimar os livros com acento *criollista* – *El tamaño de mi esperanza* (1925), *Inquisiciones* (1925) e *El idioma de los argentinos* (1928). Depurar os livros iniciais de poesia de marcas orais – *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Luna de Enfrente* (1925), Borges modifica alguns dos poemas⁷¹. Esse ato de purgação não é realizado ao acaso, temos como hipótese que ao retirar os livros das obras completas, Borges está assumindo a outra máscara, de Sarmiento. No entanto, esse jogo entre as máscaras irá permanecer.

Grínor Rojo (2016) oferece duas respostas possíveis para essa mudança de postura em Borges. Na primeira, “[...] Borges se convenció de que la batalla desde el pasado pre-moderno [...] contra el presente moderno era una batalla perdida irremediavelmente; que su criollismo de unos pocos años antes ya no tenía ni audiencia ni destino” (p. 182-197).

Para o crítico essa resposta é a mais destituída de interesse, a segunda, quiçá, toca mais fundo nos motivos. Quando Borges volta da Europa na década de 1920 temos um sujeito que está em busca da sua identidade e a encontra na postura latino-americano do *criollismo*. Entretanto, conforme os rumos nacionais e internacionais caminhavam para o fascismo, Borges percebe que essa postura não passava de uma máscara:

[...] con el rumbo fascistoide que a partir de la década de treinta adopta el nacionalismo cultural del Centenario (Lugones es al respecto el ejemplo que no reconforta), terminará convenciéndose de que ese fondo identitario que él persigue no es más que un fantasma desprovisto de sustancia o eficacia, que es una máscara de teatro, una retórica, un simulacro como cualquier otro (ROJO, 2016, p. 210).

Outra interpretação sobre esse mudança de Borges é oferecida pelo historiador Noberto Galasso (2012), para o crítico o que realmente motivou o abandono da perspectiva nacionalista e *criollista* em Borges foi a elite semicolonial na Argentina. Àquela ligada ao imperialismo britânico e americano, ela censurou esse primeiro Borges e privilegiou, para Galasso, um segundo Borges inseparável dos jogos literários, do infinito, da “*orfebrería*”. Isso teria sido realizado por meio da aproximação que Borges estabeleceu com Adolfo Bioy Casares e Victoria Ocampo, dois escritores advindos de famílias oligárquicas e cosmopolitas.

⁷¹ Em “El general Quiroga va en coche al muere” de *Luna de Enfrente* (1925) Borges retira o verso “la luna atorrande en el frío del alba” da edição original e coloca no lugar “y una luna perdida en el frío del alba”. Retira o verbo “atorrar” de acento popular.

Mas voltando ao distanciamento. Como dito anteriormente, em meados da década de 1940, tendo em vista o Nazismo e o posteriormente o peronismo, Borges começa a criticar a figura dos *gauchos*. E não por oportunismo, Sarmiento é eleito o grande clarividente da cultura nacional no prólogo que Borges produz ao livro *Lembranças de províncias (Recuerdos de provincia)*, de 1944.

Depois, Borges volta a pensar no século XIX para afirmar como Sarmiento era *avant la lettre*. Em um mundo de localismos, Sarmiento era o único nacional, isso não é pressupor nenhum chauvinismo, é o local de onde ele parte para alcançar o universal: “Num incompatível mundo heteróclito de provincianos, de orientais e de portenhos, Sarmiento é o primeiro argentino, o homem sem limitações” (BORGES *apud* SARLO, 2010, p. 81). Comentando essa frase, Sarlo (2010) expressa: “A argentinidade encontrou sua fórmula na opinião de Borges sobre Sarmiento: a ausência de limites em face da cultural ocidental e de suas traduções do Oriente” (p. 81).

Borges erige a imagem de um arauto nacional. No livro *El otro, el mismo* (1964), é o Sarmiento leitor, pensador e construtor fundamental da história Argentina que Borges plasma no poema “Sarmiento”, uma espécie de mestre. Vale lembrar que todo onze de setembro na Argentina se comemora o dia do maestro recordando o falecimento de Domingo F. Sarmiento. Vejamos o poema:

Sarmiento

No lo abruman el mármol y la gloria.
Nuestra asidua retórica no lima
su áspera realidad. Las aclamadas
fechas de centenario y de fastos
no hacen que este hombre solitario sea
menos que un hombre. No es un eco antiguo
que la cóncava fama multiplica
o, como éste o aquél, un blanco símbolo
que pueden manejar las dictaduras.
Es él. Es el testigo de la patria,
el que ve nuestra infamia gloria y nuestra gloria,
la luz de Mayo y el horror de Rosas
y el otro horror y los secretos días
del minucioso porvenir. Es alguien
que sigue odiando, amando y combatiendo.
Sé que en aquellas albas de setiembre
que nadie olvidará y que nadie puede
contar, lo hemos sentido. Su obstinado
amor quiere salvarnos. Noche y día
camina entre los hombres, que le pagan
(porque no ha muerto) su jornal de injurias
o de veneraciones. Abstraído

en su larga visión como en un mágico
cristal que a un tiempo encierra las tres caras
del tiempo que es después, antes, ahora,
Sarmiento el soñador sigue soñándonos
(BORGES, 2016, p. 208).

É grande a mudança de “norte-americanizado indio bravo” para “testemunha da pátria”. Primeiro, é um Sarmiento humano, as efemérides não o transformam em um deus, é apenas um homem e solitário. Essa perspectiva pode parecer negativa, mas Borges incensa onde parece alfinetar. No prólogo a *Recuerdos* (1944), diz que o livro de Sarmiento possui muitos erros sintáticos e gramaticais, qualquer um pode corrigi-lo, mas “[...] ninguém pode igualá-lo” (BORGES, 2010, p. 176).

Entretanto, não é um alvo em branco, não pode ser mobilizado pelas ditaduras – novamente uma referência ao peronismo – como foi e será o *Martín Fierro*. É ele, o horror de Rosas – esse já não é mais nosso maior varão –, que vê e planifica nossa glória como herdeiro da luz da independência – Maio. Possui o dom da clarividência, também exerce o anacronismo, vê o presente e o futuro – “[...] y los secretos días del minucioso porvenir” (BORGES, 2016, p. 208).

É uma mudança total do Borges populista e do Partido Radical para o Borges, que agora, adere ao Partido Conservador. É construída a imagem de um Sarmiento guerreiro da palavra, da educação, da igualdade⁷², das bibliotecas públicas; sempre odiando, amando e combatendo. Nenhum aspecto negativo ou comprometedor é ressaltado, nem a perspectiva racalista de Sarmiento ou a política de expulsão e dizimação dos indígenas durante sua presidência. Ao invés, é aquele que é lembrado, positivamente, todo setembro: “Sé que en aquellas albas de setiembre/ que nadie olvidará y que nadie puede/ contar, lo hemos sentido [...]” (BORGES, 2016, p. 208). Ou seja, todo onze de setembro, comemora-se o dia do maestro e recorda-se a morte do arauto, Sarmiento.

Seu amor à Argentina “[...] quiere salvarnos” (BORGES, 2016, p. 208), suas ações, ainda incidem diretamente no presente, está vivo, tanto que é exaltado e execrado: “[...] Noche y día/camina entre los hombres, que le pagan/ (porque no ha muerto) su jornal de injurias/ o de veneraciones” (BORGES, 2016, p. 208). Lembremo-nos das disputas entre “facundistas” e “martinfierristas” na cultura argentina.

⁷² Uma das propostas de Sarmiento era a propagação da igualdade entre homens e mulheres na educação, foi responsável pela criação de escolas que integrava os dois gêneros.

Sua visão – *avant la lettre* – encerra as três caras do tempo – novamente o anacronismo, a mistura de tempos –, depois, antes, agora: “Sarmiento el soñador sigue soñándonos” (BORGES, 2016, p. 208). Como se a realização dos planos/visão de Sarmiento para a Argentina estivessem incompletas no presente da enunciação de Borges. Por isso, segue sonhando-os para que alcancem aquilo que ele tinha imaginado.

É um poema claramente elogioso, exaltador da imagem de Sarmiento. De maneira comparativa, surge como um pai fundador da pátria como os pais fundadores dos Estados Unidos, os signatários da Declaração de Independência – Thomas Jefferson, Benjamin Franklin.

Assim temos um esquema, o Borges “populista” da década de 1920 e 1930 e o Borges Conservador da década de 1940 em diante. Porém, como já dissemos neste capítulo, a literatura de Borges está sempre em conflito. É a poética das *orillas* assinalada por Sarlo (2008). Nisso, nunca pode ser esquemática, é paradoxal. Essas datas podem funcionar como uma tentativa de parâmetro, mas esfarram-se na ficção.

Por isso, essa segunda *persona* borgeana reescreve o *Martín Fierro* na década de 1940, escreve “El fin” em *Artificios* (1944) e “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” em *El Aleph* (1949). “O fim” é uma reescritura da segunda parte do *Martín Fierro*. Em *La vuelta* (1879), o *gaucho* volta e se insere no corpo social, já no conto borgeano, *Martín Fierro* ainda é o valente de *La ida* (1872). O encontro que o *gaucho* *Martín Fierro* tem com o irmão do moreno que matou na primeira parte termina em *La vuelta* numa disputa musical, uma *payada* de *contrapunto*. Em “O fim” termina em um duelo a faca:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar **y Fierro no se levantó**. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre (BORGES, 2017, p. 118, grifos nossos).

Recabarren desde sua pulpería é a testemunha ocular do duelo entre o negro – irmão do moreno – e Martín Fierro. E o que vê é a morte de Fierro. O livro é reescrito como deveria, com a morte. Para um *gaucho* fugitivo, criminoso e *malo* qualquer outro destino é inverossímil. Borges converte *La vuelta* (1879) em *La ida* (1872), faz aquilo que Hernández deveria ter feito quando o criticou no ensaio “La tierra cárdena”, desarmientiza seu poema: “Borges, en otras palabras, rebarbariza y desarmientiza *La vuelta* [...]” (GAMERRO, p. 963).

O jogo entre civilização e barbárie também é mantido no conto “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. Como a data em que se passa e o último nome do personagem indicam, Borges faz a biografia do companheiro do *gaucho* Martín Fierro, Cruz. Àquele que abandonou às patrulhas policiais para se juntar a Fierro.

No conto, o narrador faz uma pequena biografia do personagem, nasceu nos pampas e assim como Sarmiento estabelece no primeiro capítulo do *Facundo*, – “Aspecto físico da República Argentina e caracteres, hábitos e ideias que ele engendra” – a influência do meio será determinante na constituição da personalidade de Isidoro:

Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad (BORGES, 2017, p. 162-163, grifos nossos).

Borges adota a perspectiva sarmientiana, avalia Cruz conforme a disjuntiva civilização e barbárie. Cruz é um homem da “llanura”, das planícies do pampa, nunca conheceu outro lugar, nem uma montanha ou um moinho, sempre esse espaço desértico e linear que a vista não alcança. Muito menos uma cidade, lugar da civilização. Essa oposição com o ambiente citadino é estabelecida mais de uma vez no conto, quando a tropa que Isidoro seguia vai para Buenos Aires, [...] Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales” (p. 163). “Fonda” é uma espécie de pulpería, de categoria inferior. A cidade é um espaço que provoca medo e receio nos *gauchos*. Por isso, Cruz chega a conclusão “[...] que nada tenía que ver con él la ciudad” (p. 163).

Cruz era um *gaucho malo*, um fora da lei fugido da justiça pelas mortes que praticou, até que é capturado e enviado como soldado para servir em um forte. Borges marca novamente o caráter punitivo desses locais: “El ejército, en-

tonces, desempeñaba una función penal: Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte” (p. 163). Começava aí sua história de endireitamento, abandona a barbárie e adere à civilização, em 1869 “[...] fue nombrado sargento de la policía rural” (p. 163). Cruz “[...] Había corregido el pasado” (p. 163). Apagou o passado de barbárie. Agora, era Cruz quem iria perseguir outros *gauchos* fugitivos. Era um novo homem, da civilização.

Contudo, Cruz não se encontrava feliz. Até que descobre seu destino real em junho de 1870 enquanto perseguia um *gaucho* valente que “[...] debía dos muertes a la justicia” (p. 164). Esse *gaucho* não é ninguém menos do Martín Fierro. O personagem histórico está cercado pelos homens de Cruz, mas não se rende, demonstra uma bravura inaudita. No meio do conflito Cruz observa aquele homem: “Cruz lo entrevistó, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara [...]” (p. 164). O que vê é a si mesmo, reconhece-se em Fierro. Encontra seu destino, e em mais uma reviravolta no jogo entre civilização e barbárie, opta pela última, deserta, retira todas aquelas roupas militares e sai para lutar ao lado de Fierro contra próprios seus homens:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro (p. 164).

Cruz não abandonou a barbárie, essa estava apenas adormecida. Ao encontrar um igual, reconhece a si mesmo e seu destino, desfaz-se do véu, da tênue capa de civilização que estava vestido, joga o quepe de soldado ao chão. No esquema sarmientiano da civilização e da barbárie, Borges parece optar novamente – como na década de 1920 – pelo segundo termo.

Como podemos ver, a divisão das duas *personas* é falha, estamos diante de um jogo intrincado de máscaras. Isso já se mostra na década de 1920, em *El idioma de los argentinos* (1928) Borges tece elogios a Sarmiento. No ensaio que leva o nome do livro, crítica àqueles que acham que o espanhol rio-platense é oriundo das *orillas* – a mesma área que escolheu para formar sua mitologia – e os que defendem a pureza do idioma, os “casticistas” espanhóis. Não, o idioma que almejava estava nos homens do século XIX que uniram escritura e oralidade, os verdadeiros *criollos*:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en **Domingo Faustino Sarmiento**, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir. Hoy, esa naturalidad se gasto (BORGES, 2012, p. 231-232, grifos nossos).

O espaço das *orillas* já não era mais aquela zona indeterminada, reduto dos *criollos* autênticos, visto que também estava tomado pela imigração, e os “malevos” e “compadritos” já eram imigrantes que incorporavam o modo de portar-se daqueles personagens. Contudo, do ensaio “Tamaño de mi esperanza” (1925) para “El idioma de los argentinos” (1928) se passaram só três anos e Borges muda aquilo que pensava sobre Sarmiento, em 1925 não era um *criollo*, mas um americanizado e europeizado, agora, em 1928, é conjuntamente com outros, modelo do bem falar, da naturalidade do ser *criollo*, sem alardes.

Não precisavam galhardear ou ostentar aquilo que era natural, retorna o dilema entre os “*criollos* sem esforço” e os “filhos de imigrante”. É paradoxal que Borges coloque Sarmiento nesse esquema, justamente aquele que defendia a vinda massiva de imigrantes. Mas entendemos essa inserção, Sarmiento esperava imigrantes anglo-saxões, não aqueles “vadios” italianos e espanhóis que ocupavam às margens. Esses são vistos como bárbaros e não se distinguem dos *gauchos malos*.

A oscilação segue nas décadas seguintes, em 1966 – como analisamos anteriormente –, ao comemorar o sesquicentenário da declaração de independência, Borges também se aproxima dos *gauchos*, mas despolitizando-os, retirando qualquer coloração nacionalista peronista. É o que faz também nos prólogos que publica sobre o Martín Fierro em 1962, 1968, 1974⁷³. Essa data é o limite, nesse momento a dialética encontra sua síntese, Borges opta decisivamente pelo *Facundo* e, por conseguinte, a civilização e Sarmiento. Mas antes, a barbárie e a civilização são mantidas em conflitos. Por isso, para Rojo (2016), Borges conserva essa postura *criollista* depois de 1930, mas de modo sempre conflitivo, é o jogo das máscaras:

⁷³ Um em 1962 pela editorial Sur, outro também em 1962 pelas edições Centurión. Em 1968, pela Santiago Rueda Editor. E um pós-escrito em 1974.

[...] a mí me importa poner de manifiesto sobre todo es que el prurito criollista se mantiene patente en la vida y trabajo de Jorge Luis Borges durante doce o quince años y latente, maniatado, controlado, pero también hondamente conflictuado, durante mucho tiempo más [...] Ese punto constituye un elemento que, al integrárselo directa o indirectamente en el macrotexto de sus creaciones maduras, adquiere el estatuto de una porfiada permanencia (p. 210-211).

Ricardo Piglia (2001, 2013) também fornece um ponto de vista semelhante ao de Rojo (2016). Porém, mais coadunado com o objetivo central dessa dissertação, pensando em um escritor do século XIX no XX. Nesse sentido, Borges insere-se e encerra o século XIX Argentino. É também o que afirma o personagem Emilio Renzi, álter ego de Piglia, no romance *Respiración Artificial*: [...] Por otro lado su ficción **[a de Borges]** sólo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX. Cerrar e integrar las dos líneas básicas que definen la escritura en el XIX (PIGLIA, 2013, p. 130, colchete e grifo nosso). No entanto, podemos criticar essa perspectiva ao creditá-la somente ao personagem, produto da ficção. Mas Piglia (2001) em *Crítica y ficción* esclarece e ao mesmo tempo chancela aquilo que Renzi havia dito na ficção:

Bueno, Renzi dijo que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX. Lo que no es poco mérito si uno piensa que en ese entonces escribían Sarmiento, Mansilla, Del Campo, Hernández. Por supuesto que en la novela todo eso está exasperado. El contraste Arlt-Borges está puesto de un modo muy brusco y directo para provocar un efecto digamos ficcional. Renzi cultiva una poética de la provocación. De todos modos creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto (p. 76).

Mas quais são essas linhas centrais do século XIX Argentino? Não faz falta dizer, no entanto, assinalamos da mesma forma: Sarmiento e José Hernández, *Facundo* e *Martín Fierro*, civilização e barbárie. E como Borges encerra essa discussão? Tensionando civilização e barbárie, imiscuindo uma na outra e quase juntando-as; até que chega o peronismo e o debate é reaceso, mas essa é uma história para outro capítulo, vejamos, antes, como essas linhas se colidem na ficção, em “Hombre de la esquina rosada” (1935) e “Historia de Rosendo Juárez (1970).

2.3. “Hombre de la esquina rosada” (1935) e “Historia de Rosendo Juárez” (1970)

Como funcionam essas oposições entre civilização e barbárie na ficção? Um primeiro rascunho para uma possível resposta é voltar a dupla genealogia borgeana. Piglia (2001), um dos principais teóricos das ficções de origem no escritor, assinala como Borges escreve para cada uma das tradições familiares e nacionais um texto ficcional, a saber: para a gauchesca e o *Martín Fierro*, o conto do criollismo de vanguarda, “Hombre de la esquina rosada”. Para a civilização e a cultura ocidental, próximos a Sarmiento, “El acercamiento a Almotásim” (1930). De fato, o último apresenta aqueles temas por meio dos quais Borges ficaria conhecido mundialmente: qual seja, o comentário pormenorizado de um livro inexistente. O mesmo que faria posteriormente em “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Examen de la obra de Herbert Quain”, ambos de *Ficciones* (1944).

Por esse ângulo, esses seriam os contos a serem analisados. Contudo, substituímos o conto “El acercamiento de Almotásim” (1930) por “Historia de Rosendo Juárez” de *El informe de Brodie* (1974). Por entender que o último é uma resposta direta a “Hombre de la esquina rosada”, uma continuação, sendo que Rosendo Juárez é o personagem central dos dois contos.

Mais interessante ainda é perceber como as datas em Borges funcionam de maneira extremamente complexa e não esquemática. Algo notado já notado por Piglia (2013) em relação aos contos “El Aleph” e “La muerte y la brújula” e o ensaio “El escritor argentino y la tradición”. As teses apresentadas no ensaio já aparecem em germe nos contos. Em suma, no ensaio o argumento principal de Borges é assinalar como a cultura Argentina é aquela do entre-lugar, nem nacionalista e nem europeia, por isso, universal. E Borges também vê isso na cultura judaica, a do sem lugar e da errância. E na irlandesa, espremida pelo imperialismo inglês, obrigada a abandonar o gaélico. Em relação aos contos, o que temos em “El Aleph”? Um sótão numa casa argentina que é capaz de refletir o universo. E a trama policial de “La muerte y la brújula” é tecida em torno de três culturas: a Argentina, a Judaica e a Irlandesa.

“Hombre de la esquina rosada” foi sucessivamente reescrito por Borges, sua primeira versão se chamava “Hombres pelearon” e foi publicado em *El idioma de los argentinos* (1928). Logo depois aparece em *Historia Universal de la Infamia* (1935), modificado e com o título que assinalamos. As duas versões se baseiam na rivalidade entre dois “cuchilleros”, um do Norte e o outro do Sul.

Esse tema do duelo aparece novamente no tópico “O Desafio” em *Evaristo Carriego* (1930). Ali, o homem do Norte se chama Juan Muraña, um insigne navalista do bairro de Palermo. A fama de Muraña chega ao Sul. Então, um homem

resolve deslocar-se ao Norte e desafiá-lo em um armazém. Depois de muitos golpes, Muraña decide poupá-lo e somente o marca com a faca⁷⁴. Sobre essa história Borges explica em *Evaristo Carriego* (1930):

Lo desinteresado de aquel duelo lo grabó en mi memoria; mis conversaciones (mis amigos hartos lo saben) no prescindieron de él; hacia 1927 lo escribí y con enfático laconismo lo titulé “Hombres pelearon”; años después, la anécdota me ayudó a imaginar un cuento afortunado, ya que no bueno, “Hombre de la esquina rosada” (BORGES, 1995, p. 144).

No conto, Francisco Real é o homem do Norte que se dirige ao Sul para desafiar Rosendo Juárez. O relato é narrado na primeira pessoa por uma testemunha ocular do que ocorreu, seu nome não é dito, mas é um *orillero* como os outros personagens, isto é, alguém que também manuseava a faca. Esse *cuchillero* é um narrador personagem que relata o que viu a um interlocutor oculto que só descobrimos no final.

Mas já de início sabemos que Francisco Real irá morrer: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real” (BORGES, 2015, p. 62). O narrador conta depois que os fatos já aconteceram. Ele não conheceu Francisco Real, porém sabia que era um homem que utilizava a faca no Norte: “[...] él sabía tallar más bien por el Norte, por esos **laos** de la laguna de Guadalupe y la Batería” (p. 62, grifo nosso). O encontrou somente três vezes e em uma só oportunidade, à noite em que morreu, a noite que o narrador nunca mais esquecerá, pois a Lujanera foi dormir em seu rancho e Rosendo Juárez foi embora do bairro para nunca mais voltar.

Se não conhecia ao homem do Norte, conhecia Rosendo Juárez, chamado de “pegador”, era famoso no bairro pelo manejo da faca, todos o respeitavam, já devia duas mortes:

A ustedes, claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, **era de los que pisaban** más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo **acreditao** para el cuchillo era uno de los hombres de don Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel. Sabía llegar **de lo más paquete al quilombo**, en un oscuro, con las prendas de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también; nadie ignoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta; **la suerte lo mimaba**, como quien dice. Los mozos de Villa le copiábamos hasta el modo de escupir (p. 62, grifos nossos).

⁷⁴ Voltaremos nessa história no capítulo seguinte para analisar o conto “Juan Muraña”.

Rosendo Juárez era o protótipo do *gaucho malo* ou *orillero malo*, respondia a don Nicolás Paredes. Isto é, era uma espécie de capanga, os *orilleros* como homens à margem, eram considerados “vadios” e sem profissão e, por isso, foram costumeiramente mobilizados para formarem milícias privadas, foram utilizados em locais de votação para pressionarem eleitores ou candidatos adversários, formando uma espécie de curral eleitoral. Como meio de coerção utilizavam de violência, estavam sempre armados com a faca. Nicolás Paredes também era um desses *orilleros*, chamados de *guapos*, porém respondia a outro, Morel.

Rosendo Juárez é a notoriedade em Villa Santa Rica⁷⁵, chegava com todo alarde possível ostentando seu cavalo (oscuro) todo adornado. É o *guapo* a ser imitado, os homens, os cachorros e até as mulheres indígenas (chinas) o respeitavam. Era um valente, já tinha matado dois homens. O narrador fala com respeito de Juárez, ele também o admirava. No entanto, diz o narrador, mostrou do que estava feito na noite da morte de Real: “Sin embargo, una noche nos ilustró la verdadera condición de Rosendo” (p. 62). A frase parece indicar ou vaticinar que Rosendo não era isso tudo que diziam ou imaginavam.

Depois dessa introdução, o narrador começa a história. Francisco Real chega a Villa Santa Rita numa carroça abarrotada de homens que formavam seu bando, são citados dois vestidos de preto, alguns guitarristas (usavam o violão) e o que conduzia o carro. Passaram por “[...] callejones de barro duro, entre los hornos de ladrillos [...]” (p. 64). É uma zona fora da cidade, próxima ao campo, a descrição do narrador mostra como é um local pobre, becos de barro e locais cheios de vazios, isto é, espaços não povoados.

Francisco Real, conhecido como “Corralero”⁷⁶, chega coberto pelo poncho indígena e não estava a passeio, vinha para duelar e matar: “[...] emponchado iba silencioso en el médio, y ése era el Corralero de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar” (p. 63). Como descreve o narrador, Real também era um homem de fama (menta) assim como Juárez.

Enquanto chegam, está acontecendo um baile em um armazém ou galpão organizado por Julia, regrado a bebida e tango – o primitivo, da milonga. O nome “rosado” no título do conto alude a esses armazéns onde aconteciam os bailes, formavam parte da paisagem dessas regiões à margem. Aparece uma referência a esses locais no ensaio “La pampa y el subúrbio son deuses” de *El tamaño de mi esperanza* (1925): “[...] el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones” (BORGES, 2012, p. 25).

⁷⁵ Bairro localizado na zona oeste de Buenos Aires.

⁷⁶ Aqueles que guardavam e vigiavam o gado no curral.

Os bailes eram frequentados por homens e mulheres, locais especiais para se encontrar companhia. Ali debuta a mulher de Rosendo, aquela que o narrador cita no início, Lujenera: “[...] así que no faltaban musicantes, **güen** beberaje y compañeras resistentes **pal** baile. Pero la Lujanera, que era la mujer de Rosendo, las sobraba lejos a todas” (p. 63, grifos nossos). O narrador descreve o ambiente do baile, mas destaca a mulher de Rosendo, a Lujanera. Fala com admiração. No presente da enunciação vai recordá-la e lamentar sua morte: “Se murió, **señor**, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. Verla, no daba sueño” (p. 63, grifos nossos). Pela primeira vez, o interlocutor do narrador, aquele para quem está contando o relato, é indicado pelo termo “señor”.

O narrador estava tremendamente feliz, o tango tocado na festa possuía um caráter lúbrico e lascivo, fazia, por vezes, os bailantes se perderem, isto é, ficarem fora de juízo, são literalmente levados pela música “[...] El tango hacía su **voluntá** con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar” (p. 63, grifo nosso).

Como quem fala é um narrador da classe popular, um *orillero*, em todas essas passagens que citamos marcamos seus traços de oralidade, seja naquelas palavras que são grafadas da maneira em que são ditas ou nas expressões populares desses bairros. Com base nessas características, estamos falando do Borges popular da década de 1920 e 30. Adota a linguagem da gauchesca, promove a união entre o oral e o escrito. Numa perspectiva comparatista, vejamos as semelhanças com o *Martín Fierro* por meio do léxico:

Yo no soy cantor **letrao**
mas si me pongo a cantar
no tengo cuándo acabar
[...]
Yo no soy toro en mi rodeo
Y **torazo** en rodeo ajeno
Siempre me tuve por **güeno**
[...]
Junta experiencia en la vida
hasta **pa** dar y prestar
Quien la tiene que pasar
[...]
(HERNÁNDEZ, 1999, p. 11-13, grifos nossos).

Nos exemplos acima encontramos uma similitude notável com a oralidade utilizada no conto – “laos”, “güen”, “pal”. José Hernández e seu *Martín Fierro* são eleitos como modelos, à oralidade dos *gauchos* sobrevive no modo de falar

dos *orilleros*. O que Borges realiza é transgressor na estrutura da *gauchesca*, é primeiro escritor que a transfere dos versos para a narrativa e também o primeiro no século XX, contexto rio-platense, a colocar como centro uma voz à margem, de um *orillero*.

Retornando ao relato, durante o tango concupiscente executado no galpão, um homem interrompe o divertimento ao entrar com autoridade ao local. O narrador descrever a cena em que é participante: “Al largo rato llamaron a la puerta con **autoridá**, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz” (p. 63, grifo nosso).

A oralidade atravessa o conto, antes de ver quem era o homem que batia a porta, o narrador escuta sua voz, e essa, correspondia aquele que entrava brusca-mente e interrompia o baile. A voz é signo de autoridade, de poder. Quem é esse homem? Francisco Real. Entretanto, para o narrador e os presentes não era ainda Real, mas um homem todo de preto, alto e forte, de traços indígenas e que levava um pano sobre os ombros. Esse homem ao abrir a porta com violência, golpeia o narrador, que leva um susto e já sai para brigar, saca a faca, mas Real já tinha avançado, buscava a Rosendo. Os homens do baile não deixam por menos, para chegar ao “*cuchillero*” o homem do Norte sofre empurrões, cuspes, chicotadas, socos e derrama sangue. Mas enfim chega, Juárez estava no baile. Logo que o vê, Real dispara:

Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos **bolaceros** diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de *cuchillero*, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo **pa** que me enseñe a mí, que soy **naides**, lo que es un hombre de coraje y de vista (p. 64-65, grifos nossos).

Francisco Real permitiu que todos os outros lhe batessem e cuspissem porque eram indignos, não valia a pena revidar. O que buscava de verdade era um homem, aquele que as más línguas (*bolaceros*) diziam que andava por aquelas bandas, um homem “malo” – como os *gauchos malos* –, desenvolto na faca (hom- bre de vista) e valente. Pois, é só enfrentando esses homens de coragem que se poder galgar fama. E esse homem é Rosendo Juárez.

Se as atenções estavam voltadas para o nortenho, agora a câmera – nar- rador – se volta para Rosendo. Era esperado que um homem como ele não fosse aturar tamanha afronta, ainda mais com tantas testemunhas. Contudo, o narra-

dor estranha, Rosendo não reagia: “¿Qué le pasaba mientras tanto a Rosendo, que no lo sacaba pisoteando a ese balaquero? (p. 65). O narrador expressa raiva com a atitude de Rosendo, o que estava esperando para retirar esse arrogante a chutes.

Por fim, Juárez fala algumas palavras, mas muito baixo, quase ninguém escuta. Real volta a desafiá-lo e o outro a recusar: “Al fin pudo acertar con unas palabras, pero tan despacio que a los de la punta del salón no nos alcanzó lo que dijo. Volvió Francisco Real a desafiarlo y él a negarse” (p. 65). É inexplicável que um homem que já havia matado, exímio “cuchillero”, se recusasse a lutar, parecia um ato extremo de covardia. Atitude não tolerada nesse mundo de barbárie. Tanto que Lujanera, a mulher de Rosendo, retira a faca que ele levava embainhada e diz: “Rosendo, creo que lo estarás precisando” (p. 65). Entrega a arma, obrigando-o a cumprir seu dever de homem.

Ato contínuo, Rosendo recebe a faca das mãos da Lujanera, mas para levar ao paroxismo o estranhamento das testemunhas, se vira e a lança ao rio Maldonado. Abdica da barbárie se desfazendo do seu símbolo maior, a faca. O narrador é o que mais se ressentente dessa atitude, assiste estupefato a cena: “Yo sentí como un frío” (p. 65).

Para Real aquele não era o “homem” que buscava, era um covarde. Suas atitudes imediatamente depois da cena mostram toda sua ojeriza para com Rosendo: “De asco no te carneo – dijo el otro, y alzó, para castigarlo, la mano” (p. 65). Não o matou porque sentia nojo, Rosendo não merecia uma morte de homem, a faca. Por isso, levanta a mão para agredi-lo – já que a faca é para os homens –, mas a Lujanera impede o nortenho. Porém, não atrapalha porque sente sentimentos por Rosendo – esse não é um mundo para sentimentalismos –, mas porque esse não era um homem: “Dejalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre” (p. 66).

É Francisco Real que revela ser o homem e por isso – novamente nos códigos desse mundo da virilidade, da hombridade – tem o direito de ficar com a Lujanera, agora é sua mulher. Enquanto isso, Rosendo deixa o bairro pelo rio da vergonha, isto é, o local onde jogou sua faca. E junto sua reputação. Doravante, será o narrador que tomará para si a dor e a vergonha pelo acontecido. Durante todo o tempo, Rosendo tinha permanecido calmo, inclusive ao deixar o local, o exasperado é o narrador, como se o insulto tivesse sido feito a ele. Quando Real toma a Lujanera para si, o narrador sente vergonha: “Debí ponerme **colorao** de vergüenza” (p. 66, grifo nosso). É uma mistura de raiva com vergonha.

O narrador tenta voltar ao baile, mas não consegue se concentrar, encontra uma mulher para bailar, mas logo a abandona com a desculpa do calor. O narra-

dor agora passa a ser o grande protagonista, para um tempo pensando, chega à conclusão de que ele era apenas mais erva daninha das *orillas*. Muda de ideia, os que tinham nascido nas *orillas* tinham a obrigação de ser valentes, quando é ruim o bairro, pior deve ser o *guapo*: “Sentí después que no, que el barrio cuanto más **aporriao**, más obligación de ser guapo” (p. 66, grifo nosso).

A afronta de Francisco Real deixa de ser individual, foi feita a todo o bairro, humilhou a todos, inclusive o narrador. Por isso não consegue esquecer, está encrustado em sua pele: “Yo **forcejiaba** por sentir que a mí no me representava nada el asunto, pero la cobardia de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar” (p. 66, grifo nosso).

Nisso, ocorre um lapso no conto, o narrador esconde ao leitor o que se passou nesse entrementes, depois de se perguntar retoricamente se Real e a Lujanera estavam longe, silencia. O que vemos a seguir é os dois, Francisco e sua mulher, baterem a porta do galpão. Lujanera hesita em bater, estava nervosa, e Francisco lhe grita: “¡Abrí te digo, abrí guacha arrastrada abrí, perra! – Se abrió en eso la puerta tembleque, y entró la Lujanera, sola. Entró mandada, como si viniera arreándola alguno” (p. 67). A mulher é vista como objeto nesse mundo dos homens – mundo misógino diríamos –, a Lujanera é descrita como uma “guacha”, uma órfã. Isto é, sem raízes, um objeto sexual.

Francisco Real era levado pela Lujanera, agonizava. Um dos homens que fazia parte do baile, chamado de inglês, comenta: “La está mandando un ánima” (p. 67). Ou seja, o homem que estava mandando na mulher era um fantasma. Francisco Real contesta ao inglês, ele não era uma alma penada, mas um morto. Tinha levado uma facada no peito, por isso, entrava apressado ao galpão, estava morrendo. O sangue empapava toda a roupa:

Vimos entonces que **traiba** una herida **juerte** en el pecho; la sangre le encharcaba y ennegrecía un lengue punzó que antes no le **oservé**, porque lo tapó la chalina. Para la primera cura, una de las mujeres **trujo** caña y unos trapos quemados (p. 68, grifos nossos).

Nesse mundo da faca, não se curava aqueles que foram esfaqueados, mas se mitigava o sofrimento causado pelas punhaladas através da bebida (caña), a primeira providência tomada por aqueles que assistiam a cena é trazê-la. Todos estavam estupefatos com o que viam, Real estava morrendo e não conseguia explicar-se, foi Lujanera quem relatou o que ocorreu, por meio do narrador onisciente: “Dijo que luego de salir con el Corralero, se **jueron** a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa

puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo” (p. 68, grifos nossos).

Finalmente um homem desafiou Real e o venceu com uma punhalada no peito. Esse desconhecido tinha resgatado o nome do bairro, mostrou ser mais homem do que Rosendo e o nortenho. Esse agonizava, mas não podia perder a pose de homem, nem mesmo na morte. Com pudor pede que lhe tapem a cara, esse é seu último desejo: “**Tápenme** la cara’, dijo despacio, cuando no pudo más. Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le **curiosearan** los vijases de la agonía” (p. 68, grifos nossos). Cobriram o rosto de Real com seu chapéu, mas assim que morreu, a curiosidade era grande e resolveram retirá-lo: “Cuando el pecho dejó de subir y bajar, se animaron a descubrirlo. Tenía ese aire fatigado de los difuntos [...]”. (p. 68)

Morria um dos homens mais corajosos que houve naquele tempo expressa o narrador. Esse ao ver que Real já não respirava mais, perdia todo ódio que sentia por aquele homem: “[...] en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio” (p. 68). Outros comentavam que no final tanta valentia não servia para nada, só para juntar moscas: “Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que **pa** juntar moscas” (p. 68, grifo nosso).

Conquanto, ficava no ar a dúvida sobre o autor da morte. Os que vieram com Real na carroça e que formavam parte de seu bando logo acusaram a Lujanera: “Lo mató la mujer” (p. 68). Todos a cercaram e pareciam querer se vingar matando a mulher. Contudo, o narrador sai em sua defesa: “Yo me olvide que tenía que **prudenciar** y me les atravesé como una luz” (p. 68, grifo nosso). Porque o narrado tinha como fito não provocar suspeitas? Sua atitude deixa o leitor com uma pulga atrás da orelha.

Mas não bastava entrar na frente daqueles homens, o narrador cria toda uma justificativa para Lujanera, essa não tinha forças para matar Real, suas mãos não manuseavam faca, ela nunca poderia ter matado um homem com fama de mal em seu bairro no norte:

Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni qué corazón va a tener para clavar una puñalada? –Añadí, medio desganando de guapo –: ¿Quién iba a soñar que el **finao**, que asegún dicen, era malo en su barrio, **juera** a concluir de una manera tan bruta y en lugar tan enteramente muerto como éste, ande no pasa nada, cuando no cae alguno de **ajuera** para distrairnos y queda para la escupida después? (p. 69, grifos nossos).

O narrador utiliza de toda sua retórica *criolla*: finge não ser mais um *guapo*, isto é, um homem da faca. Adota a palavra. Quem imaginaria que um homem

tão mal como Real iria morrer de maneira tão bruta num lugar morto como aquele, onde não acontece nada? Não sabemos se os homens se convenceram, pois os cavalheiros (jinetes) da polícia aproximavam-se. Numa espécie de acordo todos decidem jogá-lo no rio que Rosendo arremessou sua faca, o Maldonado. Mas antes, roubam tudo que possuía: “Lo levantaron entre muchos y de cuanto centavo y cuanta **zoncera** tenía, lo **aligeraron** esas manos y alguno le **hachó** un dedo para refalarle el anillo” (p. 69, grifos nossos).

Todos o roubam o cadáver, menos o narrador. Não deixam nada, os poucos centavos que tinha, os objetos sem valor (zoncera), lhe cortam um dedo para arrancar o anel que levava. Para que o corpo não flutuasse, o narrador aponta para possibilidade de terem aberto o ventre a faca e arrancado às vísceras, um tremendo ato de barbárie: “Para que no sobrenadara, no sé si le arrancaron las vísceras, porque preferí no mirar” (p. 69). O narrador sente uma espécie de pudor pelo ato em si e pelo cadáver. O bigode cinza do cadáver de Real parecia encará-lo: “El bigote gris no me quitaba los ojos” (p. 69). Ou, quiçá, tudo seja apenas uma projeção da mente do narrador. Culpa?

Nesse ínterim, a Lujanera aproveitou para sair. Quando os homens da lei chegaram para vistoriar o baile, os homens já tinham se livrado do corpo e o baile foi recomeçado. Já o narrador foi embora tranquilamente para seu rancho, aquele prenúncio de culpa foi falso. O último parágrafo do conto é revelador, o narrador nomeia o senhor que o escutou até o momento e, concomitantemente, revela o assassino:

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre (p. 69).

Não por acaso, o interlocutor é um Borges ficcional e o narrador é o assassino. Esse chega ao seu rancho e olha a faca que cravou no peito de Real, estava como nova, nem um rastro de sangue. Por isso, entendemos, no início, porque a noite é descrita como inesquecível, se apressa para chegar ao seu rancho não por medo, mas para encontrar a Lujanera, vê a luz acendida. Quiçá a mulher seja a cúmplice no crime, por isso, o narrador a defende com tanto vigor. Mostrou-se o mais homem e a levou. Toma para si a afronta feita a Rosendo e durante todo o seu relato são muitas as pistas que revela sobre a autoria do crime: o desespero com a covardia de Rosendo, o silêncio sobre a luta que ocasionou a facada e a necessidade de ser prudente.

O narrador substitui Rosendo e fez a opção pela barbárie, abdicar dessa – para os homens que nasceram nas *orillas* – é uma vergonha, uma covardia. A morte que realizou se configura como parte do destino inexorável daquele que é ou deve se transformar em um “Homem”, com H maiúsculo, o que domina a arte de lutar a faca e mata.

E o interlocutor? É um Borges etnógrafo, em pleno afã de conhecer essas *orillas*, o tom da voz desses homens: “La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional” (PIGLIA, 2001, p. 76). E suas histórias de cuchilleros: “Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por reconocimiento, la violencia, el corte con la ley” (p. 76). É um Borges próximo da barbárie, desse mundo da faca, da irracionalidade. Em suma, do passional: “Para Borges la barbarie, la vida elemental y verdadera, el destino sudamericano son antes que nada el mundo de la pasión” (p. 85).

Não obstante, nos precipitamos ao caracterizar o ato de negação de Rosendo Juárez – o Bartleby das *orillas* – como um ato de covardia. E é justamente a revisão desse erro que Borges irá nos mostrar, mais de cinquenta anos depois, no conto “Historia de Rosendo Juárez” de *El informe de Brodie* (1970).

Em “Hombre de la esquina rosada”, o narrador é o dono da palavra, é o narrador onisciente que domina todos os planos do relato, Rosendo não pode falar, somente através dele. Já desde o início o veredito do narrador está tomado, Rosendo é um covarde, fez todos acreditarem que era um homem. Agora Rosendo ganha direito de resposta.

Como o relato é uma forma de continuação do anterior, o Borges é novamente o interlocutor, um personagem. Esse estava em um armazém – que depois se transformou em um bar – na Rua Bolívar e Venezuela, quando um homem emite uma espécie de assovio para chamá-lo. Borges não o reconhece, nunca o tinha visto. Não era alto e nem baixo, lembrava um antigo homem do campo. Rosendo o convida para tomar algo, Borges aceita e se senta. Começa o diálogo que “[...] sucedió hacia mil novecientos y tantos” (BORGES, 2011, p. 365). O homem é o primeiro a falar:

Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente. Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha

puesto lo sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios (p. 365).

São muitos os elementos em destaque na fala de Rosendo. O primeiro é a referência a Nicolás Paredes, aquele mesmo que é descrito pelo narrador em “Hombre de la esquina rosada” como chefe de Juárez. Mas o que não contamos então é que o próprio Borges estabelece alguns encontros com Nicolás Paredes para saber mais sobre esse mundo das *orillas*. Esse homem aparece em alguns momentos no *Evaristo Carriego* (1930), no prólogo é lembrado – em agradecimento – como uma das opiniões consultadas para escrita do livro:

He utilizado el libro servicialísimo de Gabriel y los estudios de Melián Lafinur y de Oyuela. Mi gratitud quiere reconocer también otros nombres: Julio Carriego, Félix Lima, doctor Marcelino del Mazo, José Olave, **Nicolás Paredes**, Vicente Rossi (BORGES, 1995, p. 12, grifo nosso).

Também aparece no capítulo que Borges dedica ao tango, no mesmo livro, – “História do tango” –, como uma opinião consultada. No entanto, o escritor chama-o de “[...] caudillo que fue de Palermo” (BORGES, 1995, p. 132). Ou seja, Nicolás Paredes possuía fama e poder no bairro de Palermo. No momento do relato, Paredes já tinha morrido como diz Rosendo.

Entretanto, outros elementos saltam aos olhos, quais sejam: a perspectiva cervantina, a retificação e a exclusão do léxico *orillero*. O primeiro: Rosendo é um personagem que leu ou ouviu falar do conto “Hombre de la esquina rosada” escrito por Borges. Assim como Don Quijote é um personagem que encontra na segunda parte do livro de Cervantes outros personagens que leram ou escutaram sobre as aventuras do cavaleiro andante, a primeira parte do livro.

O segundo é a retificação do narrador de “Hombre de la esquina rosada”. Rosendo relembra a morte de Francisco Real – Corralero – e todas as mentiras que foram contadas sobre aquele episódio, está referindo-se ao seu ato de negação. Promete contar a Borges a verdade sobre o que de fato aconteceu.

No terceiro elemento, como podemos observar, Borges retira a oralidade que era marcada na sintaxe do narrador de “Hombre de la esquina rosada” – “pa”, “ajuera” “finao”, “juera”. O escritor abandona a linguagem popular, ou, em outras palavras, abandona o tom da gauchesca do *Martín Fierro*. No entanto, isso não pressupõe abandonar em si a oralidade, mas utilizá-la de modo mais suave. Como assinala Piglia (2001):

Lo que hace es refinar su manejo del habla, en los relatos que siguen eso es menos exterior. Pero todos los cuentos del culto del coraje están contruidos como relatos orales. Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Ésa es la fórmula. Los matices de esa voz narrativa son cada vez más sutiles, pasan, podría decirse, del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase (p. 77).

O que Borges faz é sarmientizar a voz do outro por meio do esquema da escuta. Ou, seja, como Sarmiento, o escritor registra aquilo ouviu, a oralidade é marcada pelas aspas ou travessão, como se a partir desse momento é a alteridade que toma a palavra, é interior ao texto⁷⁷. Borges fala pelo outro, escuta e registra no papel, mas sem perder de vista a ficção, se sente livre para contar da forma que deseja as histórias que ouve.

Entretanto, não poderemos perder de vista que esse “Borges-personagem” que irá aparecer nos contos cuchilleros é um ato de encenação, isto é, essa ida ao outro para escutá-lo e registrar o que está sendo dito é uma criação ficcional, produto do texto. Assim como a oralidade que Sarmiento utiliza por meio das aspas é ficcional, Calíbar é mais um personagem imaginado do que real.

Nessa perspectiva da oralidade, em “Historia de Rosendo Juárez” Borges marca o momento de transição entre o “eu” e o “outro”: “Hizo una pausa como para ir juntando los recuerdos y prosiguió [...]” (BORGES, 2011, p. 365).

Imediatamente, o personagem começa seu relato de formação, o *bildungsroman* do homem da faca. Rosendo cresceu no bairro de Palermo, num local pobre, de má morte. Para Juárez, cada um nasce onde pode, como ele era pobre, não podia ter crescido em outro local. Sua família era ele e sua mãe, Clementina Juárez, que ganhava o pão passando roupa. Já seu pai nunca conheceu, nem ao menos seu nome sabia.

Cresceu como as ervas daninhas e foi educado na base dos duelos, ainda não é a faca, mas o porrete: “Aprendí a vistear con los otros, con un palo tisonado” (p. 366). Em um armazém comete seu primeiro assassinato. Garmendia era um cuchillero experiente, habilidoso na faca e vaidoso. Provoca a Juárez. Esse já não estava com o porrete, mas tinha aderido a faca. Saem para lutar. Rosendo está receoso, já tinha lutado com Garmendia e perdido, sentia que ele iria arrancar suas tripas.

Enquanto caminhavam para o local, Garmendia tropeça em algumas pedras, Rosendo aproveita essa distração e ataca, atinge uma punhalada no rosto

⁷⁷ Em todos os outros contos que iremos analisar o procedimento é o mesmo, Borges escuta a história de alguém e depois a transcreve, mas acentua suas imperfeições e lacunas. Isto é, Borges irá ficcionalizar esse saber do outro, como Sarmiento faz nos tipos de *gauchos*.

e depois uma fatal. Foi mais matreiro, mais sagaz. Aproveitou a distração de Garmendia e por meio de golpes escusos o matou. Transforma-se no “hombre malo”, pela prática aprende como era fácil matar um homem:

Esa noche aprendí que no es difícil matar a un hombre o que lo maten a uno. El arroyo estaba muy bajo; para ir ganando tiempo, al finado lo disimulé atrás de un horno de ladrillos. De puro atolondrado le refalé el anillo que él sabia llevar con un zarzo. Me lo puse, me acomodé el chambergo y volví al almacén (p. 366).

É o mundo dos pampas e suas sobrevivências nas *orillas*, pois na perspectiva sarmientina, a morte no caráter argentino possui certa resignação, visto que é cotidiana e inseparável da vida dos *gauchos* e também dos *orilleros*. Em função disso, ao matar percebe-se como a vida é tênue e insignificante, matar e morrer se equivalem nesse mundo. Rosendo mata, esconde o corpo atrás de um forno de tijolos, pois o rio estava distante e, como ato final, rouba o anel de Garmendia. Como se nada tivesse acontecido, volta ao armazém – surpreende aqueles que esperavam Garmendia – e pede um copo de cachaça.

Mas Rosendo Juárez é humano, sente a culpa do assassinato: “Aquella noche me la pasé dando vueltas en el catre; no me dormí hasta el alba” (p. 367). Pela manhã, é preso pela polícia. Luis Irala, seu amigo, foi o único que foi até prisão visitá-lo, mas foi proibido. Numa manhã foi levado até o comissário, esse queria que Rosendo assinasse a confissão de culpa pelo crime, o personagem recusa-se. Então, é jogado num calabouço para que refletisse, se depois de um tempo recobrasse a razão, seria enviado ao bando de Nicolás Paredes pelos homens do comissário.

É exatamente isso o que ocorre, Juárez assina a confissão e é levado por um dos vigilantes da comissária a Paredes. Chegam ao local: “Parecía un comité. Don Nicolás, que estaba mateando, al fin me atendió. Sin mayor apuro me dijo que iba a mandar a Morón, donde estaban preparando las elecciones” (p. 367). Rosendo seria transformado em um *guapo*, ou seja, atuaria nas eleições como elemento de violência, de coerção. Sob ordens de Nicolás Paredes é enviado para outro “cuchillero”, Laferrer.

Pela boca de Rosendo Juárez, Borges faz uma análise da violência política da elite agrária, e ainda, aponta uma relação escusa entre as forças de ordem pública e forças privadas, o personagem é enviado para Paredes – para atuar na coerção eleitoral – pelo comissário.

Rosendo Juárez vê essa mudança de ares como positiva, a morte de Garmendia foi benéfica, saía das mãos da justiça, do calabouço, e para completar, poderia continuar sua progressão na valentia:

Todo había sido para bien; la Providencia sabe lo que hace. La muerte de Garmendia, que al principio me había resultado un disgusto, ahora me abría un camino. Claro que la autoridad me tenía en un puño. Si yo no le servía al partido, me mandaba adentro, pero yo estaba envalentonado y me tenía fe (p. 368).

A carreira de *guapo* estava aberta. Rosendo tinha que servir bem ao partido⁷⁸. Isto é, esses comitês ou “clubes políticos” localizados nos bairros e que serviam diretamente ao partido da elite agrária exportadora, possuíam uma relação clientelista. Após a unificação do Estado na Argentina, em 1880, a política seria controlada por esses grupos – até 1916 pelo menos –, que se valeriam fartamente de fraudes eleitorais e das práticas de coerção.

Era nesse contexto que Juárez tinha que se inserir, mas o homem estava vaidoso e valente, isso não parecia problema. Conquista rapidamente a confiança de Laferrer, foi criando sua fama de *guapo*, espalhada pela polícia e o partido:

[...] fui un elemento electoral de valía en atrios de la capital y de la provincia. Las elecciones eran bravas entonces; no fatigaré su atención, señor, con uno que otro hecho de sangre. Nunca los pude ver a los radicales, que siguen viviendo prendidos a las barbas de Alem. No había un alma que no me respetara. Me agencí una mujer, la Lujanera, y un alazán dorado de linda pinta. Durante años me hice el Moreira, que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo. Me di a los naipes y al ajenjo (p.368).

Rosendo foi um elemento eleitoral fundamental do partido do poder. Já os radicais, nunca os viu, isto é, o partido de oposição, a União Cívica Radical – de Yrigoyen. Cita aqueles elementos que já vimos em “Hombre de la esquina rosada”: o respeito de todos – homens, cachorros e índios –, a Lujanera como sua mulher e o seu cavalo todo adornado. Possui todas as características de um *gaucho*, é um ginete, utiliza a faca e gostava dos jogos e da bebida (naipes, ajenjo).

Conquanto, tudo é narrado por Rosendo Juárez com distanciamento, como se não fosse mais aquele homem, tanto que, se recusa a contar para Borges os “acontecimentos de sangue”, os homens que matou – “[...] no fatigaré su atención señor, con uno que otro hecho de sangre” (p. 368). E, com efeito, já não era

⁷⁸ “En Buenos Aires y luego en algunos otros sitios nacieron “clubes políticos” con referentes barriales que funcionaron como poleas de transmisión entre la alta dirigencia y los votantes. Ir a votar no era, como hoy un acto individual y secreto sino más bien colectivo y público, en el que participaban grupos movilizadas por diversos medios, especialmente clientelares” (ADAMOVSKY, 2020, p. 108).

mais um homem da faca, e o que vai narrar em seguida mostra o início de seu novo caminho, abandona a barbárie. Terminada a história de sua formação, entra a remissão.

Essa gênese acontece num incidente com Luis Irala. Como vimos, esse foi o único amigo que visitou Rosendo na prisão. Irala não era um homem da faca, mas um carpinteiro. Um dia, Luis resolve encontrar Rosendo para lhe contar que sua mulher, Casilda, tinha lhe deixado para viver com outro homem, Rufino Aguilera. Rosendo o conhecia, também era um homem da faca: “Es el menos inmundicia de los Aguilera” (p. 368).

A Irala isso não importava: “Inmundicia o no, ahora tendrá que habérselas conmigo” (p. 368). Ao dizer isso, esperamos – nesse mundo da hombridade – que a atitude de Rosendo – como “hombre malo” – seja de anuência, pois para um Homem – com H maiúsculo – ter sua mulher levada por outro é um ato de humilhação, fere seu “nome”. Isso só poderia ser resolvido através do duelo a faca. Talvez, ato contínuo, o próprio Rosendo se ofereça para matar Rufino por Irala. Porém, não é o que acontece, o que o personagem fala é surpreendente: “Nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere a Rufino y vos no le importás” (p. 369).

Ao invés de incentivá-lo, Rosendo critica sua atitude, Casilda não era sua posse, se estava com Rufino era porque não gostava mais de Luis. Mas esse insiste: “Y la gente ¿qué va a decir? ¿Qué soy un cobarde?” (p. 369). Refere-se novamente ao espaço do culto da coragem, dos homens que prezam pelo nome, onde a covardia é vista como rebaixamento. Juárez, dando início ao processo de abandono da barbárie vai dizer mais uma vez: “Mi consejo es que no te metás en historias por lo que la gente pueda decir y por una mujer que ya no te quiere” (p. 369). É um Rosendo que não se importa mais com o “nome”, não se importam mais com o que os outros digam.

Contudo, Irala é insistente e não quer ser dissuadido do seu propósito: “Ella me tiene si cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica” (p. 369). Os papéis estão trocados, o carpinteiro mobiliza toda a retórica do culto da coragem, o valor do “Homem” acima de tudo. Já Rosendo se converte na voz da razão e oferece mais um conselho para Irala. Aguilera era um *guapo* e como todos, era expert na faca: “Andá con cuidado. Yo le he visto actuar a Rufino en el atrio de Merlo. Es una luz” (p. 369).

Irala, para que Juárez concorde com o duelo que planeja, inverte a situação, sabendo que seu amigo é um *guapo* pergunta qual seria sua atitude se a situação fosse ao contrário: “[...] ¿Vos, qué harías en mi lugar” (p. 369). Rosendo

escapa pela tangente: “No sé, pero mi vida no es precisamente un ejemplo. Soy un muchacho que, para escurrirle el bulto a la cárcel, se ha hecho un matón de comité” (p. 369). Mais uma vez fala com um tom de distanciamento e reprovação pelo que foi. Não era um exemplo a ser seguido.

Apesar de todos os conselhos e advertências, Luis Irala resolve desafiar Rufino Aguilera e acaba sendo morto: “Él fue a morir y lo mataron en buena ley, de hombre a hombre. Yo le había dado mi consejo de amigo, pero me sentía culpable” (p. 369). O sentimento de culpa faz parte dessa transfiguração do personagem, o tempo todo o relato de Rosendo é pautado pela sua humanização, como se esse sentimento de “remição”, que é em si religioso, já estivesse em germe. Sente culpa pela primeira morte que cometeu, tinha se transformado em um “hombre malo” por determinadas circunstâncias sociais.

Rosendo não vinga seu amigo. Para aplacar os sentimentos de culpa que sente por sua perda, alguns dias depois do enterro resolve ir a uma rinha de galos para se distrair, mas aquele ambiente lhe parece muito violento: “Nunca me habían calentado riñas, pero aquel domingo me dieron francamente asco. Qué les estará pasando a esos animales, pensé, que se destrozan porque sí” (p. 370). A violência brutal entre os animais lhe provoca nojo, já não consegue encontrar sentidos na barbárie.

No momento seguinte, depois de toda essa digressão chega-se ao centro do relato, o incidente com Real: “La noche de mi cuento, la noche del final de mi cuento, me había apalavrado con los muchachos para un baile en lo de la Parda” (p. 370). No baile, Rosendo estava acompanhado da Lujanera. Depois das doze horas um grupo de forasteiros invade o local, entre eles, estava Francisco Real. Juárez logo percebe que àquele era seu semelhante, também era um homem com fama de “cuchillero”: “Quiso la causalidad que los dos éramos de una misma estampa” (p. 370).

Então, Francisco Real faz aquilo que vimos em “Hombre de la esquina rosada”. Segundo Rosendo, o nortenho não dava descanso à bebida (*ginebra*) como forma de criar coragem, se aproxima de Juárez, conta que era um homem do norte e que a fama do outro tinha chegado até lá. No momento seguinte, o chama para lutar. “Sucedió entonces lo que nadie quiere entender” (p. 370). O rosto de Real se transforma em um espelho para Rosendo e o que vê é a si mesmo: “En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza” (p. 370).

Enxerga no outro a barbárie que também era sua e sente vergonha, sente vergonha de si mesmo. O episódio de Irala e da rinha de galos ganham, nesse espelho, seu sentido completo. Rosendo não gosta do que vê. Não se negou a

lutar como todos acharam por covardia, pois quando sentia medo seu primeiro instinto era sair para lutar, conjurá-lo. O que estava acontecendo era muito mais complexo do que um simples ato de covardia, era um ato de negação e renúncia. Negava o duelo e renunciava a vida de *guapo*.

Por isso, aceita todos os xingamentos que Francisco Real lhe dirige, como o de covarde: “Así será –le dije–. No tengo miedo de pasar por cobarde. Podés agregar, si te halaga, que me has llamado hijo de mala madre y que me he dejado escupir. Ahora ¿estás más tranquilo?” (p. 370). As palavras de Rosendo eram bem claras, vemos como o narrador de “Hombre de la esquina rosada” prefere silenciá-las, diz que quase não eram audíveis, é parcial, apaga-as deliberadamente, pois não concorda com a atitude de renúncia. Na sua visão, essa só pode ser vista como acovardamento.

Mas para Rosendo isso não importa, não sente medo por passar-se por covarde. Para completar, quando a Lujanera estende a faca – “Rosendo, creo que lo estás precisando” (p. 370) – pega e a arremessa para o rio como ato simbólico. Conclui seu abandono da barbárie: “Para zafarme de esa vida, me corrí a la República Oriental, donde me puse de carrero. Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden” (p. 370).

É interessante como essa a palavra “ordem” se concatena com “progresso” que aparece já no início do relato: “Yo siempre he sido de opinión que nadie es quién para detener la marcha del progreso” (p. 366). Ou seja, Rosendo recusa a barbárie e adota a civilização e essa aponta nessas duas inscrições – “ordem” e “progresso” – para uma espécie de ordem capitalista. De certa forma, a perspectiva é da *La vuelta do Martín Fierro*, o *gaucho* que se incorpora a sociedade produtiva, Rosendo Juárez é sarmientizado.

Entretanto, como estamos assinalando, Borges encerra os grandes debates do século XIX tensionando Sarmiento e José Hernández, *Facundo* e *Martín Fierro*, civilização e barbárie. E os contos analisados fazem justamente esse movimento. Em “Hombre de la esquina rosada” o relato vai da civilização – a renúncia em germe – para a barbárie – a retificação da covardia de Rosendo pelo narrador. Em “Historia de Rosendo Juárez” temos o inverso, da barbárie dos atos cometidos pelo personagem como *guapo* até a assunção da civilização com o ato de negação.

Nesse sentido, a conjunção “e” marcada em itálico no início desse capítulo e nos subtópicos simulam e operam como a conjunção “e” do subtítulo do *Facundo*

– civilização e barbárie –, não funcionam como a oposição “ou”, um ou outro, criando uma forma de maniqueísmo. É uma convivência sincrônica e dialética.

Essa tensão funcionará com novas roupagens em muitos outros contos – “El sur”, “La otra muerte”, “La intrusa” e “El otro duelo”. Mas antes de analisar esses relatos, vejamos como se configura a relação entre o *gaucho* e o *orillero*. E principalmente, o elemento presente em todos os contos, a faca.

3. SOBREVIVÊNCIAS: *GAUCHOS, ORILLEROS* E A FACA

“Morto, o *gaucho* sobrevive no sangue, em certas nostalgias obscuras ou demasiado públicas e na literatura que inspirou homens da cidade” (BORGES, 2010, p. 85).

No livro *El oro de los tigres* (1972), Borges produz mais um poema sobre os *gauchos* – “El gaucho” –, que faz par com o poema anterior – “Los gauchos”. Os mesmos temas do poema de 1969 aparecem no de 1972, a saber: o *gaucho* e sua relação com os pampas, a rivalidade com os indígenas, a coragem e sua utilização nas guerras de independência. Contudo, outros elementos são introduzidos, vejamos, primeiro, o poema:

El Gaucho

Hijo de algún confín de la llanura
abierta, elemental, casi secreta,
tiraba el firme lazo que sujeta
al firme toro de cerviz oscura.

Se batió con el indio y con el godo,
murió en reyertas de barata y taba;
dio su vida a la patria, que ignoraba,
así perdiendo, fue perdiendo todo.

Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura.

Fue el matrero, el sargento y la partida.
Fue el que cruzó la heroica cordillera.
Fue soldado de Urquiza o de Rivera,
lo mismo da. Fue el que mató a Laprida.

Dios le quedaba lejos. Profesaron
la antigua fe del hierro y del coraje,
que no consiente súplicas ni gaje.
Por esa fe murieron y mataron.
En los azares de la montonera
murió por el color de una divisa;
fue el que no pidió nada, ni siquiera
la gloria, que es estrépito y ceniza.

Fue el hombre gris que, oscuro en la pausada
penumbra del galpón, sueña y matea,
mientras en el Oriente ya clarea
la luz de la desierta madrugada.

Nunca dijo: Soy gaucho. Fue su suerte
no imaginar la suerte de los otros.
No menos ignorante que nosotros,
no menos solitario, entró en la muerte
(BORGES, 2016, p. 356-357).

Assim como no anterior, esse poema também se configura como uma espécie de ode aos *gauchos*. Por meio da metonímia, se antes eram “Los gauchos”, agora, utiliza o singular – “El gaucho”. Mas as características singulares são pluralizadas. No poema anterior, o sujeito poético também se refere aos *gauchos* no passado – “Aprendieron”, “Fueron”, “Cantaba” “Había –, o mesmo acontece em “El gaucho”. No entanto, – o que agora analisamos –, leva isso ao paroxismo, é uma ode ao que não existe mais, nos versos os *gauchos* se apagaram. O verbo “ir” na terceira pessoa do pretérito perfeito – “fue” – exerce essa função. Os *gauchos* já não existem no presente.

Nas duas primeiras estrofes o *gaucho* é apresentado a partir da relação e da sua lide com o campo, pela referência ao ato de laçar o gado selvagem. No segundo, outras características são levantadas, os conflitos com os indígenas e os jogos. Bem como a conversão dos *gauchos* em braços do exército. Neste momento, o sujeito poético parece tecer um elogio e introduzir uma crítica: “[...] dio su vida a la patria, que ignoraba,/ y así perdiendo, fue perdiendo todo” (BORGES, 2016, p. 356). Ou seja, os *gauchos* deram suas vidas para que a pátria nascesse, quase sempre contra sua vontade, não sabiam o que significava esse conceito abstrato. E, por isso, foram perdendo tudo, inclusive sua existência. Quiçá os versos estejam se referindo aos *gauchos* que eram recrutados ilegalmente, e tal prática provocou, para o sujeito poético, um declínio progressivo da população desses indivíduos. Assume a ótica de José Hernández.

Esse declínio é marcado nos últimos versos do poema de maneira cabal, a morte: “[...] No menos ignorante que nosotros,/ no menos solitario, **entró en la muerte**” (BORGES, 2016, p. 357, grifos nossos). Poderíamos, então, dizer que o poema não é uma ode, mas um canto fúnebre aos *gauchos*. Nessa visão, tudo aquilo que é dito antes desses versos derradeiros funciona como um inventário daquilo que foram esses homens do campo, tudo no passado irremediável.

Como Sarmiento, os *gauchos* não são só aqueles que viviam no Sul. Já Borges se contradiz, se no poema e nos ensaios – “Los gauchos”, “El gaucho 1800-1900” e “O gaúcho” – o *gaucho* é aquele que segue, em “El gaucho” é também o líder. Esses foram muitos, como o matreiro, o general, o herói que cruzou a cordilheira dos Andes – por exemplo, San Martí. Mas também foram soldados de

caudilhos, como de Urquiza ou Riveira. Ou soldados das *montoneras*, seguindo a cor adotada pelo comandante, como a preta de Facundo Quiroga e a vermelha de Rosas.

Não pediram as glórias das armas ou os lauréis dos heróis da independência. Borges pinta-os como humildes e estoicos: “[...] fue el que no pidió nada, ni siquiera/ la gloria, que es estrépito y ceniza” (BORGES, 2016, p. 356). Entretanto, foram vaidosos em relação a sua coragem, professaram antes do catolicismo a fé da faca, uma prática que não permite a súplica, somente a destreza em cortar e marcar o oponente e desafiar o *gaucho* mais famoso. Por essa fé na coragem: “Por esa fe murieron y mataron” (BORGES, 2016, p. 356). Foram homens das pulpeiras, dos galpões, do mate e do álcool, mas nunca se reconheceram como *gauchos*. “Nunca dijo: Soy gaucho” (BORGES, 2016, p. 357).

Apesar disso, o poema não funciona como um canto fúnebre, antes, indica uma mudança, qual seja: a da sobrevivência. Os *gauchos* já não são matéria, ou seja, corpo. Mas seu nome ainda perdura, de elementos vivos se transformam em peça literária. Borges primeiro marca como o *gaucho* real se transforma em pó, isto é, se extingue, mas, perdura na ficção:

Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura
(BORGES, 2016, p. 356).

Não é a primeira vez que Borges aponta essa transposição da figura do *gaucho* do “real” para a literatura, também é assinalado no ensaio “O gaúcho”. É a epígrafe que abre este capítulo, vejamos novamente: “Morto, o *gaucho* sobrevive no sangue, em certas nostalgias obscuras ou demasiado públicas e na literatura que inspirou homens da cidade” (BORGES, 2010, p. 85).

O primeiro elemento é uma espécie de ancestralidade, os *gauchos* seriam os primeiros *criollos* e, por isso, vivem no sangue dos argentinos atuais, excluindo boa parte dos imigrantes que mudaram a fisionomia de Buenos Aires. É um resquício do pensamento da “vanguarda criollista” da década de 1920-1930.

Os dois elementos seguintes – nostalgias obscuras e demasiado públicas – podem estar se referindo a mesma possibilidade, a saber: a mobilização da figura dos *gauchos* pelo peronismo como elementos representantes da nacionalidade.

O terceiro elemento dessa sobrevivência é a inscrição dos *gauchos* na literatura dos homens da cidade. O trecho parece circunscrever essa literatura à *gauchesca*, mas esse gênero foi produzido concomitante ao tempo em que os

gauchos viviam. Também está se referindo à literatura produzida no século XX. Podemos pensar, por exemplo, no romance *Don Segundo Sombra* publicado por Ricardo Güiraldes em 1926. Nesse livro, o autor faz uma apologia do *gaucho* tendo como pano de fundo a modernização de Buenos Aires, em relação ao modo de produção e a cultura do campo. Os *gauchos* eram peças folclóricas. *Don Segundo Sombra* é uma idealização do passado, produz uma espécie de Era de Ouro no campo, em que os *gauchos* eram elementos precípuos.

Não obstante, nessa sobrevivência dos *gauchos* na literatura produzida por homens da cidade, podemos pensar no próprio Borges. Vejamos como isso se configura na própria obra borgeana, no ensaio “El gaucho 1800-1900” o escritor irá entrar em contradição: “[...] no estoy demasiado seguro de que haya muerto el gaucho” (BORGES, 2011, p. 123-124).

Sarlo (2008) parece oferecer-nos uma resposta as supostas contradições: “A literatura de Borges é uma literatura de conflito” (p. 17). Neste sentido, não é simplesmente uma oposição, é uma tensão. Os *gauchos* não estão mortos, porque Borges enxerga essa figura naqueles homens do final do século XIX que viviam nas zonas de fronteiras entre a cidade e o campo, os chamados *orilleros*.

Segundo Piglia (2013) esses *orilleros* seriam filhos dos *gauchos*: “El compadrito⁷⁹ es el hijo del gaucho no es el gaucho, es el orillero, el tipo que está en el borde de la ciudad, que ni siquiera es un hombre de la ciudad”⁸⁰. Borges vê uma ligação direta entre os *gauchos* e os *orilleros*, são os dois personagens principais dos seus “contos cuchilleros”. São justamente *gauchos* e *orilleros* que aparecem no tópico “Os Desafios” – do *Evaristo Carriego* (1930) –, em que Borges trata de histórias de homens notáveis no manejo da faca:

Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a *gauchos* y *orilleros* de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida, en estas repúblicas por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes [...] (BORGES, 1995, p. 148).

⁷⁹ No “Borges babilônico”: “O *compadre* é o personagem típico dos tangos e arrabaldes, sem ocupação fixa, agressivo e presunçoso, pronto a desafiar para um duelo quem quer que seja. Usava uma roupa típica e sempre levava uma faca. Tendo surgido com a adaptação dos *gauchos* às margens da cidade ao longo do século XIX, foi logo imitado pelos argentinos da primeira geração, que queriam apagar as marcas de sua origem imigrante” (GRAMUGLIA; SCHWARTZ, 2017, p. 164).

⁸⁰ Citação retirada de uma série de palestras que o escritor Ricardo Piglia realiza na TV Pública Argentina sobre Borges, o curso se chama “Borges, por Piglia” e foi realizado em 2013. Aqui indicamos os minutos exatos do trecho: “19:32” – “19:50”.

É o mundo da barbárie sarmientina e nesse espaço ela exerce seu atrativo e fascínio. Os *gauchos* não morreram, sobrevivem nos *orilleros*. Os *gauchos* perdem o cavalo, o que não é pouco, era uma parte do seu corpo, mas mantém a outra extensão, a faca. Essa é o elemento de ligação e isso é visto novamente no ensaio “El gaucho 1800-1900”:

[...] Conservó y tal vez mejoró el arte secular, ya mencionado en los *Comentarios*, de César, de combatir a capa y espada; la derecha blandía el cuchillo largo, cuya estocada, como entre las gentes afganas, iba hacia arriba para no dejar el pecho indefenso y para interesar más órganos; en la izquierda el poncho enrollado servía de escudo. **El tigrero, peón encargado en las estancias de matar los jaguares, usó esa misma esgrima, que fue después la del compadrito de las orillas** (BORGES, 2011, p. 123, grifos nossos).

Em outras palavras, a faca é que produz essa ligação ente o *gaucho* e o *orillero*, é também um elemento de sobrevivência. O teórico Didi Huberman (2013) em *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, trabalha com a noção de sobrevivência como um dos elementos produtores de anacronismo, partindo sempre do material iconográfico e antropológico densamente produzido pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg.

Como ressaltamos no primeiro capítulo, uma nova visão do tempo histórico é produzida pelas sobrevivências – assim como pela estrutura heterotópica do Atlas. E o que são essas sobrevivências? Os fantasmas do Outrora que persistem no Agora. Elementos fantasmáticos, mas não mortos, permanecem nos pequenos rastros, nos trapos, no minúsculo. Nas palavras de Didi Huberman (2013): “A *tenacidade* das sobrevivências, sua própria “força”, como diz Tylor, nasce na *tenuidade* das coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais” (p. 47, grifos do autor).

As sobrevivências anacronizam a história, que deixa de ser essa estrutura linear e cronológica, permitindo aventar a possibilidade de um Borges escritor do século XIX no XX. E, por sua vez, a faca como esse objeto de ligação entre os *gauchos* e *orilleros*. Vejamos como Didi Huberman (2013) explicita essa relação entre sobrevivência e história, sempre com base em Aby Warburg:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza (p. 69, grifo do autor).

A faca é um desses elementos tênues que carrega anacronismo numa sociedade dominada pela pólvora, é um objeto do século XIX que campeia no XX como sobrevivência do Outrora, do tempo da barbárie. É interessante como o próprio Borges percebe a faca como anacronismo no conto policial “La muerte y la brújula”, ali temos o personagem de Daniel Simón Azevedo – morto por Scharlach el Dandy para elaborar a trapaça que causaria a morte do detetive Erik Lönrot –, um dos últimos que sabem manejar o “cuchillo”: “[...] Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver” (BORGES, 2017, p. 98). Isto é, um elemento de anacronismo, de sobrevivências. Mas, examinemos como Borges trabalha com esses elementos – o *gaucho*, o *orillero* e a faca – nos contos “El encuentro” e “Juan Muraña” de *El informe de Brodie* (1970).

3.1. “Memorias del cuchillo”

El informe de Brodie (1970) talvez seja o livro de Borges que mais reúne “contos cuchilleros”, isto é, relatos protagonizados por personagens, *gauchos* ou *orilleros*, especialistas no manuseio da faca e que exercem o chamado culto à coragem. Estão sempre medindo suas forças com outros oponentes de igual quilate e não hesitam em matar ou morrer.

É isso o que acontece no conto “El encuentro”. A história do duelo a faca entre Maneco Uriarte e Ducan, que é o espelho, por sua vez, do encontro entre dois *gauchos*, Juan Almanza e Juan Almada ou entre suas facas, pois os *gauchos* já tinham morrido, as facas são os grandes protagonistas do conto. O acontecimento se passa na infância do narrador personagem – tinha nove ou dez anos – e é contado quando esse já é um adulto e todos os participantes tinham falecido:

El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año del cometa y del Centenario, y son tantas las cosas que desde entonces hemos poseído y perdido. Los protagonistas ya han muerto; quienes fueron testigos del episodio juraron un solemne silencio. También yo lo alcé la mano para jurar y sentí la importancia de aquel rito, con toda la romántica seriedad de mis nueve años o diez años. No sé si los demás advirtieron que yo había dado mi palabra; no sé si guardaron la suya. Sea lo que fuere, aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura (BORGES, 2015, p. 371).

Para relatar a história do confronto entre Uriarte e Duncan o narrador quebra um pacto estabelecido entre cavalheiros, a literatura – “boa” ou “má” – come-

ça quando a transgressão tácita é estabelecida. Mas o mais importante de tudo é que esse narrador se apresenta como essa testemunha ocular, viu aquilo que vai contar ao leitor. E logo na cena de abertura o leitor se depara com um narrador que assume a *persona* de Borges: “Mi primo Lafinur me llevó esa tarde a un asado en la quinta de Los Laureles” (BORGES, 2015, p. 371).

Efetivamente, Álvaro Melián Lafinur era um dos membros da família, um dos primos do pai de Borges. Ou seja, essa notação realista funciona com um recurso de autoridade e autenticidade. Dessa vez, não é o Borges que escuta de alguém e depois registra, é a testemunha ocular, viu o que aconteceu. Novamente temos o *movimiento de encenación*, a autoridade do relato é criada por meio desse personagem idôneo que se apresenta como Borges. Contudo, como em Sarmiento, sabemos que não é Borges, é tudo produto do texto, ficção.

Beatriz Sarlo (2007), no capítulo que dedica a Borges em *Escritos sobre literatura Argentina*, mostra como o conto é um relato de formação – de Borges. Para que surja a ficção, o escritor deve abandonar esse menino que foi e romper com essa estrutura da classe patriarcal, com o mundo dos cavaleiros:

[...] el chico que fue testigo, para relatar algo debe traicionar ese silencio [...] El que cuenta se pone fuera de esa ley del grupo. Para convertirse en escritor, deja el grupo de iguales traicionándolo [...] Al traicionar la lealtad de quien se hace hombre porque jura junto con los hombres de su clase, Borges se separa de ellos para que surja la ficción (p. 205).

Essa casa aristocrática – quinta – em que o narrador (Borges) é levado por seu primo Lafinur para o churrasco – asado – entre homens localizava-se nos povoados do Norte. Tinham chegado ao local em uma longa viagem de trem. Logo quando atravessa o portão da casa, o narrador começa a identificar uma mudança: “Ahí estaban, sentí, las antiguas cosas elementales: el olor de la carne que se dora, los árboles, los perros, las ramas secas, el fuego que reúne los hombres” (BORGES, 2015, p. 205).

Esse “elementar” são aquelas coisas antigas do campo. O encontro ocorre no Norte, mas todos os elementos lembram o Sul do século XIX, os homens que se reúnem ao redor do fogo são semelhantes aos *gauchos* que também se reuniam ao redor de uma fogueira para comer, beber e cantar nas pulperías ou nas solidões dos pampas.

Os convidados não passavam de seis e todos eram homens adultos, o mais velho ainda não havia comemorado os trinta anos. Entre eles estavam Uriarte e Duncan. O narrador é a única criança. E nesse espaço masculino, os temas dis-

cutidos levavam essa marca: “Eran, no tardé en comprender, doctos en temas de los que sigo siendo indigno: caballos de carrera, sastrería, vehículos, mujeres costosas” (BORGES, 2015, p. 372).

É um ambiente extremamente fálico. E já que estavam ao redor da mesa comendo um bom assado e bebendo, não podia faltar música. O primo do narrador – Lafinur – se encarrega de tocar na guitarra duas milongas: “La tapera” e “El gaucho”. A última era de autoria de Elías Regules – um autor uruguaio de versos *criollos* – e versava sobre um duelo a faca em uma casa na Rua Junín. O tema da música “El gaucho” funciona na estrutura do conto como um prenúncio do que irá acontecer.

O narrador não pode ficar atrás nesse espaço da masculinidade, a criança de nove ou dez anos deseja mostrar que também é um homem, nada melhor do provar isso através da bebida: “Para dissimular mi soledad de chico entre mayores, apuré sin agrado una copa o dos” (BORGES, 2015, p. 372).

Ato contínuo, Uriarte e Duncan são citados pela primeira vez. Como o assado na quinta funciona como uma *alegoria* do mundo dos *gauchos*, não poderia faltar o jogo. Não era o truco, mas o pôquer. Uriarte chama Duncan para uma partida mão a mão, no entanto, os outros ponderam que o melhor seria um jogo coletivo, mas Uriarte insiste. O narrador parece contar essa cena com distanciamento: “[...] Uriarte, con una obstinación que no entendí, ni traté de entender, insistió en lo primero” (BORGES, 2015, p. 372). Ou seja, Uriarte insistiu que a partida de pôquer fosse individual.

Essa displicência do narrador, não dar atenção ao início da rivalidade entre Uriarte e Duncan, se explica pelo longo tédio, por mais que o Borges-narrador se esforçasse por se parecer como aqueles homens adultos, eram diferentes. Nisso, resolve investigar os cômodos da casa e perde-se. O dono do lugar o encontra e quiçá compadecido com o tédio do menino leva-o para conhecer uma de suas coleções, das facas:

En la oscuridad me perdí; el dueño de casa, cuyo nombre, a la vuelta de los años, puede ser Acevedo o Acébal, dio por fin conmigo. Por bondad o para complacer su vanidad de coleccionista, me llevó a una vitrina. Cuando prendió la lámpara, vi que contenía armas blancas. Eran cuchillos que en su manejo se habían hecho famosos (BORGES, 2015, p. 372).

O dono – Acevedo o Acébal – começa a contar a história das facas e como foi juntando esses objetos por meio de suas viagens pelas províncias, cada instrumento foi utilizado por um *gaucho* famoso. Borges-narrador-personagem de-

monstra interesse nessa coleção e pergunta se entre aquelas facas: “Le pregunté si entre las armas no figuraba la daga de Moreira, en aquel tiempo el arquetipo del gaucho, como después lo fueron Martín Fierro y don Segundo Sombra” (BORGES, 2015, p. 373).

A criança possui um conhecimento notável dos *gauchos* valentes na história da literatura Argentina, é um grande leitor: Juan Moreira era personagem do romance – de mesmo nome – de Eduardo Gutiérrez sobre *orilleros* e os foras da lei famosos; o *gaucho* Martín Fierro, o personagem do poema gauchesco de José Hernández; e Don Segundo Sombra, personagem do romance – de mesmo nome – de Ricardo Güiraldes. Não por coincidência, foram textos lidos e relidos por Borges.

Essas facas não faziam parte da coleção, pois eram “cuchillos” de personagens da literatura. Contudo, segundo o dono, sua coleção possuía facas igualmente famosas, como uma com um desenho de gavião e em formato de U. Acevedo o Acébal estava prestes a mostrá-la ao Borges-narrador quando um barulho de vozes exaltadas acabou com a exibição. O dono fechou a vitrina e voltaram bruscamente para a mesa onde ocorria a partida de pôquer.

A rivalidade entre Uriarte e Duncan cresceu. O primeiro gritava e acusava o segundo de roubo no jogo. Os dois tinham bebido muito, os ânimos estavam acalorados. Duncan se enfurece com as acusações que o outro vituperava, levanta e lhe acerta um soco. Uriarte cai no chão e exige imediatamente um duelo: “Uriarte desde el suelo, grito que no iba a tolerar esa afrenta y lo retó a batirse” (p. 373).

Duncan se nega a duelar e sua justificativa provoca riso na roda de amigos, qual seja: “Lo que pasa es que le tengo miedo” (BORGES, 2015, p. 373). Isto é, sua covardia é o que provoca o escárnio. O que está subtendido é que o homem argentino – ancestral dos *gauchos* – não deve fraquejar seja qual for à situação. E é por isso que o duelo vai ocorrer, um dos homens nota que armas não faltavam: “Alguien, Dios lo perdone, hizo notar que armas no faltaban” (BORGES, 2015, p. 373).

Uriarte escolhe justamente aquela faca que o dono estava prestes a mostrar ao narrador, com o desenho do gavião e o formato em U. Já Duncan, quase ao acaso, escolhe uma faca com cabo de madeira e uma figurinha de uma árvore na lâmina. É notado somente pelo narrador que todos os dois oponentes tremiam as mãos logo do contato com as facas, aos outros esse fato passou despercebido. Escolhido os instrumentos, deviam sair ao pátio, pois: “La tradición exige que

los hombres en trance de pelear no ofendan la casa en que están y salgan afuera” (BORGES, 2015, p. 373-374). Isto é, estavam praticando um rito antigo, do século XIX.

A postura do narrador nesse momento expressa aquilo que já havíamos comentado tanto em Sarmiento quanto em Borges, qual seja: a atração da barbárie. O Borges-narrador está eufórico, deseja viver (ver) aventuras, ser testemunha de uma morte: “[...] yo anhelaba que alguien matara, para poder contarlo después y para recordarlo” (BORGES, 2015, p. 374). É também um participe na barbárie que vai ocorrer.

Escolhido o melhor lugar no pátio, Uriarte e Duncan começam o duelo, mas de modo tímido, estudam o adversário e temem ser feridos. No entanto, os dois estavam mudados como nota o narrador: “El peligro los había transfigurado; ahora eran dos hombres los que peleaban, no dos muchachos” (BORGES, 2015, p. 374). Mais um signo desse ambiente masculino, o contato do ferro com as mãos é capaz transformá-los em homens. Em outras palavras, estavam demonstrando coragem e essa pressupõe um contanto direto com a morte:

Sin el poncho que hace guardia, paraban con el antebrazo los golpes. Las mangas, pronto jironadas, se iban oscureciendo de sangre. Pensé que nos habíamos engañado al presuponer que desconocían esa clase de esgrima. No tardé en advertir que se manejaban de manera distinta. Las armas eran desparejas. Duncan, para salvar esa desventaja, quería estar muy cerca del otro; Uriarte retrocedía para tirarse en puñaladas largas y bajas (BORGES, 2015, p. 374).

É um combate extremamente bárbaro e sangrento. Como não possuem os ponchos indígenas que os *gauchos* utilizavam como escudo, defendiam-se dos golpes com a própria carne do antebraço. A luta toda provocava surpresa nas testemunhas, aquilo que pensavam que era somente um estranhamento entre dois bêbados, converteu-se numa luta a faca em que os oponentes demonstravam uma habilidade inaudita no manuseio do objeto. Se estimularam a disputa, agora gritavam desesperados, principalmente o dono da quinta: “Se están matando. No los dejen seguir” (BORGES, 2015, p. 375). Já era tarde demais:

Nadie se atrevió a intervenir. Uriarte había perdido terreno; Duncan entonces lo cargó. Ya casi se tocaban los cuerpos. El acero de Uriarte buscaba la cara de Duncan. Bruscamente nos pareció más corto, porque había penetrado en el pecho. Duncan quedó tendido en el césped (BORGES, 2015, p. 375).

Uriarte matou Duncan. No entanto, o mais estranho é o que Uriarte diz logo depois de cometer o crime: “Que raro. Todo esto es como un sueño” (BORGES, 2015, p. 375). O segundo sentimento que lhe inunda é o da culpa, Uriarte se reclinou ao corpo morto de Duncan e clama por perdão, chorava e soluçava descontroladamente. Parece que somente naquele momento é capaz de refletir sobre o ato criminoso que praticou.

Não obstante, a testemunha ocular que narra, o Borges-narrador, também sofre uma mudança, se antes tinha ansiado pelo assassinato, a cena vista lhe provoca pudor, a barbárie perde o encanto: “No quise mirar más. Lo que yo había anhelado había ocurrido y me dejaba roto. Lafinur me dijo después que tuvieron que forcejar para arrancar el arma” (BORGES, 2015, p. 375). A inocência da criança parece ser acionada, a cena mais cruenta, como retirar a faca do peito de Duncan, não é vista, escuta o que aconteceu por meio de Lafinur. A barbárie é rejeitada.

É justamente depois do crime que o pacto entre os homens é estabelecido:

Se formó un conciliábulo. Resolvieron mentir lo menos posible y elevar el duelo a cuchillo a un duelo con espadas. Cuatro se ofrecieron como padrinos, entre ellos Acébal. Todo se arregla en Buenos Aires; alguien es siempre amigo de alguien (BORGES, 2015, p. 375).

O primeiro objetivo era dar um ar de nobreza a disputa, retirar seu acento *gaucho*. Não foi uma luta entre facas, mas espadas, entre cavaleiros que defendem sua honra. Feito isso, o restante é simples, ainda mais tendo em vista essa política clientelista que se constrói na última frase – “Todo se arregla en Buenos Aires; alguien es siempre amigo de alguien”. Leia-se, todos são amigos em Buenos Aires, a rede clientelista é extensa, sempre se pode encontrar alguém para pedir ou cobrar um favor.

A história se esfria e os anos se passam – o narrador ganha em idade, já não é mais uma criança. O Borges-narrador não quebrou o pacto de que também se sentia participante, até que encontra o comissário de polícia José Olave⁸¹. Isso em 1929, ou seja, 19 anos depois do ocorrido em 1910. O comissário aposentado lhe conta histórias de “cuchilleros” – valentões que utilizam a faca – famosos na região da baixada do Retiro:

⁸¹ O mesmo que aparece ao lado de Nicolás Paredes como uma das referências consultadas para a consecução do *Evaristo Carriego*: “Vali-me do livro utilíssimo de Gabriel e dos estudos de Melián Lafinur e de Oyuela. Minha gratidão quer ainda reconhecer outros nomes: Julio Carriego, Félix Lima, doutro Marcelino de Mazo, **José Olave**, Nicolás Paredes [...]” (BORGES, 2017, p. 159, grifos nossos).

El comisario retirado don José Olave me había contado historias de cuchilleros del bajo del Retiro; observo que esa gente era capaz de cualquier felonía, con tal de madrugar al contrario, y que antes de los Podestá y de Gutiérrez casi no hubo duelos criollos (BORGES, 2015, p. 375).

Possivelmente, os dois nomes citados – Podestá e Gutiérrez – sejam de valentões da faca criados ficcionalmente ou famosos no tempo de Borges já que José Olave é um comissário real, consultado pelo escritor. Mas o importante é que depois de receber essas informações quebra o silêncio pela primeira vez – ao relatar para o leitor já é a segunda vez que tinha feito tal transgressão –, conta ao comissário a história de Uriarte e Duncan. Olave, hesitante, expressa dúvida acerca do relato: “¿Está seguro de que Uriarte y el otro no habían vistado nunca? A lo mejor, alguna temporada en el campo les había servido de algo” (BORGES, 2015, p. 376).

O campo é visto como local onde se aprende o ofício de “vistear”, isto é, lutar com a faca, na cidade – longe das *orillas*, suas zonas centrais – essa prática está deslocada, seu lugar é no campo e entre *gauchos*. O narrador, então, responde ao comissário: “No – le conteste –. Todos los de esa noche se conocían y todos estaban atónicos” (BORGES, 2015, p. 376).

Depois dessa resposta José Olave recorda uma das muitas histórias de homens armados com faca que conhecia. Uma delas era de Juan Almada e Juan Almanza. O primeiro possuía uma faca gavião em formato de U e o segundo uma faca com cabo de madeira com a marca de uma árvore. Justamente as facas que Uriarte e Duncan utilizaram. Para aumentar a suposta eventualidade, Almanza andou pela região da quinta de Acevedo o Acébal no final do século passado. Esses dois *gauchos*, segundo Olave, haviam tomado inimizade pela semelhança nos nomes, mas nunca conseguiram se encontrar para duelar:

Juan Almanza y Juan Almada se tomaron iniquina, porque la gente los confundía. Durante mucho tiempo se buscaron y nunca se encontraron. A Juan Almanza lo mató una bala perdida, en unas elecciones⁸². El, otro, creo, murió de muerte natural en el hospital de Las Flores (BORGES, 2015, p. 376).

Nada mais se disse entre Borges-narrador e o comissário José Olavo, os dois ficaram refletindo. Ato contínuo, o narrador encontra a resposta para essa

⁸² Novamente aparece marcada a violência característica dos processos eleitorais, verdadeiros locais de disputas entre *guapos*, bandos armados e políticos.

semelhança nas formas, não foram Uriarte e Duncan os que lutaram naquele asado, mas as facas:

Nueve o diez hombres, que ya han muerto, vieron lo que vieron mis ojos – la larga estocada en el cuerpo y el cuerpo bajo el cielo – **pero el fin de otra historia más antigua fue lo que vieron.** Maneco Uriarte no mató a Duncan; **las armas, no los hombres, pelearon.** Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso tembló el puño de Uriarte, por eso tembló el puño de Duncan. Las dos sabían pelear – no sus instrumentos, los hombres – y pelearon bien esa noche. **Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo.** En su hierro dormía y acechaba un rencor humano (BORGES, 2015, p. 376, grifos nossos).

Todos aqueles elementos anódinos vistos somente pelo narrador são finalmente explicados, o tremor e a habilidade no ofício de “vistear” dos oponentes. Aquele duelo foi travado pelas facas, Uriarte e Duncan foram seus instrumentos. As facas possuíam as memórias dos *gauchos* e suas rivalidades: Juan Almanza y Juan Almada.

No trecho acima, aparece novamente a ideia do *gaucho* como figura morta, já eram pó. Entretanto, apesar disso, as facas persistem, são os objetos minúsculos do anacronismo, incrustação de outra história mais antiga, qual seja, do século XIX, dos *gauchos* no século XX, em 1910. Em outras palavras, os “cuchillos” são sobrevivências, como indicado no final: “Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye aquí, sabe si volverán a encontrarse” (BORGES, 2015, p. 377).

O conto “Juan Muraña” estabelece um paralelo claro com o relato “El encuentro”. O protagonista do conto também é uma faca e o narrador ficcional também é Borges. Se no conto anterior podemos levantar algumas dúvidas acerca das filiações – sempre duvidosas e não aconselháveis – entre autor e narrador, em “Juan Muraña” mais dados biográficos são apresentados para tornar a semelhança ainda mais clara e evidente. Entretanto, como nos outros relatos, é produto dessa *encenação ficcional* evocada recorrentemente, isto é, o escutar, ver e transcrever um determinado acontecimento de características orais imaginado pelo escritor e apresentado como real.

Em “Juan Muraña”, o enredo se passa em torno de um encontro – depois de muitos anos – entre Borges e um colega com quem estudou na rua Thames, Emilio Trápani. Novamente é oralidade sarmientina, Borges-ficcional escuta a história e depois coloca no papel.

Trápani chama a Borges e os dois começam a estabelecer um diálogo sobre o livro *Evaristo Carriego* publicado pelo escritor em 1930. Um livro em que o tema vai além da poesia de Carriego e trata dessa região das *orillas* e seus personagens, a saber: os *gauchos*, *compadritos* e os *cuchilleros*. Trápani questiona Borges sobre o conhecimento do autor desses homens: “Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí hablás todo el tiempo de malevos; decíme, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?” (BORGES, 2015, p. 378). Borges contesta imediatamente: “Me he documentado – lé contesté” (BORGES, 2015, p. 378).

Para Trápani esse conhecimento adquirido por meio dos documentos, que é, por sua vez, o saber dos livros, não vale nada, o que conta é a experiência: “Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente” (BORGES, 2015, p. 379). Estabelece-se uma oposição entre saber e experiência. Trápani é adepto da segunda, conhece os “malévolos” porque era sobrinho de um: “Soy sobrinho de Juan Muraña” (BORGES, 2015, p. 379).

Essa tensão entre o saber e a experiência é estabelecida no próprio início do conto, quando o narrador faz um pequeno relato biográfico e vaticina sobre o espaço em que o conto irá se estabelecer:

Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora, lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga verja de lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y di mis abuelos. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas; en 1930, consagré un estudio a Carriego, nuestro vecino cantor y exaltador de los arrabales (BORGES, 2015, p. 378).

Borges cita o livro que publicou sobre Carriego em 1930 e o prólogo desse livro é *ipsis litteris* o trecho que abre o conto. São sutis as mudanças, a título de comparação, citamos:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas [...] (BORGES, 1995, p. 9).

A similitude é mais um exemplo dessa fusão entre autor e narrador almejada e encenada por Borges com o objetivo de carregar de autoridade o que se vai narrar. Entretanto, o mais interessante é pensar nessa divisão que é estabelecida, de um lado da grade, temos a biblioteca, do outro lado, a faca. Palermo dos livros e Palermo da faca. Ainda, no limite, civilização e barbárie ou saber e experiência.

Palermo é o espaço primordial de onde Borges retira seus personagens *orilleros*, é o local da infância. No primeiro capítulo do *Evaristo Carriego* (1930) – Palermo de Buenos Aires – Borges é o historiador, fornece informações sobre a fundação do bairro, que surgiu entre 1605 e 1614, a partir do nome do fornecedor de carne da região, o siciliano Domínguez (Domenico) de Palermo. Não obstante, o estatuto de bairro importante só é alcançado com Rosas: “E assim até a fundação, por dom Manuel: pai já mitológico de Palermo, não meramente histórico, como o tal Domínguez-Domenico [...]” (BORGES, 2017, p. 162). Isso acontece por volta de 1840, então, Palermo ganha contornos de sede do poder, corte do tirano.

No transcurso do século XIX para o XX, o bairro se transforma, “[...] era uma despreocupada pobreza” (p. 166). No século XX, Palermo já era um bairro extremamente dividido: locais com casas de famílias portenhas de classe média ou em decadência, locais que agregavam imigrantes que imitavam o modo dos *compadritos* e os locais baldios.

A família de Borges viveu um bom tempo nas zonas da classe média, em uma casa modesta com jardim e portões de grades com lanças. Nos extremos do bairro, estavam os terrenos baldios de terra e barro onde viviam os *orilleros*. Era uma região que estava tenuamente separada do campo – como os nichos do bairro em geral, Palermo foi uma região abandonada pelos ricos –, conhecida como “Tierra del fuego”⁸³:

Entre os fundos do cemitério vermelho do Norte e os da Penitenciária ia se conformando a partir do pó um subúrbio plano e deslocado, sem acabamento: sua notória denominação, Terra do Fogo. Escombros dos primórdios, esquinas de violência ou solidão, homens furtivos que se convocam com assobios e se dispersam de repente na noite lateral dos becos, definiam seu caráter (BORGES, 2017, p. 172).

O nome já indicava a periculosidade do local. Espaço de violência, ali se congregava os *cuchilleros*, era a região da faca e dos matadouros de gado, onde se fizeram conhecidos *cuchilleros* como Juan Muraña e Moreira. O rio Maldonado era famoso nesse espaço, onde eram despejados os dejetos do gado morto no abate.

⁸³ Não confundir com a “Tierra del Fuego” na região da Patagônia.

O tio de Trápani é dessa “Tierra del fuego”, o Palermo da faca. Logo após a revelação do colega, o narrador Borges explica ao leitor quem era esse personagem: “De los cuchilleros que hubo en Palermo hacia el noventa y tantos, el más mentado era Muraña” (BORGES, 2015, p. 379). Juan Muraña era um desses *orilleros* que exerciam o culto da coragem, habilidoso no manuseio da faca e que não tinha pruridos ou escrúpulos, matava.

O conto está todo o tempo estabelecendo um diálogo intertextual – implícito – com o livro *Evaristo Carriego* (1930). Nesse, um dos muitos relatos orais compilados no subtópico “O Desafio” tem como tema a rivalidade entre “cuchilleros”. Um deles é Juan Muraña, notemos:

El protagonista de esa versión era Juan Muraña, carrero y cuchillero en el que convergen todos los cuentos de coraje que andan por las orillas de Norte. Esa primera versión era simple. Un hombre de los Corrales o de Barracas, sabedor de la fama de Juan Muraña (a quien no ha visto nunca), viene a pelearlo desde su suburbio del Sur; lo provoca en un almacén, los dos salen a pelear a la calle; se hieren; Muraña, al fin, lo *marca*⁸⁴ y le dice: “Te dejo con vida para que volvás a buscarme” (BORGES, 1995, p. 144).

No trecho, dois elementos fundamentais são plasmados, a saber: o quilate da figura de Juan Muraña, uma espécie de Facundo Quiroga pela fama que possui e, por isso, Borges escreve um conto em que esse *orillero* é central. O outro elemento está relacionado a essa cultura da coragem, pior do que a morte é levar a marca de outro “cuchillero” no corpo. É carregar para sempre a marca da humilhação, da derrota. Nas notas da tradutora de Carriego para o português a marca é associada ao ferro em brasa como que se marca o gado⁸⁵. Ou seja, é indelével.

Sarmiento no *Facundo* assinala essa mesma característica nos duelos a faca dos *gauchos*, marcar o adversário como forma de humilhação, citamos:

O homem da plebe dos demais países pega a faca para matar, e mata; o gaúcho argentino a desembainha para lutar, e apenas fere. É preciso que esteja muito bêbado, é preciso que tenha instintos verdadeiramente maus, ou rancores muito profundos, para que atente contra a vida de seu adversário. **Seu objetivo é só marcá-lo**, dar-lhe um talho no rosto, deixar-lhe um sinal indelével. Assim, veem-se esses gaúchos cheios de cicatrizes, que raramente são profundas. A briga, então, é travada a fim de brilhar, pela glória de vencer, por amor à reputação (2010, p. 130, grifos nossos).

⁸⁴ Como vimos no capítulo anterior, essa é umas versões em que Borges se baseia para escrever o conto “Hombre de la Esquina Rosada”.

⁸⁵ Na nota de Heloisa Jahn a marca é: “Referência à marca feita com ferro no gado – porém aqui a marca é feita com a faca” (BORGES, 2017, p. 262).

Para Sarmiento, os *gauchos* só matam quando estão sob efeito do álcool ou quando são maus – *gaucho malo*. A primeira situação acontece na disputa entre Uriarte e Duncan, a escolha das facas memoriais, o duelo e, por conseguinte, a morte nunca aconteceria se a bebida não tivesse transformado os personagens. O segundo caso é o do Martín Fierro e do narrador personagem de “Hombre de la esquina rosada”. Mas, no geral, o objetivo dos *gauchos*, para Sarmiento, é humilhar o oponente através da marca.

No trecho, é Juan Muraña quem humilha o oponente e por figurar no livro de Borges – *Evaristo Carriego* – podemos verificar todo seu prestígio. Justamente esse cuchillero famoso nas áreas pobres de Palermo era marido da tia de Trápani. Esse colega dos tempos escolares oferece contar para Borges uma de suas histórias de infância: “Florentina, mi tía, era su mujer. La historia puede interesarte” (BORGES, 2015, p. 379). Seria um relato “verdadeiro”, pois levaria a chancela da experiência, da testemunha ocular dos fatos, Trápani.

Nem bem começa e Borges já suspeita que aquela não era a primeira vez que Trápani contava a história: “Algunos énfasis de tipo retórico y algunas frases largas me hicieron sospechar que no era la primera vez que la refería” (BORGES, 2015, p. 379).

Muraña é um personagem indireto, diríamos fantasmático, no relato de Trápani, nunca o conheceu: “Yo era muy chico y no guardo memoria de él” (BORGES, 2015, p. 379). Já sua mãe sempre desgostou do cuchillero, para ela não passava de um simples desalmado, um assassino. Para Florentina, tia e mulher de Muraña, era um homem de ação. A suposta morte do homem da Palermo da faca era cercada de suspeitas e inexatidões. Para alguns, depois de uma noite de bebedeiras Muraña caiu da boleia do seu carro – carroça – e esmagou o crânio contra algumas pedras. Para outros, estava vivo, a lei o buscava e, por isso, se refugiou no Uruguai.

Certamente para Florentina, Muraña ainda vivia, era uma presença constante, ainda guardava o luto depois da morte de seu homem. Ela, Trápani e sua mãe moravam na travessa Russel, numa casa comprida e estreita. Estava localizada em uma região pobre. Trápani faz uma descrição minuciosa da casa em que viviam e da tia. Na casa, a porta dos fundos estava sempre fechada a chave e dava para a Rua San Salvador. O último andar, uma espécie de sótão, era ocupado pela tia. Florentina vivia reclusa, já era uma senhora fraca e ossuda:

[...] Le tenía miedo al aire, no salía nunca, no quería que entráramos en su cuarto y más de una vez la pesqué robando y escondiendo comida. En el barrio decían que la muerte, o la desaparición, de Muraña, la había trastornado. La recuerdo siempre de

negro. Había dado en el hábito de hablar sola (BORGES, 2015, p. 379).

A casa em que viviam era alugada, pertencia ao senhor Luchessi, dono de uma barbearia no bairro de Barracas. Como Florentina estava fora dos eixos, o arrimo da família era a mãe de Trápani, que trabalhava como costureira por encomenda. No entanto, os pedidos eram poucos e a renda curta. Por isso, Luchessi ameaçou despejar a família. A mãe estava tremendamente aflita com a situação, já Florentina sempre repetia: “Juan no va a consentir que el **gringo** nos eche” (BORGES, 2015, p. 380, grifo nosso).

Luchessi é um nome estrangeiro, possivelmente um italiano. E nesse mundo *criollo* das *orillas* o gringo é visto com maus olhos, um capitalista aproveitador e avaro. Não podemos deixar de comentar que o conto se passa no tempo do Centenário da independência da Argentina, em 1910: “Por el tiempo del centenario [...] (BORGES, 2015, p. 379). Nesse período, os *gauchos* são alçados como símbolos *criollos*, aqueles que possuíam “sangue puro”. Já os estrangeiros que aportavam aos milhares em Buenos Aires eram os elementos que conspurcavam a identidade nacional.

Florentina acredita prontamente numa intervenção de Muraña na situação em que viviam. Suas histórias eram famosas, a tia contava com tanta insistência que já fazia parte da memória familiar:

Recordaba el caso – que sabíamos de memoria – de un surero insolente que se había permitido poner en duda el coraje de su marido. Éste, en cuanto lo supo, se costeó a la otra punta de la ciudad, lo buscó, lo arregló de una puñalada y lo tiró al Riachuelo (BORGES, 2015, p. 380).

É a mesma história utiliza por Borges em “O desafio” que relatamos mais acima no *Evaristo Carriego*. No entanto, o enredo é transformado, no que vimos o homem sai do Sul para enfrentar Muraña e acaba sendo só marcado e poupado. Agora, o movimento é inverso, Muraña sai do Norte e vai ao Sul para desafiar e matar o homem que tinha duvidado de sua coragem.

O temor de viver nas ruas e pedir esmolas tomava conta de Trápani. Quiçá, por isso, em uma das noites sonhou com o tio que não chegou a conhecer. Juan lhe apareceu todo de preto, não parecia o homem da faca, levava a mão ao coração e dizia: “He cambiado mucho” (BORGES, 2015, p. 380). Logo em seguida, o sonho se transforma em pesadelo, a mão de Juan se converte num abutre. Trápani desperta assustado e aos gritos. Um prenúncio do que estava por vir?

No dia seguinte, a mãe de Trápani o chama para irem à Barracas para convencer Luchessi a não despejar a família e prolongar o prazo para o pagamento do aluguel. A ida do menino poderia sensibilizá-lo. Mas nada foi dito a tia “[...] que no le hubiera consentido rebajarse de esa manera” (BORGES, 2015, p. 380). Chegando ao local, uma aglomeração os surpreende, Luchessi foi assassinado.

Os vizinhos contavam diferentes versões do que tinha ocorrido, um escutou um barulho, outro viu um vulto. Mas o fato concreto é que o locador tinha sido morto a facadas: “[...] al alba encontraron a Luchessi tendido en el zaguán, a medio vestir. Lo habían cosido a puñaladas. El hombre vivía solo; la justicia no dio nunca con el culpable” (BORGES, 2015, p. 381).

O crime causou um verdadeiro burburinho em Buenos Aires, não se falava em outra coisa, o tempo dos “cuchilleros” já havia passado. Entretanto, para Florentina o fato não lhe causou nenhuma comoção: “La única persona en Buenos Aires a quien no se le movió ni un pelo fue tía Florentina” (BORGES, 2015, p. 381). Repetiu o mesmo que tinha dito anteriormente: “Ya les dije que Juan no iba a sufrir que el gringo nos dejara sin techo” (BORGES, 2015, p. 381).

O assunto do crime parece se acalmar. Um dia, chove muito e Trápani não pode ir à escola. Sem o que fazer e sentindo tédio como toda criança, resolve explorar a parte da casa proibida, o sótão de Florentina. O espaço exalava humidade e era extremamente parco: uma cama, um armário para roupas e uma cômoda para o rosário.

A tia estava no quarto e possivelmente observava os movimentos de Trápani, pensa que o menino tinha sido mandado pela mãe e rapidamente se dirige ao sobrinho dizendo que sua irmã não entendia que Juan foi quem os salvou. Trápani logo contesta: “¿Juan? – atiné a decir –. Juan murió hace más de diez años” (BORGES, 2015, p. 382). Mas a tia insiste: “– Juan está aquí – me dijo –. ¿Querés verlo?” (p. 382). Florentina abre uma caixa e mostra uma faca a Trápani e diz: “Aquí lo tenés. Yo sabía que nunca iba a dejarme. En la tierra no ha habido un hombre como él. No le dio al gringo ni un respiro” (p. 382). Juan Muraña era a faca e essa sua sobrevivência, Florentina assim como Uriarte e Duncan era simplesmente um instrumento:

Fue sólo entonces que entendí. Esa pobre mujer desatinada había asesinado a Luchessi. Mandada por el odio, por la locura, y talvez, quién sabe, por el amor, se había escurrido por la puerta que mira al sur, había atravesado en la alta noche las calles y las calles, había dado al fin con la casa y, con esas grandes manos huesudas, había hundido la daga. La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando (p. 382).

A faca é sobrevivência, anacronismo, introduz a barbárie, o século XIX e os *gauchos*, num local onde os crimes já eram raros: “Los crímenes eran raros entonces” (p. 381). Mas o ato levado a cabo pelo instrumento (Florentina)/faca foi inútil, foram desalojados da mesma forma, uma espécie de ordem capitalista – das rendas – parece se sobrepor ao mundo dos *criollos* – *gauchos* e *orilleros*. Os credores morrem, mas as dívidas ficam.

E assim termina o relato de Trápani, que o Borges-personagem faz questão de comentar:

Hasta aquí el relato de Trápani, con el cual no he vuelto a encontrarme. En la historia de esa mujer que se quedó sola y que confunde a su hombre, a su tigre, con **esa cosa cruel que le há dejado**, el arma de sus hechos, creo entrever un símbolo. **Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares**, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que **fue después un cuchillo** y ahora la **memoria de un cuchillo** y mañana el olvido, el común olvido (p. 382, grifos nossos).

O dado biográfico é citado novamente, Juan Muraña e Borges pisaram em locais familiares, o bairro de Palermo. No entanto, um de cada lado da cerca, entre a biblioteca e a faca. Essa última é cruel, a memória de Juan Almanza, Juan Almada e Juan Muraña. Em outra notação, é memória dos *gauchos*. E como nos lembra Sarmiento no *Facundo*, o *gaucho* não vive sem sua faca:

A faca, mais do que uma arma, é um instrumento que serve ao gaúcho em todas as suas ocupações: ele não pode viver sem ela; é como a tromba do elefante, seu braço, sua mão, seu dedo, seu todo. O gaúcho, além de ginete, faz alarde de ser valente, e a faca brilha a cada momento, descrevendo círculos no ar à menor provocação, ou sem provocação nenhuma, sem nenhum outro interesse além de o gaúcho medir-se com algum desconhecido ele joga com as punhaladas como poderia jogar com os dados. Tais hábitos pendenciadores penetram tão profundamente na vida íntima do gaúcho argentino que os costumes criaram sentimentos de honra e uma esgrima que garante a vida (SARMIENTO, 2010, p. 129-130).

Borges não é o primeiro a falar sobre o culto à coragem, não é uma invenção sua, em germe, se encontra nessa passagem de Sarmiento, os *gauchos* tem como interesse medir-se com desconhecidos – o caso de Francisco Real –, e a faca descreve punhaladas no ar, é um jogo. Contudo, não é jogo para muitos, demanda uma esgrima que salve a vida e os experimentados possuem sentimentos honoríficos.

A faca é a sobrevivência do *gaucho* no século XX – todos os dois contos se passam em 1910 –, esses podem viver sem o cavalo, não são mais os ginetes (cavalheiro) que Sarmiento indica no trecho, mas não podem perder sua faca, “seu todo”. E se os próprios *gauchos* já não estão mais, permanecem na “memória de un cuchillo”.

3.2. A faca na cultura argentina

“El cuchillo va escondido porque
no forma parte del atavío y sí del cuerpo
mismo”.

Ezequiel Martínez Estrada,
Radiografía de la pampa (1933)

A década de 1930 foi extremamente produtiva na América Latina no que tange ao meio intelectual e cultural. Contexto de surgimento dos chamados ensaios interpretativos do ser nacional, livros que visavam analisar as problemáticas que assolavam a constituição das nações latino-americanas. Não foi um “movimento”, não era articulado, mas diversos intelectuais se enveredaram por essa trilha, compuseram textos que ficariam conhecidos como “essencialistas”. Muitos se transformaram em clássicos, alguns desses marcavam características positivas e, outros, negativas, nas respectivas culturas.

No Brasil, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda são exemplos dessas categorias: o primeiro, em *Casa-Grande & Senzala* (1933), assinala para uma espécie de elasticidade na cultura brasileira que se constituiu na zona açucareira de Pernambuco no século XVI. Desse microcosmo, o sociólogo cria uma leitura da cultura nacional, do acomodamento conservador entre opostos e um elogio ao privado.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raíces do Brasil* (1936), respondia diretamente a essa leitura. Para o historiador, a sociedade brasileira foi construída sob a égide do autoritarismo e de uma nefasta mistura entre o público e o privado, óbice para a formação de Estado Republicano e raiz do patrimonialismo nacional.

Contudo, essas leituras se estenderiam pela América Latina, chegariam à década de 1950 no México, em que o poeta e ensaísta Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad* (1950). Nesse livro, o escritor analisa o “ser nacional” mexicano e entre muitas coisas descritas, volta-se para o ensimesmamento na personalidade mexicana que explode nos dias de festa, além de analisar um machismo específico associado à figura indígena de Malinche, a “chingada”, àquela que se

entregou de corpo e alma ao colonizador Córtez. Em suma, o “malinchismo”.

Na Argentina, esses ensaios de interpretação do ser nacional também teriam seus intelectuais representantes, quais sejam: Jorge Luis Borges e Ezequiel Martínez Estrada. Borges publica na revista *Sur*, em 1931, o ensaio “Nuestras imposibilidades”. Nesse texto, estabelece uma série de características negativas do ser argentino, entre elas: “El primero es la penuria imaginativa” (BORGES, 1931, p. 132); “El otro rasgo que procuraré demostrar, es la fruición incontenible de los fracasos” (p. 133); por fim, aponta uma espécie de violência na cultura argentina, marcada pelo ódio: “[...] facilidad porteña del odio [...]” (p. 133).

Já o sociólogo Martínez Estrada, publica, em 1933, *Radiografía de la Pampa*. Esse livro composto por um conjunto de ensaios se tornaria um clássico da sociologia, evoca numa chave também negativa, os pampas, os *gauchos* e os *cuchillos*. Segundo Weinberg (1997): “Constituye Radiografía de la pampa – junto al *Facundo* y al *Martín Fierro* – uno de los libros fundacionales de la literatura argentina [...]” (WEINBERG *apud* ESTRADA, 1997, p. 15).

Martínez Estrada volta à colonização espanhola na sua interpretação e assinala o vazio formador da cultura argentina, sua falta de originalidade. Entretanto, o tópico que mais nos interessa é aquele em que dedica a faca: “El cuchillo”. A leitura de Estrada é próxima a de Sarmiento, produz todo um ensaio sobre os significados que permeiam a “faca” como símbolo cultural da argentina.

A faca é como uma parte do corpo, uma extensão da mão. É mais importante do que a roupa que se veste ou a posição social que se ocupa: “[...] participa del hombre más que de su indumentaria y hasta de su carácter más bien que de su posición social” (ESTRADA, 1997, p. 32).

Falar da faca é falar de uma técnica, de um adorno íntimo, do foro do privado, se leva entre as carnes no interior da roupa, contém o “[...] secreto de la persona, y que sólo se exhibe en los momentos supremos, como el insulto; pues es también una manera de arrancar una parte recôndita y de arrojarla fuera” (p. 32-33). É um instrumento masculino e, por isso, fálico. Como é assemelhado ao falo e faz parte da roupa interior, não pode ser mostrado em qualquer momento, somente no ato do insulto ou do duelo, “[...] quien muestra el cuchillo sin necesidad es un indecoroso” (p. 33).

Na luta em si, o “cuchillo” apresenta algumas características notáveis que o singulariza de outras armas, a primeira é que o duelo não permite nenhuma defecção: “Por su tamaño impedi que nadie tercié en la lucha [...]” (p. 33). É uma arma que nunca pode falhar como o revólver, e aquele que se saga vencedor, sente que o feito foi realizado pelas próprias mãos do que, por exemplo, uma bala. O

vencedor se sente vaidoso: “[...] Ninguna da, como el cuchillo, fe en sí después de la victoria; el vencedor siente que la victoria es más del mango que de la hoja” (p. 33). Esse corte certo que se almeja pode dar fama aquele que o pratica: “El tajo certero puede gloriarse toda la existencia de quien lo aplica [...]” (p. 33).

No século XIX, Juan Manuel Rosas transforma a faca em rito do catolicismo visto que é proibida aos domingos. Rivadavia proibiu terminantemente que fosse utilizada⁸⁶. Mas estava arraigada na cultura. A faca está subtraída do mundo da morte, confere segurança aquele que a porta, é o mapa quando se perde, “[...] el reparo del sol y de la lluvia; la tranquilidad en el sueño; la fidelidad en el amor; la confianza en los malos caminos; la seguridad en sí mismo [...]” (p. 33).

É o instrumento que confere autoridade e é metonímia de poder. Nunca deve ser compartilhada, é essencialmente individual: “[...] el yo mineralizado y objetivo librado a su suerte, a su sino, sin azar; el arma individual, el arma del hombre solitario” (p. 33). Sendo extensão fálica do interior masculino, é também símbolo de misoginia, nas mãos da mulher está ligada ao privado, ao ambiente doméstico: “[...] en las manos infantiles del niño y de la mujer, es dócil a la tarea doméstica” (p. 33).

Adquire toda sua potencialidade nas mãos dos homens, pois serve para matar outro homem: “Sirve para matar, y particularmente para matar al hombre, del que exige determinada proximidad de cuerpo a cuerpo, eliminando cualquier impunidad por alejamiento” (p. 34). De todas as ferramentas inventadas pelo próprio homem, é a mais bem sucedida: “Es la síntesis de todas las herramientas que el hombre maneja desde sus orígenes” (p. 34).

Na Idade Média, se exigia dos varões o domínio da arte da espada, os nobres – reis e cavaleiros –, eram treinados desde a mais tenra idade por um preceptor. Exigia-se dedicação e treinamento, era uma prática racional. Todo o contrário é a “arte de vistear”, essa não se ensina, se aprende na prática, é intuitiva:

La espada tiene su escuela y su estilo; el cuchillo es intuición, autodidáctica. El maestro no puede enseñar nada al discípulo; todo se aprende con el ejercicio, visteando, si se posee el indispensable don innato y el coraje. Es tanto el arte de la mano como del ojo (p. 34).

Por isso, uma exibição de uma luta a faca é um contrassenso, nunca pode ser realizada, luta-se para matar ou marcar, não é um espetáculo, mas uma intimidade. Diferente das exibições – torneios – medievais em que a luta de espadas é utilizada com objetivos públicos e não fatais, não levam necessariamente à morte.

⁸⁶ Presidente da Argentina durante a década de 1820.

Mas a faca também possui propriedades mágicas, funciona como uma espécie de amuleto, levá-la é adquirir proteção dos maus agouros: “Como utensilio “interior” participa de lo mágico. Su fidelidad se siente paso a paso en la marcha pedestre y es la compañía de la pierna” (p. 34). Nesse sentido, outro contrassenso é utilizá-la como arma do suicídio, o movimento da navalha vai sempre para frente e nunca para dentro, isso é da sua natureza: “Es raro el suicidio con él; es un arma del hombre para afuera, de la empuñadura hacia la punta; no se vuelve contra el amo, como el perro, que es lo que se parece más” (p. 34-35).

Nos cuidados com a navalha, não se limpa a faca com água ou sabão, mas com sangue: “La sangre deja limpio el acero, pero se acumula y oscurece en el lugar en que la hoja se une al cabo (donde lo que participa del mundo se une a lo que pertenece a la mano) [...]” (p. 35). Para testar a potência dessa navalha limpa pelo sangue, se utiliza o dedo polegar: “[...] Su filo se prueba sobre la yema del pulgar, y la sensación sutil indica su finura sin filván” (p. 35).

Para encerrar, Estrada (2007) volta ao lugar comum da faca tanto em Sarmiento quanto em Borges, a marca. Essa é vista como uma espécie de tatuagem que se desenha na pele do oponente, nas palavras do crítico: “[...] hay una clase de consumada destreza que consiste en tatuar al adversario como a un esclavo, en ponerle marca como a la hacienda, que quiere decir vasallaje sin manumisión posible” (p. 35). No trecho, a marca é associada aos elementos que já conhecemos, a marca de ferro no gado (hacienda), mas ganha aspectos ainda mais prementes, é símile da escravidão e da vassalagem. Duas formas de servidão e, na passagem, sem libertação possível.

Na mesma esteira de Estrada (2007), em Borges a faca também é elemento constitutivo da cultura nacional, dos *gauchos* e *orilleros*. Sua obra é atravessada por essas navalhas: o tópico “El puñal” em Evaristo Carriego (1930), o poema “El puñal” de *El otro, el mismo* (1964), o poema “Un cuchillo en el Norte” de *Para la seis cuerdas* (1965), os *contos cuchilleros* – “El encuentro” e “Juan Muraña” – em *El informe de Brodie* (1970) e o poema que abre o primeiro capítulo desta dissertação, “Milonga do punhal” do *Atlas* (1984). Como podemos ver a navalha corta toda a obra borgeana, descrevendo punhaladas nos ensaios, poemas e contos. Fora aqueles momentos em que são coadjuvantes.

O crítico Daniel Balderston (1993), no ensaio “A marca da faca: cicatrizes como signos em Borges”, mostra como Borges sente certa sedução pelo mundo das armas, notadamente a faca, e da violência na cultura argentina. É o mesmo

empuxo de atração pela barbárie. Balderston (1993) localiza essa fascinação nas cicatrizes dos personagens dos contos borgeanos, faz uma espécie de “historicização das cicatrizes”.

Encontra essas marcas nos contos “El incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no Suké” (1935), “La forma de la Espada” (1942) e “El Sur” (1944). Em todos, mesmo naqueles que não tenham como temática principal o espaço nacional: “A violência do passado argentino deixa marca na sua imaginação e no seu texto” (BALDERSTON, 1993, p. 207). Na conclusão, o crítico deixa essa característica ainda mais clara, vejamos:

[...] Borges desenvolve o significado da cicatriz facial dentro do contexto específico da tradição literária argentina, na qual ser marcado significa perda ou derrota. A cicatriz, representando uma ambiguidade fundamental na ficção, transforma-se para Borges numa marca que fica no rosto do escritor e do leitor de textos de violência imaginada. As cicatrizes, marcas de um passado conflitivo, são signos que constituem uma linguagem em código que evoca relatos não contados de violência e traição e simultaneamente inscreve essas estórias dentro da cosmovisão do cuchillero argentino (p. 208).

O fascínio de Borges não retira a violência inaudita dessa cultura e a transforma em estética. Ainda é o espaço analisado minuciosamente por Martínez Estrada (2007): do sangue que se limpa a faca e do caráter falocêntrico. A violência do cuchillo dialoga historicamente e diretamente com a história de violência e poder na América Latina.

Mas em Borges, o cuchillo não pode ser pensado sem seu *gaucho* ou *orillero*. É o que acontece nos contos “El encuentro” e “Juan Muraña”, a faca é a memória do homem. É interessante como isso fica mais evidente no poema que Borges dedica a Muraña – “Milonga de Juan Muraña” – em *La Cifra* (1981) e numa nota de 1974, publicada no jornal *La Nación*, sobre seu suposto melhor conto.

O poema mostra como Juan Muraña era um personagem caro a Borges:

MILONGA DE JUAN MURAÑA

Me habré cruzado con él
en una esquina cualquiera.
Yo era un chico, él era un hombre.
Nadie me dijo quién era.

No sé por qué en la oración
ese antiguo me acompaña.
Sé que mi suerte es salvar
la memoria de Muraña.

Tuvo una sola virtud.
Hay quien no tiene ninguna.
Fue el hombre más animoso
que han visto el sol y la luna.

A nadie faltó el respeto.
No le gustaba pelear,
pero cuando se avenía,
siempre tiraba a matar.

Fiel como un perro al caudillo
servía en las elecciones.
Padeció la ingratitud,
la pobreza y las prisiones.
Hombre capaz de pelear
liado al otro por un lazo,
hombre que supo afrontar
con el cuchillo el balazo.

Lo recordaba Carriego
y yo lo recuerdo ahora.
Más vale pensar en otros
cuando se acerca la hora
(BORGES, 2016, p. 547-548).

O poema é uma milonga⁸⁷, um ritmo musical ligado às origens do tango. Por isso, a oralidade está presente, os versos são cadenciados pela rima e também estabelecem uma relação com a gauchesca. É uma espécie de homenagem a Juan Muraña, um personagem real que era contemporâneo à Borges no bairro de Palermo, mas vivia na área dos *cuchilleros*, a “Tierra del fuego”. O tio de Trápani era um *guapo* e atuava nas eleições.

No poema-música, Borges não sabe por que Muraña estava em suas orações, mas cabia a ele “[...] salvar/la memoria de Muraña”. E salva a memória de Muraña por meio da faca, essa transforma-se na memória do *cuchillero*. Contudo, não só dos *orilleros*, mas também dos *gauchos*. Isso fica evidente na nota de Borges em *La nación*:

Desde luego la palabra *mejor* carece de un sentido constante; depende del lector, del ánimo y del momento. **‘Juan Muraña’ me gusta porque me trae antiguas memorias de mis orillas de Palermo**, el del protagonista y el de Carriego, y sobre todo por la idea de que **los hombres pueden dar a las cosas una vida tenaz que sobreviva a su corrupción corporal**. En mi relato, el

⁸⁷ As milongas produzidas por Borges em forma de poema foram musicadas posteriormente por Astor Piazzolla.

cuchillo es el ejecutor de la muerte del gringo, no la vieja mujer desvalida. La misma fantasía se encontrará en las páginas de ‘El encuentro’ (BORGES, 2011, p. 168, grifos nossos).

No limite, esses contos que tematizam a sobrevivência dos *gauchos* nos *orilleros* por meio da faca apontam para a sobrevivência das discussões do “Borges jovem” em sua poética madura, isto é, os elementos do *criollismo* e da verve nacionalista da década de 1920-1930 mostram-se persistentes. Estão em permanente ebulição.

Borges elege “Juan Muraña” como um dos seus contos preferidos, o mais próximo afetivamente por causa de Palermo. Muraña coloca em cena as antigas memórias que Borges mantém das *orillas*. O escritor utiliza o pronome possessivo – “mis”. São suas *orillas*, a forma exclusiva em que recorda esses lugares visto que evocam Palermo e Carriego. Esse último também aparece no poema. As persistências e recorrências são eloquentes, os contos são de 1970, a nota é 1974 e o poema é de 1981. Nesse último, Borges já está quase no final da sua carreira como escritor e, nos versos finais do poema, faz referência a sua própria morte: “Más vale pensar en otros/cuando se acerca la hora” (BORGES, 2016, p. 548). A morte se aproxima, mas prefere lembrar e recordar outros.

Não obstante, Borges cita também o conto “El encuentro”, que conjugado a “Juan Muraña” formam a estrutura das sobrevivências, aquilo que permanece além da matéria, do corpo: “[...] la idea de que los hombres pueden dar a las cosas una vida tenaz que sobreviva a su corrupción corporal” (BORGES, 2011, p. 168).

4. CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE OU BARBÁRIE E CIVILIZAÇÃO?

“[...] mientras haya un chiripá no habrá ciudadanos” (SARMIENTO *apud* GAMERRO, 2015, p. 522).

Carta de Sarmiento a Bartolomé Mitre, 1861

“[...] porque el gaucho le teme a la ciudad [...]” (BORGES, 2017, p. 174).

“La otra muerte”, Borges

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829, por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

[...]

Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.

[...]

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre de sentencias, de libros, de dictámenes, a cielo abierto yaceré entre ciénagas; pero me endiosa el pecho inexplicable un júbilo secreto. Al fin me encuentro con mi destino sudamericano. (BORGES, 2016, p. 175-176).

“Poema Conjetural”, Borges

4.1. “Anacronismo argentino”

No contraste entre Sarmiento e Flaubert, entre a literatura próxima a política e a literatura como matéria autotélica está inscrito a *perspectiva estrábica* na literatura rio-platense. Um olho se desloca para o destino sul-americano e outro para a literatura universal.

Flaubert é o escritor síncrono, contemporâneo. Almeja escrever um livro que seja puro movimento estético, a política é deixada de lado. Já para Sarmiento, a literatura não deve se descolar da política. Conforme explica o historiador José Luis Romero (2009), nas cidades latino-americanas do século XIX: “Política e literatura eram inseparáveis na cidade patricia” (p. 282).

Em Borges, a *perspectiva estrábica* incide no conto “El Aleph” (1949). Um olho na Argentina, na luta a faca entre *gauchos* e *orilleros* e, o outro, no universo.

Um olho na civilização – nos livros, nas bibliotecas, em Buenos Aires –, e o outro, na sedução da barbárie – no destino sul-americano, nos pampas, na oralidade. Para Piglia (2010), esses olhares cindidos, sesgos, torcidos, oblíquos, constituem uma tradição a parte na região rio-platense:

A perspectiva estrábica é a verdadeira tradição nacional: a literatura constitui nessa dupla visão, nessa relação de diferença e aliança com outras práticas e outras línguas e outras tradições. Um olho é o aleph, o próprio Universo; o outro olho vê na sombra dos bárbaros o destino sul-americano. O olhar estrábico é assíncrono: um olho mira o passado, o outro está posto no que virá (p. 15).

O que é esse olhar assíncrono que num movimento duplo divisa passado-futuro e, acrescentaríamos, o passado-presente? É o olhar do anacronismo. A *perspectiva estrábica* só pode ser anunciada inscrita no espaço anacrônico, essa é sua condição *sine qua non*. O anacronismo está posto na tensão dessa visão cindida. Não obstante, devemos ver como funciona na ficção essa perspectiva anacrônica. Para tanto, atentemos para o conto “La señora mayor” de *El informe de Brodie* (1970) em que Borges talha e enuncia o anacronismo na sua estrutura familiar.

O conto se passa em 1941 e é a história de María Justina de Jáuregui, uma senhora de cem anos, única filha “[...] de guerreiros de la Independencia que no había muerto aún” (BORGES, 2015, p. 383). Por meio de máscaras, Borges conta a história da sua família, essa senhora nomeada María Justina de Jáuregui era sua avó materna – Leonor Suárez Haedo de Acevedo –, mãe de Leonor Acevedo Suárez⁸⁸. Pois essa Jáuregui-Haedo, era filha de Manuel Isidoro Suárez (1799-1849), coronel do exército argentino que participou das guerras de independência, lutou ao lado de San Martín e Bolívar. No conto, Isidoro Suárez é chamado de Mariano Rubio, “[...] fue lo que sin irreverencia puede llamarse un prócer menor” (p. 383).

Esse Mariano Rubio participou, no conto, de uma série de batalhas. De Cancha Rayada – realizada no marco da independência do Chile, uma derrota –, no combate em Cerro Alto ou Cerro Bermejo – que os invejosos atribuíram a Simón Bolívar, mas “[...] el historiador argentino, no se deja embaucar y sabe muy bien que sus laureles corresponden al coronel Mariana Rubio” (p. 383) –, e também atuou na Batalha de Junín em que comandou “[...] um regimento de húsares colombianos [...]” (p. 383). Essa última foi uma preparação para Batalha que

⁸⁸ Mãe de Borges.

se constituiu como marco da independência da América Latina no século XIX, a Batalha de Ayacucho, liderada por Simón Bolívar. São as mesmas batalhas que participou Manuel Isidoro Suárez (1799-1849).

Na sua volta à Argentina, Rubio-Suárez teve que lidar com as guerras civis. Como era um unitário lutou contra os federalistas liderados por Rosas, foi derrotado e suas terras foram confiscadas pelo tirano. Exilou-se no Uruguai: “Derrotados los unitarios, emigró al Estado Oriental, donde se casó” (p. 383). Ali se casa e nascem suas duas filhas. Entre elas, a caçula, María Justina. É também no Uruguai que o prócer da independência morre⁸⁹.

“A fines del 53 la viuda del coronel y sus hijas se fijaron en Buenos Aires” (p. 384). As terras que foram confiscadas nunca foram recuperadas e “[...] esas leguas perdidas, que no habían visto nunca, perduró largamente en la familia” (p. 384). Ou seja, era uma família aristocrática em decadência, como foram os Borges.

Aos dezete anos Maria Justina se casa com Bernado Jáuregui. Esse, na realidade, era Isidoro Acevedo Laprida, avô materno de Borges. Jáuregui-Laprida também foi um militar, morreu de febre amarela e deixou um filho e duas filhas. Segundo o narrador, era uma família extensa e honrosa, presa ao passado: “[...] presidida por una sombra épica y por la hija que nació en el destierro” (p. 38).

Justina, sua filha Julia e seu neto viviam modestamente no bairro de Palermo. Seu genro havia falecido. Mais um referênci a família Borges, que residiu em Palermo e depois da morte da morte de Jorge Guillermo, Borges passou a viver com sua mãe.

Essa senhora cem anos de idade é a representante do anacronismo encarnado e encrustado na família, numa leitura metafórica da obra borgeana. Seu pensamento era ordenado pelo século XIX. Abominava seus caudilhos – Rosas, Artigas e Urquiza –, e a Primeira Guerra Mundial, foi um acontecimento irreal. Factíveis e reais foram as guerras do XIX:

“Seguía abominando de Artigas, de Rosas e de Urquiza; la primera guerra europea, que le hizo detestar a los alemanes, de los que sabía muy poco, fue menos real para ella que la revolución del noventa y que la carga de Cerro Alto” (p. 385).

Como seus pais, María Justina de Jáuregui não dizia espanhóis, mas go-

⁸⁹ Sobre Juárez, seu bisavó, Borges vai dizer no Ensaio Autobiográfico: “Ainda que primo em segundo grau de Juan Manuel Rosas, ditador na Argentina de 1835 a 1852, Suárez preferiu o desterro e a pobreza em Montevideu a viver sob uma tirania em Buenos Aires. Suas terras foram, evidentemente, confiscadas, e um dos seus irmãos foi executado” (BORGES, 2009, p. 15).

dos⁹⁰. Chamava as ruas por seus nomes antigos: “La nomenclatura de la señora de Jáuregui siguió siendo anticuada [...]” (p. 386). Seu anacronismo de tão costumeiro se espraiava para o resto da família. Esses não diziam uruguaios, mas orientais. Isto é, a nomenclatura pela qual eram chamados antes da independência, referindo-se a sua localização mais ao oriente nas Províncias Unidas do Rio da Prata.

A senhora quase não falava, umas de suas últimas frases fazia referência a sua postura assíncrona: “Ya no sueño más que con los muertos” (p. 386). Vivia em um presente eterno, mas um presente do passado. Por fim, os Jáuregui que viviam em uma situação falsa – acreditam “[...] pertenecer a la aristocracia, pero la gente que figura los ignoraba [...]” (p. 387) –, seriam reconhecidos. Saiu nos diários que o coronel Rubio-Isidoro e sua filha María-Haedo seriam homenageados.

Ministros, familiares, militares, damas da pátria, o auxiliar do presidente e fotógrafos compareceram à casa dos Jáuregui para a homenagem: “A las siete y cuarto la gente no cabía en la casa” (p. 388). A anciã assistia a toda àquela festa imóvel, sem esboçar nenhuma reação: “La señora de Jáuregui no articuló una sola palabra: acaso ya no sabía quién era. Desde esa noche guardó cama” (p. 388).

No dia seguinte, sua filha Julia mostrou-lhe uma das manchetes dos jornais sobre ela: “es archivo elocuente de cien años de la historia argentina” (p. 388). Mas mesmo assim, a anciã continuava não esboçando reação. Poucos dias depois morreu, sem nenhuma explicação clínica possível. No entanto, uma é aventada pelo narrador, María Justina de Jáuregui tomou aquela turba de pessoas que vinham homenageá-la em sua casa, em pleno século XX, como a turba da Mazorca do século XIX, o exército privado do regime de Rosas que perseguia os unitários:

“La irrupción de la turba, el tumulto insólito, los fogonazos, el discurso, los uniformes, los repetidos apretones de manos y el ruidoso champagne habían apresurado su fin. Talvez creyó que era la Mazorca que entraba” (p. 389).

Aquela que vivia imersa no anacronismo só poderia ter uma morte igualmente anacrônica. Mas como o conto é narrado em primeira pessoa, devemos suspeitar do narrador ou imputar-lhe, igualmente, uma postura anacrônica. É exatamente isso o que ele faz nas linhas finais do conto, imaginar o cenário assíncrono, as guerras de independência do XIX:

Pienso en los muertos de Cerro Alto, pienso en los hombres olvidados de América y de España que perecieron bajo los cascos de los caballos; pienso que la última víctima de ese tropel de lanzas en el Perú sería, más de un siglo después, una señora anciana (p. 389).

⁹⁰ Os godos e visigodos foram tribos germânicas que ocuparam a península ibérica, estão na origem de espanhóis e portugueses.

A avó, Jáuregui-Haedo, e o neto, o narrador-Borges, produto do texto, adotam como princípio-guia o anacronismo.

Dentro dessa relação entre neto e avó podemos inscrever também a *perspectiva estrábica*. Mas muda-se a linhagem, sai a puramente argentina e materna e entra a inglesa e paterna. A relação dessa vez é entre Borges e sua avó inglesa, Fanny Haslam, e como a outra, também é ficcionalizada em “Historia del guerrero y de la cautiva” de *El Aleph* (1949).

Fanny Haslam era esposa de Francisco Borges Lafinur. Um militar argentino que atuava nos fortes localizados nas regiões de fronteira no contexto dos grandes confrontos entre *criollos* e indígenas no século XIX. A história surge dessa situação. É contada por Fanny a seu neto e depois Borges a ficcionaliza. Em diversos momentos, Borges revela a origem oral do esqueleto do relato em seu *Ensaio Autobiográfico*:

Quando criança, ouvi muitas histórias de Fanny Haslam sobre a vida da fronteira naqueles tempos. Uma delas aparece em meu conto “História do guerreiro e da cativa”. Minha vó falara com vários caciques, cujos nomes um tanto incomuns eram – parecem-me – Simón Coliqueo, Catriel, Pincén e Namuncurá. Em 1874 – durante uma de nossas guerras civis –, meu avô, o coronel Borges, encontrou a morte (BORGES, 2009, p. 12).

Em outro momento, também revela para Estela Canto: “Certa ocasião, me disse que sua avó tinha estado na fronteira sul da província de Buenos Aires durante a guerra contra os índios e que ela lhe contara a história que viria a ser *História do Guerreiro e da Cativa*” (CANTO, 1991, p. 35).

O conto é modulado pela tensão ou pelo imiscuimento da barbárie na civilização e vice-versa, a fronteira é tênue. No primeiro caso, temos Droctulf, um guerreiro lombardo⁹¹ que abandona seu povo originário durante a invasão de Ravena, uma cidade do Império Romano⁹², e luta a seu favor contra os seus: “Fue Droctulf un guerrero lombardo que en ela sedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado” (BORGES, 2017, p. 158).

Os Raveneses para homenagear seu ato “[...] le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud [...]” (p.

⁹¹ Lombardos ou longobardos eram povos germânicos da região setentrional na Europa.

⁹² Borges nessa história alude as “invasões bárbaras” que provocaram o final do Império Romano nos séculos V e VI.

158). Um epitáfio em latim. Droctulf vindo das “[...] márgenes del Danubio y del Elba [...]” (p. 159), se encanta pelos jardins, estátuas, casas, grades, capitéis gregos, pelos espaços regulares e abertos. Em suma, se deslumbra com a síntese da civilização: a urbe, isto é, a cidade: “Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la **Ciudad**” (p. 159, grifo nosso). Borges faz questão de marca essa descoberta com letra maiúscula.

Droctulf sabe que nunca entenderá esse ambiente citadino, mas mesmo assim “[...] sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulf abandona a los suyos y pelea por Ravena” (p. 159). No entanto, esse abandono não foi uma traição, é na verdade uma iluminação, uma conversão. Os lombardos culpam o guerreiro, mas Droctulf tinha aberto a porta da civilização e seus congêneres, a mundialização da cultura: “Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tráfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre – Aldíger –pudo engendrar a quienes engendraron al **Alighieri**” (p. 159-160, grifo nosso). Na genealogia ficcional borgeana, a barbárie transforma-se em cultura. Em Droctulf e nos lombardos está a linhagem histórica do poeta Dante Alighieri que não por acaso morreu em Ravena, no ano de 1321.

A história de Droctulf é criada e ficcionalizada por Borges, a da cativa vem da sua avó, mas também é ficcionalizada: “[...] era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto” (p. 160). Vai da civilização a barbárie. No entanto, primeiro Borges estabelece o cenário:

En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras Norte y Oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fe. La comandancia estaba en Junín; más allá, a cuatro o cinco leguas uno de otro, la cadena de los fortines; más allá, lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez, entre maravillada y burlesca, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo [...] (p. 160).

Sempre o século XIX em Borges e sua família. Seu avô era comandante dos fortes na fronteira, possivelmente tinha sob seu comando *gauchos* recrutados à revelia. E, além disso, faz parte do *status quo* daqueles que apregoaram o progresso com a tomada das terras indígenas.

Pois essa inglesa desterrada no meio dos bárbaros, não estava só. Disseram-lhe que também andava pela região uma moça ruiva de olhos azuis que vestia-se como uma índia, mas também era inglesa. Intrigada e esperançosa por falar com uma igual, Fanny Haslam pede para um dos subordinados de seu marido que a convide para uma conversa.

A outra aceita e se encontram no quartel de Borges. A ruiva vinha “[...] del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecia quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles” (p. 160). Na conversa que estabeleceram: “Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país” (p. 160). Conversaram em inglês, a ruiva com dificuldades, havia quinze anos que não falava o idioma natal. Era de Yorkshire, seus pais tinham emigrado para Buenos Aires, mas foram todos separados por causa de um *malón* indígena em que ela foi raptada – feita cativa –, e por isso, vivia no deserto.

Era mulher de um capitão indígena e já tinha dois filhos. Isso tudo: “[...] lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa [...]” (p. 160). Fanny Haslam não acreditava naquilo que escutava, a que destino se rebaixou uma anglo-saxã: “A esa barbarie se había rebajado una inglesa” (p. 161).

A avó de Borges roga para que a outra inglesa não voltasse para o deserto, prometia-lhe amparo e resgataria seus filhos. A ruiva faz a opção contrária a de Droctulf: “La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto” (p. 161). A inglesa se encanta pela barbárie e sua síntese é o campo.

Aquele não foi o último encontro entre essas inglesas dissimiles. Depois da morte do coronel Borges, Fanny sentiu abater sobre si o destino da ruiva como um espelho. Estava sozinha no desterro em um país bárbaro:

Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino... (p. 161).

No entanto, o encontro de fato acontece. Mantendo seus hábitos ingleses Fanny sai para caçar e se depara com a outra inglesa:

Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obra de otro modo, o como un desafío y un signo (p. 161).

Signo da barbárie, a escolha é definitiva como foi a de Droctulf. No cristal dessa história, a disjuntiva civilização e barbárie ou barbárie e civilização é reduzida e multiplicada em outras – movimentos também realizados por Sarmiento no *Facundo*. No primeiro nível é a oposição leitura e oralidade, a história de Droctulf é fruto da ficção, das leituras de Borges. Já a história da cativa, é fruto da oralidade, Borges escuta da sua avó Fanny Haslam. Mas que também recebe o tratamento ficcional. São relações intrincadas. Numa estrutura *mise em abyme*,

uma nova disjuntiva também pode ser postulada, a oposição entre cidade e campo, Ravena e o Pampa.

Como podemos ver, desses binômios – cidade e campo – duas culturas opostas se mesclam e se opõem. No primeiro, a cidade em Sarmiento e Borges como local dos livros e dos *cajetillas*. No segundo, o campo como local da valentia, da submissão da mulher e da degola. Examinemos como isso se constitui, de maneira mais detida, na história e na literatura.

4.2. O campo e a cidade na história e na literatura argentina

O título desse subtópico é uma paródia e uma referência direta ao livro *O campo e a cidade: na história e na literatura*, do intelectual Raymond Williams (1989). Se no livro do crítico o foco são os conflitos, relações e intercâmbios entre cidade e campo na Inglaterra dos séculos XV-XIX, aqui, nosso foco é a América Latina e, principalmente, a Argentina. Não obstante, Williams (1989) traz algumas ideias, que mesmo que específicas ao contexto dos cercamentos na Inglaterra e a Revolução Industrial, nos ajudam a pensar nessa dicotomia campo e cidade.

Primeiro, mostra como são termos históricos, por isso, sujeitos a mudanças. Possuem múltiplos significados, vejamos alguns: na literatura bucólica, o campo foi associado à pureza, espaço de fuga da corrupção do ambiente citadino. Já em um contexto de modernização e crescimento do capitalismo, invertem-se os significados, o campo começa a ser visto como local do atraso. O mesmo processo ocorre com as cidades: ora locais de avareza e de conspiração dos valores tradicionais; ora como panaceia, uma espécie de paraíso. Essas dubiedades ficam claras no seguinte trecho:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se à ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica (WILLIAMS, 1989, p. 11).

A passagem do crítico fornece uma perspectiva para se pensar nessas oposições. Elas são historicizadas, não surgem na Inglaterra no século XVII com os cercamentos ou a revolução industrial. Remontam à Antiguidade Clássica e não podem se reduzir ao simples maniqueísmo. Como também, podemos pensar, não

surgem na Argentina do século XIX da maneira que são expressas no *Facundo*.

No entanto, em contextos de transição, de transformação das configurações sociais, como a Revolução Industrial na Inglaterra, as reações as mudanças do *status quo* também se exasperam. Nesse momento surgem contraideologias, como a ideia de uma *Idade de Ouro* e de um *Paraíso Terranal*. Ou seja, o campo anteriormente era um ambiente de paz e harmonia antes da chegada do capitalismo – isso na Inglaterra – agrário. Nisso, se criam imagens idealizadas para confirmar essa visão do outrora; os jardins e a natureza controlada do rococó, a imagem da terra melíflua.

Contudo, Williams (1989) mostra como essa oposição entre campo e cidade na Inglaterra é falsa. Não passaria de um véu encobrindo a verdadeira realidade, o capitalismo agrário começa já no século XVI – os cercamentos dos pastos comuns conclui o sistema– e não antagoniza campo e cidade, são os próprios latifundiários que dão início ao processo desde esses espaços. Muitos controlavam suas terras dos ambientes citadinos. Essa Idade do Ouro ou Paraíso Terrenal tinha como intuito encobrir uma estrutura de classe. Como na cidade, no campo também existiam hierarquias sociais.

Essa visão é muito semelhante a do historiador argentino José Luis Romero (2009), quando o crítico pensa na constituição das cidades na América Latina e as ideias que se formam junto com suas estruturas políticas e econômicas – *América Latina: as cidades e as ideias*. No século XIX, surge na América Latina aquilo que Romero (2009) chama de “cidades patricias”. O que seriam?

São cidades que se constroem conjugando as antigas elites *criollas* advindas da estrutura colonial e aquelas novas forças de poder que surgem com os movimentos de independência. Em suma, as primeiras estariam relacionadas ao sistema latifundiário, ao campo; e as segundas, às forças comerciais ligadas aos centros urbanos. A síntese entre esses ramos produz as “cidades patricias”. Nas palavras de Romero (2009):

As burguesias *criollas*, apegadas aos seus velhos modelos iluministas e indecisas diante da nova sociedade que emergia, transformaram-se ao entrar em contato com os novos grupos de poder que apareceram; e desses e daquelas surgiu o novo patriciado, entre urbano e rural, entre iluminista e romântico, entre progressista e conservador (p. 211).

Como na perspectiva de Williams (1989), na América Latina não é diferente, o capitalismo emergente une campo e cidade, os segundos são os intermediários dos primeiros. Forma-se um sistema de exploração econômica que junta

essa duas pontas. Entretanto, existem brechas, essas condensações entre cidade e campo sempre foram acompanhadas e carregadas de muitas tensões:

Em sua origem, a América Latina havia sido um mundo de cidades. No entanto, o campo emergiu subitamente e invadiu essas ilhas. O campo era o lar mais querido da sociedade *criolla* e o foco do *criollismo*. A sociedade rural colocou suas cartas na mesa e revelou que em seu seio não só se produzia riqueza que garantia a sobrevivência de todos como também se amalgamava essa população arraigada que fazer cada âmbito colonial uma nação independente e de aspecto definido. O campo afirmava seu papel matriz da nova nação quando derramava sobre os campos de batalha e sobre as amedrontadas cidades as suas indomáveis multidões a cavalo, comandadas pelos improvisados chefes que pareciam ignorar o que queriam. Contudo, essa ignorância era uma ilusão dos grupos ilustrados urbanos (ROMERO, 2009, p. 2012).

Para cada um desses espaços correspondiam dois campos de ideias igualmente opostos. A cidade correspondia a concepção liberal, “[...] a sociedade falava através de cada um dos seus membros, cujas opiniões e decisões racionalmente elaboradas se transferiam para um número reduzido de representantes [...]” (p. 244). Essa era a teoria, na prática foram criados inúmeros mecanismos para limitar a participação popular. O argumento era que a ignorância grassava, por isso, todos deviam ser primeiro educados. Do outro lado, ao campo correspondia o caudilhismo, a decisão se resume em uma personalidade autoritária capaz de responder e satisfazer aos desígnios das amplas camadas populares.

Ainda segundo Romero (2009), tanto o *Facundo* de Sarmiento quanto o *Martín Fierro* de José Hernández se configuram como síntese dessas duas tendências – cidade e campo – e seus conflitos:

Tanto o *Facundo* de Sarmiento como o *Martín Fierro* de José Hernández – duas obras argentinas particularmente representativas da época – revelaram o alcance desse enfrentamento entre o campo e a cidade. A cidade aspirava a recuperar o papel que havia tido durante a colônia, agora apoiada em sua certeza de que representava a civilização. A rigor, havia se fortalecido com incorporação de certos grupos latifundiários à sociedade urbana; talvez, por isso, a plebe rural tenha sentido mais a sua orfandade, e contra essa plebe se uniam todas as forças, buscando reduzi-la ao antigo domínio; transcorrida a metade do século, o “*gaucho mau*”, o rebelde, lançou sozinho a sua última cartada contra a civilização das cidades e perdeu a partida. *Martín Fierro* foi a expressão do seu lamento (p. 232).

Além das oposições, Romero (2009) mostra afinidades, a cidade incorpora grupos latifundiários e o campo reage a esse processo. Para o historiador, essa oposição terminaria com a absorção das melhores hostes do espaço rural pelas cidades. O campo “[...] perdeu logo a batalha e restou da situação determinado ressentimento recíproco ou, apenas, a aguda percepção de que representavam duas formas de vida diferentes” (p. 231). Apesar dessa vitória, produto de uma modernização conservadora e excludente, por mais de cinquenta anos esses conflitos e intercâmbios permearam o ambiente político e cultural do século XIX, principalmente na Argentina.

Sarmiento é caudatário desse ambiente de oposições e concessões entre cidade e campo. O *Facundo* é construído com base nessas premissas, dois modelos opostos de projetos para a Argentina do século XIX. A partir do título original, civilização e barbárie, uma série de outros conflitos é tecido tendo como norte essa divisa. O modelo da civilização é a síntese do iluminismo, do federalismo republicano, e decididamente, das cidades. O modelo da barbárie tem como desiderato a solidão, os caudilhos e os *gauchos*, e definitivamente, os pampas.

Para Sarmiento a cidade é uma panaceia, a solução dos problemas argentinos, ali se encontra o cérebro: “A cidade é o centro da civilização argentina, esplanada, europeia; lá estão as oficinas das artes, as lojas de comércio, as escolas e colégios, juizados, tudo o que caracteriza, enfim, os povos cultos” (SARMIENTO, 2010, p. 83). A cidade é o lugar da justiça, das leis e das associações políticas. Em uma perspectiva grega, o ambiente citadino é o lugar da ágora. Já o campo, representado pelos pampas, apresenta-se como empecilho – mesmo quando adquire sublimidade no segundo capítulo do *Facundo* –, lugar do atraso, do *gaucho*, da faca e do sangue.

Ao campo, completa o escritor:

“[...] falta-lhe a cidade, o município, a associação íntima, e, portanto, falta-lhe a base de todo o desenvolvimento social; não estando reunidos os estancieros, não tem necessidades públicas a satisfazer: numa palavra, não há *res publica*” (p. 88).

Na perspectiva sarmientina, onde não se tem cultura, representada pelos livros, pelas bibliotecas e a praça pública, também não se tem progresso moral, a barbárie grassa:

O progresso moral, a cultura da inteligência descuidada na tribo árabe ou tártara é aqui não só descuidada, mas também impossível. Onde erguer a escola para que as crianças espalhadas por dez léguas de distância, em todas as direções, possam receber suas lições? Assim, a civilização é de todo irrealizável, a barbárie é normal [...] (p. 89).

Os pampas são vistos sempre pela ótica do vazio e da falta. Toda caracterização desse espaço por Sarmiento alude aos termos ligados a: distância, solidão, ignorância. Essa oposição se espelha até no microscópico: na moda, isto é, no vestuário, nas roupas dos *gauchos* – chiripá, lenço e colete – e na roupa dos homens da cidade – casaca, sobrecasaca e fraque. A postura sarmientina está enunciada numa das epígrafes que abrem este capítulo, em livre tradução: “enquanto houvesse um chiripá não haveria cidadãos”. Enquanto houvesse a calça típica dos *gauchos*, modelo pampeano, não haveria espaço político, e, portanto, cidadãos. Atentemos para isso no *Facundo*:

O homem da cidade veste o traje europeu, vive da vida civilizada, tal como a conhecemos em toda parte: lá estão as leis, as ideias de progresso, os meios de instrução, alguma organização municipal, o governo regular etc. Saindo do perímetro da cidade, tudo muda de aspecto: o homem do campo usa outro traje, que chamarei americano, por ser comum a todos os povos; seus hábitos de vida são diversos; suas necessidades, peculiares e limitadas; parecem duas sociedades diferentes, dois povos estranhos um ao outro (p. 83).

Em diversos momentos, Sarmiento insiste sempre nas mesmas características, como se fosse necessário repetir e repetir os traços das cidades para que o leitor conflua junto com o escritor. É muito mais uma cidade como espaço utópico do que real. Tanto que, essas bases desembocariam, em 1850, no livro *Argirópolis*. Cinco anos após o *Facundo* e na esteira conceptual criada por ele, Sarmiento imagina uma cidade fictícia, Argirópolis, o projeto de uma nova capital federal para a Argentina, em substituição a Buenos Aires. Essa urbe utópica se constituiria como símbolo da modernidade e de uma nova era. Rosas já não estava mais no poder.

Nesse sentido, o que representa as cidades? Segundo Ramos (2008): “Para Sarmiento, como para muitos patrícios modernizadores, a cidade (quase sempre em negrito) era um espaço utópico, lugar de uma sociedade idealmente moderna e de uma vida racionalizada” (p. 137). No projeto sarmientino, os conflitos entre Buenos Aires e as outras províncias só poderiam ser apaziguados com a criação dessa nova capital na Ilha de Martím García. Argirópolis seria uma cidade cons-

truída sob as águas, uma espécie de Atlântida lendária: “Argirópolis, futura capital da Confederação Argentina e, se possível, dos Estados Unidos da América do Sul, ‘cidade atirada sobre água’” (GÁRATE, 2001, p. 63-64). É um projeto utópico para toda a América do Sul sob a liderança da Argentina.

Contudo, esse mundo utópico é conspurcado pela realidade. No *Facundo*, Sarmiento vê a barbárie imiscuir-se nas cidades, o caudilho Rosas é o governador de Buenos Aires. E no próprio título do livro esse diluimento é marcado, a conjunção “e” indica convivência sincrônica, civilização e barbárie caminham *pari passu*. A cidade que Sarmiento apresenta é construída pelo desejo, aquela que se aspira e almeja, pois a que se vive é frustrante.

Em Borges, nos contos, essas configurações do campo e da cidade também não assumem o maniqueísmo, trabalham na tensão. Nesse sentido, a cidade pode se constituir como mundo dos livros, mas na verdade, o que se aspira, é o destino sul-americano no campo. Mas essa configuração é efêmera, nem bem caiu toda areia da ampulheta e outras já são formadas, quais sejam: os *gauchos* e o medo das cidades, a valentia e a covardia. E para completar esse quadro, as relações entre os gêneros no campo e na cidade e a degola entre *blancos* e *colorados*. Vamos aos contos.

4.2.1. “El Sur” (1944)

O conto “El Sur”, de *Ficciones* (1944), talvez seja um dos relatos de Borges em que a relação entre civilização e barbárie está posta de maneira direta. Vínculo apresentado através do paradoxo que se constitui por meio da cisão, da genealogia familiar e da dupla leitura. Essa última é indicada pelo próprio Borges no prólogo a segunda parte de *Ficciones*, Artíficos: “De El Sur, que es acaso mi mejor cuento, **bástame prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo**” (BORGES, 2017, p. 77, itálico do autor e grifos nossos).

Borges afirma contundentemente que “El Sur” é seu melhor conto, visão que também havia expressado em relação ao relato “Juan Muraña”. Não obstante, desde já temos que ter em mente essa dupla leitura, as duas teses do conto conforme propõe Piglia (2017). Essa perspectiva será importante na leitura que iremos sugerir.

“El Sur” é a história de Juan Dahlmann– secretário de biblioteca na Rua Córdoba – e suas duas linhagens genealógicas. Do lado paterno, Juan era neto de Johannes Dahlmann, um inglês pastor “[...] de la Iglesia evangélica [...]” (p. 123) que imigrou para Buenos Aires em 1871. Já do lado materno, Dahlmann era neto

de Francisco Flores, um militar argentino, “[...] del 2 de infantería de línea, que murió en frontera de Buenos Aires, lanceado por índios de Catriel [...]” (p. 123).

Como podemos ver, Borges está ficcionalizando novamente sua dupla genealogia, a literatura parte do seio familiar e, como é ficção, não precisa ser exata. Johannes Dahlmann é sua avó inglesa Fanny Haslam. Já Francisco Flores é seu avô Francisco Borges, o militar que possuía um quartel nos fortes na região de fronteira. Morreu nas guerras civis de 1874, provocadas pelas disputas entre Bartolomé Mitre e Urquiza. De um lado, a biblioteca inglesa, e do outro, a épica nacional. Em outras palavras, a civilização e a barbárie, Sarmiento e Hernández, *Facundo* e *Martín Fierro*.

Apesar de carregar no nome Dahlmann a herança europeia, na disputa entre as linhagens Juan opta pela sul-americana, “[...] se sentía hondamente argentino” (p. 123). O destino de Francisco Flores lhe parece muito mais interessante, uma morte nos pampas pelas mãos de um indígena: “[...] en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) **eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica**” (p. 123, grifos nossos).

No entanto, mesmo nessa opção argentina, a herança europeia – germânica – não deixa de influir em sua decisão. É o início do processo de fusão paradoxal. Essa escolha de Juan Dahmann pelo passado argentino e épico é acompanhado de outras atividades que completam a consecução desse *criollismo* anacrônico e fora de lugar na cidade:

Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso (p. 123).

Dahlmann é o Borges da década de 1920 e 1930 e cultiva seu *criollismo* de vanguarda, mais um elemento que indica sua persistência para além daqueles anos. O daguerrótipo desse homem barbado seria de Francisco Flores ou de um *gaucho*? Dúvida inverificável, mas a velha espada pertencia ao seu avô. Os outros elementos são aqueles que aparecem recorrentemente nos “cuentos cuchilleros”: o *Martín Fierro*, o culto à coragem e a oralidade.

Além desses objetos memoriais, com muitas privações Dahlmann conservava a herança fundamental dos Flores, isto é, da sua verve argentina, qual seja: “[...] había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores” (p. 123). Juan tinha incrustado no século XX um pedaço do XIX, mas, no

Sul. O local onde seu avô teve uma morte romântica e encontrou o destino sul-americano.

As principais memórias de Dahlmann estão associadas a essa estância no Sul, [...] una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí” (p. 123). Nada nos contos de Borges é anódino, até as cores são signos importantes. No trecho aparece uma referência ao tom rosado como no conto de 1935 – “Hombre de la esquina rosada”. A cor é associada às *orillas*: aos armazéns e às casas de Palermo que adquirem um tom rosado ao pôr-do-sol.

Dahlmann deseja regressar a estância dos Flores, mas a cidade parece prendê-lo: “Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad” (p. 123). Se não podia visitar o Sul, verão após verão se contentava com a ideia “[...] abstracta de posesión y con certidumbre de que su casa estaba esperándolo, **en un sitio preciso de la llanura**. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció” (p. 123, grifos nossos).

Esse “algo” foi um acidente sofrido pelo personagem e que lhe proporcionaria o regresso, real ou imaginário – a leitura dupla –, ao Sul. O acidente está relacionado a leitura, Dahlman conseguiu em um sebo um exemplar raríssimo *d’As mil e uma noites* de Weil. Como leitor exasperado, parte para lê-lo em casa, pela pressa não espera o elevador e vai de escadas. Enquanto caminha, o olhar do leitor segue colado ao livro, lê e caminha. Nisso, não vê uma janela aberta e essa acaba cortando-lhe o rosto. A fome de leitura, lembremos que Dahlman trabalhava em uma biblioteca, acaba provocando o terrível acidente. Quiçá, seja a leitura que mantenha Dahlmann preso ao ambiente citadino e, por isso, não possa ir ao campo. Esse e o ato de ler não parecem coadunar-se.

Não obstante, não podemos deixar de comentar que o acidente que Dahlmann sofre também é ficcionalizado, aconteceu realmente com Borges. É o que o mesmo relata no seu *Ensaio Autobiográfico* (1970):

No dia de Natal de 1938 (no mesmo ano em que meu pai morreu), sofri um grave acidente. Subia correndo uma escada e, de repente, senti alguma coisa raspar minha cabeça. Havia batido na aresta de um batente recém-pintado. Apesar de ter sido atendido de imediato, a ferida infeccionou e passei cerca de uma semana sem dormir, com alucinações e febre muito alta. Uma noite, perdi a fala e tiveram de me levar para o hospital para uma operação de emergência. Estava com septicemia e durante um mês me debate entre a vida e a morte. Muito mais tarde escreveria sobre isso em meu conto “O Sul” (BORGES, 2009, p. 61).

O relato memorialístico de Borges é *ipsis litteris* o que acontece na ficção. Dahlmann tem febre, não conseguia dormir e ainda delirava com as imagens que ilustravam *As mil e uma noites*. Oito dias se passaram nessa espécie de inferno até que Juan foi levado pelo médico ao hospital para tirar uma radiografia e operar. Quando chegou “[...] lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo” (BORGES, 2017, p. 124). A cidade não é só o local dos livros, é também o espaço científico da medicina.

Dahlmann acordou com náuseas, com os olhos tampados pela operação numa cela que mais se parecia com um poço. O personagem se sentia humilhado, aqueles oitos dias em casa, vistos em perspectiva, pareceram apenas uma introdução, agora sim estava no inferno. Sentia uma espécie de nojo do seu corpo, da barba por fazer que incomodava-lhe o rosto. Odiava a si mesmo e essa identidade precária. O cirurgião disse a Dahlmann que por pouco não esteve a ponto de morrer de septicemia. O personagem chorou quando escutou isso do médico.

No outro dia, “[...] el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó” (p. 124). Essa pronta recuperação é de provocar dúvidas no leitor, no entanto, o dia ansiado chegava, voltaria ao Sul. Um carro de praça o levaria a estação de Constitución. No caminho, Dahlmann sentia-se resgatado da morte e da febre e desfrutava da paisagem da cidade: “La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; **las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios**” (p. 125, grifos nossos). A cidade é como uma casa.

O carro de praça passava pela Avenida Rivadavia, um marco para Dahlmann, do seu outro lado começava o Sul: “Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle **entra en un mundo más antiguo y más firme**” (p. 125, grifos nossos). Entra no mundo dos *gauchos* do século XIX, isto é, entra um mundo mais firme, da coragem e da faca.

Na estação, Dahlmann pega o trem que o deixaria nesse mundo mais antigo, escolheu um dos vagões vazios e levava como distração para a viagem d’ *As mil e uma noites*. Isso não era sinal de agouro, mas uma afirmação de que estava recuperado. O trem passava pelas *orillas*: “A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en **suburbios** [...]” (p. 125, grifos nossos). Agora, estava mais próximo do campo, a cidade ficava para trás.

E com isso, também a leitura. O personagem vai deixando *As mil e uma noites*, não consegue mais se concentrar, a natureza toma o lugar do livro, fixa-se

na visão dos subúrbios “[...] y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco [...]” (p. 125). Até aqui, estabelece-se uma miríade de relações conflituosas no conto, a saber: cidade e campo, leitura e o Sul, livro e natureza, remédio e convalescença, exasperação e tranquilidade.

Enquanto o trem deslizava pelos trilhos, Dahlmann pensava na estância dos Flores:

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres (p. 126, grifos nossos).

Na oposição cidade e campo, a primeira é vista sob aspectos negativos, lugar das sujeições e da humilhação de se estar doente e preso ao hospital. Pelo contrário, o campo é o lugar da natureza, da liberdade e da geografia da pátria. É interessante ver como a cartografia dessa paisagem nacional é feita minuciosamente por Juan da janela do trem, vê “[...] jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura” (p. 126). Ou seja, vê elementos do Sul, cavaleiros como eram os *gauchos* e o gado (hacienda) que domavam e matavam.

No entanto, dessa mesma perspectiva da janela, Dahlmann vê outras coisas do campo, mas não sabe nomeá-las: “También creyo reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, **porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario**” (p. 126, grifos nossos). Desejo e realidade se antagonizam, deseja o Sul e seu espaço elementar, mas, o que possui, na realidade, é o conhecimento literário. Civilização e barbárie – e vice versa – estão colidindo e tensionando durante todo o relato.

Durante essa larga viagem Dahlmann dorme e sonha. Nesses devaneios aparece novamente os pampas, primeiro seus vazios, a solidão total e bem vinda: “No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos” (p. 126). Natureza em estado puro. No segundo devaneio, o anacronismo: “La soledad era perfecta y tal vez hostil, y **Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur**” (p. 126, grifos nossos). A viagem era uma máquina do tempo que o transportava ao século XIX.

As asas das fantasias são cortadas pelo inspetor de boletos que comunicava a Dahlmann que o trem não iria parar no lugar de costume, mas em uma estação anterior desconhecida do personagem. Juan desce, não encontra nenhum

veículo na estação, então resolve caminhar e sentir o campo: “Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva e silenciosa llanura, antes que la borrara la noche” (p. 126).

Nessas andanças, o personagem encontra um armazém em que aconteceram os elementos principais do conto. Antes o narrador onisciente – dono do relato – descreve esse local: “El almacén, alguna vez, **había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento**” (p. 126, grifos nosso). Como dissemos anteriormente, as cores não são casuais em Borges, nesse trecho muito menos. O vermelho é associado à violência, mas essa já parece estar no passado, os anos haviam mitigado as asperezas. É uma clara referência ao rosismo.

Essa cor é recorrente em Borges: o lenço de Francisco Real – “[...] un lengue punzó” (BORGES, 2015, p. 68) –; as mangas das blusas de Ducan e Uriarte que escureciam de sangue, pois defendiam os golpes de faca com o antebraço – “Las mangas, pronto jironadas, se iban oscureciendo de sangre” (BORGES, 2015, p. 374) –; a “Tierra del fuego”; o sangue que a inglesa-índia bebe do cordeiro morto e a roupa que utiliza – “vestía mantas coloradas”⁹³ (BORGES, 2017, p. 160). O vermelho é histórico na Argentina. É signo do século XIX, a cor que todos deveriam portar no “tempo de Rosas” como sinal de submissão. O vermelho é analisado detidamente por Sarmiento no *Facundo*, é eleita a cor da barbárie:

Sabeis o que é o tom colorado? Eu tampoco o sei; mas vou juntar algumas reminiscências.

Tenho diante de mim um quadro de bandeiras de todas as nações do mundo. Só há uma europeia culta em predomine o colorado, apesar da origem bárbara dos seus pavilhões. Mas há outras coloradas; leio: Argel, pavilhão colorado, com caveiras e ossos; Túnis, pavilhão colorado; Mongol, idem; Turquia, pavilhão colorado, com crescente; Marrocos, Japão, colorado, com o fação exterminador; Sião, Surat etc., o mesmo.

[...]

Lembro que os presentes que o Governo do Chile manda aos caciques de Arauco são mantas e roupas *coloradas*, por que essa cor agrada muito aos selvagens.

A capa dos imperadores romanos que representavam o ditador era de púrpura, isto é, *colorada*.

O manto real dos reis bárbaros da Europa sempre foi *colorada*.

[...]

⁹³ Nos contos que ainda iremos analisar o vermelho está presente: o cabelo dos irmãos Nielsen em “La intrusa”, eram chamados de “Colorados”: “El barrio los temía a los Colorados [...]” (BORGES, 2015, p. 354). E também o cabelo “colorado” do personagem Santiago Fischbein em “El indigno”.

O verdugo, em todos os Estado europeus, vestia-se de *colorado* até o século passado.

Artigas agrega ao pavilhão argentino uma faixa diagonal *colorada*.

Os exércitos de Rosas se vestem de *colorado*.

Seu retrato é estampado numa faixa *colorada*

(SARMIENTO, 2010, p. 229-231, grifos do autor).

Sarmiento inventa uma história da moda. Os usos do vermelho no tempo, descreve todo um arco, de bandeiras inventadas até as capas dos imperadores romanos. Toda esse rodeio para chegar em Rosas: seu exército usa vermelho e seu retrato é estampado com uma faixa vermelha. O *colorado* é signo dos ditadores, carrascos e bárbaros. Segundo Gamarro (2015), Sarmiento “[...] se decide a *pobrar* que el *colorado* es, *per se*, índice de salvajismo y barbarie, y su teoría hace agua por todos lados (basta agregar a su lista las banderas de sus queridas Inglaterra, Estados Unidos e Francia para hundirla del todo)” (p. 509-522, grifos do autor).

Em Borges, no “El Sur”, a cor do armazém é sugestiva dessa configuração sarmientina, mas esse *colorado* – inventado – já havia sido mitigado pelos anos, era inofensivo, se estava fora de moda nos tempos de Sarmiento, agora também está para Dahlmann. Esse se aproxima de um armazém, vê dois cavalos atados, procurava alguém meio de transporte para chegar à estância, encontra com o dono e conversa sobre seu caso e o acidente que sofreu. O outro lhe oferece uma charrete. Enquanto o dono atava, Dahlmann resolve comer no armazém.

A primeira coisa observada por Juan é uma mesa ocupada por alguns homens. Depois, no chão, apoiado no balcão do bar, o personagem tem uma visão do pleno século XIX, um *gaucho*:

[...] inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. **Los muchos años lo habían reducido y pullido como las aguas a una piedra** o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y **estaba como fuera del tiempo, en una eternidad**. Dahlmann registró con satisfacción **la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro** y se dijo, recordando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que **gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur** (BORGES, 2017, p. 127, grifos nossos).

Dahlmann estava diante de uma sobrevivência. Os anos haviam polido, desgastado, esses tipos e eles quase desapareceram. Contudo, sobrevivência é persistência, resiliência. Os *gauchos* são como que eternos na cultura argentina, por isso, estão fora do tempo, numa espécie de eternidade. Ou, justamente por estarem eternizados na cultura argentina, estão na história, e, por conseguinte,

no tempo, são passado-presente-futuro. É um *gaucho* “autêntico” do Sul, julgado pelos homens da cidade, de Buenos Aires e Entre-Ríos. Sua vestimenta típica é minuciosamente descrita: o cinto – a vincha –, o poncho indígena, a calça – chiri-pá – e a bota.

O personagem se acomoda em uma mesa próxima a janela e é servido pelo patrão com sardinha e depois carne assada. Dahlmann “[...] paladeaba el áspero sabor [...] (p. 127). É uma comida rude do campo. Juan empurrava tudo não com cachaça, como homem da cidade bebia vinho tinto. Ao seu lado estavam os homens que tinha visto quando chegou ao armazém, eram três: “[...] dos parecían peones de chacra; outro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto” (p. 127).

De repente, Dahlmann sente uma migalha de pão atirada ao seu rosto, olha ao redor e os outros três pareciam distantes, alheios ao fato. O personagem decide que nada ocorreu e resolve abrir no meio do campo “[...] el volumen de *Las mil y una noches*, como para tapar la realidad” (p. 127). No campo, Dahlmann não consegue abandonar seus hábitos citadinos e retoma a leitura. Entretanto, a leitura é interrompida novamente – impossível ler no campo –, outra migalha o atinge e dessa vez os peões riem. Dahlmann não estava assustado, mas era um homem ponderado e racional, resolve ignorar e sair. Já estava de pé quando o patrão lhe diz: “Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres” (p. 127).

Sarmiento (2010, p. 107) no *Facundo*, mostra como o termo *cajetilla* era utilizado entre os *gauchos* e camponeses para se referir aos homens cultos, presunçosos e vaidosos das cidades. Era um nome pejorativo. Para os peões do armazém, Dahlmann é um *cajetilla*.

Dahlmann não estranhou que o homem soubesse seu nome, tinham conversado na porta do armazém. Mas se antes o insulto tinha sido dirigido a ninguém – pois não sabiam seu nome –, agora era dirigida ao seu nome, a sua honra. Era específica. Então decide enfrentar os peões:

Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando. El compadrito de cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos (BORGES, 2017, p. 128).

O *cajetilla* se desfaz da roupagem da cidade e adota os modos do campo, defende sua honra. O peão com traços indígenas estava bêbado e como vimos no *Facundo* e no duelo entre Duncan e Uriarte, a bebida produz e potencializa rivali-

dades. Pois esse mesmo peão saca uma faca larga e convida Dahlmann para lutar.

Contundo, o patrão intervém dizendo que o outro estava desarmado. Nisso, depois dessa objeção, o *gaucho*-sobrevivência que parecia ter sido esquecido no conto toma uma atitude:

“Desde un rincón, **el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo)**, le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. **Era como si el Sur hubiera resultado que Dahlmann aceptara el duelo**” (p. 127, grifos nossos).

Era como se próprio século XIX convidasse Dahlmann, aquele mundo mais antigo, do pampa e dos *gauchos*. Ao pegar a faca, o personagem aceita o mundo do culto da coragem, se desfaz de qualquer elemento da cidade:

Dahlmann se inclinó a recoger la adaga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. *No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó* (p. 128, grifos do autor).

Aceita o duelo, mas não sabe manejar a faca, não sabe “vistear” visto que é um homem da cidade. Dahlmann sabe que vai morrer, contundo, essa é a morte que deseja, a morte romântica de Francisco Flores, lanceado pelos indígenas no deserto. O destino sul-americano é morrer numa luta a faca no pampa:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. **Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado.** Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura (p. 128, grifos nossos).

A sentença grifada é o resumo das duas teses do conto, das leituras duplas: na primeira, Dahlmann de fato se recupera do acidente, vai ao Sul, se envolve em uma briga, mostra coragem e aceita o desafio de lutar a faca e tem uma morte romântica; na segunda, Dalhmann ainda está internado no sanatório, morrendo e delirando por causa da septicemia, e por isso, sonha com uma morte gloriosa, própria do século XIX, e não aquela deplorável.

Essa divisão é indicada durante todo o relato. Em um momento o personagem já está recuperado e, no, outro, luta a faca no Sul. É uma transição muito rápida e suspeita aos olhos do leitor. No trem, Dahlmann sente ser dois homens, o que avançava pela “[...] geografia de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio [...]” (p. 126). O encamado e o corajoso.

Na nossa leitura, a segunda solução parece a mais interessante se pensamos nas tensões entre civilização e barbárie ou cidade e campo. Uma tensão que não é dual ou dicotômica, mas paradoxal, se imiscuem. Apesar de que, na primeira solução, Dahlmann abraça no final a barbárie e o campo, mas até lá o caminho é tortuoso, atravessado por impossibilidades e inquietudes entre leitura e natureza.

Conquanto, na segunda solução a tensão é ainda mais premente, pois só no sonho Dahlmann pode ser um homem do campo, transformar-se em um *gaucho* e ter uma morte épica numa luta a faca. Na realidade, Dahlmann está preso ao seu destino de homem da cidade e só pode almejar o outro nos sonhos.

O destino Dahlmann sugere uma comparação com o de Laprida⁹⁴ no “Poema Conjetural”. São em tudo opostos, o primeiro é morto pelos bárbaros *gauchos* – “Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (BORGES, 2016, p. 175) – com uma facada na garganta: “[...] el duro hierro que me raja el pecho,/el íntimo cuchillo en la garganta” (p. 175). Nessas paragens, encontra seu verdadeiro destino sul-americano: “[...] Al fin me encuentro/con mi destino sudamericano” (p. 176). Esse é visto pelo signo negativo, um destino bárbaro, de fim de mundo. O que queria de verdade – sonha como Dahlmann – era ser um homem “[...] de sentencias, de libros, de dictámenes [...]” (p. 175). Exatamente aquilo que Dahlmann é. Ou seja, Laprida quer ser Dahlmann e esse o outro. Mas o destino é inexorável, só podem contentar com suas sinas, a civilização e a barbárie ou a barbárie e a civilização. Em Dahlmann se cifra o destino do Borges *criollista*.

Contudo, para entrar nos jogos borgeanos, poderíamos dizer que no final os dois – ou os três – formam uma só pessoa⁹⁵.

⁹⁴ Francisco Laprida foi um dos signatários da declaração de independência no Congresso de Tucumán. No “Poema Conjetural”, Borges recria sua morte nas guerras civis por meio das montoneras, comandadas pelos caudilhos e composta por *gauchos*. No *Ensaio Autobiográfico* (1970), Borges vai dizer que Laprida era um parente de sua mãe: “Outro membro da família de minha mãe foi Francisco de Laprida, que, em 1816, em Tucumán, presidiu o Congresso que declarou a independência da Confederação Argentina. Morreu em 1829, numa guerra civil” (BORGES, 2009, p. 15).

⁹⁵ No conto “Los teólogos”, do *El Aleph* (1949), Borges vai concluir no final: “Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (BORGES, 2017, p. 157).

Grínor Rojo (2016) lê “El Sur” de uma maneira um pouco diferente da que propomos em seu ensaio intitulado “Borges, imperialismo y colonialidad: ‘El Sur’”. Apesar de confirmar em vários momentos as tensões sarmientinas que atravessam o relato, prefere analisá-lo na perspectiva do colonialismo do final do século XIX e início do XX. Rojo (2016) mostra como Borges era um leitor assíduo daqueles escritores que falaram sobre a relação entre o colonizador e o colonizado, principalmente Joseph Conrad e Rudyard Kipling.

O primeiro trata sobre o colonianismo belga no Congo e o clássico nessa ótica é *O Coração das trevas* (1902). Já Kipling é um representante do colonialismo inglês na Índia, produziu muitos contos sob esse momento histórico. Daqueles seus escritos mais conhecidos da ideologia colonialista, destacam-se o *Livro da Selva* (1894) e o poema “O fardo do homem branco” (1899). Esse último se transformaria em verdadeira panaceia dos países imperialistas, a ideia de que a colonização se constituía em um fardo para o colonizador – o homem branco – que deveria levar a cultura e civilizar aqueles povos bárbaros.

Não que o pensamento borgeano em “El Sur” caminha nessa direção racialista, pelo contrário. Contudo, Rojo (2016) vê uma semelhança com a temática dessas obras que tem o colonialismo como substrato, isto é, a ideia do “homem civilizado” que se locomove no espaço do outro, o da “barbárie”, e se perde, num sentido identitário. Esse é o enredo de *O Coração das Trevas* (1902), em que Marlow deve entrar no do Congo em busca de Kurtz, um comerciante de marfim e representante da “civilização” que se afunda e se perde em meio à selva.

A ideia por trás dessas narrativas do final do XIX e início do XX é a do homem confiante em si mesmo e em sua cultura, mas que ao se deparar com o mundo do outro perde essa confiança, perde a si mesmo e se sente a deriva, sem o apoio dessa cultura ocidental autotélica. Nessa perspectiva, o colonizador se vê então diante de um vazio identitário. No limite, também se transforma num colonizado.

Rojo (2016) lê “El Sur” nessa linha teórica. Dahlmann é aquele que se interna no Sul em busca da sua identidade, a cultura europeia já não é um espaço que se domina e não oferece tranquilidade, vive no dilema das tradições, a do avô europeu Johannes Dahlmann e do avô argentino Francisco Flores, ou seja, um vazio de identidade, essa ida a estância é uma tentativa de procurar sentidos, (re) construir o Eu fraturado. Vai dizer o crítico:

De lo que se sigue que Dalhmann no es el colonizador, sino el colonizado. Es, él también, un hombre que habita entre dos espacios, que hace equilibrios sobre la línea que separa a la página del más allá de la página, uno que sobrevive por lo mismo en un vacío de identidad y que cuando se propone ocuparlo con un contenido de cualquier clase que éste sea paga esa pretensión con la vida. Su aparatosa escisión entre dos “linajes” contrapuestos (la “discordia entre sus dos linajes”, en el lenguaje provocador de Borges) no es, en definitiva, una escisión que lo obliga a decidir entre dos “llenos”, ambos de los cuales compartirían conciencia por parejo, sino el extrañamiento tanto del uno como del otro, es decir, la imposibilidad radical y definitiva de acomodarse en ninguno de los dos (p. 1659).

E nesse sentido, para Rojo (2016) a poética da *orillas* que Beatriz Sarlo (2008) propõe para a literatura borgeana – e local a partir do qual o próprio Borges enuncia – é vista sob essa perspectiva colonialista. Essa indecisão entre campo e cidade também é um microcosmo dessa indecisão identitária e que, por sua vez, é signo da atitude do colonizado, aspira a ser aquilo que não é e não pode ser mesmo que adquira a roupagem do conhecimento europeu:

Porque admitamos de una vez por todas que “las orillas” son la nada mismamente; que son eso que ha dejado de ser una cosa pero que no consigue ni conseguirá jamás llegar a ser la otra a la que sedientamente aspira y que fue la que desde afuera determinó ese avatar (p. 1672).

É uma leitura bem fundamentada e extremamente interessante. Contudo, a visão das *orillas* não está inserida dentro de uma indecisão, mas do *criollismo* e, decididamente, do anacronismo. Isto é, numa argentina que se moderniza no século XX, em os *gauchos* praticamente não mais existem, cria-se a mitologia de um espaço do passado incrustado no presente.

Na ótica proposta por Rojo (2016), perde-se na leitura do conto e da obra borgeana inserida no contexto histórico latino-americano e, principalmente, da história argentina. Falar em imperialismo do século XIX e início do XX não é a mesma coisa que se falar da colonização do século XVI. Ou das independências e guerras civis no XIX. Os países latino-americanos, no século XIX, sobretudo no Cone-Sul, viveram processos de construção do Estado Nacional que diziam respeito a lógicas mais endógenas – ou propriamente regionais como na Guerra do Paraguai – do que exógenas.

Ou seja, os Estados Nacionais não foram construídos com base em intervenções de potências europeias imperialistas, mas por meio de dinâmicas internas. Mesmo aquelas ideias importadas, aqui, eram transformadas e modifica-

das para que se coadunassem com os interesses das elites locais. Os processos de modernização exclusivista, como as Campanhas do Deserto, foram obras do pensamento nacional. A perspectiva sarmientina, civilização e barbárie, seria largamente utilizada na América Latina. Vemos seus resquícios em *Os sertões* de Euclides da Cunha no século XX.

Ler “El Sur” na lógica do imperialismo europeu do final do século XIX é relegar toda a história argentina coetânea e as discussões realizadas em próprio âmbito nacional, a saber: a gauchesca, os embates entre Sarmiento e José Hernández, *Facundo* e o *Martín Fierro*, Borges e os *gauchos*, Borges e a política. Em suma, Borges e a história argentina.

Nessa perspectiva, “El Sur” pode ser comparado e matizado com outros movimentos que jogam água na perspectiva dualista do “colonizador” e “colonizado”. Como a ruiva inglesa de “Historia del guerrero y de la cautiva” que opta por escolher o modo de vida indígena. Fanny Haslam lhe oferece refúgio e o resgate dos seus filhos, mas ela gosta da vida que leva nos desertos, e como ato paroxista, exemplar da sua escolha, bebe o sangue de um cordeiro degolado. A relação “colonizador” e “colonizado” é complexificada.

Outro exemplo. No *Facundo* de Sarmiento, Quiroga, o caudillo e *gaucho* de La Rioja, resolve abandonar o pampa e fazer o movimento contrário ao de Dahlmann, ir para a cidade e instalar-se em Buenos Aires: “Juan Facundo Quiroga – o “o tigre das planícies” – comprou em Buenos Aires a bela casa dos Lezica e nela se instalou com a sua família [...]” (ROMERO, 2009, p. 246). Quiroga abdica do federalismo, adota o unitarismo e fala mal de Rosas:

Facundo se estabelece em Buenos Aires, e logo se vê rodeado dos homens mais notáveis: compra 600 mil pesos de fundos públicos; joga na alta e na baixa; fala com desprezo de Rosas; declara-se unitário entre os unitários, e a palavra Constituição não abandona seus lábios. Sua vida passada, seus atos de barbárie, mal conhecidos em Buenos Aires, são então explicados e justificados pela necessidade de vencer e garantir sua própria conservação. Sua conduta é moderada; seu ar, nobre e imponente, apesar do uso da jaqueta e do poncho terçado e da barba e do cabelo enormemente volumosos (SARMIENTO, 2010, p. 340).

É um Dahlmann ao avesso. Apesar de Quiroga manter a roupa do campo, já pensa como um homem da cidade, fala em constituição. Mas nem o personagem de “El Sur” consegue abandonar totalmente seus hábitos citadinos enquanto estava no pampa, no armazém onde encontra seu destino final, ainda tentava ler *As mil e uma noites*. São todos movimentos voluntários, não são realizados sob coação. A civilização e a barbárie são dialetizadas.

4.2.2. Covardia e valentia: “La otra muerte” (1949)

O conto “La otra muerte” de *El Aleph* (1949) funciona a partir de outras dicotomias intrincadas nesse espaço da civilização e da barbárie: a covardia e a valentia, ou, em outras palavras, a vergonha e a coragem. No relato, Borges adota o olhar do século XIX em que a região platina era uma zona de livre trânsito, tanto Argentina como Uruguai formavam as Províncias Unidas do Rio da Prata, compartilhavam um mesmo espaço cultural, os contatos eram intensos.

Isso mesmo após a independência do lado Oriental em 1828. A política envolvia os dois lados, a Argentina continuou a intervir no Uruguai, sobretudo, nas disputas entre *Blancos* e *Colorados* no século XIX e início do XX. Desde sua independência, o Uruguai conviveria com intensas guerras civis para decidir o controle do Estado. Em 1836, as forças do general Manuel Oribe – segundo presidente constitucional do Uruguai – se enfrentariam com as de Fructuoso Rivera – primeiro presidente constitucional do Uruguai –, e na falta de uniformes oficiais:

[...] os homens de Oribe se identificaram com o símbolo *blanco* e os de Rivera com o símbolo *colorado*, cada qual com uma fita de tecido rústico à maneira de faixa na testa. Pouco depois, essas cores passaram a denominar as tropas: Partido Blanco e Partido Colorado (ROCCA; BRIZ; SCHWARTZ, 2017, p. 387).

É nesse espaço e nesse contexto que se desenrola a trama de “La otra muerte”. Conta a história de Pedro Damián, um *gaucho* argentino que participou dessas guerras civis no Uruguai e em um mesmo acontecimento – a batalha de Masoller –, mas em dois tempos diferentes, teve a oportunidade de ser dois homens: um covarde e um valente.

O narrador resolve apresentar a história de Damián depois de tomar conhecimento por meio de uma carta que seu amigo Gannon envia-lhe desde a cidade argentina de Gualeguaychú, primeiro fala sobre a tradução que fazia do poema “The Past” do poeta americano Ralph Waldo Emerson e ao final agregava “[...] en una posdata que don Pedro Damián, de quien yo guardaria alguna memoria, había muerto en noches pasadas, de una congestión pulmonar” (BORGES, 2017, p. 173). Fica claro que em algum momento do passado o narrador e Damián travaram algum contato.

No momento sua morte, Damián reviveu a batalha de Masoller, em 1904, um confronto decisivo nas disputas entre *blancos* e *colorados* no Uruguai. Pedro lutou pelos *blancos*, aos dezenove anos decidiu sair da província de Entre Ríos, na Argentina, e se juntou ao bando de Aparacio Saravia. Esse era um homem de

fronteira, nasceu entre o Uruguai e o Brasil, seu pai era brasileiro e seu irmão tornou-se, em 1893, em um dos líderes da Revolução Federalista no Rio Grande do Sul.

Saraiva converteu-se, em 1897, em líder do Partido *Blanco*, encabeçou levantes armados contra os *colorados* e conseguiu estabelecer um acordo que duraria até 1907. Então, novamente, Aparicio volta a se levantar militarmente contra o governo *colorado* de José Batlle y Ordóñez na batalha de Malloser. Ali, Aparicio é ferido e nove dias depois falece na fronteira com o Brasil.

Damián trabalhava de peão em uma estância de Rio Negro ou Paysandú antes de ir para a guerra. Ao final, em 1905, voltou para a província de Entre Ríos e a lide de peão no campo. Nos últimos trinta anos, trabalhava em Ñancay, na mesma província, isolado e sozinho. Foi nessas solidões que o narrador toma contato com Damián: “[...] en aquel desamparo, yo converse con él una tarde (yo traté de conversar con él una tarde), hacia 1942” (p. 173). Damián era um homem reservado e “[...] de pocas luces. El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia; no me sorprendió que los reviviera, en la hora de su muerte” (p. 173).

O narrador sente uma espécie de fascinação por Damián. É tomado pela nostalgia, soube pela carta de Gannon que nunca mais o veria, tenta lembrar-se da sua imagem, só recorda de uma fotografia tirada pelo amigo em 1942. A mesma que ele lhe enviou algum tempo atrás, mas “[...] la he perdido y ya no la busco. Me daría miedo encontrarla” (p. 174). Devido ao deslumbramento, o narrador resolve então escrever um conto fantástico sobre a batalha de Masoller e o delírio de Damián:

La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller; **Emir Rodríguez Monegal**, a quien referí el argumento, me dio unas líneas para el coronel Dionisio Tabares, que había hecho esa campaña (p. 174, grifo nosso).

No movimento *cenográfico ficcional* que vinhamos assinalando, o narrador-personagem assume novamente os traços biográficos de Borges. O escritor argentino é conhecido pelos seus “contos fantásticos” e Emir Rodríguez Monegal foi um crítico uruguaio especialista na obra borgeana. Em quase todos os relatos borgeanos (do *corpus*) em que o narrador personagem não é nomeado, ele se vale da ficção para aproximar-se da biografia de Borges. Isso tem muito a ver com uma tentativa de aproximação indireta ao mundo da oralidade dos *gauchos* que Sarmiento utiliza no *Facundo*. Por isso, para escrever o conto fantástico que almeja vai entrevistar aqueles que mantiveram contato com Pedro Damián, o coronel Dionisio Tabares.

Tabares recebeu Borges depois do jantar e começou uma conversa extremamente prolixa, contou sobre o mundo de outrora, das guerras e dos homens degolados até a nuca, de munições que não chegavam, de Aparicio Saraiva “[...] que pudo haber entrado en Montevideo y que se desvió; ‘porque el gaucho le teme a la ciudad’[...]” (p. 174). A oposição entre os *gauchos* e as cidades é estabelecida, não sabemos se saiu da boca de Tabares ou de Borges, ou, ainda, de Sarmiento. No último, Quiroga se instala em Buenos Aires, não sente medo do ambiente citadino. No conto “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” de Borges, Cruz também sente medo da cidade e essa é Buenos Aires.

Porventura, essa frase estabelece, novamente, uma intertextualidade com *Evaristo Carriego* (1930). No tópico “Histórias de ginetes” Borges reúne quatro histórias de oposições entre *gauchos* e as cidades. A seguir reproduzimos duas delas. Na segunda, encontramos a origem da frase:

Un estanciero del Uruguay había adquirido un establecimiento de campo (estoy seguro que ésa es la palabra que usó) en la provincia de Buenos Aires. Trajo del Paso de los Toros a un domador, hombre de toda su confianza, pero muy chúcaro. Lo alojó en una fonda cerca del Once. A los tres días fue en su busca; lo encontró mateando en su pieza, en el último piso. Le preguntó qué le había parecido Buenos Aires; y resultó que el hombre no se había asomado a la calle una sola vez.

La segunda no es muy distinta. En 1903, Aparicio Saravia sublevó la campaña del Uruguay; en alguna etapa de la contienda se temió que sus hombres pudieran irrumpir en Montevideo. Mi padre, que se encontraba allí, fue a pedir consejo a un pariente, Luis Melián Lafinur, el historiador. Este le dijo que no había peligro, “porque el gaucho le teme a la ciudad”. En efecto, las tropas de Saravia se desviaron y mi padre comprobó con algún asombro que el estudio de la Historia puede ser útil y no sólo agradable (BORGES, 1995, p. 113-114).

A frase foi dita por um primo do pai de Borges, o historiador Luis Melián Lafinur. No final, o escritor ainda explícita que seu pai considerava o estudo da História – com H maiúsculo – útil e ainda agradável. Quiçá essa predileção tenha sido passada de pai para filho. Nas duas histórias, a cidade exerce uma espécie de pavor no *gaucho* acostumado ao campo, parece desconhecer e temer aquele ambiente.

A terceira história também pertencia à tradição oral familiar: “[...] pertenece a la tradición oral de mi casa” (p. 114). Um bando de *gauchos* invadem a cavalo a praça central da cidade de Paraná, na Argentina, dão uma voltar em torno do espaço público, batem a mão na boca, fazem algazarra, depois se retiram: “La

guerra no era para ellos la ejecución coherente de un plan, sino un juego de hombría” (p. 114). Haviam conspurcado o espaço citadino.

Na última, Borges atravessa às fronteiras nacionais e adentra no Continente Asiático. Nas guerras que Gêngis Khan havia feito às cidades. Contudo, esses mesmos mongóis que almejavam destruir a urbe acabaram por ali envelhecer. Ao modo borgeano, são quatro histórias que se reúnem em uma só, postulam intrincadas relações entre ginetes e as cidades. No final, resume:

La figura del hombre sobre el caballo es secretamente patética. Bajo Atila, Azote de Dios, bajo Gengis-Khan y bajo Timur, el jinete destruye y funda con violento fragor dilatados reinos, pero sus destrucciones y fundaciones son ilusorias. Su obra es efímera como él. Del labrador procede la palabra *cultura*, de las ciudades la palabra *civilización*, pero el jinete es una tempestad que se pierde (p. 118).

Primeiro, o binômio civilização e barbárie é comum a região platina, tanto Argentina como Uruguai. Mas num segundo momento, é transnacional visto que chega até os mangóis na Ásia. Por sua vez, a divisão bipolar é complexificada mais uma vez, a palavra “civilização” vem das cidades, mas a palavra “cultura” surge nos campos associada à rotação de “culturas” no plantio. Efêmero só os cavalheiros que fundam e destroem reinos.

Retornado ao conto, depois das perorações de Tabares, Borges pergunta sobre Damián. Esse tinha servido com o coronel, ri enquanto responde Borges. Para Tabares, Damián foi um covarde. A guerra servia naquele tempo para que os homens se provassem homens, antes da luta a identidade é nula, só depois nos reconhecemos. Não só com a guerra, também com as mulheres. É um mundo misógino e fálico: “[...] la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabe quién es” (BORGES, 2017, p. 174). E foi o que ocorreu com Pedro Damián, se portou um covarde na batalha de Masoller:

Alguien podía pensarse cobarde y se un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreando en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller. En algún tiroteo con los *zumacos*⁹⁶ se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombre se habían coaligado para matarlo (p. 174).

⁹⁶ No “Borges babilônico”: “Os zumacos (ou sumacos) são os habitantes dos arredores do parque Sumaco, um vulcão ativo pouco acessível na região equatoriana da cordillheira dos Andes” (MOTA; SCHWARTZ, 2017, p. 529).

Pedro Damián era um covarde e, por isso, enquanto morria, delirava com seu ato, mostrou na batalha que não era um homem. Borges sentia vergonha, criou para si a imagem de um ídolo, a versão do coronel Tabares desmistificava tudo, de repente entendeu a reclusão de Damián na província de Entre Ríos, era motivada pela vergonha. Em vão Borges repetia para si mesmo que um homem que cometia um ato de covardia era mais interessante do que aquele que praticava um ato de coragem. Não tinha jeito. Damián era um *gaucho* argentino e tinha obrigação de ser corajoso: “El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o que Razumov. Sí, **pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro – sobre todo, ante gauchos orientales**” (p. 175, grifos nossos).

Lord Jim e Razumov são dois personagens de dois romances de Joseph Conrad – *Lord Jim* (1899) e *Under Western Eyes* (1911). Para Borges, literariamente, esses dois indivíduos eram mais interessantes do que o *gaucho* Martín Fierro, mas isso não importava. Damián era da linhagem daquele *gaucho* valente, tinha a obrigação de ser igual, ainda mais diante de uruguaios – orientais. Borges percebe uma rivalidade na fala de Tabares:

En lo que Tabares dijo y no dijo percibí el agreste sabor de lo que se llamaba artiguismo: la conciencia (talvez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo... Recuerdo que esa noche nos despedimos con exagerada efusión (p. 175).

Borges volta ao século XIX e as disputas entre orientais (uruguaios) e argentinos nas Províncias Unidas do Rio da Prata. Evoca Artigas e o “artiguismo”, o arauto da independência do Uruguai. Lembremos como Sarmiento considerava Artigas um *gaucho* caudilho, um bárbaro. No trecho, Tabares é um representante do “artiguismo” e Borges – “nuestro país” – da Argentina, de Martín Fierro. Contudo, o duelo verdadeiro é entre *gauchos* argentinos versus *gauchos* uruguaios. Depois dessa espécie de controvérsia implícita, o narrador-Borges se despede do coronel.

Não obstante, faltavam alguns dados para concluir o relato fantástico, Borges teve que retornar a casa de Tabares. O encontrou com um senhor, Juan Francisco Amaro, de Paysandú, que também tinha lutado no bando de Saraiva. O passado era novamente o tema dos diálogos, Amaro lembrava as noites anteriores à batalha de Masoller. No seu relato marcava dois personagens, um médico francês que morreu na véspera da ação e um tosquiador de Entre Ríos, um tal de Pedro Damián. Bruscamente, Borges o interrompe, já imaginava o que Amaro

iria dizer: “Ya sé – le dije –. El argentino que flaqueó ante las balas” (p. 175). Entretanto, estava enganado, expressa o doutor:

Usted se equivoca, señor – dijo, al fin, Amaro –, Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años (p. 175).

Algo muito estranho estava acontecendo. Só podia estar falando de outro Pedro Damián, esse do relato de Amaro era um corajoso, morreu como homem. Borges pergunta o que esse Pedro Damián teria gritado de cima do cavalo, “¡Viva Urquiza!” (p. 176) diz Amaro. Ou seja, gritava o nome do caudilho argentino de Entre Ríos que derrotou Rosas na Batalha de Caseros. O que já era estranho chegou ao ápice quando o coronel Tabares disse que nunca tinha ouvido falar nesse tal de Pedro Damián: “Yo comandé esas tropas, y juraría que es la primera vez que oigo hablar de un Damián” (p. 176).

A situação não poderia ficar pior, mas ficou. Em Buenos Aires, Borges se encontra com Patricio Gannon, aquele do início do relato, e lhe pergunta sobre a tradução que fazia do poema “The Past”. Gannon disse que não iria traduzi-lo. Borges achou aquilo contraditório, lembrou da carta que o amigo enviou falando sobre a tradução e a notícia da morte de Pedro Damián. Patricio como o coronel, nunca tinha ouvido falar naquele nome.

Outros fatos raros aconteceram. Tabares mandou uma carta para Borges em que dizia lembrar-se de Damián, o argentino que se portou como herói e que depois da batalha seus homens o enterraram [...] enterraron esa noche sus hombres, al pie de la cuchilla” (p. 176). Borges resolve investigar a fundo, volta à cidade de Damián para encontrar seu rancho e Diego Abaroa, um peão que tinha visto o *gaucho* morrer:

“En julio pasé por Gualaguaychú; no di con el rancho de Damián, de quien nadie se acordaba. Quise interrogar al puestero Diego Abaroa, que lo vio morir; este había fallecido antes del invierno (p. 176).

Tenta, então, lembrar-se do seu rosto e da foto: “Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo” (p. 176).

Nenhum esforço investigativo solucionava o problema, só restava ao narrador propor especulações. A primeira, a mais simples e menos satisfatória, era pensar que existiam dois Damianes: o covarde que morreu em 1946 e o corajoso que morreu em 1904. Entretanto, essa hipótese possui um defeito: “[...] no explicar lo realmente enigmático: los curiosos vaivenes de la memoria del coronel Tabares, el olvido que anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió” (p. 176-177). O mais terrível era imaginar que o próprio Borges tivesse sonhado o primeiro. Ulrike von Kühlmann propôs outra hipótese, sobrenatural:

Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; “murió”, y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua (p. 177).

No entanto, essa hipótese também estava equivocada, mas indicava a verdadeira. Borges chega à solução correta por meio de dois livros. Uns versos do canto XXI do *Paraíso* da *Divina Comédia* de Dante que, por sua vez, o levou até o tratado *De Omnipotencia*, de Pier Damiani. Esse autor vai postular, contra Aristotéles e Fredegario de Tours, “[...] que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (p. 176). Com essas leituras, chegou ao seguinte resultado:

Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos; no alzó la mano a ningún hombre, **no marcó a nadie, no buscó fama de valiente**, pero en los campos de Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcaro. Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: “Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla”. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora da muerte. La trajo en forma de deliro pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904 (p. 177, itálico do autor e grifo nosso).

Na hipótese borgeana, Damián voltou a Entre Ríos com a vergonha nas costas, se comportou, não marcou ninguém a faca, foi uma espécie de ermitão, lidando somente com o campo. Como prêmio ao seu comportamento exemplar, na hora da morte, em 1946, Deus concedeu-lhe aquilo que tanto ansiava, poder reviver a batalha de Masoller, em 1904, e tornar-se um valente.

Não obstante, mudar o passado não é anular um só fato, é também anular todas suas conseqüências e isso é um trabalho árduo. Assim, explicam-se as histórias duplas, na primeira, Damián morreu em 1946 e, na segunda, em 1904. A supressão da versão de 1946 não foi imediata, o que explicaria os vaivéns na memória do coronel Tabares. O caso de Abaroa é parecido, era uma testemunha e, por isso, morreu “[...] porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián” (p. 178). Já Borges, o narrador, não teme o mesmo destino de Abaroa:

En cuanto a mí, entiendo no correr un peligro análogo. He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándolo de la razón; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible. Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos (p. 178).

Se Pedro Damián realmente existiu, diz Borges, tinha outro nome. Enquanto narrador, estava completamente seguro. Quiçá em 1951, irá pensar que realizou duas coisas – como no duplo em Damián –, produziu um conto fantástico e “[...] habré historiado un hecho real [...]” (p. 178). Logo em seguida, encerra o conto: “¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades” (p. 178).

Borges em “La otra muerte” joga com suas duas linhagens literárias: a nacional, ligado aos *gauchos* e *cuchilleros*; e a universal, os contos especulativos. Pedro Damián teve a oportunidade de ser Rosendo Juárez e Francisco Real, antecipa as antinomias entre “Hombre de la esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, foi covarde e valente. Quando volta a Entre Ríos deixa a vida de *cuchillero* como Rosendo, não marcou ninguém a faca, encontrou a remissão. Mas na morte volta à antiga vida, a que almejava, a da coragem.

No outro espectro, o relato é uma metalinguagem. Borges está narrando o processo de escritura de um conto fantástico. No entanto, o exercício é em si mesmo um conto e diríamos que ao invés de fantástico é “especulativo”. Para Piglia

(2013), o que Borges faz não é literatura fantástica: “No hace literatura fantástica, la literatura fantástica es la literatura de fantasmas del siglo XIX”⁹⁷. A literatura fantástica cai em declínio com fim da religião – Nietzsche – e o início da psicanálise – Freud. O correto seria nomeá-la de “literatura especulativa” ou “conceitual”.

Um tipo de literatura não empírica, que se vale dos jogos, das especulações e das falsas citações. Esse último procedimento – sarmientino – é fartamente utilizado em “La outra muerte”, Borges atribui aos outros o que na verdade é seu: a hipótese de Ulrike von Kühlmann – quem é esse autor? Uma invenção –; Pier Damiani (Pedro Damião) foi um monge real, mas seu *De Omnipotencia* é falso – uma invenção borgeana. Pier Damiani é colocado por Dante no Paraíso na *Divina Comédia* (1472), quiçá, venha daí sua referência. No conto, Borges diz chegar ao monge depois de ler o *Paraíso*.

No limite, as especulações no conto também são filosóficas e teológicas, discussões sobre migração das almas, religiosidade, transcendência e reencarnação. Borges brinca com o relato, diz que em 1951 seria um relato fantástico e real. Então, teríamos de um lado a experiência, a encenação da oralidade; e do outro, o não empírico, a especulação estética e filosófica.

Em outras palavras, a barbárie e a civilização, mas completamente complexificadas, não é um maniqueísmo, constituem-se como tradições e não comportam perspectivas moralistas. A intricação é extrema, os contos “El encuentro”, “Juan Muraña” e “El Sur” são atravessados pelo fantástico – aliás, pela especulação. Nos dois primeiros, são os objetos – facas – que lutam; no outro, a mistura é entre a fantasia e a realidade.

Encerra tudo isso, em “La otra muerte”, o anacronismo fundamental, mesmo que só de algumas décadas, 1904 e 1946 estão imbricados e entrelaçados, a valentia e covardia ou vice versa.

4.2.3. A mulher como “coisa”: Severa Villafañe e “La intrusa” (1970)

Olhos pretos penetrantes, sobrancelhas povoadas e barba bem espessa. Esse é uma das caracterizações que Sarmiento faz de Facundo Quiroga, o *gaucho* e caudilho da província de La Rioja. O personagem criado ganha aspectos bárbaros e para confirmar esse fato o escritor conta uma série de histórias orais sobre Quiroga.

Na primeira, Sarmiento explica o porquê do apelido *Tigre de los llanos*. Quiroga como um *gaucho malo* cometeu um crime e, como Martín Fierro, foge

⁹⁷ Citação retirada de uma série de palestras que o escritor Ricardo Piglia realiza na TV Pública Argentina sobre Borges, o curso se chama “Borges, por Piglia” e foi realizado em 2013. Aqui indicamos os minutos exatos do trecho: “4:12” – “4:27”.

para os desertos. No entanto, acaba sendo perseguido por um tigre – jaguar. Para se salvar o *gaucho* sobe em uma árvore, o tigre tenta alcançá-lo e não consegue, mas fica embaixo esperando. Por sorte, os amigos de Quiroga encontram o rastro do tigre – *gauchos rastreadores* – e conseguem laçá-lo, atacam-no a punhaladas. Mas não o matam, deixam que Facundo termine o serviço. Esse se vinga do animal, quiçá, como forma de aplacar o medo que sentia: “Aí eu soube o que era sentir medo” (SARMIENTO, 2010, p. 160). Começava nesse episódio a carreira de bárbaro de Quiroga.

Sarmiento, numa perspectiva racialista e cientificista do século XIX, utiliza esse relato para marcar a relação entre Quiroga e os traços animais:

“A frenologia e a anatomia comparada já demonstraram, com efeito, as relações existentes e as disposições morais, entre a fisionomia do homem e a de alguns animais aos quais seu caráter se assemelha” (p. 161). O escritor do século XIX ora afaga e ora crítica essa figura, vai da oralidade ao cientificismo.

Não obstante, nas muitas histórias orais em que Sarmiento descreve a biografia do *gaucho* Quiroga, as fontes nunca são explicitadas, parecem mais criações ficcionais, como no Borges-narrador. Não sabemos o quanto do que é dito corresponde ao personagem real e ao ficcional. Entretanto, em muitos desses relatos ficcionais, Sarmiento mostra o aspecto misógino dessa sociedade do campo, a relação entre Quiroga e as mulheres.

São três os momentos em que Facundo exerce a violência mais brutal contra mulheres. No primeiro, corta a orelha de sua amante: “[...] arrancou ambas as orelhas de sua amante por ter lhe pedido, certa vez, trinta pesos para celebrar o casamento, com o qual ele havia concordado [...]” (p. 174). No segundo, ataca aquela que não se entregou voluntariamente ao seu poder: “[...] esbofeteou uma linda senhorita de Tucumán que não tinha conseguido nem seduzir nem forçar [...]” (p. 174).

O terceiro caso é o mais notável entre os citados por Sarmiento. A personagem ganha nome: Severa Villafañe. Novamente nenhuma informação sobre a origem do relato. Severa é uma mulher extremamente linda, vive em La Rioja e teve a desgraça de despertar o desejo do bárbaro. Nas palavras de Sarmiento:

A história de Severa Villafañe é um romance lamentável, um conto de fadas, no qual a mais linda princesa da sua época anda errante e fugitiva, às vezes disfarçada de pastora, outras vezes mendigando um asilo e um pedaço de pão, para escapar dos avanços de algum terrível gigante, de algum sanguinário Barba Azul (p. 271-272).

Sarmiento introduz mais ficção em um relato que já é tomado pela ficção. Severa é perseguida por Quiroga, escapa de ser envenenada por meio de um figo. Em outro momento, é Facundo quem ameaça tomar ópio e se suicidar se não possuí-la. É uma verdadeira saga: Severa ainda consegue escapar dos homens que iriam torturá-la, os assistentes de Quiroga. Até que esse “[...] a surpreende no pátio de sua casa, pega-lhe um braço, cobre-a de sangue com suas bofetadas, atira-a no chão e com o salto de sua bota lhe quebra a cabeça” (p. 272).

Essa moça não possuía nenhum parente? É a pergunta que Sarmiento se faz horrorizado com a cena: “Meu Deus! Ninguém ajuda essa pobre menina?” (p. 272). Tinha, é a resposta. E pessoas importantes, o general Villafañe é seu tio; tem irmãos, que assistem imobilizados a cena; e, tem um pai, que fecha a porta quando ela vem pedir-lhe ajuda. Facundo Quiroga é o soberano, nem o tio, nem os irmãos e nem o pai podem impedi-lo. É o poder masculino encarnado.

Novamente Severa Villafañe consegue fugir. Dessa vez, escapa para a cidade de Catamarca e se interna em um convento. Dois anos depois, Quiroga a encontra: “[...] passava por ali, e manda que abram o asilo e que a superiora traga à sua presença. Houve um que deu um grito ao vê-lo, e caiu desfalecida. Não é um lindo romance? Era Severa!” (p. 273). E assim termina essa história de “amor”, aliás, “lindo romance”, como expressa Sarmiento em chave irônica. Na verdade não possuía nada de romântico.

Comentando essa história, Sarlo (2007) destaca o caráter opressivo da figura de Quiroga, une a paixão ao poder e, por isso, se sente no direito de possuir Severa. E, de outra perspectiva, a ficção se infiltra na ficção, a história constitui-se como um romance folhetinesco:

Eso es Facundo frente a Severa: un apasionado a quien el poder habilita para la muerte. En lo que Sarmiento no cuenta está todo el folletín: la huida de Severa, las persecuciones, otros hombres que probablemente la amaban y que pudieron haber muerto para defenderla, la impotencia de sus hermanos, la exasperación de una casa donde ha entrado la sombra de algo inevitable (BEATRIZ, 2007, p.24).

Poderíamos dizer que, utilizando do anacronismo, se trata de uma novela pastoral onde nada é idílico, tudo é violência e Severa Villafañe é somente um objeto: “Y Severa es literalmente nada: el cuerpo frágil donde se estrella el deseo del caudillo” (p. 24).

Esse mundo não é feito para mulheres, é um mundo masculino, da valentia, do culto à coragem. Seu signo é a faca, que nas mãos da mulher perde seu poder, visto que é um instrumento doméstico. Nas mãos do “macho” – como vimos em Martínez Estrada (1997) – ela é um objeto fálico e portador da morte. A mulher é somente um “objeto”, seu corpo.

Nos “cuentos cuchilleros” de Borges essa situação está longe de ser diferente, lembremo-nos da Lujanera em “Hombre de esquina rosada”, uma espécie de prêmio ao homem mais valente. No começo é de Rosendo Juárez, o mais “macho” de Villa Santa Rita. Depois, é o prêmio de Francisco Real, o nortenho que se mostrou ser mais homem.

Essa objetificação do corpo da mulher não será diferente no conto “La intrusa” de *Informe de Brodie* (1970). É um dos relatos mais realistas e brutais de Borges visto que a violência contra a mulher é extrema. Segundo Rojo (2016), ao menos quatro leituras seriam possíveis de serem realizadas em relação ao conto: a leitura intertextual, a psicanalítica, a feminista ou de gênero e a antropológica e social. Adotaremos essa leitura de gênero, mas não podemos deslocá-la do mundo social e antropológico, das histórias das mulheres no *Facundo*, do ambiente da faca e do culto à coragem.

O relato tem como tema dois irmãos, Eduardo e Cristián, e suas relações com Juliana Burgos. É um “triângulo amoroso” do século XIX. A história foi espalhada por Eduardo, o irmão mais novo, “[...] hacia mil ochocientos noventa y tantos [...]” (BORGES, 2015, p. 353). O relato carrega as marcas da oralidade, primeiro o narrador escuta de certo alguém e depois a transcreve. Ou seja, dando continuidade à encenação, o narrador é novamente Borges, como nos outros contos dessa linhagem. Escuta a primeira versão de Santiago Dabove⁹⁸ e depois de alguns anos, a segunda, mais prolixa, que mudava um ou outro acontecimento, mas matinha o essencial do que foi contado por Santiago. É um verdadeiro telefone sem fio.

Borges resolve transcrevê-la, o amanuense, pois era o signo do mundo dos *orilleros*: “La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los **orilleros antiguos**” (p. 353, grifo nosso). No entanto, é o amanuense ficcionista, não pode evitar a tentação literária da criação: “Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (p. 353).

Cristián e Eduardo viviam no bairro de Turdera, província de Buenos Aires, e todos os chamavam de Nilsen, possivelmente o nome paterno. O pároco

⁹⁸ Escritor argentino do século XX, autor de *La Muerte y su Traje*, editado pela Alcántara, com prefácio de Borges.

local, disse ao Borges-narrador, que seu antecessor encontrou um único livro na casa, uma Bíblia de capa preta. Viviam numa casa simples, dormiam em catres estendidos pelo chão, seus únicos luxos eram: “[...] **el caballo, el apero, la adaga de hoja corta**, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero” (p. 353-354, grifos nossos). Possuíam todas as características dos *gauchos*: o cavalo, a sela, a faca e o álcool das pulperías.

Os Nilsen eram homens altos e de cabelos vermelhos, estavam acriollados. Nasceram na Argentina, mas tinham distantes antepassados europeus: “Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oirían hablar, andaban por la sangre de esos criollos” (p. 354). Essa tradição era longínqua assim como a história católica desses antepassados que a Bíblia aludia: “La azarosa crónica de los Nilsen, perdida como todo se perderá” (p. 353). São mestiços, *criollos*.

Todos no bairro temiam aos Colorados⁹⁹, os Nilsen, pois “[...] no es imposible que debieran alguna muerte” (p. 354). Eram *gauchos*, Martín Fierro era um ancestral visto que já tinham lutado ombro a ombro com a polícia. Exerciam atividades ligadas ao campo: eram tropeiros, abatedores e ladrões de gado. Possuíam vício no jogo e tinham fama de avaros, “[...] salvo cuando la bebida y el juego los volvían generosos” (p. 354). Como propriedade, desfrutavam de uma carreta e uma junta de bois.

Cristián e Eduardo eram extremamente unidos, se indispor com um era conseguir a inimizade do outro. No que diz respeito aos episódios amorosos, eram mínimos. Os irmãos frequentavam os bordéis para satisfazerem suas necessidades. Isso tudo muda quando Cristián resolve levar para casa Juliana Burgos. Não era uma companheira que Cristián conseguia, mas uma espécie de serviçal: “Es verdade que **ganaba así una sirvienta**, pero no es menos cierto que la colmo de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas” (p. 354, grifos nossos). Começa a figuração de Juliana como objeto.

Cristián mostrava sua nova posse nos bailes que aconteciam nos armazéns do bairro. Segundo o Borges-narrador, por viver num local em que o trabalho arruinava o aspecto físico das mulheres, Juliana “[...] no era mal parecida” (p. 354). Eduardo os acompanhava aos bailes, mas deixou de fazê-lo algum tempo depois, se embebedava nas pulperías e não se dava com ninguém: “Estaba enamorado de la mujer de Cristián” (p. 354).

Uma noite, Cristián esperava Eduardo em casa com sua roupa de baile. Estava prestes a sair, mas sem Juliana. Quando viu Eduardo, disse: “Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usála” (p. 355).

⁹⁹ Novamente a cor sarmientina da barbárie.

Juliana é desumanizada na fala de Cristián, é vista como corpo, é reificada. O tom de Cristián era entre cordial e mandão. Eduardo é pego de surpresa. Cristián sobe ao cavalo e se despede do irmão: “Cristián se levantó, se dispidió de Eduardo, **no de Juliana, que era una cosa**, monto a caballo y se fue al trote, sin apuro” (p. 355, grifos nossos).

No trecho, está marcado o que Juliana de fato era para os irmãos, uma “coisa”. A partir desse dia passaram a compartilhá-la. O acerto durou por algumas semanas, mas uma tênue rivalidade crescia, não pronunciavam o nome de Juliana e discutiam a venda de couros e bois. Cristián, como mais velho, gritava e Eduardo calava. Estavam com ciúmes. Isso era inaceitável, principalmente nas *orillas*:

“En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba” (p. 355, grifos nossos).

No mundo da faca, em que homens se provam a todo o momento para mostrar que são realmente homens, não existe amor entre homem e mulher, só para com a faca e, quiçá, aos outros homens. A mulher é o corpo (desejo) e a posse. Nas *orillas* ou no campo, estar apaixonado é trair a si mesmo, como homem.

Juliana “[...] atendía a los dos con sumisión bestial [...]” (p. 355), sentia mais atração pelo mais novo, Eduardo. O triângulo amoroso estava se interpondo entre os irmãos. Então, Cristián e Eduardo resolvem tomar uma atitude, sem explicar Juliana sobre o que aconteceria sobem na carreta e empreendem viagem:

Sin explicarle nada la subieron y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón. **Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo**. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro (p. 356, grifos nossos).

Como Juliana é um objeto e pertence aos irmãos, podem vendê-la. Após essa solução, podem voltar a “[...] vida de hombres entre hombres” (p. 356), isto é, aos jogos, preferencialmente o truco e a rinha de galos. Podiam sentir-se homens novamente. Contudo, tanto Cristián quanto Eduardo se ausentavam muitas vezes. Um dia, Eduardo disse ao irmão que tinha assuntos para resolver na Capital. Já Cristián vai para Morón, o local onde haviam vendido Juliana. Chegando ao prostíbulo, encontra o cavalo de Eduardo, que esperava sua vez para ser atendido por Juliana.

Segundo o Borges-narrador, parece que Cristián ao vê-lo teria dito: “De seguir así, los vamos a **cansar a los pingos. Más vale que la tengamos a mano**” (p. 356, grifos nossos). Se recordarmos Sarmiento, os dois objetos fundamentais dos *gauchos* eram a faca e o cavalo. A preocupação de Cristián é com os últimos, o medo de cansá-los ao ir tantas vezes ver Juliana, uma mulher. Por isso, falou com a dona do prostíbulo, “[...] sacó unas monedas del tirador y se la llevaron” (p. 356). Com a mesma facilidade que a tinham vendido, conseguem comprá-la de volta.

Estavam na mesma encruzilha. A “infame solução” – palavras do narrador – fracassou. Os dois tinham utilizado de subterfúgios. Para Borges, o espectro de Caim rondava os irmãos. A intertextualidade que Rojo (2016) anunciava como um dos motes de leitura do conto é criada pela temática religiosa. O único livro que o pároco vê na casa dos Nilson é uma Bíblia e se voltamos ainda mais no início do relato, a epígrafe que abre o conto é de uma passagem bíblica – “2 Reyes I, 26” (p. 353). É uma citação da vulgata latina publicada em Valência, entre 1790 e 1793, por Don Felipe Scio de San Miguel. Segundo Rojo,

Se habla, en efecto, en el pasaje al que ahora me refiero, del amor entre Hermanos como si este fuera preferible al amor de las mujeres: “Doleo super te, frater mi Jonatha, decore nimis, et amabilis super amorem mulierum. Sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam” [“Duélome por ti, ó hermano mió Jonathás, hermoso sobremanera, y amable sobre el amor de las mujeres (ROJO, 2016, p. 1813-1819).

No outro lado desse amor fraternal, temos a história do Gênesis, isto é, o fratricídio entre os irmãos Caim e Abel. Porém, os irmãos Nilson não seguem o caminho dos últimos, o carinho entre os dois era grande, optam por descontar em terceiros, em um desconhecido, nos cachorros e “[...] con la Juliana, que había traído la discórdia” (BORGES, 2015, p. 356).

Em um domingo, Eduardo voltava do armazém e encontra Cristián atrelando os bois. Esse lhe disse: “Vení; tenemos que dejar unos cueros en lo del Pardo. Ya los cargué; aprovechemos la fresca” (p. 356). Iam em direção ao *Sul*, ao comércio do Pardo para vendercouro. Entraram em algum desvio, Cristián fumava e em determinado momento arremessou o cigarro e disse bruscamente: “A trabajar, Hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios” (p. 357).

A fala de Cristián naturaliza o assassinato. Os urubus iriam desfazer do corpo, da carne, do objeto. Esse não causaria mais a discórdia. O ato é brutal. E como antinomia da história de Caim e Abel, os irmãos unidos, os Nilson, pac-

tuam no crime, na violência contra a mulher: “Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla” (p. 357).

Não parece casual que a morte de Juliana ocorra mais ao Sul, no espaço desse mundo antigo das planícies e da barbárie. No ensaio “12 cala en ‘La intrusa’”, Rojo (2016) privilegia a leitura antropológica e social. Para o crítico, os Nielsen são os homens, como Dahlmann em “El Sur”, que perderam sua raiz cultural, não eram mais europeus (Dinamarca ou Irlanda), essa raiz já estava perdida; como também, não eram totalmente *criollos*. Desaparecido esse substrato identitário, só podem substituí-lo pelo mundo dos homens:

En otras palabras: el amor blanco, fraterno y masculino, y eso precisamente es lo que la femme fatale aindiada, que es un triple heimlich, racial, exogámico y genérico –el mismo que se ha venido posesionando de sus ancestros generación tras generación– ha acudido ahora a arrebatarnos en la propia casa (p. 1886).

No relato, Juliana é descrita com traços indígenas: “Juliana era de tez morena y de ojos rasgados [...]” (BORGES, 2015, p. 354). Era uma mestiça, assim como os Nilsen. Na perspectiva de Rojo (2016), os irmãos representam as ações dos *criollos* e da metrópole no contanto com os indígenas:

Yo no sé cómo podría representarse mejor la actitud del criollaje, el argentino y el latinoamericano, para con las poblaciones originarias de nuestra región que del modo como lo hacen esas últimas frases de “La intrusa”. Los Nilsen/Nelson son los portadores ignorantes, pero a pesar de ello parapetados a porfía en su identidad criolla (Borges los llama así y con todas sus letras: “esos dos criollos”), la que es nacional y metropolitana a la vez o, mejor dicho, es una identidad que es nacional a fuerza de ser o pretender ser o incluso de haber sido alguna vez metropolitana (p. 1899-1905).

É uma perspectiva válida e embasada. De fato, a atitude dos irmãos é signo do modo como os povos originários foram tratados. Não obstante, numa leitura mais ampla, é signo de toda violência do século XIX e XX na Argentina e na América Latina contra a mulher, o lugar do feminino – e não só indígena – nesse ambiente extremamente fálico que é o mundo dos pampas, das facas e dos *gauchos*. Os Nielsen não parecem estar numa corda bamba entre o *criollo* e a metró-

pole, optam cabalmente pelo primeiro, “[...] sus lujos eran el caballo, el apero, la adaga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero” (BORGES, 2015, p. 354). Ou seja, os elementos reputados como americanos por Sarmiento e em tudo opostos à civilização europeia, a metrópole.

O conto de Borges se aproxima dos relatos de Sarmiento sobre a relação entre Quiroga e as mulheres, essas são constantemente reificadas e transformadas em “coisas” pelo jugo masculino. Lujanera, Severa Villafañe e Juliana Burgos compartilham um mesmo destino nesse universo da hombridade.

No ensaio “O matreiro”, Borges deixa bem claro o machismo na constituição do mundo dos *gauchos*: a faca, o álcool e o medo de se passar por uma mulher potencializam os duelos: **“O aço, o álcool dos sábados e aquele receio quase feminino de ter sido ofendido, que se chama, não sei por quê, machismo, favoreciam as contendas mortais”** (BORGES, 2010, p. 155, grifos nossos). O trecho é irônico, como se na Argentina essas atitudes fossem corriqueiras, por isso, não é cabível chamá-las de machismo. Nesse mundo, as mulheres são signos de fraqueza. No relato, signo da conspiração da relação entre homens.

O *Facundo* e “La intrusa” parecem circunscrever essa cultura da valentia e da hombridade ao mundo do campo. Contudo, Estela Canto (1991), em *Borges à contraluz*, mostra como esse traço transcende regionalismos visto que é parte da cultura. Estela Canto foi uma das amigas e confidentes de Borges, o escritor foi profundamente apaixonado, durante mais de uma década, pela escritora. Nesse livro, Canto mostra como era a relação entre os dois, as cartas que Borges enviava-lhe, sua personalidade e até os medos e anseios que cercavam ao escritor. Também propõe leituras interessantes da cultura argentina, uma delas, a da “macheza”. Para Estela, essa iria influenciar na formação de Borges e seus complexos.

Na Argentina do século XX, o “macho” ainda guarda as características desse mundo apontado nos contos, ser homem representava deitar-se com uma mulher e quando mais cedo se fizesse melhor, não se podia provocar desconfianças quanto a opção sexual no meio masculino. Apaixonar-se, como no caso dos Nielsen, era uma vergonha, visto que o importante era utilizar de uma mulher como objeto. Segundo Canto:

A palavra “macheza” tem diversos significados em cada país, diversas implicações. Só se pode saber com certeza o que não é “macheza” num lugar e tempo determinados. Para o homem argentino do princípio do século, a macheza não consistia em

vencer dificuldades e nada tinham a ver com o enfrentar as duras realidades da vida, com o proteger ou defender os débeis (mulheres, crianças e velhos). O mero fato de ser homem implicava uma superioridade. Não se era “homem” por ter se conquistado o amor de determinada mulher; se era homem por ter se deitado, aos doze ou treze anos, com uma criada, ou ter se comportado bem num bordel, aonde um tio complacente nos tinha levado (CANTO, 1991, p. 32).

A masculinidade está relacionada ao fálico e a provação, seja essa qual for. Só se é homem arriscando-se a morte ou uma doença venérea. Essa última é motivo, segundo Canto (1991), de uma das anedotas que circulavam nesse período: “Diziam que o filho do Máximo era bicha! E aí têm, está com uma doença venérea” (p. 33). Provou-se ser um homem pelo sexo.

O que Borges não conseguiu. Um das revelações íntimas que o escritor faz a Estela Canto é de um incidente vivido por Borges e seu pai. Sua família vivia em Genebra e o escritor devia ter entre dezessete e dezoito anos. Um dia seu pai lhe pergunta se já tinha se deitado com uma mulher, ele responde que não e então, no dia seguinte, Guillermo Borges promete resolver esse “atraso” – quiçá com medo da homossexualidade vai dizer Canto (1991) –, envia Borges ao prostíbulo, para uma das mulheres que conhece e frequenta. Borges foi ao local, viu a mulher, mas nada aconteceu.

Esse acontecimento provocaria verdadeiras marcas nas relações que Borges estabeleceu com as mulheres. O gesto de Guillermo Borges não tinha como desiderato aproximar Borges do feminino:

“Era um gesto “para os homens”, uma demonstração para eles de que se pertencia ao clã dos varões. Não era um gesto para uma aproximação em relação às mulheres, mas a submissão ao mundo masculino e suas exigências” (CANTO, 1991, p. 86).

Nisso, a mulher é somente um meio, um corpo e um objeto. Em outra anedota machista do período, brutal como os relatos, a mulher é comparada a um objeto rebaixado:

Um cavalheiro, muito poderoso, cunhado de um ministro da Economia, ficou muito surpreso quando a empresária de uma “casa” da qual era assíduo cliente lhe perguntou por que motivo não dizia uma única palavra às mulheres com quem se deitava. Altaneiramente, o cavalheiro respondeu: “Nunca falo quando estou sentado na privada” (p. 33).

A mulher cabe o silêncio, como Juliana Burgos que não fala uma palavra sequer em “La intrusa”, o papel que lhe corresponde é o indicado pelo título do

relato. Tanto no XIX quanto no XX: “Havia um “mundo de homens”, fechado e exclusivo, no qual os homens atuavam diante de e para os outros homens” (p. 33), transcendendo às fronteiras do campo e cidade.

4.2.4. A degola: “El otro duelo” (1970)

Como em “La otra muerte”, o cenário do conto “El otro duelo” de *El informe de Brodie* é o Uruguai e o pano de fundo são as guerras civis entre *blancos* e *colorados*. A perspectiva, mais uma vez, é a do século XIX, isto é, Borges entende que a região rio-platense forma um só espaço – Províncias Unidas do Rio da Prata –, unido pela cultura *gaucha*.

Como vínhamos mostrando, Borges é novamente o narrador nesse espaço oral ficcional, encena que se encontra e escuta o relato do outro, faz o papel de etnólogo. Dessa vez, ouviu a história por meio de Carlos Reyles em Adrogué, tinha como tema o ódio entre dois *gauchos* uruguaios. Reyles fala de Juan Patricio Nolan, um *colorado* e eixo central do relato. Pergunta para Borges se já tinha escutado falar nesse nome, o escritor mente dizendo que sim, e, então, Carlos lhe “[...] contó una de sus muchas diabluras. El hecho había ocurrido poco antes de la batalla de Manantiales¹⁰⁰; los protagonistas eran gauchos de Cerro Largo, Manuel Cardoso y Carmen Silveira” (BORGES, 2015, p. 396).

Na abertura do conto, a relação entre Uruguai e Argentina que vínhamos comentando no início – Vice-reinado do Rio da Prata ou Províncias Unidas do Rio da Prata – é indicada na conversa entre Borges e Reyles: “Hablamos, como siempre, **de la entreverada historia de las dos patrias**” (p. 396, grifos nossos). São histórias emaranhadas, unidas, entrelaçadas; de *gauchos*.

O ódio entre os *gauchos*, que terminará de maneira brutal – como em quase todos esses “contos cuchilleros” –, é uma história longínqua. Reyles escuta de seu pai, esse, por sua vez, tinha escutado de seu capataz Laderecha. Por fim, chega à Borges. Mas esse é o amanuense ficcionista, não pode evitar introduzir a invenção:

¿Cómo y por qué se gestó su odio? ¿Cómo recuperar, al cabo de un siglo, la oscura historia de dos hombres, sin otra fama que la que les dio su duelo final? Un capataz del padre de Reyles, que se llamaba Laderecha y “que tenía un bigote de tigre”, **había recibido por tradición oral ciertos pormenores que ahora tras-**

¹⁰⁰ “Inserida no contexto da Revolução das Lanças (1870-2), essa batalha, ocorrida em 1871 no Uruguai, foi um dos episódios mais sangrentos do confronto. Opondo as forças governistas (*colorados*) aos revolucionários (*blancos*), a luta terminou com a vitória *colorada*” (OLIVEIRA; SCHWARTZ, 2017, p. 344).

lado sin mayor fe, ya que el olvido y la memoria son inventivos
(p. 396, grifos nossos).

É uma história do XIX que se recupera mais de um século depois, no XX. Borges faz questão de marcar a tradição oral de onde o suposto relato provém. O relato de Reyles é uma espécie de telefone sem fio, é uma história antiga em que a memória e o esquecimento intervêm e produzem modificações, ruídos. A memória transforma-se em invenção, ficção. Contudo, como nos outros contos borgeanos de tradição oral, não sabemos em que lugar o amanuense ficcionista introduz sua imaginação, já que todo o relato é constituído por encenações: encontros, falas e escutas que existem como produtos do texto.

Manuel Cardoso e Carmen Silveira viviam no campo e possuíam pequenas propriedades contíguas, uma fazia limite com a outra. O ódio mútuo entre os dois homens surge através das atividades tradicionais dos *gauchos* no campo: disputas por animais sem marcas, isto é, *gado cimarrón*; por meio de corridas a cavalo, “[...] en la que Silveira, que era más fuerte, había echado a pechazos de la cancha al parejero de Cardoso” (p. 397); e uma partida de truco, em que Cardoso perdeu novamente para Silveira.

Essas rivalidades só poderiam desencadear, como limite, uma luta a faca, assim mandava a tradição, assim se resolviam às desavenças entre os homens naquele espaço: “En esas asperezas y en aquel tiempo, el hombre se encontraba con el hombre y el acero con el acero [...]” (p. 397). Entretanto, Cardoso e Silveira duelaram a faca mais de uma vez, mas nunca chegaram ao final, a rivalidade e o ódio era o único bem que possuíam: “Quizá sus pobres vidas rudementarias no poseían otro bien que su odio y por eso lo fueron acumulando” (p. 397). Converteram-se em escravo um do outro.

Em tudo eram rivais, até na relação com as mulheres. Essas são novamente vistas como “objetos” nesse mundo rudimentar. Cardoso, mais para fazer algo do que por amor, apaixonou-se por Serviliana, bastou que Silveira ficasse sabendo para que “[...] la festejara a su modo y se la llevara a su rancho” (p. 397). Alguns meses depois, despejou-a, a mulher já estava pertubando. Serviliana resolve então buscar Cardoso, que “[...] pasó una noche con ella y la despidió al mediodía. No quería las sobras del otro” (p. 397).

A figura feminina é vista como “coisa”, corpo a servir. Nisso, o nome “Serviliana” é significativo, remete ao verbo “servir”, a personagem é aquela que deve servir aos homens, a Manuel Cardoso e Carmen Silveira. Não possui desejos e muito menos “voz”, visto que um corpo inerte, local onde se tatua a rivalidade entre os *gauchos*. O trecho mostra como a violência sobre a mulher estava capilarizada.

No inverno, um novo centro de confronto surge, os cavalos. Silveira possuía um cavalo ovelheiro chamado de “Treinta y Tres”¹⁰¹extremamente querido. Foi encontrado morto por envenenamento. Não cabiam dúvidas, o autor só poderia ser Cardoso.

Na década de 1870, Aparicio Saraiva – aquele mesmo de “La otra muerte” –, líder do Partido *Blanco*, arma um levante militar contra os *colorados*. Os *gauchos* estavam na pulpería jogando truco quando inicia a revolução dos *blancos*. Um mulato brasileiro, líder de um piquete de *montoneros* dos *blancos*, chegou até a pulpería e proferiu um discurso, “[...] les dijo que la patria los precisaba, que la opresión gubernista era intolerable [...]” (p. 397-398), distribuiu cores brancas entre os presentes e ao final, à revelia, levou todos.

Estoicamente, Cardoso e Silveira aceitaram sua sorte, ser soldado não era mais difícil do que ser *gaucho*: “[...] **la vida del soldado no era más dura que la vida del gaucho**” (p. 398, grifos nossos). Dormir sob a intempérie e no chão munidos somente das selas dos cavalos, eram coisas de que já estavam acostumados. Assim como matar: “[...] **matar hombres no le costaba mucho a la mano que tenía el hábito de matar animales**” (p. 398, grifos nossos).

Essa associação que Borges faz entre a prática de abater o gado e de matar homens é a mesma feita por Sarmiento no *Facundo*. Os *gauchos* cultivam esse costume, do abate, desde a infância:

“Acrescente-se que, desde a infância, eles estão habituados a matar as reses, e que esse ato de crueldade necessária os familiariza com o derramamento de sangue, e lhes endurece o coração para os gemidos das vítimas” (SARMIENTO, 2010, p. 93). Esse ofício da morte os torna mais resignados em relação à morte dos homens. Tanto faz, para os *gauchos*, a morte de animais e homens.

A falta de imaginação livrou tanto Silveira como Cardoso do medo, mas quando as cargas e os conflitos começaram, não puderam deixar de sentir algum receio. A guerra prova os homens – como provou Pedro Damián. O conceito de “pátria” mobilizado pelo mulato na pulpería lhes era alheio: “**El concepto de patria les era ajeno; a pesar de las divisas de los chambergos, un partido les daba lo mismo que otro**” (BORGES, 2015, p. 398, grifos nossos). Borges repete aquilo que tratamos no segundo capítulo – nos poemas e ensaios –, os *gauchos* lutavam por símbolos, cores, mas não compreendiam seus significados abstratos.

¹⁰¹ Alusão que Borges faz ao evento símbolo da independência do Uruguai em relação ao Brasil. No Borges babilônico: “Assim se denominou o grupo de patriotas liderados por Juan Antonio Lavalleja na Cruzada Libertadora de abril de 1825” (ROCCA; BRIZA; SCHWARTZ, p. 490).

Cardoso e Silveira lutaram lado a lado pela mesma divisa *blanca*, mas continuavam sendo rivais. Em 1871, seus destinos e seus ódios seriam aplacados e resolvidos. Assim como, os *colorados* venceriam os *blancos*. Na véspera do combate em que foram derrotados, Cardoso estava com sede de sangue, roga ao chefe que no dia seguinte, se saíssem vencedores, lhe fosse reservado um homem “[...] porque él no había degolado a nadie hasta entonces y queria saber como era” (p. 398). Tudo dependeria de sua atuação na batalha, “[...] **si se conducía como un hombre**, le haría esse favor” (p. 398, grifos nossos). Não podemos perder de vista que esse era um mundo dos “machos”, do culto à coragem.

O tiro saiu pela culatra. Os *blancos* de Cardoso e Silveira saíram derrotados, possuíam um contingente maior, mas os *colorados* tinham um vasto arsenal. O chefe é executado. O capitão dos *colorados*, Juan Patricio Nolan – o do começo do relato –, ordenou a execução dos prisioneiros, incluindo Cardoso e Silveira. Nolan era de Cerro Largo e sabia da rivalidade entre os *gauchos* e, por isso, propõe uma solução definitiva a ser realizada no momento da execução:

Ya sé que ustedes dos no se pueden ver y que se andan buscando desde hace rato. Les tengo una buena noticia; antes que se entre el sol van a poder mostrar cuál es el más toro. Los voy a hacer degollar de parado y después correrá una carrera. Ya sabe Dios quién ganará (p. 399).

A solução é completamente inimaginável e brutal, de extrema violência e só possível nesse mundo de barbárie. Nessa corrida de morte, Cardoso e Silveira vão poder mostrar quem de fato é o Homem – com H maiúsculo. A notícia se espalhou pelo acampamento dos prisioneiros, todos queriam apostar em um dos oponentes e deixar o que ganhassem para seus parentes. Apostou-se dinheiro, selas, facas e cavalos.

Era chegado o momento, todos os prisioneiros tinham diante de si seu destino, também seriam mortos pela degola. Com um sabre um sargento marcou uma linha no caminho onde os *gauchos* seriam alinhados, suas mãos foram desamarradas para que corressem livres. Enquanto os *gauchos* se posicionavam, os chefes pediram para que não os decepcionassem, tinham investido muito dinheiro.

Para cada um dos *gauchos* foi escolhido um degolador. Para Silveira, o Pardo Nolan, “[...] cuyos abuelos habían sido sin duda esclavos de la familia del capitán y llevaban su nombre [...]” (p. 400). Para Cardoso, o degolador regular, “[...] un correntino entrado en años, que para serenar a los condenados solía decirles, con una palmadita en el hombro: ‘Ánimo, amigo; más sufren las

mujeres cuando paren''' (p. 400). Não podia faltar um argentino, da província de Corrientes, nesse ato barbárico, nessa barbárie rio-platense.

Os homens não se olhavam, inclinaram o peito para frente. Nolan, o capitão, deu a autorização:

Al Pardo, envanecido por su actuación, se le fue la mano y abrió una sajadura vistosa que iba de oreja a oreja; al correntino le bastó con un tajo angosto. De las gargantas brotó el chorro de sangre; los hombres dieron unos pasos y cayeron de bruces. Cardoso, en la caída, estiró los brazos. Había ganado y tal vez no lo supo nunca (p. 400).

A cena toda, desde as apostas, é uma teatralização da barbárie. É contada de uma maneira fria e distante, quase irônica. Por isso, toda a violência cruenta parece ficar de lado, é suplantada. No entanto, a violência é explícita no sangue que jorra das gargantas. Mas mesmo assim a ironia – quiçá a naturalização desse mundo rudimentar – permanece, Cardoso e Silveira se parecem com duas galinhas que tiveram suas cabeças arrancadas, mas mesmo assim continuam a correr espavoridas.

Do outro lado, o próprio ato de degolar por meio da faca é um ato de barbárie. Para Sarmiento, o ato da civilização – mas que também é barbárico – é o fuzilamento, mas no tempo de Rosas as coisas estavam trocadas: “A execução que chamamos *fuzilar* fica desde já substituída pela de degolar [...] a faca se torna o instrumento da justiça” (SARMIENTO, 2010, p. 373). E ainda insiste em marcar seu caráter *gaúcho*: “[...] a degola com a faca, erigida em meio de execução pública, vem do costume de *degolar* as reses que todo homem da campanha tem [...]” (p. 376).

Não obstante, no conto, o ato em si de provar quem era o mais Homem parece inútil, Cardoso que venceu a corrida esticando o braço antes de morrer, “[...] tal vez no lo supo nunca” (BORGES, 2015, p. 400).

O exército, signo da civilização dos *gaúchos* na gauchesca é também local da barbárie em Borges, desarma os desideratos propostos por Ludmer (2002) em relação aos poemas orais, o *gaúcho* é integrado ao exército patriótico, mas morre na barbárie. Silveira e Cardoso não veem diferenças entre *colorados* e *blancos*. Ao fim e ao cabo, são os primeiros que praticam a degola. Entretanto, os *blancos* também almejavam fazer o sangue jorrar, Cardoso nunca tinha degolado um homem e queria experimentar. Por uma derrota, não foi atendido.

É notável que o autor da proposta e da ordem para os carrascos seja “Juan Patricio Nolan”, um nome de origem irlandesa, o mesmo que Borges utiliza em “Tema del traidor y del héroe” (1944) para o dramaturgo irlandês ficcional – “James Alexander Nolan”. As tradições são misturadas. A civilização também pode ser barbárie.

Podemos começar a responder a pergunta que dá título a esse capítulo inspirado no próprio título do *Facundo – Facundo ou civilização e barbárie/Civilização e barbárie ou barbárie e civilização?* –, dizendo que essas instâncias degladiam, duelam, matam, e, no final, fundem-se. Os destinos parecem igualá-las. Em “El Sur”, a separação entre a barbárie, representada pelo encontro com o destino sul-americano por meio de uma luta a faca no pampa, e a civilização, representada pela morte por meio do livro e da leitura d’ *As mil e uma noites* no ambiente citadino, é mínima. Igualam-se. Nas palavras de Sarmiento, mesmo os argentinos mais civilizados possuem sangue *gaucho*: “[...] se levantaiis um pouco as abas do fraque com que o argentino se disfarça, achareis sempre o gaúcho mais ou menos civilizado, porém sempre gaúcho” (SARMIENTO, 2010, p. 291).

O capítulo deve encerrar como começou, pela tradição familiar, a civilização e a barbárie incrustadas na genealogia. A fusão entre cidade e campo, o bárbaro que abandona seu povo por Ravena e a inglesa que abandona a Europa pelos pampas, o final de “Historia del guerrero y de la cautiva”:

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulf. Los dos, ahora, son igualmente irre recuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (BORGES, 2017, p. 161).

Droctulf e a Inglesa são o signo da ficção, dos “cuentos cuchilleros” e da fusão entre os binômios, ou, melhor, do grau de problematização que carregam, a barbárie não é só barbárie e a civilização não é só civilização.

5. O ESCRITOR DO SÉCULO XIX NO XX: PERÓN É ROSAS E OS *GAUCHOS* SÃO OS “DESCAMISADOS”

En la niñez el *Facundo* nos ofrecía el mismo deleitable sabor de fábula que las invenciones de Verne o que las piraterías de Stevenson; la segunda dictadura nos ha enseñado que la violencia y la barbarie no son un paraíso perdido, sino un riesgo inmediato. Desde mil novecientos cuarenta y tantos somos contemporáneos de Sarmiento y del proceso analizado y anatematizado por él; antes lo éramos también, pero no lo sabíamos. El color temporal y el color local son otros ahora, pero las páginas de Sarmiento nos muestran de un modo irrefutable y terrible su actualidad o eternidad. (BORGES, 2011, p. 65).

Borges em “Sarmiento”, *La nación*, 1961.

5.1. O Peronismo

O século XX na Argentina foi um período marcado por muitas instabilidades políticas e sucessivos golpes militares que interromperam experiências democráticas. Para melhor entender esse contexto e, por conseguinte, a subida de Perón ao poder, devemos voltar ao início desse século e a ascensão da UCR – União Cívica Radical – através do seu principal líder, Hipólito Yrigoyen.

A UCR surge como oposição à política fraudulenta e oligárquica praticada pelo Partido Autonomista Nacional. Esse era liderado por Julio A. Roca, um político e militar que possuía enorme influência na política nacional, sua atuação vinha desde o final do século XIX, liderou as Campanhas do Deserto e foi presidente da Argentina. O PAN reunia os políticos tradicionais e as oligarquias provinciais – aqueles que dominavam a política desde 1860, isto é, antes do PAN –, era o partido hegemônico.

A UCR insurge-se contra esse *status quo*, alcançava as camadas médias, os *criollos* e a primeira geração de filhos de imigrantes. Foi o primeiro movimento “[...] que se transformó en un partido de masas, el único de alcance nacional” (ADAMOVSKY, 2020, p. 155). Tinha como principal eixo programático o saneamento da política nacional, o fim das fraudes eleitorais e o fim do domínio das oligarquias.

Com essas pautas, em 1916, Hipólito Yrigoyen ganhou as eleições nacionais: “Yrigoyen asumió la presidencia en 1916 en medio de una algarabía callejera poca veces vista en Buenos Aires” (ADAMOVSKY, 2020, p. 156). Seu governo estabeleceu relações intensas com sua base de apoio, distribuiu cargos administrativos aos elementos médios e criou políticas paternalistas em relação aos estratos populares. Possuía um estilo de governo associado ao caudilhismo do

século XIX, um modelo moderno de paternalismo e autoritarismo que apostava na relação direta com as classes menos favorecidas, sempre através de práticas assistencialistas: concessão de carne, pão e entretenimento.

No que tange a administração, promoveu um saneamento das práticas eleitorais e dos comícios partidários e possibilitou o sufrágio universal¹⁰². Contudo, manteve a política econômica oligárquica intocável, baseada na exportação de carnes e cereais. Nos aspectos sociais, apesar de acenar para as classes populares, manteve a desigualdade e a repressão ao movimento operário que despontava.

No entanto, o alçamento da UCR na política Argentina provocou uma mudança considerável, retirou do poder a hegemonia das elites terratenentes, mas ao mesmo tempo provocou um ressentimento. A partir desse momento esses grupos se afastariam mais dos modelos liberais e se aproximariam do conservadorismo, não voltariam mais ao poder pela via democrática: “A partir de ahora, su desconfianza respecto de las urnas se tornaria una resentida animosidad que los empujaría hacia formas más crudas de autoritarismo” (ADAMOVSKY, 2020, p. 156).

Yrigoyen gozava de enorme popularidade e, por isso, conseguiu fazer seu sucessor. Marcelo Torcuato de Alvear, também da UCR, foi eleito em 1922. Era um filho das famílias tradicionais ricas em gado. Alvear afasta-se da liderança de Yrigoyen, adota um modelo político conhecido como “anti-personalista” e se aproxima das oligarquias províncias. Mantém-se no poder até 1928, quando aconteceram novas eleições.

Nesse ano, Hipólito Yrigoyen, então com 76 anos postula sua candidatura à presidência novamente. Sua aspiração é vista com entusiasmo, são formados vários comitês de apoio ao político – Borges liderava um deles. Yrigoyen adota o mesmo discurso de 1916, o ataque às oligarquias e acrescentava a defesa da nacionalização do petróleo, uma proposta que gerou inúmeras adesões. Acaba vencendo o pleito com um recorde de participação nas urnas, com 80 % da população comparecendo para votar.

Contudo, o clima político e econômico era o oposto da década de 1910, apogeu do sistema agroexportador. A crise da bolsa de Nova York, em 1929, provocou uma redução no sistema exportador das oligarquias e somava-se a isso o aumento do desemprego e das reduções salariais. Crescia a voz das elites que pediam a destituição imediata de Yrigoyen, principalmente naqueles setores que vinham desde o início do governo UCR aproximando-se dos militares e do autoritarismo.

¹⁰² Com a exclusão do voto feminino.

Já o governo vinha perdendo espaço de apoio, nas eleições legislativas de 1930 teve um desempenho fraco. Yrigoyen já não possuía apoio suficiente e foi destituído pelo golpe de 1930. Um golpe de escassa mobilização, não contava com o apoio do conjunto das forças armadas, mas era respaldado pelas entidades patronais, pela imprensa, pelos partidos de oposição e a corte suprema. Concluía-se a experiência democrática com apenas catorze anos de duração e inaugurava-se um período de sucessivos golpes e autoritarismo. Como assinala o historiador Adamovsky (2020):

El golpe de 1930 inauguraba una nueva etapa, signada por la restaruración liberal-conservadora pero también por el poder de veto de los militares. A partir de ese momento, y durante décadas, el quiebre del orden constitucional fue el sino de la Argentina (p. 164-165).

Yrigoyen foi preso na ilha Martín García e veio a falecer em 1933. Alvear transformou-se no líder da UCR, mas o partido foi proibido de participar das eleições depois do golpe. Esse foi encabeçado por uma ala do exército que se aproximava ao pensamento fascista italiano e a consecução de um sistema corporativo em substituição ao regime democrático, seu líder incontestado era o general José Felix Uriburu. O general foi de fato o presidente até 1931 e no curto espaço de tempo que esteve no comando seu governo foi marcado pela repressão. Foi substituído pelo também general Agustín P. Justo, líder da ala militar associado ao liberalismo e as oligarquias.

A partir de Justo se formaria uma coligação conservadora conhecida como “Concordancia” que governaria essa conjuntura, com outros presidentes sucedendo ao general, como Roberto M. Ortiz e Ramón Castillo. Entretanto, no geral, as práticas hegemônicas das décadas anteriores, como fraudes e a corrupção, tinham voltado. A década de 1930 ficaria reconhecida historiograficamente como período da “década infame”: “Por la sumisión a los intereses extranjeros y el regreso del fraude, los años treinta serían recordados como la ‘década infame’” (ADAMOVSKY, 2020, p. 166).

Nos aspectos políticos administrativos, esse foi um período fechado, mas na cultura política assistia-se uma explosão de movimentos que marcariam de maneira determinante a década de 1940. O movimento operário já era uma realidade intensa, as migrações internas engrossariam suas fileiras. O anarquismo já não era a principal tendência, disputava espaço com socialistas e comunistas. Na direita política, surgem posturas nacionalistas liberais e anti-democrática que se associavam ao crescente fascínio pelo fascismo e nazismo que despontava na

Europa. Nessa esteira, irrompe uma série de organizações paramilitares de extrema direita, como a Legión Cívica e a Alianza de la Juventud Nacionalista.

Não obstante, um dos aspectos mais marcantes desse contexto em questão manifesta-se num movimento chamado de “revisiónismo histórico”. Como o próprio nome assinala, tratava-se de voltar ao passado e propor uma releitura da história nacional. A história oficial dos vencedores encobriu a história “verdadeira” e real da Argentina. E no que consistia essa “história oficial”? Na assunção do liberalismo e da democracia, essas eram as causas da decadência nacional. No lugar, os revisionistas procuravam promover um grande renascimento moral e espiritual, resgatar o legado hispânico católico e constituir um republicanismo autoritário antiliberal.

Voltam às origens para propor o diagnóstico do presente. Ao século XIX e ao governo liberal de Rivadavia, seria nesse momento que se constituiria uma elite antinacional, preocupada com as ideias europeias, representada pelo saber livresco e o liberalismo. Mas como o processo é de revisão, assinalam a verdadeira elite nacional, aquele atenta a experiência e ao nacional. Essa segunda é que será valorizada, como mostra o historiador Oscar Terán (2015):

“[...] la de los letrados abstractos y librescos, y otra, la alabada, conformada por los hombres dotados de un saber práctico, capaces de instalar una correcta relación entre clase dirigente y pueblo” (p. 207).

Em outras palavras, trata-se de um resgate da figura dos caudillos, aqueles que souberam estabelecer uma relação autoritária em relação as classes sociais. O exemplo “mor” dessa imagem é Juan Manuel Rosas, que deixa de ser visto como tirano e transforma-se no defensor dos valores nacionais. Nessa configuração, o norte da Argentina do passado e, concomitantemente, do presente é o federalismo e seus caudilhos. Já a origem do mal nacional – do passado e do presente – é a tradição dos unitários: formado por imigração e liberalismo. Seu representante mais notável é o anti-Rosas, Domingo Faustino Sarmiento:

[...] los “unitarios”, los letrados abstractos y antinacionales, por una parte, y la inmigración, por la otra. De la conjunción de estos males es fácil inducir la figura que encarnará al anti-Rosas y, por consiguiente, al depositario de todos los males nacionales: Domingo Faustino Sarmiento; “esa caricatura de Estados Unidos, pero despojada de orgullo, de potencialidad, de ambición”, como lo califican (TERÁN, 2015, p. 210).

O “revisiónismo histórico” foi um movimento intelectual extremamente conservador, disvinculava republicanismo e democracia, adota uma retórica an-

ti-imperialista e antiliberal, aproxima-se do pensamento corporativista do fascismo italiano. Tinham o apoio da Igreja Católica, que também criticava o liberalismo e via com bons olhos a tradição hispânica. A Igreja seria um ator político fundamental na década de 1940.

A “década infame” terminaria com mais um golpe de estado, em 1943 os militares ligados a uma espécie de associação maçônica chamada “GOU” – Grupo de Oficiales Unidos –, tomam o poder. Os chefes militares do grupo adotavam uma retórica antiliberal e nacionalista. O GOU tinha surgido em 1942 e seus líderes se caracterizavam pelo nacionalismo e a simpatia pelo nazifascismo. O coronel Juan Domingo Perón integrou o GOU e seria um dos grandes protagonistas.

O início do governo dos militares seria marcado por instabilidades, o primeiro presidente, general Arturo Rawson, ficou no cargo apenas três meses, foi substituído pelo general Pedro Pablo Ramírez que, por sua vez, ficaria menos de um ano no cargo. O governo consegue alguma estabilidade com o general Edelmiro Farrell. O eixo do pensamento do GOU tinha dois nortes: de um lado, o temor da influência que os comunistas vinham exercendo no movimento operário; e, do outro, o caráter antipopular das elites liberais conservadores. Para controlar o avanço do espectro comunista era necessário montar um Estado que se ocupasse das demandas populares, elemento relegado pelos governos liberais.

Nesse sentido, uma das primeiras medidas para impedir o avanço do comunismo foi implantar o ensino religioso nas escolas – além das perseguições. A segunda medida, foi dar uma maior atenção a área trabalhista, para isso, o Departamento Nacional del Trabajo foi renomeado de Secretaría de Trabajo y Previsión (STP) sendo seu responsável o coronel Juan Domingo Perón. Além do cargo de secretário, Perón acumularia os cargos de vice-presidente e ministro da Guerra.

Contudo, é na secretaria de trabalho que Perón emerge como figura central do cenário político da Argentina no século XX. Durante sua gestão, o movimento operário conseguiu alcançar benefícios e direitos inéditos, Perón mudou a política social desigual, concedeu aumentos salariais, criou o *aguinaldo* – o que seria correspondente ao 13º salário –, tribunais de trabalho favoráveis aos trabalhadores e a unificação da previdência.

Os movimentos operários mais amistosos foram chamados para participar na elaboração das medidas da STP, os mais exaltados foram reprimidos e desmobilizados. Outros ganhos também foram instituídos, como indenizações por acidente no trabalho, férias pagas e a criação do Estatuto do peão que “[...] exten-

día derechos básicos para los trabajadores rurales, hasta entonces desprotegidos” (ADAMOVSKY, 2020, p. 183).

Por isso tudo, Perón passa a desfrutar de imensa popularidade. Do outro lado, as medidas irritaram os empresários, oligarcas e setores mais conservadores do GOU. Já as camadas médias clamavam pelo retorno do regime democrático. A Segunda Guerra Mundial e a vacilação da Argentina em declarar guerra aos alemães deixaram a conjuntura ainda mais exasperada, os intelectuais também passaram a contestar a figura de Perón, muitos o associavam ao nazismo: “[...] veían un dirigente nazifascista, un caudillo que traía de nuevo la barbarie de Juan Manuel Rosas o ambas cosas a la vez” (ADAMOVSKY, 2020, p. 183).

Nesse clima, em 12 de outubro de 1945 Perón é preso e enviado à ilha de Martín García. A corte suprema proclamou a inconstitucionalidade do decreto de criação dos tribunais de trabalho e os empresários recusaram-se a pagar o *aguinaldo*. A carreira política de Perón mal tinha começado e parecia chegar ao fim. Entretanto, o dia 17 de outubro mudou a história política da Argentina contemporânea. Um movimento popular e completamente independente irrompe na Plaza de Mayo e em frente ao palácio presidencial, Casa Rosada, gritam “Perón, Perón” e exigem sua libertação imediata. Eram trabalhadores pobres, mal vestidos, descendentes de imigrantes, interioranos, mestiços, que invadiam uma zona nobre da cidade de Buenos Aires, era um ato inaudito:

Un grupo humano nunca antes visto ocupó el elegante centro de Buenos Aires: pobres, algunos sin saco, mal vestidos o incluso en patas. Muchos eran de piel morena, migrantes internos llegados en la década previa. Otros, descendientes de inmigrantes europeos o nacidos ellos mismo en el extranjero. Venían de las barriadas humildes y también de las afueras de la ciudad, donde se multiplicaban las fábricas y se apiñaba el pobrerío (ADAMOVSKY, 2020, p. 184-185).

Os militares tiveram que ceder aos apelos populares, Perón foi solto às 23 horas e do balcão da Casa Rosa falou para a multidão concentrada na praça. Estava marcada a aliança entre Perón e os trabalhadores:

“Durante el discurso fue interrumpido varias veces por los manifestantes: se estableció una especie de diálogo con el líder que en adelante sería un rasgo típico de las concentraciones peronistas” (ADAMOVSKY, 2020, p. 185). O caminho estava pavimentado para que Perón disputasse as eleições na volta à democracia em 1946.

Contudo, segundo o historiador Adamovsky (2020), essa associação entre Perón e os trabalhadores não era clara desde o início. Os militares do GOU ti-

nham em vista a constituição de um governo corporativo em que todas as classes sociais e seus conflitos estariam sob o controle de um Estado forte. Perón tinha viajado para a Itália e conhecia o modelo corporativo de Mussolini. Inclusive, tinha tentado aproximar-se dos empresários e das camadas médias. Só foi correspondido pelos trabalhadores e o 17 de outubro mudava todo o cenário. Ali nascia o peronismo. Nesse dia em diante, seu poder dependeria da mobilização dos trabalhadores.

Perón construiria a imagem de “tribuno da plebe”, o movimento conjugaria o projeto político do coronel, os interesses dos líderes do sindicalismo e o aporte geral de uma imensa massa popular. O peronismo ultrapassava o movimento operário. Para Perón disputar as eleições de 1946 foi criado pelos sindicalistas o Partido Laborista (PL), que contou com o apoio do nacionalismo conservador, do exército e da Igreja Católica. Do outro lado, a Unión Democrática (UD) unindo os antiperonistas: a UCR, os socialistas e comunistas.

A campanha foi marcada por intensa polarização, a UD utilizava a bandeira da civilização e da democracia e associava Perón ao nazifascismo. O PL de Perón adotava a retórica nacionalista, atacava as oligarquias como inimigos dos interesses da própria nação. Um episódio com o embaixador americano colocaria ainda mais lenha na fogueira, Braden acusava Perón de manter relações secretas com o nazismo, vocifera aos democratas para tomarem uma posição. Perón, extremamente pragmático, utiliza o episódio a seu favor, toma a atitude do embaixador como signo da intervenção imperialista e proclama o slogan “Braden o Perón”.

Numa eleição com novo recorde de participação, o resultado não poderia ser diferente, com uma diferença mínima Perón sagrava-se vencedor. Uma das primeiras medidas tomadas pelo presidente logo de sua posse foi desmobilizar o partido dos trabalhadores e sindicalistas, o PL, e criar o partido do movimento, o Partido Peronista (PP). Os movimentos espalhados pelo país que apoiaram Perón transformaram-se em “Unidades Básicas” do PP. De fato, o PP era dividido em três áreas: a ala masculina, associada aos trabalhadores; a ala feminina, dirigida por Eva Perón; e a ala sindical, a CGT.

A Confederación General del Trabajo de la República Argentina manteve sua autonomia até 1947, mas foi, posteriormente, subordinada, seus dirigentes foram substituídos e no seu lugar foram colocados peronistas. Isso não pressunha um enfraquecimento da CGT, essa constituiria no peronismo em órgão de interlocução de Perón com as bases, visava somente mantê-la sob controle. O sindicalismo foi extremamente estimulado nesse período – a CGT chegou a chifra

de 3 milhões de sindicalizados em 1951 –, cresceram as manifestações operárias e o poder dos trabalhadores nas fábricas.

O primeiro mandato de Perón (1946-1952) foi realizado numa conjuntura econômica e política extremamente favorável. Devido à Segunda Guerra Mundial o país acumulou divisas no exterior e na política o governo conseguiu maioria na câmara dos deputados e no senado. Aproveitou esse poder e diminuiu as prerrogativas da Corte Suprema composta majoritariamente por liberais conservadores.

Além disso, com o largo apoio conseguido, promoveu reformas na Constituição de 1853, o novo texto dispunha da prerrogativa da reeleição presidencial e da atribuição da justiça social como dever do Estado, tinha como obrigação para com os trabalhadores proporcionar um salário justo, moradia, lazer, seguridade social e saúde. Para fechar o pacote, adotava medidas nacionalistas, como a declaração da propriedade nacional dos recursos do subsolo. Isso veio acompanhado de outros atos nacionalistas, como a nacionalização das empresas de telefonia, estrada de ferro e eletricidade.

No entanto, o primeiro mandato de Perón não pode ser completamente entendido sem a atuação de Eva Perón, sendo mais correto afirmar “Governo Perón e Evita”. Era ela que estabelecia a interligação entre Perón e a massa. Através da condução da Secretaria do Trabalho, atuou diretamente no meio sindical, anulando conflitos e estabelecendo acordos. Evita teve um papel fundamental na iniciativa do voto feminino na Argentina e ainda fundou o Partido Peronista Feminino (PPF) como ala do PP.

Contudo, seu discurso era marcado pelo afastamento do mundo político, isso era responsabilidade dos homens –de Perón –, ela se apresentava e construía a imagem da “mãe” dos argentinos. Nisso, a Fundação Eva Perón, criado em 1948, tinha um papel precípua, buscava atingir não só os trabalhadores, mas a população pobre em geral por meio de práticas assistencialistas:

Por meio da Fundação Eva Perón, dirigiu ações caritativas voltadas à criação de escolas, orfanatos e asilos, à promoção de campeonatos esportivos para crianças e jovens, à acolhida dos pedidos que lhe chegavam de camas em hospitais, máquinas de costuras, brinquedos e outros favores. As cartilhas de primeiras letras adotadas nas escolas públicas reforçaram o culto à grande benfeitora, ensinando a máxima “Evita me ama” (PRADRO, PELLEGRINO, 2014, p. 147).

A utilização das cartilhas escolares é só um dos mecanismos manipulados na peça propagandista mobilizada pelo peronismo. O objetivo era convencer co-

rações e mentes por meio de um controle autoritário sobre os meios de comunicação. Segundo Maria Helena Capelato (2009), foi adotado um modelo de propaganda política que se baseava nos moldes fascistas da Alemanha e da Itália. Entretanto, isso não pressupõe dizer que o peronismo foi um regime fascista, somente que o governo valeu-se dessas novas técnicas modernas de convencimento e adesão como política de controle num período de ascensão das massas. Elementos contrários ao regime eram censurados – jornais e revistas –, foram criados filmes, datas comemorativas, programações radiofônicas, fotos, retratos, esculturas de Perón e Eva, mitos e cartilhas que exaltavam o culto à personalidade.

Essas últimas tinham como objetivo inculcar desde a tenra infância os emblemas do peronismo, entre eles os ideais da justiça social, para formar o cidadão do futuro: “Os símbolos eram difundidos nas escolas com o objetivo de formar a consciência do pequeno cidadão” (CAPELATO, 2009, p. 54). Perón e Evita eram apresentados como os “pais” da pátria e essa era entendida como uma grande família unida pela justiça social. Nessa imagem familiar, componentes religiosos – a Igreja Católica apoiava o regime – eram difundidos, visto que era uma família harmônica e sagrada:

A representação da família próspera e unida sugeria que a situação confortável era fruto da política de justiça social. Imagens do trabalho, mas, sobretudo, das realizações materiais foram reproduzidas para evocar progresso econômico e proteção social. Os símbolos católicos, igualmente abundantes, prestavam-se à sacralização do regime (p. 54).

Não obstante, o mito mais duradouro e influente criado por essa estrutura de propaganda estava associado aos chamados “descamisados”. O termo possuía um significado pejorativo e foi utilizado pelas elites para se referir aos trabalhadores que participaram do 17 de outubro e que não tinham camisas, eram extremamente pobres, estavam “descamisados”. Contudo, com o peronismo o termo foi transformado conjuntamente com os dizeres “chusma maloliente” e “grasita” em símbolos positivos, era uma forma de exaltar o caráter popular e opor-se ao higienismo das elites:

Tras los sucesos del 17 de octubre, los antiperonistas señalaron la vestimenta de algunos de los manifestantes como signo de su bajeza y empezaron a hablar con desprecio de esos “descamisados” que habían desfilado por la ciudad. Pero rápidamente los peronistas recuperaron esa expresión y le otorgaron un sentido positivo. La falta de esa prenda se convirtió en un símbolo del

carácter verdaderamente popular del movimiento. Perón mismo se referiría afectuosamente a sus seguidores como sus “descamisados” e incluso el ser una “chusma maloliente” fue asumido con orgullo por algunos peronistas, como el poeta Juan Oscar Ponferrada. “Mis grasitas”: la recordada manera en que Evita se dirigía a los más humildes también invertía el insulto común, para convertirlo en un desafío político contra la “limpeza” de los que los despreciaban (ADAMOVSKY, 2020, p. 198).

Para o culto desse mito foi criado um projeto de monumento aos “descamisados” com o objetivo de provocar um efeito imagético e sentimental, podemos vê-lo na figura a seguir:



Figura 7 – Monumento ao descamisado

Fonte: *Multidões em cena*, Capelato (2009).

O monumento faz parte dessa estratégia de propaganda do regime, traz à imagem de um trabalhador comum, com roupas ordinárias, com o peito aberto e sem camisa, a mensagem implícita é que esse trabalhador corriqueiro poder aludir a qualquer um, todos estão espelhados nesse anônimo. Ao mesmo tempo a escultura parece exaltar o peronismo, o trabalhador leva a mão ao peito e ao mesmo tempo olha para cima, quiçá, para Perón declamando desde a Casa Rosada para uma multidão reunida em plena Plaza de Mayo.

Todavia, o peronismo não conseguiria apoio e a difusão da propaganda na classe média e no ambiente intelectual, foram dessas fileiras que saiu o antiperonismo. Criou-se um ambiente de “anti-intelectualismo” na Argentina. Estudantes, acadêmicos, professores, escritores e intelectuais pronunciaram contra o regime

e, sobretudo, contra as intervenções que Perón estava realizando nas universidades com a destituição de professores e a tentativa de criação de uma “universidad obrera” com forte presença de movimentos católicos de direita. Como resposta às críticas os peronistas passaram a ser opor aos intelectuais, inclusive em manifestações, e criaram o bordão “Alpargatas sí, libros no”. Intelectuais consagrados, como o historiador José Luis Romero e o médico ganhador do Prêmio Nobel de Medicina, Bernardo Houssay, foram demitidos.

O antiperonismo foi quase tão forte do que o próprio peronismo e também conjugava distintas tendências, desde empresários que reclamavam da falta de disciplina nas fábricas até aquelas críticas que se referiam as normas culturais e hierarquias sociais. Foi comum nesse período acusações de cunho racista referindo-se a turba que ascendeu com os peronistas, os chamados pejorativamente de “cabecitas negras” aludindo ao seu tom de pele. Ou ainda expressões como “aluvión zoológico”, “maleantes y hampones” e “malevaje peronista”, todas apontando para o caráter popular.

Foi criada nesse período uma forte representação na configuração das “classes médias”, até então esse era um vocabulário muito pouco mobilizado na Argentina. A criação dessa nova identidade tinha como objetivo marcar uma distância dos estratos oligárquicos, atacados pela retórica peronista como os “vende pátria”, e da classe operária, os que apoiavam Perón e Evita. Pensavam que assim, conseguindo essa equidistância, poderiam apresentar-se como verdadeiros opositores.

Do outro lado, a oposição antiperonista formada por intelectuais e elementos dos partidos de esquerda, tanto comunistas como socialistas. O peronismo não conseguiu atrair escritores e intelectuais reconhecidos, somente sua inimizade:

A produção oficial ficou nas mãos de escritores de segunda linha, que contavam com as benesses do governo; segundo os críticos literários, eles não produziram nada de original, tomando de empréstimo aos nacionalistas valores, conteúdos e temas relativos ao gaúcho, ao “criollismo”, ao telúrico, à herança hispânica (CAPELATO, 2009, p. 127).

Os escritores reunidos na revista *Sur* liderados por Victoria Ocampo e Jorge Luis Borges identificavam o regime como uma “barbárie peronista”. A principal retórica mobilizada por esses intelectuais era considerar o peronismo uma forma local de nazifascismo, sua atuação na propaganda e no controle da cultura fazia crescer esse argumento.

Com o apoio popular massivo e com a CGT, Perón é reeleito nas eleições de 1951. Novamente com a política de diminuição das desigualdades sociais e a construção de uma posição “terceirista”. Num mundo cindido pela Guerra Fria, capitalismo e comunismo, propõe o “justicialismo”, a terceira via que visava acabar com os vícios do liberalismo e o descontrole comunista por meio de um Estado atento ao corpo social.

As eleições de 1951 foram as primeiras em que mulheres puderam exercer o voto, um direito adquirido que apagou a atuação do feminismo e acentuou o culto à figura de Eva, que só aumentaria. Em 1952, o regime sofreu um baque, Eva Perón acabou falecendo vítima de um câncer no útero. Sua morte provocou uma imensa comoção nacional, todos queriam despedir-se daquela que se transformava em “Santa Evita”, muitos pedidos foram enviados ao vaticano solicitando sua canonização. Seu corpo foi embalsamado e exposto à visitação, foi o velório mais visitado e mais extenso da história Argentina. Evita morria e convertia-se em mito.

Contudo, o contexto de 1951 já não possuía as benesses do primeiro mandato de Perón, as divisas da Segunda Guerra Mundial acabaram e o governo passou a conviver com problemas econômicos. Os investidores estrangeiros temiam apostar na Argentina. A indústria montada no primeiro governo necessitava cada vez mais de importações para manter-se. Nisso, o peronismo já não conseguia assegurar seu programa de “justiça social”, a inflação crescia e os salários eram congelados.

Nesse clima, Perón apertava mais os cintos, o autoritarismo do regime foi aumentando, com opositores presos, censura à imprensa e aumento da política de propaganda por meio do culto à personalidade: “La “doctrina peronista” fue materia de formación en las escuelas militares y se la impuso también a los empleados públicos”(ADAMOVSKY, 2020, p. 206). Os antiperonistas também cresciam na oposição e se não podiam tirar Perón pela via eleitoral, começavam a flertar com perspectivas violentas e antidemocráticas. Os antiperonistas passariam a ser chamados de “gorilas”.

Em 1951, setores do exército tentaram realizar um golpe de Estado, mas foram prontamente desmobilizados. No entanto, a tentativa mostrava um furo nas alianças do regime, que foi ainda mais dilatado com o rompimento da Igreja Católica. Essa tinha criado grupos políticos de influência religiosa, algo que Perón era extremamente contra. Como resposta, criou uma lei que excluía o ensino religioso das escolas. A hierarquia eclesiástica reagiu e convocou inúmeras manifestações pelo país. A massiva procissão de Corpus Christi em 1955 tomou

a Plaza de Mayo e assumiu um caráter contestatário, alguns dos seus membros dirigiram-se ao Congresso com gritos de “Muera Perón” e “Viva Cristo Rey”.

Os militares da Marinha aproveitaram esse clima efervescente e também atacaram o regime, mas com extrema violência. Utilizaram aviões para bombardear a Casa Rosada, Perón não estava, mas trezentos civis foram mortos e outros tantos ficaram feridos. Parecia claro que tanto Igreja como exército estavam juntos. Como reação, os peronistas queimaram inúmeros templos religiosos. O ato foi a gota d’água, acabou por reunir todos os opositores ao peronismo, inclusive àqueles que antagonizavam com a Igreja: políticos, estudantes e intelectuais. Perón ainda tentou adotar uma postura conciliatória, mas em 16 de setembro de 1955 iniciou-se o movimento golpista a partir de Córdoba e que conjugava militares e civis armados. Perón preferiu não reagir, refugiou-se no Paraguai e posteriormente exilou-se definitivamente na Espanha de Franco.

Segundo o historiador Adamovsky (2020), o golpe provocou um verdadeiro “parteaguas” na história da Argentina, o fato de o próprio exército bombardear o solo nacional constituía ato inédito e assustador, a partir daí a violência seria elemento fundamental da política, com a formação de ditaduras cada vez mais violentas:

Fue el inicio de una espiral de violencia que daría lugar a dictaduras cada vez más brutales, que apuntaban ya no solo a cambiar algún gobierno, sino a desandar el camino por el que las clases populares habían conseguido organizarse y ganar nuevos derechos (p. 209).

Os golpistas intitularam o novo governo como “Revolução Libertadora” e tinham como objetivo “desperonizar” a Argentina. Nessa estratégia, roubaram o corpo embalsamado de Eva Perón com medo de que provocasse uma insurreição popular. Entre várias peripécias, foi recuperado somente na década de 1970¹⁰³. Contudo, o trabalho de “desperonização” não era fácil, Perón estava no exílio, mas o movimento permanecia forte e influente. A “Revolução Libertadora” foi saudada por intelectuais, pelos patrões, a Igreja e os principais partidos, a UCR e o socialismo. O PP foi proscrito, o peronismo ficaria dezoito anos proibido de participar das eleições.

¹⁰³ Dois escritores argentinos trabalham com os conflitos, os sumiços e os mitos em torno do corpo de Evita Perón: Rodolfo Walsh e o conto “Esa mujer” (1965) e Tomás Eloy Martínez e o romance *Santa Evita* (1995). Nesse último, é relatado o deslumbramento que o corpo de Evita provoca no seu embalsamador espanhol e a paixão que um dos coronéis da “Revolução Libertadora”, responsável por esconder o corpo, sente por Evita.

O arranjo inicial do golpe foi instável. O general Eduardo Lonardi que liderou o movimento foi removido e quem assumiu o poder foi o general Pedro Eugenio Aramburu. Pronto o regime começou a mostrar-se autoritário, o Congresso foi dissolvido e toda a Corte Suprema foi trocada. Do outro lado, com Perón no exílio, iniciou-se para os peronistas um período conhecido como “Resistência Peronista” e que durou até 1973.

No papel ideológico, os militares proclamaram-se herdeiros de Caseros, isto é, a batalha que colocou fim ao governo de Rosas. Já os peronistas “[...] se hicieron en esta época, ahora sí, predominantemente antiliberales y rosistas (empezando por el propio Perón, que luego de 1957 abrazó el revisionismo)” (ADAMOVSKY, 2020, p. 214). De fato, Perón durante seu governo já vinha se aproximando ao modelo que o “revisionismo histórico” tinha em vista, um Estado antiliberal capaz de estabelecer um controle das classes populares.

As eleições voltariam em 1958 e os governos civis assumiriam o poder, mas sempre na corda bamba, com escasso apoio e sempre tutelados pelos militares:

“Lo que siguió entonces a la Libertadora fue una serie de gobiernos civiles débiles y con poca legitimidade por la exclusión del peronismo, sucesivamente derrocados por nuevas dictaduras” (p. 215). Sucederiam ao coronel Aramburu os civis: Arturo Frondizi – 1958, o interino José María Guido – 1962, Arturo Illia – 1963. Até que o general Juan Carlos Onganía assume o poder em 1966 na base de outro golpe e com outra perspectiva, dessa vez os militares não iriam transferir o poder aos civis, era uma ditadura sem prazos autodenominada “Revolución Argentina”.

Onganía declarava que governaria por um bom tempo, para isso, medidas arbitrárias foram adotadas: fechou o Congresso e proibiu todas as manifestações políticas, bem como os partidos. As universidades foram invadidas, ocorreram repressões ao movimento operário e interventores foram designados nas províncias.

Não obstante, os movimentos de esquerda radicalizaram-se, o espectro das guerrilhas espalhava-se na América Latina e na Argentina não podia ser diferente, surgem grupos guerrilheiros como os Montoneros e o Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Com Perón no exílio, o peronismo transformava-se em distintas tendências ligadas à esquerda e à direita. Os Montoneros, por exemplo, surgem das fileiras do peronismo. Desponta também um movimento neoperonista que almejava afastar-se do líder. Nesse cenário, como pragmatismo, Perón apoia de longe os movimentos armados, pois pressionavam a ditadura e ainda mantinham o culto à personalidade, afastando os neoperonistas.

Os movimentos operários e populares não ficavam de longe nesse momento de acirramento político, promoveram uma série de revoltas que ficaram conhecidas como “puebladas” que derrubaram Onganía. O regime parecia não conseguir manter-se em pé sem Perón. Com a caída de Onganía, em 1970, assume o general Roberto Levingston com a missão de transferir o poder aos civis, propôs o Gran Acuerdo Nacional (GAN), mas não foi aceito por Perón.

As eleições voltariam sem o líder do movimento, mas Héctor Campora, o candidato escolhido pelo peronismo, assegurava lealdade incondicional a Perón e, por isso, vence as eleições de 1973. A “primavera camporista”, como ficou conhecida, tomou um rumo completamente à esquerda, com a instauração das lutas de bases, tomada de fábricas, rádios e canais de televisão. Acenou aos movimentos guerrilheiros, os Montoneros aumentaram suas ações, havia pouco tinham sequestrado e fuzilado o coronel Aramburu, um dos líderes da “Revolução Libertadora”.

Contudo, essa primavera duraria pouco, Perón retornava do exílio. Uma multidão foi ao aeroporto de Ezeiza receber o líder, mas a volta transformou-se em conflito, no aeroporto confrontaram-se as duas tendências: os grupos peronistas de direita e os grupos peronistas revolucionários. Campora foi forçado a renunciar e novas eleições foram convocadas e declaram a vitória de Perón e sua esposa María Estela Martínez (Isabelita) como vice.

Como primeira medida adotada, Perón buscou “purgar” o movimento peronista das suas inclinações revolucionárias. Criou-se uma organização paramilitar, Alianza Anticomunista Argentina ou Triple A, que contou com a aprovação de Perón. Foi uma organização que perseguiu e assassinou membros associados à esquerda, desde peronistas, políticos, marxistas até os guerrilheiros. Teria ação predominante na ditadura (1976-1983).

O rompimento entre Perón e os movimentos revolucionários aconteceu de vez no comício de primeiro de maio em 1974:

“Ese día se explicitaron, en la guerra de cánticos, las profundas diferencias del movimiento: mientras unos coreaban ‘Perón, Evita, la patria socialista’, otros reemplazaban el final por ‘la patria peronista’” (ADAMOVSKY, 2020, p. 239).

O clima político era acalorado e instável. O governo possuía um tom autoritário e repressivo e a conjuntura era de crise econômica marcada por arrochos salariais e alta inflação. Contudo, Perón não veria os desfechos desses conflitos, faleceu em 1974 com 78 anos. O país foi tomado pela comoção novamente, principalmente, das classes populares. Isabelita, a vice-presidente, assumia o governo e sem experiência viu-se pressionada pela direita e os militares. Em 1976, é

destituída através de um golpe e começava um dos períodos mais repressivos na história da América Latina, o “Processo de Reorganização Nacional”, a ditadura que iria de 1976-1983.

5.2. Borges e Perón

“Borges e seu castelo de marfim”, “Borges, o fabulista”, “Borges e a irrealidade de sua ficção, Tlon”. Esses foram alguns tópicos largamente cultivados pela crítica – e pelo próprio – em relação a obra borgeana, um escritor completamente afastado do mundo real, da história e, por conseguinte, da Argentina. Contudo, se nos aprofundamos na obra vemos como história e literatura caminham *pari passu*. Isso já se semeia no período em que Borges se estabelece com a família na Europa, em Genebra. Dessa cidade, o jovem Borges se fascina com a Revolução Russa de 1917 e publica o livro *Los Salmos Rojos* (1919-1921) em que proclamava a nova panaceia dos homens. O vermelho no título, “rojo”, era uma clara referência aos bolcheviques.

Não obstante, logo depois de voltar a Buenos Aires desfaz-se do livro, chega a quase queimá-lo¹⁰⁴, e da exaltação da Revolução de Outubro. Entretanto, esse abandono não implicava um afastamento da política. Na Argentina, cria e conduz o “nacionalismo criollista” na revista *Martín Fierro*, ato que implicava não só uma atuação na vanguarda literária como uma aproximação ao cenário político, se envolve na campanha eleitoral de 1928, adere a UCR e cria um comitê de jovens escritores para apoiar Hipólito Yrigoyen.

A UCR é destituída com o golpe de 1930, Borges critica o movimento antidemocrático, saúda uma das “patriadas” que tentaram derrubar o governo da “Concordancia”. O clima político começava a se exaltar, a sociedade se encontrava dividida, surgem grupos de extrema direita: “germanófilos”, “hispanizantes” e “revisionistas”. A Guerra Civil Espanhola é um potencializador dos conflitos e Borges começa a se afastar das suas posições nacionalistas e populares e escolhe o lado dos republicanos no conflito. A neutralidade da Argentina na Segunda Guerra Mundial reforça essas perspectivas mais alinhadas a soluções antidemocráticas que estavam espalhadas na sociedade: no exército com Uriburu, no meio intelectual com os posicionamentos de Lugones e com o “revisionismo histórico”. Borges deixa para trás os anos de *criollismo* e irigoyenismo e converte-se no democrata.

¹⁰⁴ Alguns dos poemas foram recompilados nos *Textos recobrados* de Borges, publicados após sua morte.

Para Jorge Panesi (2017), no ensaio “Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo”, a partir da década de 1930 duas concepções mudam na postura de Borges, o abandono do *criollismo* e a recuperação da tradição liberal argentina, troca José Hernández por Sarmiento:

Dos concepciones cambian simultáneamente, paralelamente: el abandono arrepentido de su vanguardismo nacionalista de los años veinte, que no significa solo abjurar (como quiere hacernos creer) de una modalidad retórica que juzga irreflexiva, inmadura y falsa, sino con ella desterrar para siempre las posiciones políticas entrejidas en esos excesos estilísticos populistas. Borges retoma la línea liberal de la tradición argentina, en este sentido se vuelve conservador y hasta restaurador (p. 583).

O termo “restaurador” se refere à volta ao poder das antigas oligarquias liberais conservadoras. Não é por acaso que seu livro publicado na década de 1930, *Historia Universal de la Infamia* (1935), leve o epíteto pelo qual ficou conhecido esse período, “década infame”. Quiçá, por meio de histórias de criminosos, escravistas, piratas e falsificadores, o escritor esteja fazendo referência ao clima funesto, oprobioso e sórdido daquele tempo, utilizando-se da paródia. Nessa conjuntura, Borges começa a atacar o nazismo, o nacionalismo e o clericalismo como assinala Panesi (2017):

Los núcleos ideológicos que Borges ataca en las disputas culturales y políticas argentinas durante lo que se llamó “la década infame” (1930-1943) son el antisemitismo, el clericalismo y la hispanofilia reunidos en el sostén de la España franquista, el nazismo, la acción de los germanófilos y el nacionalismo (p. 584).

Todo esse clima desemboca na ascensão dos militares do GOU e de Perón. Aí começa a história da rivalidade entre Perón e Borges, que tem início com um episódio fartamente contado e recontado, a humilhação em que o peronismo o submeteu ao transferi-lo do seu cargo na biblioteca Miguel Cané para nomeá-lo inspetor de galinhas – ou de aves ou coelhos ou, ainda, de abelhas, as versões sobre o caso variam. Borges comentará o caso diversas vezes, dirá que foi nomeado inspetor de galinhas por ter assinado manifestos em favor da democracia. Em 1946, dá uma entrevista em que explica o acontecimento:

Hace pocos días me mandaron llamar para comunicarme que había sido trasladado de mi puesto de bibliotecario al de inspetor de aves – léase gallináceas – a un mercado de la calle Córdoba. Aduje yo que sabía mucho menos de gallinas que de libros y que si bien me deleitaba leyendo ‘La serpiente emplumada’, de

Lawrence, de ello no debe sacarse la conclusión que sepa de otras plumas o diferenciar la gallina de los huevos de oro de un gallo de riña. Se me respondió que no se trataba de idoneidad sino de una sanción por andarme haciendo el democrático ostentando mi firma en toda cuanta declaración salía por ahí. Comprendí, entonces, que se trataba de molestarme o humillarme (BORGES, 2011, p. 348).

Borges responde com ironia, o que sabia sobre galinhas e aves referia-se ao mundo dos livros e das suas leituras. No “mundo real”, não saberia diferenciar uma galinha dos ovos de ouro (ficcional) e um galo de rinha. O ódio visceral a Perón cresceria, sua mãe Leonor e sua irmã Norah foram presas por participaram de uma manifestação contra o peronismo. Por Leonor ser uma anciã ficou em prisão domiciliar com um guarda a postos para vigiar a entrada da casa. Membros da revista *Sur* também seriam presos, como Victoria Ocampo. A imagem de um Borges “apolítico” ficava cada vez mais longe, o escritor transformava-se num ferrenho opositor, um militante do antiperonismo:

El peronismo es la piedra de toque en las convicciones políticas de Borges: no hay para él matices contempladores en las condenas absolutas al régimen, ni paliativos o justificaciones para lo que juzga teñido por la bajeza moral, la corrupción y la bárbara estupidez (PANESI, 2017, p. 579).

Carlos Gamerro (2015) corrobora com o ponto de vista de Panesi (2017) em “Borges o Perón”, Borges não faz nenhuma concessão ao peronismo. O crítico caracteriza a poética borgeana de “combinacionista”, ao ponto que para a pergunta sobre qual a posição que Borges adota sobre determinado tema, vai dizer Gamerro (2015), a resposta dependerá do texto. Pois, está sempre misturando elementos diversos, permitindo trocas e deslocamentos.

Em outras palavras, é a “poética do atlas” que tratamos no primeiro capítulo, a mesa heterotópica por ser efêmera permite distintas combinações, não só de temas como de tempos, é anglo-saxão e judeu ou um *cuchillero* e um babilônico. Pode como vimos no capítulo anterior, tensionar e unir civilização e barbárie. Mas com o peronismo essa estética não funciona, adota sempre o ponto de vista sarmientino da “civilização”: “La respuesta a la pregunta “¿Qué piensa Borges del peronismo?” no ‘depende del texto’, siempre será una condena absoluta y sin reservas” (p. 4831-4836).

Não obstante, essa escolha estrita pela “civilização” fará com que Borges abdique dessa visão de democrata que construiu na década de 1930. O peronismo o tinha destituído do cargo de bibliotecário por seus atos políticos, assinou

manifestos, diz Borges, democráticos e, por isso, foi repreendido e humilhado. A retórica que encampa opõe democracia e antidemocracia, sendo o peronismo associado ao segundo elemento. Para Borges e os intelectuais antiperonistas o regime era uma ditadura. E para completar, possuía muitos elementos em comum com o nazifascismo.

Contudo, como o peronismo parecia não ser possível de ser derrotado por meios democráticos, isto é, pela via eleitoral, Borges também passa a assumir – como muitos outros peronistas –, uma postura mais antidemocrática, converte-se no “antiperonista gorila”. Em 1955, saúda a “Revolução Libertadora” e transforma-se numa espécie de escritor oficial, e com a volta de Perón ao governo em 1973, louva a ditadura sangrenta em 1976.

Antes, já tinha abjurado da distância irônica e erudita dos seus contos e incorporado uma verve agressiva e vulgar em relação à Perón e Evita. Almeja atacar o culto à personalidade, para ele Perón era um criminoso e Eva não é era uma “santa”, mas uma “fada loira”, uma “prostituta”: “En verdad, eran cretinos y criminales, él y su hada rubia, su prostituta” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4865).

De um lado, para as classes populares Evita era uma “santa”, o câncer no útero e a impossibilidade de praticar relações sexuais potencializavam o mito. Do outro, lembrando o conservadorismo moralista na sociedade argentina, os antiperonistas utilizavam a pecha de “prostituta”, pois Eva era uma atriz – uma profissão mal vista – e casou com Perón algum tempo depois de já tê-lo conhecido.

Em outros momentos, queria ser um dos seus *cuchilleros* e possuir sua coragem para matar Perón: “Si me lo encontrase a Perón, mi obligación sería matarlo. Si tuviera coraje, lo mataría” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4865). Na perspectiva da “desperonização” da “Revolução Libertadora”, recusa-se, durante quase toda a vida, a pronunciar o nome de Perón, quando tem que comentar o período, diz: “Em 1946, subiu ao poder um presidente **cujo nome não quero lembrar**” (BORGES, 2009, p. 62, grifos nossos).

Depois do golpe de 1976, Borges declarará inúmeras vezes sobre a falta de experiência e clima para a democracia na Argentina ou sobre sua própria descrença em relação a essa forma de governo. No primeiro caso, irá dizer para a revista *Somos*: “Por el momento, somos indignos de la democracia” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4842). Ou seja, a argentina ainda não tinha sido “desperonizada”. No segundo caso, é Borges quem não acredita no regime democrático, expressa: “Me sé del todo indigno de opinar en matéria política, pero talvez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4842-4849).

Com a volta da democracia e das eleições em 1983 declarando a vitória de Raúl Alfonsín pela UCR contra o peronismo, Borges voltou atrás nos seus posicionamentos antidemocráticos durante a ditadura, é visitado pelas Madres y Abuelas de La plaza de Mayo, assina manifestos pedindo explicações sobre os desaparecidos, chama os militares de “gângsters” e declara a democracia como fundamental, proclama no jornal *Clarín* em 1983: “Escrebí alguna vez que la democracia es un abuso de estadística [...] El 30 de octubre de 1983 la democracia argentina me ha refutado espléndidamente” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4849).

Uma das características mais recorrentes da relação de Borges com sua obra e suas declarações é a revisão, volta constantemente aos seus textos, reescreve, elimina – como os livros dos anos 1920 – e volta atrás nas suas declarações polêmicas. Por isso, apoia a UCR, mas nunca revê sua relação com o peronismo: “[...] la victoria radical en las elecciones de 1983 le permitió deplorar la dictadura y volver a hacer profesión de fe democrática sin abjurar de su detestación del peronismo [...]” (GAMERRO, 2015, p. 4855).

Tendo em vista essa insistência na contestação ao peronismo, Carlos Gamerro (2015) introduz uma problemática interessante e insolucionável, a saber: o apoio de Borges a Alfonsín e a redemocratização teriam acontecido se ao invés da UCR tivesse sido o peronismo o vencedor? É uma pergunta retórica. Borges morreria antes de ver o peronismo voltar ao poder, em 1989, com Carlos Menem e seu “peronismo neoliberal”:

[...] la suerte – la suya y la nuestra – quiso que muriera antes del regreso de éste al poder, ahorrándonos una nueva sarta de opiniones gorilas o – lo que habría sido todavía peor – una moderación de éstas ante el hecho novedoso de un peronismo ‘civilizado’ en menemismo (p. 4855).

E dessa vez, podemos propor uma questão subtendida no trecho acima, teria Borges adotado uma postura intransigente em relação ao peronismo ou apoiaria sua nova roupagem “civilizada”, o menemismo?

Não obstante, antes de enveredar pelo caminho antidemocrático, Borges travaria uma verdadeira “batalha cultural” com o peronismo. Por meio da ensaística passaria a atacar aquilo que considerava o norte do regime, quais sejam: o revisionismo histórico, o nacionalismo e principalmente a literatura ufanista.

Borges metamorfoseia-se novamente em historiador, começa a ler a história Argentina contemporânea. No ensaio “Nota sobre los argentinos”, publicado em 1968, volta ao passado recente para diagnosticar os problemas que assolam ao presente, isto é, como a Argentina tinha chegado ao estado de aceitar o peronismo. De maneira introdutória, sonda o tema, o passado da Argentina parece outro no presente, de Borges, alguma coisa mudou tudo, a história que parecia próxima é agora um museu:

“Nuestra historia es un frígido museo. No la sentimos o la sentimos de manera elegíaca. Una de las razones es el hecho de que ahora somos otros. Aquel tiempo arriesgado y azaroso ya no es nuestro; algo silenciosamente, se ha roto” (BORGES, 2011, p. 268).

Esse algo não é só o peronismo, é ele e a ascensão das massas, dos “descamisados”. Mas se engana se pensamos que isso foi inaugurado por Perón, sua gênese se encontra em Irigoyen e a UCR: “A partir de los actos que dieron el gobierno a los radicales (es decir, a la mayoría) es notoria la declinación gradual del país” (p. 268). Renega completamente o partido que tinha aderido na década de 1920 e professa uma postura aristocrática e conservadora, enuncia o lugar a partir do qual irá falar e analisar o peronismo. Termina o ensaio apontando o ambiente de decadência imaginativa e moral que vivia-se na Argentina, no entanto, matiza sutilmente sua visão, dado a sua condição de contemporâneo “[...] es inevitable que parezca de algún modo a quienes denuncio” (p. 269).

Ainda nessa leitura da história, Borges impugnará a releitura dessa feita pelo “revisionismo histórico” a partir do anacronismo. Se nos capítulos anteriores tínhamos o escritor do século XIX que encerrava os debates que moviam esse período – Hernández e Sarmiento –, volta a abri-lo, apropria-se da tradição dos unitários. No “pós-escrito” de 1969 ao poema “Rosas” do livro *Fervor de Buenos Aires* (1923), desaprova o “revisionismo histórico”:

Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en “revisar” la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible. **Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario** (BORGES, 2016, p. 57, grifo nosso).

Para Borges o “revisionismo histórico” tem como objetivo “revisar” a história para justificar certas tiranias, a de Rosas no passado e a de Perón no presente, e diante dessa perspectiva, prefere identificar-se como um “selvagem unitário”, isto é, com a expressão que Rosas utilizava no século XIX para difamar os inimigos. No *Facundo*, Sarmiento explica como Rosas aplicava ao termo:

[...] porque a Don Juan Manuel Rosas ocorreu chamar seus inimigos presente e futuros de **selvagens, unitários imundos**, e dentro de vinte anos ali já se nascerá selvagem conforme o estereótipo, assim como hoje são federais todos os que vestem a máscara que lhes foi dada por ele (SARMIENTO, 2010, p. 220, grifo nosso).

Em outro momento irá repetir: “Agora dizem que há federais que usam uma faixa distintiva, na qual está escrito: **‘Morram os selvagens, imundos unitários’**” (p. 318, grifo nosso). Na ótica sarmientina, Rosas chama os unitários de selvagens como uma espécie de véu, os verdadeiros bárbaros eram os federais. São selvagens, para o rosismo, todos aqueles que não concordam com o regime, e não bastava dizê-lo, era necessário utilizar uma faixa colorada com os dizeres: “Morram os selvagens, imundos unitários”. Borges adota o mesmo horizonte, os “revisonistas” são os verdadeiros selvagens e o escritor não transforma-se em um “selvagem unitário” do dia para noite, mas permanece – “sigo siendo” –, da continuidade.

Nessa esteira dos contra-ataques aos esteios do peronismo, o próximo objetivo borgeano seria contestar o nacionalismo. Para isso, estabelece uma relação entre nacionalismo e nazismo no ensaio “Anotación al 23 de Agosto de 1944”, onde louva a libertação de Paris dos nazistas: “[...] el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París[...]

[...] veneran la raza germánica, pero abominan de la América “sajona”; condenan los artículos de Versailles, pero aplaudieron los prodigios del *Blitzkrieg*; son antisemitas, pero profesan una religión de origen hebreo; bendicen la guerra submarina, pero reprueban con vigor las piraterías británicas; denuncian el imperialismo, pero vindican y promulgan la tesis del espacio vital; idolatran a San Martín, pero opinan que la independencia de América fue un error; aplican a los actos de Inglaterra el canon de Jesús, pero a los de Alemania el de Zarathustra (BORGES, 2014, p. 307-308).

Perón ainda não tinha subido ao poder, mas o texto alude à influência do nazifascismo entre os militares do GOU. Esses advogavam o nacionalismo, a retórica anti-imperialista contra Inglaterra e Estados Unidos e a hegemonia da Argentina na América do Sul. No trecho, Borges aponta para a contradição entre esses objetivos do GOU e sua fascinação pela “raça” germânica. Almejam denunciar o imperialismo, mas adotam a lógica do “espaço vital”, isto é, a expansão do domínio rio-platense no Cone Sul.

Estabelecem o culto do herói da independência San Martín, mas dizem que a independência da América foi um erro. Essa passagem concerne a outra tendência do período que Borges também associa ao nazismo e nacionalismo: o “hispanismo” de Franco, abominam da independência da América, pois seu destino era ser uma nação católica, e por tradição, hispânica.

Os outros elementos apontam para os embates coetâneos entre potências do eixo e aliados no ambiente da Segunda Guerra Mundial: o Tratado de Versalhes da Primera Guerra e os ataques relâmpagos da Alemanha – “Blitzkrieg”. O primeiro é criticado pelos militares da GOU e o segundo é louvado. E mais, esses militares são antisemitas, mas professavam o catolicismo, uma religião de origem abraâmica, ou seja, possui a mesma raiz do judaísmo.

Contudo, se em “Anotación al 23 de Agosto de 1944” Borges tem como norte o GOU. Em 1946, com Perón vitorioso nas eleições, publica “Nuestro pobre individualismo” – que já comentamos anteriormente. Nesse ensaio, é o liberal quem fala e o que aspira é que o “pobre individualismo” até aquele momento nocivo seja, nesse futuro próximo, produtivo como forma de resistência ao Estado forte.

Tem como desiderato a formação de um partido que tenha como objetivo um Estado mínimo: “Sin esperanza y con nostalgia, pienso en la abstracta posibilidad de un partido que tuviera alguna afinidad con los argentinos; **un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno**” (BORGES, 2014, p. 195, grifos nossos). Ou, que o nacionalismo saia pela culatra, gere sua antítese:

El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un Estado infinitamente molesto; esa utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran, y finalmente construyeran, su antítesis” (p. 195).

Essa visão seria defendida a exaustão por Borges. Em 1964 na entrega do “El premio Alberdi-Sarmiento” criado pelo jornal *La Prensa*, o discurso do escritor sublinhava que a divisão do mundo no contexto da Guerra Fria não era na realidade entre Ocidente e Oriente ou capitalismo e comunismo, mas sim entre indivíduo e Estado: “De suerte que entiendo que más exacto, sería hablar simplemente de la libertad personal – como acaba de decirlo el doctor Capdevila – y de una hipertrofia o exceso del Estado” (BORGES, 2011, p. 256). Em todas essas afirmações o horizonte é o peronismo.

A última peça dessa artilharia iria referir-se ao campo literário. Nessa conjuntura, o peronismo privilegia uma leitura da cultura que trate dos elementos nacionais, os escritores que faziam parte das hostes oficiais deveriam produzir

objetos que apresentassem *gauchos* e *criollos*, qualquer tipo de literatura fechada em si mesma era vista com desconfiança. Nisso, a crítica também resgata os escritores do início do século XX que compuseram obras que exaltavam o *criollismo* e o popular. E para o assombro de Borges o seu “nacionalismo criollista” é um desses designados, o escritor dos anos vinte é eleito para o panteão do nacionalismo cultural do peronismo.

A atitude de Borges nesse “revisionismo cultural” é sabida, renega dos três primeiros livros de ensaios publicados na década de vinte que tinham como escopo temas nacionais: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928):

[...] Borges reniega de su primera obra mientras que el peronismo se apropia de esa obra temprana de Borges y la pone a funcionar como antecedente en el plano estético de los cambios políticos-culturales impulsados entre 1945 y 1955 (HERNAIZ, 2019, p. 90).

Porém, essa negação não era suficiente. Para responder diretamente a política cultural do peronismo Borges realiza uma conferência intitulada “El escritor argentino y la tradición” em 1951. A palestra foi dada no Colegio Libre de Estudios Superiores, uma instituição que congregava intelectuais e constituiu-se em espaço de contestação ao peronismo. O texto saiu taquigrafado pela revista do Colegio, *Cursos y conferencias*, em 1953.

Posteriormente, segundo o crítico Hernaiz (2019), Borges apagou o contexto de enunciação da palestra por meio de um movimento de reescritura: insere o texto nas edições de 1932 e 1957 dos ensaios do livro *Discussão*. Perón já não estava mais no poder, não fazia mais sentido indicar a enunciação original, a partir daí “El escritor argentino y la tradición” se transformaria numa espécie de poética da obra borgeana.

Lido no contexto original, o ensaio/conferência ataca três pontos da política cultural peronista, a saber: a gauchesca, o hispanismo e a suposta desvinculação da Europa. Em relação a gauchesca a atitude de Borges é a da “despolitização”, a gauchesca não é a expressão dos anseios nacionais, não vem dos *gauchos*, mas dos homens da cidade, é como qualquer outro gênero literário: “[...] la poesía gauchesca, que ha producido – me apressuro a repetirlo – obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro” (BORGES, 2017, p. 304). Existe uma diferença abismal entre a poesia dos *gauchos*, os chamados payadores, e a dos homens da cidade. De modo que, não existe uma tradição literária argentina pré-existente na poesia dos *gauchos*.

Essa crítica à leitura da gauchesca se desdobraria na avaliação sobre o *Martín Fierro*. Na visão de Borges, o poema foi mal lido quando visto como o livro canônico, a bíblia rio-platense: “[...] y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico” (p. 303).

É interessante como nessa conjuntura, em outros textos, a leitura do *Martín Fierro* e o próprio livro, são fustigados. No prólogo “O matreiro”, de 1970, Borges irá criticar a redução dos *gauchos* ao tipo dos *gauchos* matreiros como os únicos existentes, sendo o protótipo desse tipo o *gaucho* *Martín Fierro*. Ou seja, todos os *gauchos* seriam ariscos e foragidos da polícia. Contudo, essa visão não poderia estar mais equivocada, os *gauchos* eram, para Borges, em sua maioria pacíficos e sedentários. Existiam vários tipos, diz isso com base em Sarmiento: “[...] **Sarmiento enumerou celebrenemente** as diversas variedades do *gaucho*: o vaqueano, o rastreador, o cantador e o *gaucho* mau [...]” (BORGES, 2010, p. 152, grifos nossos).

Entra em ação o Borges historiador da cultura. Essa redução é uma invenção ulterior – o historiador Eric Hobsbawm já dizia que as tradições são sempre inventadas –: “A história universal é a memória das ulteriores gerações, e esta, como se sabe, não exclui a invenção e o erro, que talvez seja uma das formas da invenção” (p. 154). Essa invenção redundou na canonização do *Martín Fierro* como modelo, fato que Borges deplora, pois na sua visão: “No que se refere a nós, penso que **nossa história seria outra, e seria melhor**, se tivéssemos escolhido, a partir deste século, o *Facundo* e não *Martín Fierro*” (p. 152, grifos nossos).

Sua crítica dessa má leitura e má canonização é sincrônica, quatro anos depois do “matreiro”, em 1974, produziria um “pós-escrito” a todos os prólogos que já tinha escrito sobre o *Martín Fierro* e dirá algo semelhante ao que assinalou mais acima:

O *Martín Fierro* é um livro muito bem escrito e muito mal lido. Hernández escreve-o para mostrar que o Ministério da Guerra – uso a nomenclatura da época – fazia do *gaucho* um desertor e um traidor; Lugones elevou esse desventurado a paladino e o propôs como arquétipo. **Agora sofremos as consequências** (BORGES, 2010, p. 134, grifos nossos).

“Nossa história seria outra e melhor”, “Agora não sofreríamos as consequências”. Nas duas expressões, Borges aponta para o erro na canonização do *Martín Fierro*, se o laureado fosse o *Facundo* a história seria outra, pois “nós argentinos” não estaríamos vivendo a sombra do peronismo. É essa a perspectiva

que é representada nessas frases, contesta a invenção da tradição dos *gauchos* como arquétipos nacionais pelo peronismo.

Perón converte-se em modelo de avaliação não só do presente como do passado. Para Panesi (2017) o escritor assume uma postura anacrônica e passa a aplicar o peronismo ao passado:

Para Borges el peronismo se convirtió con el tiempo en una vara casi excluyente con la que medía el pasado de la Argentina (las acciones éticas en la historia, el grado de civilización o de barbarie de hombres, textos literarios y acontecimientos históricos). Inventa entonces, según nos cuenta Bioy, la palabra *ur-peronista* [...] (p. 593).

O prefixo “*ur*” possui um significado religioso e refere-se ao nome de uma cidade que aparece no livro do *Gênesis*. Nessa leitura, Borges leva seu ponto de vista ao paroxismo e ao absurdo, o peronismo é quase milenar, caminha no mesmo compasso da constituição da história. Por isso, na assunção do anacronismo, pode aplicá-lo ao passado, ao *gaucho* Martín Fierro: “[...] **Martín Fierro sería si viviera en el contexto del peronismo, otro peronista más, por lo tanto es otro ur-peronista**” (p. 593, grifos nossos). De modo que, seu autor, José Hernández, também é: “**Era federal. Hoy sería una especie de peronista**” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4889, grifos nossos).

Sobre um comentário que Miguel Unamuno escreveu sobre o *Martín Fierro*, Borges afirmava: “*bulle de peronismo avant la lettre*” (BORGES *apud* PANESI, 2017, p. 593). Diante disso, podemos substituir a perspectiva do conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” – “*El mundo será Tlön*” (BORGES, 2015, p. 105) – e colocar no lugar: O mundo – passado e presente – foi e será peronista.

Mas voltando ao ensaio “*El escritor argentino y la tradición*”. Depois de marcar essa leitura equivocada da *gauchesca*, Borges ataca a postura ortodoxa acerca da necessária e absoluta ligação entre o escritor argentino e os temas nacionais. Para o escritor, essa atitude consistiria no mesmo que impugnar Shakespeare por escrever sobre temas que fugiam ao escopo inglês, como *Hamlet*, de tema escandinavo, e *Macbeth*, de tema escocês. Ou, ainda, impugnar Racine por ser francês e escrever peças sobre temas gregos e latinos.

É um completo contrassenso e uma completa contradição já que nessa ótica o nacionalismo também não poderia ser cultivado pela Argentina, pois esse conceito surge na Europa: “*El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo*” (BORGES, 2017, p. 305).

O exemplo “mor” utilizado no ensaio contra o nacionalismo é o Alcorão. Esse, para Borges, não faz referência aos camelos, Maomé era árabe e não tinha porque mostrar que os camelos eram especialmente árabes, essa ausência é sua prova de autenticidade. Já um falsificador introduziria um monte de camelos para mostrar que aquele livro é árabe. No lado oposto, Maomé estava tranquilo: “[...] sabía que podía ser árabe sin camellos” (p. 306).

Atitude que os argentinos poderiam assumir, não é necessário falar de *gauchos* e *criollos* para ser nacional: “Creo que los argentinos podemos pareceros a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (p. 306). É exatamente o que Borges faz, relega aquilo que escreveu sobre temas com coloração local, os ensaios dos anos vinte e, na ficção, seus “cuentos cuchilleros”:

Séame permitida aqui una confidencia, uma mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; **naturalmente abundé** en palabras locales, no prescindí de **palabras como *cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros*** [...] (p. 306, grifos nossos).

Borges afasta-se dos temas nacionais, pois estão muito próximos do peronismo. O *gaucho* é eleito como figural central na representação da identidade nacional, Perón utilizava trechos do *Martín Fierro* em seus discursos. Sendo assim, a partir desse momento, a referência de Borges ao nacional seria feita por meio da alusão, da ótica do universal: falar da Rue de Toulon é falar do Paseo de Colón e Triste-le-Roy são as casas de Adrogué.

Destarte, qual seria a verdadeira tradição nacional? Borges responde:

“Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (p. 308). Os argentinos não precisam ficar presos ao local já que possuem o universal, são comparados aos judeus e aos irlandeses, os primeiros são povos expulsos dos seus locais originais e que passaram a viver um bom tempo num eterno exílio e os segundos foram obrigados a abandonar o gaélico e adotar o inglês pelo imperialismo britânico. Justamente esses dois atuam dentro da cultural ocidental, mas não se sentem presos a ela como os europeus, não possuem nenhuma devoção específica por elas, por isso, podem modificá-la.

No limite, é assunção de uma espécie de entre-lugar, os argentinos – e sul-americanos – podem manejar mais de uma cultura estando nessa zona de fronteira, nesse espaço intervalar:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (p. 309).

Por isso, a aproximação ao “hispanismo” é mais signo da versatilidade dos argentinos do que uma tradição que se herda. Se isso não bastasse, Borges acrescenta outros motivos, primeiro: a literatura argentina constrói-se numa oposição ferrenha a Espanha; e segundo, o gosto da literatura espanhola é um gosto adquirido e não inato.

Através da subsunção desse entre-lugar, a Argentina não estava afastada do mundo e, por conseguinte, da Europa. Essa ótica permitia-lhe ser ocidental e acessar todo o patrimônio cultural universal. Une o nacional e universal ao mesmo tempo sem abundar no culto à cor local.

Entretanto, depois de toda essa “batalha cultural” entre Borges e o peronismo, um elemento ainda não parece muito bem explicado, a saber: qual o desiderato fundamental desse ódio de Borges ao peronismo? Sua nomeação como inspetor de galinhas, a prisão da mãe e da irmã são argumentos convincentes, contudo, não possuem a chave desse mistério. “El simulacro”, um texto que Borges publica em *El hacedor* (1960) parece conter a resposta. É um miniconto político, nele Borges vale-se da sátira:

En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas, armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio. Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: Mi sentido pésame, General. Este, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible. Una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos y a muchos no les bastó venir una sola vez.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. **En ella está la cifra perfecta de una época irreal** y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en *Hamlet*. **El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología** (BORGES, 1995, p. 25-26, grifos nossos).

Poderíamos aplicar a frase que Karl Marx utiliza no *Dezoto de Brumário* para compreender o texto de Borges, qual seja: todos os grandes fatos da história mundial são encenados duas vezes “[...] a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (2011, p. 25). No texto, Borges faz uma sátira ao enterro de Eva Perón, uma encenação é montada pelo enlutado com uma boneca loira na qual todos comparecem para oferecer os pêsames ao general Perón pela morte do brinquedo e ainda aproveitam para deixar uma pequena contribuição. Ou seja, um espaço cênico é montado para iludir o povo, para manipular. Assiste-se ao teatro e sua farsa.

Para Gamerro (2015), é isso que Borges mais execra no peronismo, o uso da encenação, em outras palavras, a utilização da teatralidade e, principalmente, da *ficção* como propaganda. Monta-se todo um espaço ilusório, “cifra perfecta de una época irreal”, para enganar e conquistar o beneplácito das massas. Isto é, cria-se uma mitologia – dos “descamisados” – para o “crédulo amor de los arrabales”.

Tudo não passa de uma verdadeira farsa, o peronismo é signo de má literatura, literatura de propaganda feita para manipular das massas. Para Borges, o peronismo era composto de duas histórias, quais sejam: a primeira feita de criminosos, cadeias e torturas; e a segunda, “[...] de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes” (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 4921).

Perón não é Perón e Eva não é Eva, são personagens, criações ficcionais construídas com propósito farsesco. As massas são vistas como ignorantes e facilmente suscetíveis, basta uma boneca loira, uma tábua com cavaletes e algumas velas para convencê-la.

5.2.1. Sarmiento e o *Facundo*

O *Facundo* erigido por Sarmiento é o personagem mais memorável de nossas letras.
Borges

Onde está Sarmiento nessas batalhas? Nos primeiros flancos, na vanguarda. Na epígrafe que abre este capítulo, Borges mostra como o *Facundo* era lido de maneira equivocada – inclusive por ele próprio –, como uma fábula semelhante a Julio Verne ou a Stevenson, mas depois da segunda tirania – primeiro de Rosas e agora de Perón – recobrou seu verdadeiro sentido, apontar a barbárie na história Argentina, seja no passado ou no presente.

O contexto muda a leitura do livro: “desde mil novecientos cuarenta y tantos” Sarmiento é contemporâneo de Borges e da Argentina. Aliás, vai dizer Borges, antes também era, no entanto, alguma coisa nos embaçava a visão. Agora, com a incorporação de Perón e Rosas, é nítido. Sarmiento é atual e eterno.

Sarmiento lega a Borges uma tradição inventada por ele e que o segundo assume de maneira imponente como sua, qual seja: a criação de um inimigo, a oposição entre um escritor e um político. A transposição é novamente anacrônica. Segundo Gamerro (2015), Sarmiento:

[...] inaugura un subgénero dramático argentino, muy menor pero no por eso poco significativo, que consiste en oponer, dramática y dialógicamente, un político y un escritor: Rosas y Sarmiento, Perón y Borges, Eva Perón y Victoria Ocampo (p. 302).

E na composição desde espaço cênico anacrônico que liga o XIX ao XX, os papéis parecem bem distribuídos, Perón e Rosas e Borges só pode ser Sarmiento: “[...] en la construcción de su duelo con Perón, Borges recurre deliberadamente al modelo sarmientino; si Perón es Rosas, él será Sarmiento” (p. 4995-5000).

No poema “Sarmiento” do livro *El otro, el mismo* (1964) que utilizamos no segundo capítulo deste trabalho, muitos dos elementos subtendidos ganham outros sentidos quando lidos nesse contexto. Nele Sarmiento não é “[...] un blanco símbolo/ que pueden manejar las dictaduras” (BORGES, 2016, p. 208), pois, é o representante da tradição liberal de Borges e não a de Perón, por isso, não pode ser manipulado. É a testemunha da pátria, o horror de Rosas e também, “[...] el otro horror y los secretos días/del minucioso porvenir” (p. 208). Ou seja, esse outro horror é o peronismo, o horror do presente. Devido a isso, a imagem de Sarmiento persiste em Borges, é o contemporâneo “[...] que sigue odiando, amando y combatiendo” (p. 208).

Quando Borges evoca no poema “las albas de septiembre” não está só recordando o mês de falecimento de Sarmiento ou a comemoração do “día del maestro”, ao invés disso, tem como horizonte o mês em que aconteceu a “Revolução Libertadora: “Sé que en aquellas albas de septiembre/ que nadie olvidará y que nadie puede/ contar, lo hemos sentido” (p. 208). Sarmiento contemporâneo estava presente no momento em que o “tirano” era destronado, uma espécie de presença fantasmática. Durante todo poema, Sarmiento parece caminhar ao lado da Argentina e, principalmente, de Borges: “Noche y día/camina entre los hombres, que le pagan/ (porque no ha muerto) su jornal de injurias/o de veneraciones” (p. 208). É, em suma, o alicerce contínuo do presente: “Sarmiento el soñador sigue soñándonos” (p. 208).

Sarmiento irá acompanhar Borges durante todo o transcurso do peronismo. Escreve prólogos aos livros de Sarmiento que acompanham a ascensão do GOU e de Perón: em 1944, prólogo às *Lembranças de província*; e, principalmente, em 1974, prólogo ao *Facundo*. No primeiro prólogo, constrói a figura de um homem genial, existiriam várias modalidades de escritores, os que são facilmente explicáveis, os medianos e aqueles misteriosos. Sarmiento se encaixa nessa última categoria, possui uma característica notável que todos almejam, ver o tempo contemporâneo de forma distinta e clara:

A forma dos fatos contemporâneos costuma ser indistinta; é preciso que se passe muito tempo antes que possamos perceber sua configuração geral, sua básica e secreta unidade. Sarmiento executa a proeza de ver historicamente a atualidade, de simplificar e intuir o presente como se já fosse o passado (SARMIENTO, 2010, p. 177-178).

Borges destaca essa característica, pois tem como meta conquistá-la, ler o presente assim como Sarmiento o fazia, intuir o presente como se já fosse passado. Sarmiento converte-se em uma espécie Virgílio do Prata e guiará Borges/Dante pelo inferno. Os mapas são os livros de Sarmiento. A releitura de *Lembranças de província* em fins de 1943 descortina um novo mundo. Vinte anos atrás, quando também tinha lido o livro, o mundo “[...] parecia irreversivelmente afastado de toda violência” (p. 176) e Borges produzia seu mito das *orillas*.

Contudo, no presente de Borges, a perigosa realidade de Sarmiento, antes distante, é contemporânea e está cada vez mais próxima, a barbárie surge novamente. Mas essa não é rudimentar ou elementar como antes, possui novos instrumentos, é sofisticada: “A única diferença é que a barbárie agora é aplicada e consciente e dispões de meios mais coercitivos que a lança *montonera* de Quiroga ou

os gumes embotados da ditadura de Rosas” (p. 177). A quais meios se refere? É *avant la lettre* e já assinala a propaganda como futura força de controle? Vaticina o peronismo antes de surgir? Tudo indica para essa leitura. Em 1943 observa, concomitantemente, o GOU e o nazifascismo na Europa.

Essas leituras que Borges faz do presente são sempre alicerçadas pelo ponto de vista sarmientino, ele é o construtor do olhar anacrônico, lê os tempos articulados, presente-passado-futuro no agora: “Negador do pobre passado e do ensanguentado presente, Sarmiento é o paradoxal apóstolo do futuro” (p. 180). Em todos momentos em que é citado por Borges, Sarmiento é um grande heterotopista dos tempos, sempre está olhando o presente de Borges, é a figura fantasmal evocada. É o mestre e Borges deseja segui-lo.

No prólogo de 1974 ao *Facundo*, essa barbárie e seus meios sofisticados são diretamente indicados. Novamente aparece a máscara do Borges-historiador. A história é uma grande permanência, não passível de mudanças e grandes alterações, a alternativa que Sarmiento propõe entre civilização e barbárie é constitutiva de toda a história Argentina, do século XIX ao XX nada mudou, somente os personagens:

Para Sarmiento, a barbárie era a planície das tribos aborígenas e do *gaucho*; a civilização, as cidades. O *gaucho* foi substituído por colonos e operários; a barbárie não está apenas no campo, mas na plebe das grandes cidades, e o demagogo cumpre a função do antigo caudilho, que era também um demagogo. A alternativa não mudou. *Sub specie aeternitatis*, o *Facundo* é ainda a melhor história argentina (BORGES, 2010, p. 182-183).

A relação é direta, a oposição entre civilização e barbárie é também o cenário da história contemporânea, o *gaucho* saiu do campo e transformou-se no operário das cidades, isto é, nos “descamisados”. O caudilho do século XIX, fazendeiro e dirigente militar das *montoneras* de *gauchos*, converteu-se no dirigente popular das massas – os “descamisados” –, continuam sendo o mesmo demagogo. Rosas é o herdeiro de Perón como, para Sarmiento, Rosas era o herdeiro de Quiroga.

No marxismo, o desiderato da história é a luta de classes. Já para Borges, o carro-chefe da história Argentina é o confronto entre a civilização e a barbárie. Essa é uma história “Da perspectiva da eternidade” – *Sub specie aeternitatis* –, a alternativa não mudou em nada. As cidades estão tomadas pela ordas dos “descamisados”. O demagogo – Perón –, antigo caudilho, dispõe de instrumentos mais coercitivos – propaganda – para arregimentar as massas.

Conforme essa leitura, Borges começa a rechaçar seus personagens *gauchos* e *orilleros* e o culto à coragem, pois via que esses personagens eram justamente aqueles que apoiavam o peronismo, a massa ignorante e manipulável, os “descamisados”. O escritor vai dizer no Epílogo a suas *Obras Completas*:

Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de las que son capaces los hombres, pero su culto llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa [...] Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar una mitología de una Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas (BORGES *apud* GAMERRO, 2015, p. 41-46).

Borges vê uma ligação direta entre seus poemas, contos e ensaios e a ascensão do peronismo e os “descamisados”, também se considera culpado por essa exaltação da barbárie. Contudo, como vemos, essa é uma negação da boca para fora, Borges continuou a escrever seus contos *cuchilleros* e suas *milongas*.

Contudo, persiste nessa negação retórica dessa parte considerável de sua obra. Na década de 1980 o escritor seria acusado pelo jornalista Manfred Shönfeld de defender a violência e depois negar-se a aderir a uma possível guerra entre Argentina e Chile pelo canal de Beagle. Borges responderia a acusação na carta “Borges y el crimen de la guerra”, em que se declararia um pacifista e que um conflito entre Chile e Argentina era uma insensatez. Logo em seguida, contesta que seja um defensor da violência, deplora do uso da faca, inclusive aquela do conto “Juan Muraña”, e também, da violência dos irmãos Nielsen contra Jualiana, é uma atitude dos personagens e não sua:

En cuanto al copioso arsenal que ha coleccionado a lo largo de una obra de medio siglo el autor del artículo, bástame aclarar que no me identifico con esos armamentos. **No he exaltado el “sórdido cuchillo” (el adjetivo es mío) de Juan Muraña; mis milongas de orilleros no son didácticas. No soy ninguno de los hermanos Nielsen de “La intrusa”.** Acusarme de ellos sería como acusar de piratería en alta mar a Robert Louis Stevenson, cuyas hermosas páginas abundan en bucaneros (BORGES, 2011, p. 294, grifos nossos).

Adota o ponto de vista civilizacional, afasta-se dos contos em que trabalha com a primeira pessoa, com a oralidade, aquele não é Borges, é uma persona literária, *perde-se seu caráter de encenação*, os mecanismos do teatro estão a mostra e a quarta parede é revelada, volta a separação entre autor e narrador, são apenas produtos ficcionais, não se identifica com a violência daqueles relatos.

Borges está cada vez mais próximo de Sarmiento. No intervalo entre o prólogo de 1944 e o 1974, produz dois textos sobre Sarmiento, ambos de 1961. O primeiro, no jornal *La nación*, e o segundo, na revista *Comentario*. Nos dois breves ensaios, Borges percorre os mesmos temas dos prólogos, Sarmiento como um visionário, o que nos faz – argentinos – enxergar o presente. A epígrafe deste capítulo é do ensaio de *La nación*, na revista *Comentario* expressa algo aproximado:

La reciente dictadura nos ha mostrado que la barbarie denunciada por él no es, como ingenuamente creíamos, un rasgo pintoresco y pretérito sino un peligro actual. Honrar en 1961 a Sarmiento no es repetir un rito piadoso; es reconocer que estamos empeñados en una misma guerra y que en el vaivén y tumulto de las batallas anda Sarmiento. Que Sarmiento cuente aún con opositores, que no le falten enemigos que insulten sus estatuas, que su dilatada gloria póstuma sea polémica, es una prueba más de su rivalidad o inmortalidad (BORGES, 2011, p. 66).

Borges insiste na contemporaneidade do *Facundo*, a antiga barbárie dos caudilhos é atual no demagogo das cidades. Na batalha cultural e política do presente, Sarmiento anda presente e já sabemos seu lado. As intrigas, também do presente, em relação ao seu nome mostram sua permanência e rivalidade. Contudo, a história Argentina contemporânea poderia estar em outra situação se a escolha tivesse sido outra, como vai assinalar Borges no final do prólogo ao *Facundo*: “Não direi que o *Facundo* é o primeiro livro argentino; as afirmações categóricas não são caminhos de convicção, mas de polêmica. Direi que, se o tivéssemos canonizado como nosso livro exemplar, outra seria nossa história, e melhor” (BORGES, 2010, p. 189). Voltar ao passado não era mais possível, mas seguir nas batalhas do presente com Sarmiento e *Facundo*, sim.

5.3. “[...] *gauchos judíos no hubo nunca*”: “*El indigno*” (1970)

As oposições entre Borges e o peronismo também incidiriam diretamente na ficção. Em 1947, Borges publica a quatro mãos, junto Bioy Casares, o conto “La fiesta del monstruo” para criticar diretamente aquilo que via como fascista no regime. A “festa” refere-se a uma manifestação de apoio ao líder e o “monstro” é Perón. Como nada é por acaso, esse é um termo sarmientino, era assim que o escritor chamava Rosas: “Quando tempo mais, ainda, até que Deus seja servido sufocar o **monstro** do Pampa!” (SARMIENTO, 2010, p. 325, grifo nosso).

A estrutura do relato guarda uma relação com “Hombre de la esquina rosada”, mas em chave negativa e paródica. É relatado por um narrador-perso-

nagem – como no conto da década de 1930 – que conta a história para alguém, uma interlocutora: para Nelly. Esse narrador-personagem estava eufórico e inquieto, pois no dia seguinte iria ao comício do monstro: “No pensaba más que en el Monstruo, y que al otro día lo vería sonreírse y hablar como el gran laburante argentino que es” (BORGES, 1981, p. 260).

Chegado o dia, o narrador-personagem junta-se a outras figuras do sub-mundo argentino e encaminham-se para o local do comício por meio de um caminhão. No entanto, no caminho encontram um judeu – chamado pejorativamente de “russovita” – e exigem que esse saudasse o estandarte do Monstro. O judeu se recusa dizendo que pensava diferente. Então, os membros da comitiva, num ato bárbaro e extremamente violento, e com ressonâncias religiosas, resolvem apedrejar o judeu até a morte em um bairro abandonado:

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascacote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante; **el jude** se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. **Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara** (BORGES, 1981, p. 268, grifo nosso).

É um conto de marcas orais, mas essas vêm acompanhadas do estereótipo, não é a oralidade da gauchesca, mas uma oralidade rebaixada e negativa fruto dessas massas peronistas, dos “descamisados”. Encontram o judeu e o apedrejam, fazem com prazer, o episódio é contado pelo narrador-personagem como uma espécie de brincadeira, como indica o título, é tudo uma festa. O ato é bárbaro, os outros participantes riem enquanto o narrador enfia a faca no rosto do judeu morto. Este é pejorativamente chamado de “jude”.

O linchamento é naturalizado, depois de cometer o ato de xenofobia, esquecem esse simples episódio de rua e vão para a Plaza de Mayo para escutar a palavra do Monstro. Ao se aproximar veem bandeiras, toques de clarim e o narrador-personagem se emociona ao ouvir o Monstro falar: “Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso se trasmite en cadena” (BORGES, 1981, p. 269).

O conto possui uma intertextualidade com outro relato argentino: “El matadero” de Estaban Echeverría, publicado em 1871. O relato de Echeverría é cons-

truído tendo como escopo criticar o governo de Juan Manuel Rosas. Também é extremamente violento e bárbaro, nele uns açougueiros – “carníceros” – matam um unitário como gado num matadouro. Os açougueiros são *gauchos* e federalistas, matam em nome de Rosas.

Ao utilizar essa história como referência, o objetivo de Borges e Bioy era produzir uma ligação direta entre rosismo e fascismo, o unitário é substituído pelo judeu no sacrifício. E o Rosas é substituído pelo Monstro. Os açougueiros pelas massas. Como explica o crítico Panesi (2017):

Pero a través de la muerte sin justificación de un estudiante judío, el texto se inclina hacia el liberalismo escandalizado de “El matadero” (el sacrificio del unitario forma un eco con el asesinato del judío: rosismo y fascismo son las bases que Bioy y Borges encuentran en el movimiento de masas peronistas) (p. 589).

Todo ajuntamento coletivo é visto com maus olhos por Borges e o peronismo é signo de fascismo. E nessa estrutura, o judeu possui um sentido valorativo importante, é uma espécie de antítese dessa cultura nacionalista xenofóbica, parece querer manter-se distante do criollismo, pelo mesmo é assim que aparece o personagem de origem judaica Santiago Fischbein do conto “El indigno” de *El informe de Brodie* (1970). O relato faz parte da série dos contos *cuchilleros* e nessa esteira está ligado ao *espacio da encenação* ficcional: isto é, Borges é o narrador, o amanuense ficcionista que escuta a história e depois a transcreve com “pequenas” mudanças. Santiago Fischbein era dono da “Librería Buenos” e é nesse local sugestivo que Borges o conhece.

No presente da enunciação, a livraria já não existia mais, foi substituída por uma loja de antiguidades e Santiago já tinha morrido. Borges se lembra, principalmente, das longas conversas que estabeleciam. Fischbein falava sobre a universalidade do judeu e como o movimento sionista prejudicava essa característica: “Firme y tranquilo, solía condenar el sionismo, que haría del judío un hombre común, atado, como todo los otros, a una sola tradición y un solo país sin las complejidades y discórdias que ahora lo enriquecen” (BORGES, 2015, p. 358).

Santiago era um intelectual, trabalhava numa antologia do filósofo Baruch Spinoza e interessava-se por temas cabalísticos. Numa tarde em que estavam somente os dois, revelou a Borges um episódio de sua vida que nunca tinha dito a ninguém. A partir daí – com a introdução das aspas –, é Fischbein quem fala por meio de Borges. Antes, o amanuense ficcionista não pode deixar de tecer um comentário introdutório: “Cambiaré, como es de prever, algún pormenor” (p. 358). Mudará alguma coisa no que será dito por Santiago.

O personagem já indicava a possibilidade de Borges transformar o relato em ficção: talvez, diz Fischbein, o que vou contar sirva para produzir um cuento cuchillero: “A lo mejor le sirve para un cuento, que usted, sin duda, surtirá de puñales” (p. 359). O livreiro era da província de Entre-Ríos e nasceu na cidade de Urdinarrain, mas seus pais se estabeleceram como comerciantes em Buenos Aires. Antes trabalhavam no campo, no entanto, não eram considerados *gauchos*: “No diré que éramos gauchos judíos; gauchos judíos no hubo nunca” (p. 359). Essa frase é um primeiro sinal do afastamento entre a tradição criolla e a tradição judia, representada por Fischbein e sua família.

Santiago e sua família viviam em Buenos Aires e moravam perto de Palermo e dos seus terrenos baldios. O local em que viviam não era violento como muitos outros, mas ainda existiam muitos *orilleros*, em cada armazém havia uma turma de *compadritos*. Entre esses, o livreiro conheceu aquele em que eregiu como seu herói, pois “Carlyle ha escrito que los hombres necesitan de héroes” (p. 359) e Santiago tinha só quinze anos, ansiava por uma figura masculina com traços grandiosos para utilizar como modelo.

Chamava-se Francisco Ferrari. Era um homem alto, robusto e de traços morenos, um daqueles corajosos que prezavam pelo nome e pelo respeito. Santiago o viu no armazém e tornou-se seu admirador, mormente, quando Ferrari expulsou um homem do bairro de San Cristóbal. Ganhou mais notoriedade com o livreiro num episódio que referia-se a sua mãe e sua tia. Essas passavam com Fischbein quando foram insultadas: “Déjenlas pasar. Carne vieja” (p. 360).

Santiago não soube o que fazer, mas Ferrari entrevistou prontamente, respondeu aos homens: “Si andás con ganas de meterte con alguien ¿por qué no te metés conmigo más bien?” (p. 360). Nenhum deles teve coragem de desafiar Francisco, o conheciam. Foi embora, mas antes, convidou Santiago para que aparecesse algum dia no armazém. Sua tia ficou encantada com o cavalheiro que os salvou de apuros, já para sua mãe não passava de “[...] un compadre que no quiere que haya otros” (p. 360).

No presente da enunciação, Fischbein se considera um judeu respeitado, tinha construído certa posição social, possuía mulher e filhos, era associado ao Partido Socialista e o principal de tudo, tinha sua livraria e os livros que apreciava ler. Mas não era assim no tempo em que viveu nas *orillas*. Sua marca de estrangeiro anunciava-se na cor da sua pele e dos cabelos, um branco de cabelos ruivos. Para tentar disfarçar esse deslocamento, tinha mudado seu nome de Jacobo para Santiago, mas ainda ficava o “Fischbein”. Todos olhavam de maneira enviesada: “Yo sentía el desprecio de la gente y yo me despreciaba también. En

aquel tiempo, y sobre todo en aquel medio, era importante ser valiente; yo me sabía cobarde” (p. 360).

É o mundo do culto à coragem, dos *gauchos* e *orilleros* e daqueles que manejam bem a faca. Quiçá, por isso, Santiago escolheu aproximar-se de Ferrari, ele é o modelo de “Homem”, visto que é valente e goza de reputação. O livreiro não compareceu no armazém no mesmo dia em que foi convidado, mas apareceu no sábado. Ferrari comandava uma turma, estava acompanhado de outro *orillero* importante, don Eliseo Amaro, que possuía uma marca de faca que cruzava-lhe toda a cara. Falavam de mulheres, de truço, de comícios e de payadores. Custaram a aceitar o estrangeiro, mas “[...] luego lo hicieron, porque tal era la voluntad de Ferrari” (p. 361).

Logo depois, o livreiro faz um comentário extremamente revelador desse mundo, todos faziam-se de *gauchos*, mas tinham todos nomes de origem italiana: “Pese a los apellidos, en su mayoría italianos, cada cual se sentía (y lo sentían) criollos y aun gaucho” (p. 361). Ou seja, aqueles que olhavam com desconfiança para Santiago por causa da sua origem judaica, também não eram “criollos puros”. Era um mundo em decadência. Entretanto, as atividades que desempenhavam estavam ligadas ao campo: eram quarteadores, carroceiros e açougueiros.

Apelidaram Santiago de “Rusito”, um termo que não possuía desprezo como expressa o livreiro. Porém, era o nome pelo qual eram conhecidos os judeus na Argentina do século XX, possuía uma carga pejorativa, associava os judeus ao comunismo, ou seja, a URSS. Como vimos, em “La fiesta del monstruo”, o judeu apedrejado também era chamado de “Rusito”.

Naquele tempo, Ferrari era uma espécie de Deus para Fischbein, mas ao mesmo tempo – no presente –, fala desse herói com distanciamento: “Ahora veo en Ferrari a un pobre muchacho, iluso y traicionado; para mí, entonces, era un dios” (p. 361). Para o livreiro, era inacreditável que um homem ousado, forte e corajoso como Ferrari sentisse amizade por ele. Sua mãe não aprovava e Santiago tentou fugir dessa amizade, mas não conseguiu.

Entrementes, a turma dos *orilleros* de Ferrari armou um plano para roubar uma fábrica. Cada um cumpriria um papel, inclusive Santiago. Sua missão era de reconhecimento, rondar a fábrica e fixar o número de portas. Era um teste. Fischbein deu seu informe e foi corroborado pelos membros do bando. Ferrari decidiu que o assalto seria realizado numa sexta-feira, pois levantaria suspeitas se a turma não comparecesse no armazém ao sábado. O papel de Santiago seria vigiar a fábrica do lado de fora enquanto praticavam o assalto.

Ferrari confiava plenamente em Fischbein. Esse pergunta ao primeiro se acreditava nele: “¿Usted me tiene fe?” (p. 362). O *orillero* responde: “Sí – me con-

testó –. Sé que te portarás como un hombre” (p. 362). Contudo, Santiago tinha um conceito diferente do que era ser um homem, foi ao Departamento de polícia e delatou o plano elaborado pelos *orilleros*. Na comissária, os oficiais perguntaram-lhe: “¿Vos venís con esta denuncia porque te creés un buen ciudadano?” (p. 363). E Santiago responde: “Sí, señor. Soy un buen argentino” (p. 363). Ou seja, como no ensaio “El escritor argentino y la tradición”, a nacionalidade não está associada a “cor local”, aos *gauchos* e *criollos*. Ao invés disso, é formada pela pluralidade, um homem de origem judaica também pode ser um argentino.

Os oficiais pediram para que Santiago mantivesse o plano, vigiasse a parte externa da fábrica, mas que não fizesse nenhum barulho para avisar sobre a chegada dos policiais. No dia do assalto – um sexta-feira –, Fischbein não sentia nenhum remorso. Todos compareceram, menos um, nunca faltava um covarde segundo don Eliseo. Todos entraram e deixaram o livreiro de vigia. Logo chegaram os oficiais e entraram sem fazer nenhum ruído. Ouviram-se quatro tiros:

Yo pensé que adentro, en la oscuridad, estaban matándose. En eso vi salir a la policía con los muchachos esposados. Después salieron dos agentes, con Francisco Ferrari y don Eliseo Amaro a la rastra. Los habían ardidado a balazos. En el sumario se declaró que habían resistido la orden de arresto y que fueron los primeros en hacer fuego. Yo sabía que era mentira, porque no los vi nunca con revólver. La policía aprovechó la ocasión para cobrarse una vieja deuda (p. 363-364).

Os *orilleros* como ancestrais dos *gauchos* utilizavam e apreciavam a faca, era como uma parte do corpo. No mundo da pólvora eram anacrônicos, ao invés da arma de fogo, escolhiam o metal. Por isso, não poderiam ter atirado. Santiago foi preso junto com os outros para não levantar nenhuma suspeita e depois solto. Alguns dias depois, Ferrari tentou fugir e foi morto com um tiro convertendo-se “[...] en el héroe que acaso nunca fue y que yo había soñado” (p. 364).

É nítido que o conto possui relações com a retórica antiperonista de Borges durante o peronismo. A escolha de um personagem judeu é significativa em contexto em que a pecha de antissemitismo recaía sobre Perón. É um personagem que recusa o mundo *criollista*, não deseja ser um *gaucho*, *gauchos* judeus nunca existiram. Não sente nenhum remorso pelo seu ato, Santiago havia se enganado ao considerar Ferrari um herói, não passava de um menino iludido e solitário. Fischbein não consegue apagar sua universalidade, seus traços judaicos, troca Jacobo por Santiago, mas fica com “Fischbein”.

O que Santiago realmente valoriza não é a valentia, mas o mundo dos livros, opõe o culto da coragem ao culto dos livros, é um bibliotecário e um leitor, rejeita qualquer ideológica estrita, como o sionismo, “[...] que haría do judío un hombre común, atado, como todos los otros, a una sola tradición y un solo país, sin las complejidades y discordias que ahora lo enriquecen” (p. 358).

No ensaio “El escritor argentino y la tradición”, os judeus e os irlandeses estão mais próximos do universal, podem desfrutar de toda a cultura ocidental, pois não estão presos a nenhuma específica. Nesse sentido, o que é o “indigno”? Esse nome pejorativo deve ser lido desde que ângulo? Quiçá possa ser lido de duas formas: Santiago é o “indigno” da cultura nacional *criolla*, pois o judeu foge da tradição única, está alicerçado na cultura universal. Ou, o “indigno” é Ferrari, não era um herói, mas uma farsa. Aproxima-se da persona de Perón.

Não obstante, essa visão de Borges e dos intelectuais antiperonistas acerca do antissemitismo no regime de Perón deve ser matizada, era mais retórica do que realidade. Segundo o historiador Adamovsky (2020) o discurso de Perón era anti-imperialista e nacionalista, mas não era xenofóbico. Muitos filhos de imigrantes faziam parte das hostes do movimento e em relação aos judeus:

De hecho, acaso para quitarse de encima el mote de “nazifascista” que le endilgaba la oposición, Perón fue particularmente benevolente con la colectividad judía y, em 1949, la Argentina estuvo entre los primeros países del mundo en reconocer al Estado de Israel (p. 197).

Era um discurso mobilizado por todos os antiperonistas e mesmo sendo retórico é significativo da posição que Borges adota em relação ao afastamento do mundo dos *gauchos*, dos *orilleros*, da faca e do culto à coragem. Como Santiago Fischbein, escolhe o culto aos livros. A relação dialética, complexa e enriquecedora que mantinha entre civilização e barbárie e barbárie e civilização – junta Sarmiento com Hernández – no capítulo quatro, se transforma numa antítese, Borges opta definitivamente pela via civilizacional, é completamente sarmientino, mesmo nas indecisões, quando ora enaltece os *gauchos*, ora desaprova.

A alternativa civilização e barbárie é a linhagem anacrônica e permanente da história Argentina, vale para o passado, o presente e o futuro. Ou seja, no passado José Hernández e seu *Martín Fierro* são peronistas, no presente o peronismo é a segunda ditadura – a primeira é de Rosas –, e no futuro – no poema “Milonga do punhal” que abre o primeiro capítulo –, “Já volta o tempo de Rosas” (BORGES, 2010, p. 101).

Pensa o século XX na Argentina a partir do XIX. É o escritor anacrônico contemporâneo dos debates entre Sarmiento e José Hernández. Contudo, mobiliza esse arcabouço assíncrono para criticar o peronismo, opta e recupera a tradição liberal sarmientina. Já não é mais o “e” que expressa ligações e sim o “contra”, isto é, civilização contra barbárie.

“¿QUIÉN DE NOSOTROS ESCRIBIRÁ EL FACUNDO?”: BORGES E A MICROSCOPIA DA TRADIÇÃO NACIONAL, À GUIA DE CONCLUSÃO

La tentación

El general Quiroga va a su entierro;
lo invita el mercenario Santo Pérez
y sobre Santos Pérez está Rosas,
la recóndita araña de Palermo.
Rosas, a fuer de buen cobarde, sabe
que no hay entre los hombres uno solo
más vulnerable y frágil que el valiente.
Juan Facundo Quiroga es temerario
hasta la insensatez. El hecho puede
merecer el examen de su odio.
Ha resuelto matarlo. Piensa y duda.
Al fin da con el arma que buscaba.
Será la sed y el hambre del peligro.
Quiroga parte al Norte. El mismo Rosas
le advierte, casi al pie de la galera,
que circulan rumores de que López
premedita su muerte. Le aconseja
no acometer la osada travesía
sin una escolta. Él mismo se la ofrece.
Facundo ha sonreído. No precisa
laderos. Él se basta. La crujiente
galera deja atrás las poblaciones.
Leguas de larga lluvia la entorpecen,
neblina y lodo y las crecidas aguas.
Al fin avistan Córdoba. Los miran
como si fueran sus fantasmas. Todos
los daban ya por muertos. Antenoche

Córdoba entera ha visto a Santos Pérez
distribuir las espadas. La partida
es de treinta jinetes de la sierra.
Nunca se ha urdido un crimen de manera
más descarada, escribirá Sarmiento.
Juan Facundo Quiroga no se inmuta.
Sigue al Norte. En Santiago del Estero
se da a los naipes y a su hermoso riesgo.
Entre el ocaso y la alborada pierde
o gana centenares de onzas de oro,
Arrecian las alarmas. Bruscamente
resuelve regresar y da la orden.
Por esos descampados y esos montes
retoman los caminos del peligro
En un sitio llamado el Ojo de Agua
el maestro de posta le revela
que por ahí ha pasado la partida
que tiene por misión asesinarlo
y que lo espera en un lugar que nombra.
Nadie debe escapar. Tal es la orden.
Así lo ha declarado Santos Pérez,
el capitán. Facundo no se arredra.
No ha nacido aún el hombre que se atreva
a matar a Quiroga, le responde.
Los otros palidecen y se callan.
Sobreviene la noche, en la que sólo
duerme el fatal, el fuerte, que confía
en su oscuros dioses. Amanece.
No volverán a ver otra mañana.
¿A qué concluir con la historia que ya sido
contada para siempre? La galera
toma el camino de Barranca Yaco.

Poema “La tentación”, *El oro de los tigres* (1972), (BORGES, 2016, p. 368).

Borges *ipsis litteris* reconstitui a morte de Facundo Quiroga no poema “La tentación” como Sarmiento faz no capítulo “Barranca-Yaco” do *Facundo*. A morte do caudilho é uma morte anunciada, todos já sabem o que vai acontecer, inclusive o próprio Quiroga. Sarmiento diz que “Nunca um atentado foi premeditado com maior descaramento [...]” (2010, p. 349), e Borges replica a autoridade sarmientina: “Nunca se ha urdido un crimen de manera/ más descarada, escribirá Sarmiento” (BORGES, 2016, p. 368). O escritor anda junto com Sarmiento, replica o *Facundo* em miniatura. No caso, a morte de Quiroga por meio de um poema.

Sarmiento pergunta-se porque Quiroga não escuta os avisos, reúne os homens e as armas que possuía e impede esse premeditado assassinato? Não o impede porque: “Não nasceu ainda o homem que há de matar Facundo Quiroga. A um grito meu, amanhã, essa partida será posta às minhas ordens, e me servirá de escolta até Córdoba” (SARMIENTO, 2010, p. 351). Quiroga fala pela boca de Sarmiento e o que diz é que não acredita que terão coragem de matá-lo, seu nome impõe respeito e ao abrir a boca no dia assinalado, irão abaixar as armas e colocar-se sob sua autoridade. Na mesma esteira, Borges emula a fala de Quiroga descrita por Sarmiento: “No ha nacido aún el hombre que se atreva/a matar a Quiroga, le responde” (BORGES, 2016, p. 368).

Todos aqueles que acompanham a comitiva de Quiroga sabem que vão morrer, por isso, não conseguem dormir. Já o caudilho não tem o que temer, “[...] depois de tomar uma xícara de chocolate, segundo seu costume, adormece profundamente” (SARMIENTO, 2010, p. 352). Facundo é impávido, também é o do poema. Na pena de Borges, o personagem que está prestes a morrer também é o único que consegue dormir, parece mobilizar escusos deuses: “Sobreviene la noche, en la que sólo/ duerme el fatal, el fuerte, que confía/ en su oscuros dioses” (BORGES, 2016, p. 368).

Sarmiento e Borges concordam até ao apontar o real mandante dos assassinatos. Não cabia dúvidas, era Rosas. No poema “La tentación”, o tirano é apontado como um covarde que sabe que todo homem corajoso é temerário, por isso, aproveita essa irresponsabilidade para matar Quiroga: “Ha resuelto matarlo” (p. 368). Sarmiento já é mais eloquente, espera que a história imparcial mostre o verdadeiro culpado, ou seja, Rosas: “A História imparcial espera, ainda, dados e relatos para apontar com o dedo o instigador dos assassinos...” (SARMIENTO, 2010, p. 357).

Contudo, só em um momento Sarmiento e Borges afastam-se: o primeiro devido a sua verve romântica prefere mostrar a morte de Quiroga e da comitiva com todas as cores, a carroça é fuzilada em Barranco-Yacó e Facundo quando pergunta o que estava acontecendo “[...] recebe como resposta um balaço num olho, que o mata” (SARMIENTO, 2010, p. 354). Já Borges, é pudico e faz uso da alusão, prefere não contar o final que todos já sabiam: A qué concluir con la historia que ha sido/ contada para siempre? La galera/ toma el caminho de Barranca Yaco” (BORGES, 2016, p. 368).

Não obstante, o leitor deve se perguntar qual o intuito da inclusão desse poema sobre a morte de Quiroga nessas considerações finais. Respondemos dizendo que ele é necessário na medida em aponta ou completa uma característica

da poética borgeana que utilizamos neste trabalho, qual seja: “Borges hace siempre eso, ¿no? Miniaturiza las grandes líneas de la literatura argentina” (PIGLIA, 2001, p. 75). Borges reescreve as grandes linhagens da literatura Argentina. No entanto, não vai reescrever o *Facundo* por completo, é um livro de mais de 200 páginas, e o escritor, como se sabe, não escrevia textos com mais de vinte folhas. Vai minituralizá-lo, dissecá-lo, manipula os grandes jogos de força do *Facundo* por meio de contos, poemas, ensaios e, por que não, das suas declarações.

Para a pergunta que abre essa conclusão e que foi proposta pelo personagem Emilio Renzi em *Respiración Artificial* – “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (PIGLIA, 2013, p. 77) – podemos dizer que Borges. Entretanto, é um *Facundo* fragmentado e microscópico. Desse modo, nessa releitura do *Facundo*, a atitude dúbia de Borges em relação aos *gauchos* é semelhante a de Sarmiento. Esse, por meio do romantismo e seu congênere, o costumbrismo, exalta os *gauchos* como elementos centrais nos caracteres nacionais, são originais e tema dos romances do futuro. O pampa é visto como espaço poético e são criados os *gauchos* típicos: o rastreador, o baqueano, o mau e o cantor. Cada um desses possui um “saber outro” detentor de reconhecimento.

Do outro lado, o Sarmiento político execra dos *gauchos* e dos pampas, signos de uma barbárie irremediável, opõem-se ao mundo dos livros e das cidades. Os *gauchos* são treinados desde a infância para o trato com o gado e o uso do cavalo, a vida os transforma em homens rudes em que tanto faz morrer ou matar. São especialistas no uso da faca e em marcar os inimigos. Como único espaço de socialização, reúnem-se nas pulperías.

Borges também é dúbio e podemos postular a mesma duplicidade: de um lado vê com bons olhos os *gauchos* e a *gauchesca*, os poemas “Los *gauchos*” e “El *gaucho*” são elegias a essas figuras, são aqueles que lutaram pela pátria sem nem mesmo saber o que isso significava. É o “Borges criollista” que endossa os elementos nacionais, mas é também o “Borges cuchillero” que toma os *gauchos* e os *orilleros* e produz uma mitologia das *orillas*. Em seus contos está presente o culto à coragem e os homens dos bairros limítrofes especialistas no uso da faca. “Hombre de la esquina rosada” (1935) é o signo desse momento, Borges adota a *gauchesca* e o *Martín Fierro* como modelos.

Do outro lado, é o Borges político, o antiperonista que chega a tentar resgatar da manipulação a imagem dos *gauchos* mobilizada pelo peronismo e não conseguindo passa a afastar-se dessa cultura, também considera-se culpado pela ascensão das massas peronistas, pois seu culto à coragem e seus personagens *orilleros* e *gauchos* contribuíram para isso, eram uma exaltação da barbárie

e formavam parte daquilo que criticava. Por isso, rejeita a gauchesca e escreve “Historia de Rosendo Juárez” (1970) como resposta ao conto da década de 1930, rejeita a barbárie e adota a civilização.

Não obstante, Borges e Sarmiento aproximam-se em muitos outros pontos, a saber: na constituição do procedimento estético das citações falsas e apócrifas que Sarmiento utiliza no *Facundo* em mais de um momento e que Borges recupera e leva ao paroxismo, transforma-se em elemento “borgeano” constitutivo dos seus jogos literários, cria a partir daí falsos autores, livros e citações. E, ainda na perspectiva das construções intelectuais, os dois escritores se encontram no vaivém entre leitura e oralidade.

Sarmiento escreve o *Facundo* a partir das suas leituras – de Fenimore Cooper, Volney e Esteban Echeverría –, nunca tinha visitado os pampas. Na Argentina só conhecia sua cidade natal, San Juan. Conheceu esses locais muito depois de ter escrito o livro. O caso de Borges é semelhante, sua primeira experiência com o pampa aconteceu em 1909 em uma estância de amigos da família, mas seu contato com esse mundo era de antes, através das leituras:

Descobri que essa distância desmesurada se chamava “o pampa”; e, quando me inteirei de que os peões eram *gauchos*, como os personagens de Eduardo Gutiérrez, eles passaram a ter certo encanto para mim. **Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros** (BORGES, 2009, p. 20, grifos nossos).

Borges e Sarmiento vão das leituras ao oral, essa apresenta-se ficcionalizada. Os personagens falam no *Facundo* e sua voz é marcada pelas “aspas”, suas fontes não são documentais no sentido estrito, são fontes orais – “Um homem iletrado [...] me forneceu muitos dos fatos que mencionei” (SARMIENTO, 2010, p. 172); “Mais tarde obtive uma narrativa detalhada de uma testemunha presencial” (p. 169). Ou, ele mesmo, Sarmiento, funciona como fonte, é a testemunha ocular: “Eu mesmo o ouvi narrar os pormenores horríveis” (p. 269).

Contudo, não são indicados nomes, essas testemunhas parecem mais terem sido criadas pelo escritor, como um homem exilado e que conhecia muito pouco seu país tomou contato com esses relatos? O escritor funciona como uma espécie de filtro, é o intermediário do outro. A oralidade é produto do texto, Sarmiento *encena* o encontro com o outro.

Em Borges, a oralidade é mais complexa e atravessada por nuances, mas também é produto ficcional. Na década de 1920 utiliza-se da linguagem oral da gauchesca, escreve “Hombre de la esquina rosada” (1935) e marca a oralidade na fala dos personagens, especialmente no léxico. Pouco a pouco abandona essa

perspectiva explícita. Contudo, permanece uma oralidade mais interna ao texto, continua a produzir contos sobre os personagens populares – *orilleros* e *gauchos*.

Doravante, será uma oralidade mais sarmientina, Borges escuta uma história de alguém e depois a transcreve como um amanuense. Porém, introduz pequenas mudanças, é um amanuense ficcionista, também é o intermediário do outro. Ou seja, uma oralidade produto da ficção e da *encenação*. Mesmo que na década de 1980 Borges afaste-se dessa tendência dizendo que o Borges-personagem desses contos não era ele, mas uma persona literária, isto é, revele o fingimento; permanece a *encenação* da oralidade.

Em todos os contos *cuchilleros* de *El informe de Brodie* (1970) o personagem-narrador Borges assume os dados biográficos do escritor como disfarce, busca criar veracidade ao que está sendo narrando, aproximar da experiência. Não podemos esquecer que um dos tópicos da poética borgeana é a crítica da literatura mimética, inverte os termos da ficção, essa é que cria a realidade. No caso desse mundo de *gauchos* e *orilleros*, essa postura deve ser lida na esteira da adoção da *gauchesca* na década de 1920 e sua sofisticação na década de 1970 ao utilizar-se de elementos internos ao texto para representar a suposta oralidade, os dados biográficos permitem assinalar a presumida origem oral desses relatos.

Essa adesão da oralidade tem muito a ver com a própria forma com que Borges enxerga os gêneros literários, para o escritor o conto é o único gênero que permite manter um contanto com o oral, com formas de narrar pré-ascensão do romance, com a experiência e os relatos que são transmitidos tradicionalmente. Já o romance, que Borges rejeitava e nunca almejou escrevê-lo, é por demais artificial visto que seus enredos são demasiado longos e a oralidade é perdida. Por isso, opta pelas formas breves. Piglia (1997) em “Los usos de Borges” propõe uma comparação interessante, o modo como Borges enxerga a narrativa é próximo do Walter Benjamin de “O narrador”:

A partir de esa defensa de la narración, enfrenta a la novela como no narrativa. Es una posición crítica extraordinaria y solamente eso hubiera justificado la existencia de un crítico. Es lo que hace paralelamente Walter Benjamin, al que por supuesto Borges no ha leído (p. 20).

Em “O narrador” Benjamin (2012) opõe a narração oriunda da experiência ao romance. Esse está essencialmente associado ao livro e a leitura silenciosa, é individualista e representada pelo sujeito que prende-se ao quarto e aparta-se do mundo para ler. Já a narrativa tem como mote o intercâmbio de experiências, são aquelas histórias que passam de boca em boca, longínquas: “O narrador retira o

que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros” (p. 217). É justamente isso que Borges faz nos contos *cuchilleros*, retira o que conta da experiência relatada ou vivida por outros, mesmo que esse movimento seja fruto de uma *encenação*. Ou seja, tanto para Borges quanto para Benjamin a narração está associada à tradição oral, aos viajantes, camponeses e *orilleros*.

Conquanto, Borges quer ultrapassar a Sarmiento, dissociam-se. O *Facundo* fragmentado que almeja escrever deve ser um colosso, se insere nas linhas de debate do século XIX e conjuga civilização e barbárie, propõe um jogo dialético entre os binômios, complexifica-os, passam a tecer relações. Sarmiento paquera a barbárie, mas adota completamente a civilização, esse é o caminho para a Argentina do presente e do futuro. Borges opta pelas duas, encerra o debate entre Sarmiento e José Hernández, une os dois, os libros e os *gauchos*:

“Por un lado, Borges lee el *Facundo* y la zona de la tradición “civilizada”, con ciertos usos de la erudición, de las traducciones y de las transformaciones de la cultura. Por otro lado, lee la gauchesca, la oralidad y el culto al coraje (PIGLIA, 1997, p. 17).

E o ponto de encontro entre essas duas tradições não é externo e sim interno. A obra de Borges é a liga, é nela que se juntam a civilização e a barbárie, fora dela permanece a oposição, é nos seus contos – aqui analisados – em que se igualam a morte a faca e a morte pelo livro, o barbárico e a cautiva: “[...] la tensión que él preserva es justamente lo que permite que la obra de Borges se convierta en lo que es” (PIGLIA, 1997, p. 18). Por vezes, como vimos, essa tensão e união já está dada desde o seio familiar, recebe de herança os dois eixos, a biblioteca inglesa paterna e a épica nacional dos antepassados maternos. Em outras, palavras, o anacronismo é quase uma herança familiar – “La señora mayor” (1970).

Borges põe fim ao século XIX no XX. É o melhor escritor do século XIX, pois resolve as disputas que ali pululavam, é melhor que Echeverría, Sarmiento e Hernández, ultrapassa-os, não escolhe lados. Como vai dizer novamente Emilio Renzi: “De modo que Borges es anacrónico, pone fin, mira hacia el siglo XIX” (PIGLIA, 2013, p. 132). Os duelos dos *gauchos* e *orilleros* nos seus contos não são mais do que uma metonímia dos duelos do século XIX entre Sarmiento x Hernández, *Facundo* x *Martín Fierro*. É um microcosmo dos duelos da literatura e da cultura argentina.

Mas o que parecia encerrado é aberto novamente, surge Perón e, concomitantemente, a continuidade da postura anacrônica. Borges irá analisar o peronismo com base em Sarmiento e no *Facundo*, a tensão é eliminada e os *gauchos* se transformaram nos “descamisados”, Rosas no demagogo Perón, a alternativa en-

tre civilização e barbárie é eterna. Nessa perspectiva, dirá na década de 1980 que o *Martín Fierro* é a história de um assassino, melhor teria sido escolher o *Facundo*:

Ambos os livros têm um valor estético e, naturalmente, o ensino do *Facundo*, quer dizer a ideia de democracia – **a ideia da civilização contra a barbárie** – é uma ideia que teria sido mais útil que tomar como personagem exemplar um...bem, um desertor, um malvado, um assassino sentimental; que é o que vem a ser, em suma, *Martín Fierro* (BORGES, 1986, p. 140, grifo nosso).

Vê a barbárie sair do campo e se infiltrar nas cidades: “[...] parece que agora temos uma barbárie que corresponde à cidade também, criada pelo industrial, é claro” (p. 177). Tem em vista, decididamente, o movimento operário. Borges fica cada vez mais próximo de Sarmiento, inclusive adota seu ponto de vista eurocentrista, “[...] sou um europeu no desterro [...]” (p. 14).

Podemos dizer que se produz um corte na obra de Borges aqui analisada, de um lado os contos e sua constante tensão entre civilização e barbárie, e do outro, a ensaística e a perda dessa tensão. Borges é vertical nesses textos, aponta um caminho, civilização ou barbárie. Nessa ótica, a pergunta de Renzi – “¿Quiénde nosotros escribirá el *Facundo*?” –, desvela outros sentidos, é proferida pelo personagem alter-ego de Piglia (2013), em *Respiración Artificial*, tendo em vista uma nova ditadura que se constituía em 1976: Quem escreveria um novo *Facundo* para esse contexto e o seu novo Rosas, Videla?

Borges, no contexto de proferimento dessa pergunta de Renzi, produz, no final, um *Facundo* parcial, reduz a dualidade para civilização ou barbárie, sua assunção ortodoxa seria fonte de erros, a leitura estrita levou o escritor a optar por ditaduras – 1955, 1966, 1976 –, não estava escolhendo a civilização, mas a barbárie.

Não obstante, resta uma questão, qual seja: De que modo pode ser exequível um escritor do século XIX no XX? Giorgio Agamben (2009) parece propor uma solução, adotar a contemporaneidade como melhor forma de se emergir no seu próprio tempo, ser “contemporâneo” é ser anacrônico ao tempo em que se vive, adotar a distância para melhor intervir no presente:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias: mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo(p. 59).

Pensar em um “Borges anacrônico, um escritor do XIX no XX” não é sinônimo de escritor ultrapassado, está relacionado com o ponto de vista “intempestivo” que Borges adota para intervir na cultura e na política Argentina do século XX por meio do XIX: dos *gauchos*, de Sarmiento e o *Facundo*.

Contudo, o anacronismo também germina no nível temático, os personagens que Borges elege para seus contos são sobrevivências, já não existem, são elementos anacrônicos numa Argentina moderna do século XX. Ao mesmo tempo, o espaço geográfico em que circulam esses personagens é anacrônico, Borges pensa ainda nas Províncias Unidas do Rio da Prata do século XIX, na união de toda a região rio-platense. Por isso, os contos ultrapassam fronteiras e chegam até o Uruguai – os “Orientais” –, é assim nos contos “La otra muerte” (1949) e “El otro duelo” (1970). A própria Buenos Aires que aparece nos relatos é aquela que se aproxima do Sul fazendo fronteira com os pampas. Também é anacrônica: “La imagen que tenemos de la ciudad siempre es algo anacrónica” (BORGES, 2015, p. 358).

Nesses contos – aqui analisados – temos sempre como referência o século XIX, nunca ultrapassam 1900, e quando isso acontece, os fatos narrados têm como escopo episódios ocorridos no XIX ou possuem elementos que aludem a esse período, como a faca – “El encuentro” (1970) e “Juan Muraña” (1970).

Ainda, por último, o anacronismo borgeano pode ser visto como procedimento, ler tudo fora de lugar, o Quijote em inglês, Whitman em alemão, Pierre Menard no lugar de Cervantes, é a perspectiva da “poética do Atlas” que indicamos no primeiro capítulo. Nesse sentido, o século XIX é apenas uma das pranchas do Atlas visto que suas mesas estão sempre tecendo novas relações heterogêneas e provisórias, heterotópicas: leitura, história, memória, anglo-saxões, Vikings, *gauchos*, *mises en abymes*, civilização, barbárie, violência, séculos XIX, XX, VII...

REFERÊNCIAS

De Borges

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Borges em diálogos: conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Borges Esencial. Barcelona: Real Academia Española, 2017.

Cuentos Completos. 6. ed. España: Debolsillo, 2015.

Discusión. Madrid: Alianza, 1998.

El tamaño de mi esperanza/El idioma de los argentinos. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

Ensaio autobiográfico (1899-1970). Trad. Maria Carolina de Jesus e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Evaristo Carriego. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Ficções. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

História Universal da Infâmia. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Inquisiciones/Otras inquisiciones. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

MONEGAL, Emir R. *Textos cautivos: ensayos y reseñas en "El Hogar"*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986.

MONEGAL, Emir R. *Ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Nuestras imposibilidades. *Sur*: revista trimestral. Año I, primavera 1931. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37986>. Acesso 23 de outubro de 2020.

O informe de brodie. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O Martín Fierro, para as seis cordas & Evaristo Carriego. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Poesía completa. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

Poesia. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Prólogos, com um prólogo de prólogos. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Textos recobrados (1931-1955). España: Debolsillo, 2011.

Textos recobrados (1956-1986). España: Debolsillo, 2011.

Sobre Borges

ARRIGUCCI Jr., Davi. Borges e a experiência histórica. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 17-132.

- BALDERSTON, Daniel. A marca da faca: cicatrizes como signo em Borges. In: CHIAPINNI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf. *Literatura e história na América Latina*. Trad. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 198-209.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Letras Argentinas Paidós, 1967.
- CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. Trad. Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- EMIR, R. Monegal. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GAMERO, Carlos. Borges o Perón. In: *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015 (Ebook). p. 4793-5188.
- GALASSO, Noberto. *Jorge Luis Borges: un intelectual en el laberinto semicolonial*. Buenos Aires: Colihue, 2012.
- HERNAIZ, Sebastián. Borges, reescritor. En torno a “El escritor argentino y la tradición” y la intriga de sus contextos de publicación. *Estud. filol.*, Valdivia, n. 63, p. 81-98, 2019. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132019000100081&lng=es&nrm=iso. accedido en 11 sept. 2021.
- LLOSA, Mario Vargas. *Medio siglo con Borges*. Barcelona: Alfaguara, 2020.
- MARENCO, Eleodoro. *El gaucho del río de la plata: 1800-1900*. Nota de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Roche Buenos Aires, 1966.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Tradução Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Atlas do tempo. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo Marques (org.). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/ 7 Letras, 1997. p. 31-39.
- PANESI, Jorge. Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges Esencial*. Barcelona: Real Academia Española, 2017. p. 573-597.
- PIGLIA, Ricardo. Borges como crítico. In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. p. 149-171.
- PIGLIA, Ricardo. Borges, por Piglia. *TV Pública Argentina*, Youtube, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8. Acesso em 28 de novembro de 2020.
- PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, 1979. Disponível em: <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/05.pdf>. Acesso em 14 de setembro de 2020. p. 3-6.
- PIGLIA, Ricardo. Sobre Borges. In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. p. 73-87.
- PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. [Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo]. *Variaciones Borges*, 1997. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/documents/0302.pdf>. Acesso em 12 de junho de 2020. p. 1-11.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- ROJO, Grínor. *Borgeana*. Chile: LOM Ediciones, 2016. (Ebook)

SARLO, Beatriz. Jorge Luis Borges. *In: Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 147-213.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SONTAG, Susan. Uma carta para Borges. *In: Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2020. p. 133-138.

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

Sobre Domingo Faustino Sarmiento

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Argirópolis*. Buenos Aires: La cultura Argentina, 1916.

Facundo, ou, Civilização e barbárie. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Facundo/Recuerdos de Provincia. 3 ed. Madrid: Aguilar, S. A. Ediciones, 1963.

Recuerdos de Provincia. Buenos Aires: Gradifco, 2006.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. [2. ed.]. Buenos Aires: Ariel, 1997.

BORGES, J.L. Domingo f. Sarmiento: Lembranças de província. *In: Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 175-182.

BORGES, J.L. Domingo f. Sarmiento: Facundo. *In: Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 182-190.

GAMERRO, Carlos. *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015 (Ebook).

GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n'os Sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. São Paulo: Fapesp, 2001.

JITRIK, Noé. Para una lectura de "Facundo" de Domingo F. Sarmiento. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. p. 1-22. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx6v5>. Acesso 23 de outubro de 2020.

PRADO, Maria Ligia. Para ler o Facundo de Sarmiento. *In: América latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 151-177.

PIGLIA, Ricardo. Sarmiento, escritor. *In: SARMIENTO, Domingo Faustino. Facundo, ou, Civilização e barbárie*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 9-41.

RAMOS, Julio. Saber do outro: escrita e oralidade no Facundo. *In: Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 27-46.

SARLO, Beatriz. Ser escritor, ser argentino, ser porteño. *In: Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 13-57.

Obras gerais

AGAMBEN, Giorgio; HONESKO, Vinícius Nicastro. *O que é contemporâneo?: e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos Editora, 2009.

ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la Argentina: Biografía de un país*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crítica, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 7-21.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v.1)*. Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v.1)*. Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-241.

BIOY CASARES, Adolfo. *Memoria sobre la Pampa y los Gauchos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1986.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2009.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o Gai Saber Inquieto (O olho da história, III)*. Trad. Márcia Arbex/ Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. *Radiografía de la pampa*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: Tango, samba e nação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Napoleão Bonaparte*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

- PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014.
- PASSETI, Gabriel. *Indígenas e criollos: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ROMERO, José Alberto. *América Latina: as cidades e as ideias*. Trad. Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- ROMERO, José Alberto. *Breve Historia de la Argentina*. 5 ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SHUMWAY, Nicolas. *A invenção da Argentina: História de uma ideia*. Trad. Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: Edusp; Brasília: Editora UNB, 2008.
- TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015 (EBOOK).
- WHITE, Hayden V. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed.. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- WEINBERG, Gregorio. Liminar. In: ESTRADA, Ezequiel Martínez. *Radiografía de la pampa*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997. p. 15-18.

