

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

UMBERTO LUIZ MIELE

UMA QUESTÃO DE ESTADO: ENSAIOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DO
NACIONAL EM JORGE LUIS BORGES



CURITIBA
2022

UMBERTO LUIZ MIELE

UMA QUESTÃO DE ESTADO: ENSAIOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DO NACIONAL
EM JORGE LUIS BORGES

Dissertação apresentada coimo requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários
do Curso de Pós-Graduação em Letras, setor de
Ciências Humanas, da Universidade Federal do
Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos
Machado.

CURITIBA
2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Miele, Umberto Luiz

Uma questão de Estado : ensaios sobre a construção do Nacional em Jorge Luis Borges. / Umberto Luiz Miele. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – História e crítica.
2. Literatura argentina. 3. Ensaio. 4. Política e Literatura.
I. Machado, Rodrigo Vasconcelos, 1971-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **UMBERTO LUIZ MIELE** intitulada: **Uma questão de Estado: ensaios sobre a construção do Nacional em Jorge Luis Borges.**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Abril de 2022.

Assinatura Eletrônica

20/04/2022 20:04:14.0

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/04/2022 17:01:33.0

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

19/04/2022 16:34:06.0

MERITXELL HERNANDO MARSAL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015. Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 175942

Para autenticar este documento/assinatura, acesse

<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 175942

À memória de Walter Miele.

AGRADECIMENTOS

Este estudo e todo o caminho empreendido para nele chegar deve sua realização ao espírito público e à vocação formativa do Professor Doutor Rodrigo Vasconcelos Machado, que desde o primeiro contato se mostrou disponível e generoso em aceitar e orientar um estudante bissexto. Foram as aulas ministradas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná sobre o ensaio como gênero literário e sua ligação visceral com as formas de pensar o lugar que nós, ibero-americanos, ocupamos no cenário da cultura ocidental que primeiro despertaram o interesse e a ideia de percorrer no universo do escritor argentino Jorge Luis Borges pelo amplo e desafiante caminho do texto ensaístico.

Fundamental também é agradecer aos professores Meritxell Hernando Marsal (UFSC) e Pedro Dolabela Chagas (UFPR) que participaram da banca de avaliação. O compromisso com o saber, o rigor crítico e as sugestões sobre o encaminhamento do trabalho foram uma bússola que conduziu ao seu desenvolvimento mais adequado. Agradeço também aos professores Ana Cecília Olmos (USP), Laura Hosiasson (USP), Patrícia Cardoso (UFPR) e Pablo Gasparini (USP), que com seus ensinamentos contribuíram para este estudo.

É imprescindível agradecer à Universidade Federal do Paraná e ao seu corpo funcional e docente. Nesses anos tenebrosos, quando a educação foi agredida como nunca antes neste país, e quando a falta de educação e pensamento crítico mostrou o alto risco que corremos como cidadãos e sociedade, o espírito público e democrático, a disposição para o debate, o estímulo à pesquisa, o incentivo à curiosidade e o acesso livre e irrestrito ao conhecimento, confirmaram seu valor inestimável.

Foi de grande ajuda também a parceria com os colegas Luana Portella e Josuel Kovalski, além da leitura criteriosa e das revisões cuidadosas que Lorena Aubrift Klenk realizou ao longo desse trajeto.

Este trabalho não teria acontecido sem o apoio dos meus familiares – Schirley, Luanna, Mariana, Tui e Pedro –, que de variadas formas contribuíram e estimularam sua realização. A eles, meu amor e gratidão.

Muito obrigado.

“Dirão que os traços que assinalei são meramente negativos ou anárquicos; acrescentarão que não comportam explicação política. Ouso sugerir o contrário. O mais urgente dos problemas de nossa época [...] é a gradual intromissão do Estado nos atos do indivíduo”.

(BORGES, 1999b, p. 38)

RESUMO

O objetivo desse estudo é entender como ocorrem as relações entre literatura e política na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), um dos mais influentes do século XX. Para isso, tomamos como *corpus* do estudo os ensaios “*Nuestras imposibilidades*” (1931), escrito sob o impacto do golpe de Estado que derrubou, no ano anterior, o governo liberal de Hipólito Yrigoyen (1852-1933); e “Nosso pobre individualismo”, publicado poucas semanas após a eleição de Juan Domingo Perón, em 1946 (ambos textos publicados originalmente na revista *Sur*). A eles, acrescentamos o Prólogo que o autor escreveu à coletânea de contos *O informe de Brodie*, de 1970, texto onde declara ter-se filiado ao Partido Conservador e antecipa a radicalização futura do seu pensamento e posicionamento político. Ambos textos discutem o conflito do indivíduo contra o Estado e o papel deste na formação das identidades nacionais. O ensaio é aqui entendido como um arquigênero caracterizado pela sua autonomia, pela brevidade, por evitar as regras da objetividade e a busca da verdade absoluta, mas por ser uma escritura que, como quer Theodor W. Adorno (1903-1969), desafia, duvida, questiona e põe à prova os saberes estabelecidos, constituindo-se como uma voz crítica e livre. Procuramos apontar como o autor utiliza o gênero para refletir sobre temas políticos imediatos, como essas questões repercutem em sua obra ficcional e, ainda, responder à uma das mais polêmicas questões da crítica sobre a produção literária do argentino, qual seja, a do seu apolitismo e do suposto distanciamento da sua produção literária de questões relativas ao contexto histórico-social e aos impasses culturais do País onde ela foi produzida. Além da análise do texto e da bibliografia crítica disponível, principalmente de análises já clássicas realizadas por Beatriz Sarlo (2005, 2007), Ricardo Piglia (1979) e Alan Pauls (2004), entre outros, o presente estudo procurou incorporar a bibliografia crítica recente sobre o autor, como os estudos elaborados por Mariela Bianco (2020), Luis Othoniel Rosa (2020), Alejandra Salinas (2021) e Carlos Gamero (2019), além dos estudos liderados por Daniel Balderston (2018, 2019, 2020) sobre os *avant textes* do escritor, que lançam um novo olhar sobre antigas discussões acerca de questões sobre identidade, nacionalidade e Estado, suas injunções políticas e estéticas, e sua elaboração através de textos de caráter ensaístico, campo por excelência da reflexão política e laboratório para suas criações ficcionais e poéticas.

Palavras-chave: ensaio; literatura e política; literatura argentina; Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

The aim of this study is to understand how the relations between literature and politics occur in the work of the Argentine writer Jorge Luis Borges (1899-1986), one of the most influential writers of the 20th century. For this, we took as a corpus of study the essays “Nuestras imposibilidades” (1931), written under the impact of the coup that overthrew, in the previous year, the liberal government of Hipólito Yrigoyen (1852-1933); and “Our poor individualism”, published a few weeks after the election of Juan Domingo Perón in 1946 (both texts originally published in the magazine *Sur*). To them, we add the Prologue that the author wrote to the short story collection *El informe de Brodie*, from 1970, a text in which he declares himself to have been a member of the Conservative Party and anticipates the future radicalization of his thinking and political positioning. Both texts discuss the individual's conflict against the State and its role in the formation of national identities. The essay is understood here as an archigenre characterized by its autonomy, brevity, for avoiding the rules of objectivity and the search for absolute truth, but for being a writing that, as Theodor W. Adorno (1903-1969) wants, challenges, doubts, questions and puts the established knowledge to the test, constituting itself as a critical and free voice. We seek to point out how the author uses the genre to reflect on immediate political themes, how these questions have an impact on his fictional work and to answer one of the most controversial questions of criticism about the literary production of the Argentine, namely, his apolitism, and the supposed distancing of his literary production from issues related to the historical-social context and the cultural impasses of the country where it was produced. In addition to the analysis of the text and the critical bibliography available, mainly of already classic analysis carried out by Beatriz Sarlo (2005, 2007), Ricardo Piglia (1979) and Alan Pauls (2004), among others, the present study sought to incorporate the recent critical bibliography about the author, such as studies by Mariela Bianco (2020), Luis Othoniel Rosa (2020), Alejandra Salinas (2021) and Carlos Gamerro (2019), in addition to studies led by Daniel Balderston (2018, 2019, 2020) on the *avant texts* by the writer, which cast a new look at old discussions about questions on identity, nationality and the State, their political and aesthetic injunctions, and their elaboration through texts of an essayistic nature, a field par excellence of political reflection and a laboratory for his fictional and poetic creations.

Keywords: essays; literature and politics; Argentine literature; Jorge Luis Borges.

RESUMEN

El objetivo de este estudio es comprender cómo se dan las relaciones entre literatura y política en la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), uno de los escritores más influyentes del siglo XX. Para ello, tomamos como corpus de estudio los ensayos “Nuestras imposibilidades” (1931), escritos bajo el impacto del golpe de Estado que derrocó, el año anterior, al gobierno liberal de Hipólito Yrigoyen (1852-1933); y “Nuestro pobre individualismo”, publicado pocas semanas después de la elección de Juan Domingo Perón en 1946 (ambos textos publicados originalmente en la revista *Sur*). A ellos añadimos el Prólogo que el autor escribió a la colección de cuentos *El informe de Brodie*, de 1970, texto en el que se declara miembro del Partido Conservador y anticipa la futura radicalización de su pensamiento y posicionamiento político. Ambos textos discuten el conflicto del individuo contra el Estado y su papel en la formación de las identidades nacionales. El ensayo se entiende aquí como un archígenero caracterizado por su autonomía, brevedad, por eludir las reglas de la objetividad y la búsqueda de la verdad absoluta, pero por ser un escrito que, como quiere Theodor W. Adorno (1903-1969), interpela, cuestiona y pone a prueba los saberes establecidos, constituyéndose en una voz crítica y libre. Buscamos señalar cómo el autor utiliza el género para reflexionar sobre temas políticos inmediatos, cómo estos cuestionamientos repercuten en su obra ficcional y, también, dar respuesta a uno de los interrogantes más controvertidos de la crítica sobre la producción literaria argentina, a saber, su apolitismo y el supuesto alejamiento de su producción literaria de cuestiones relacionadas con el contexto histórico-social y los impasses culturales del país donde se produjo. Además del análisis del texto y de la bibliografía crítica disponible, principalmente de los ya clásicos análisis realizados por Beatriz Sarlo (2005, 2007), Ricardo Piglia (1979) y Alan Pauls (2004), entre otros, el presente estudio buscó incorporar la bibliografía crítica reciente sobre el autor, como estudios de Mariela Bianco (2020), Luis Othoniel Rosa (2020), Alejandra Salinas (2021) y Carlos Gamerro (2019), además de estudios liderados por Daniel Balderston (2018, 2019, 2020) sobre los textos de vanguardia del escritor, que renuevan viejas discusiones sobre cuestiones de identidad, nacionalidad y Estado, sus interdictos políticos y estéticos, y su elaboración a través de textos de carácter ensayístico, campo por excelencia de reflexión política y laboratorio de sus creaciones ficcionales y poéticas.

Palabras clave: ensayo; literatura y política; literatura argentina; Jorge Luis Borges.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	BORGES ENSAÍSTA: LABORATÓRIO FICCIONAL E CAMPO DE REFLEXÃO POLÍTICA	23
2.1	A VOZ DO ENSAIO	31
2.2	BORGES E OS PRECURSORES DO ENSAIO MODERNO	41
2.3	UMA SIMPATIA FILOSÓFICA, UMA AFINIDADE DE ESTILO	53
2.4	HERDEIRO DE DUAS TRADIÇÕES	60
3	BORGES EM TRÊS ENSAIOS POLÍTICOS	73
3.1	“ <i>NUESTRAS IMPOSIBILIDADES</i> ”	79
3.2	“NOSSO POBRE INDIVIDUALISMO”	99
3.3	PRÓLOGO A <i>O INFORME DE BRODIE</i>	136
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUANDO EXPLODE A VIOLÊNCIA	156
	REFERÊNCIAS	170
	APÊNDICE – ENTREVISTA COM DANIEL BALDERSTON SOBRE OS MANUSCRITOS DE “NOSSO POBRE INDIVIDUALISMO” E O DESENHO DE A “HIDRA DO DITADOR”	177

1 INTRODUÇÃO

A construção das identidades nacionais nos países ibero-americanos é um processo em curso desde a emancipação do domínio colonial e não cessa de provocar discussões e polêmicas. Em poucos lugares é tão agudo e intenso, e mobilizou tantas paixões como na Argentina, país que teve no escritor Jorge Luis Borges (1899-1986) um dos seus principais debatedores, além de crítico e formulador de algumas ideias que ainda hoje estimulam a reflexão sobre o tema. Um dos aspectos que ganhou relevância na análise da sua obra pela crítica é a presença de questões eminentemente políticas em seus textos literários. Uma das abordagens do autor sobre o tema fala da relação entre política e identidade nacional e pode ser resumida na epígrafe que inicia este estudo: a “gradual intromissão do Estado nos atos do indivíduo”. Ou, dito de outra forma, a conflituosa relação entre liberdades individuais e controles estatais, tema considerado pelo autor como o “mais urgente problema de nossa época”. Problemática que, no caso argentino, desdobra-se em debates incansáveis sobre como construir uma nação e dar unidade a seus membros a partir de um Estado que precede a precede, e que, desde sua origem, é impositivo e autoritário. Em um país que surgiu conflagrado e permaneceu dividido por guerras civis ou externas até o final do século XIX, é central a questão de como criar o amálgama identitário e uma cultura comum a partir do aparato estatal, questão essa que domina discussões e reflexões de intelectuais e artistas da Argentina e de todo continente hispano-americano, e ganha destaque na obra ensaística de Jorge Luis Borges.

A questão do Estado e o papel preponderante que exerce na formação das nacionalidades e suas identidades é percebido pelo argentino desde o princípio. Grande leitor da literatura e da filosofia inglesas, Borges elabora suas reflexões políticas sobre as questões nacionais de forma que não pode ser dissociada do seu pensamento sobre questões estéticas. Sobretudo em alguns textos ensaísticos, o argentino pensa sobre o primado da invenção sobre a representação artística, a relação entre autor e leitor e a questão das individualidades em conflito com o poder cada vez maior do Estado moderno. Desde os anos 1920, quando retorna da Europa, até os anos 1980, quando faz um *mea culpa*, e enfim declara apoio à democracia, o questionamento político - sejam temas clássicos, sejam temas ligados ao contexto político imediato - estão presentes nos seus escritos e nas suas intervenções públicas - geralmente polêmicas e seguidamente associados à discussão sobre o nacionalismo e as formas de representar a realidade local. A reflexão sobre esses temas está presente com a mesma frequência na sua obra quanto os temas metafísicos ou metaliterários normalmente associados a ela. E surgem preferencialmente nos

ensaios, em textos opinativos que dialogam com o contexto do momento da escritura, como os três eleitos para fazer parte desse trabalho. O primeiro, “*Nuestras imposibilidades*”, publicado como artigo na revista *Sur*, em 1931, remete a um momento de grande desencanto do escritor com a conjuntura política e com a busca de um projeto nacional, que podia ser vislumbrada em suas preocupações nos anos anteriores. O texto – “um relato reticente e doloroso de certos aspectos, não muito gloriosos, de nosso ser” (BORGES, 1999a, p. 185), foi retirado posteriormente da edição das *Obras Completas* por ser considerado pelo autor como “muito fraco” (idem) e datado, mas é relevante para nosso estudo pela continuidade temática que possui com os textos das décadas seguintes. O segundo ensaio, “Nosso pobre individualismo”, também foi publicado pela primeira vez como artigo na mesma revista, em 1946. Foi escrito sob o efeito da eleição de Juan Domingo Perón para seu primeiro mandato como presidente da Argentina. Analisaremos, por fim, o Prólogo que antecipa a coletânea de contos *O informe de Brodie*, de 1970, onde o autor aborda novamente a questão do indivíduo contra o Estado, assumindo dessa vez um posicionamento político-partidário explícito, inédito até então na sua obra literária publicada.

É sobre esses três momentos que nosso estudo se deterá, tendo como material de análise os textos citados e como objetivo mostrar alguns aspectos sobre como a oposição entre indivíduo e Estado - e seus desdobramentos - estão presentes de forma decisiva na obra do escritor. A construção do nacional, a invenção da pátria, as diversas formas de dizer a *argentinidad* são, para Borges, questões de Estado, de políticas de Estado e de como esse Estado se organiza e direciona (ou não) a formação das identidades. Da mesma forma, a discussão sobre a presença da “cor local” e de “conteúdos nacionais” como critérios de representação artística são questões que não se distanciam da política e das intervenções públicas do escritor.

Este trabalho surgiu a partir das aulas sobre o ensaio ministradas no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, em Curitiba, pelo Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado. As discussões sobre as principais características do ensaio enquanto arquigênero literário e sua expressão no Brasil, na Hispano-América, e na Argentina em particular, estimularam a reflexão sobre o tema e ampliaram o olhar para sua importância nos estudos literários. Simultaneamente, havia o interesse em trabalhar com as ficções do escritor argentino, sobretudo com aquelas da sua fase tardia, em especial os contos de *O informe de Brodie*. Desde as primeiras leituras da obra autor, esses contos breves e contundentes chamaram a atenção pela sua abordagem tensa

entre o indivíduo e o Estado, e seus desdobramentos violentos na história e na sociedade argentina. A partir desse recorte, as pesquisas iniciais realizadas sobre o tema e sua constância na obra borgeana encontraram nos três ensaios continuidade temática e preocupação argumentativa.

A opção pelo estudo da obra do autor argentino deve-se a inúmeros fatores. Considerado um dos escritores mais importantes e inovadores do século XX, seus textos e reflexões sobre os mais variados temas causam até hoje enorme impacto no cenário da literatura mundial, independentemente de país, língua ou cultura. Escritor consagrado, canônico e de extensa e quase inesgotável fortuna crítica, Borges permanece atual. Suas ideias continuam mobilizando opiniões convergentes e contrárias, mas balizando o debate pelo que instiga sobre questões como a autonomia da arte, lançando um novo olhar sobre a relação existente entre autor e leitor de um texto. Próximo do pensamento nominalista e do individualismo de matriz liberal, o escritor argentino apresenta uma visão de mundo fragmentada, cética e irônica, opondo-se às tentativas totalizantes ou generalizantes de interpretação da realidade – que, para ele, é fugidia e onírica. Debruçar-se sobre a obra desse escritor significa também promover um encontro com nosso destino latino-americano e com todas as implicações que essa condição acarreta: estar à margem e ao mesmo tempo integrado aos grandes centros produtores de cultura; ser sujeito de uma enunciação que se revela fraturada entre o local e o global e que aspira transcender as fronteiras nacionais, assim como pretende questionar e abolir os limites entre os gêneros literários. Borges, enfim, é um escritor formativo, obrigatório para aqueles dedicados aos estudos literários e, por isso mesmo, fundamental no processo de construção do saber e do pensamento crítico.

A amplitude do ensaio dentro dos gêneros literários – equivaleria à metade da literatura (HARO, 2005, p. 14) – e sua importância na obra do escritor argentino – “se tivéssemos uma verdadeira edição completa (e crítica) das obras de Borges, o gênero do ensaio ocuparia – de longe – o maior número de páginas”¹ (BALDERSTON; MARTINS, 2019, p. 7, tradução nossa) – obrigaram-nos a restringir este estudo aos três textos já mencionados e ao tema que os une: política e nacionalismo, ideologia e identidade nacional. Esses temas não são novos para a crítica disponível sobre a obra do autor, mas ganharam contribuições recentes que este estudo pretende incorporar. Destacamos o debate proposto por Mariela Bianco em *Invención de la Nación en Borges y Marechal*; as posições divergentes de Luis Othoniel Rosa e Alejandra

¹ No original: “Si tuviéramos una verdadera edición completa (y crítica) de las obras de Borges, el género del ensayo ocuparía – de lejos – la mayor cantidad de páginas”.

Salinas em seus estudos sobre a influência das ideias anarquistas e liberais sobre a obra do escritor; e o trabalho do pesquisador norte-americano Daniel Balderston, que há décadas analisa os prototextos do escritor argentino, o que tem contribuído para mostrar a constância do debate proposto e como o contexto da escritura pode ser lido na obra de Borges. O estudo da questão política e da construção do nacional se apoia também em análises já clássicas sobre o tema na obra borgeana, como as de Ricardo Piglia (1941-2017), Beatriz Sarlo (1942-), Carlos Gamerro (1962-) e Alan Pauls (1959-), todos, aliás, dublês de escritores e críticos como o mestre.

O olhar crítico, no entanto, não escapa às contingências do *locus* enunciativo – a partir do Brasil, onde há forte repercussão da obra do argentino, desde pelo menos Mario de Andrade (1893-1945), que em um texto de 1928 apontava a importância do então jovem escritor. Algumas das preocupações centrais de Borges são comuns aos modernistas brasileiros, como aquela que opõe universalismo e localismo, ou as discussões entre o próprio Mario de Andrade e o Movimento Antropofágico, liderado por Oswald de Andrade (1890-1954). Ou ainda quando esse embate reaparece décadas depois com o Tropicalismo. Além da boa acolhida pela academia e pelos escritores, o argentino merece atenção crescente do mercado editorial; obras suas são traduzidas, republicadas e lançadas com frequência. A crítica literária brasileira também dedica grande espaço aos estudos sobre o argentino: não podemos deixar de citar os trabalhos de Davi Arrigucci Jr, Eneida Maria de Souza, Jorge Schwartz, Alexandre Eulálio e Augusto de Campos, entre muitos outros. Devemos assinalar também que Curitiba, base do Programa de Pós-Graduação que originou este estudo, está situada na confluência entre o Brasil meridional e os países do sul do continente, sendo ponto de trânsito fácil e contínuo, do qual a figura do gaúcho e a região pampeana (temas literários caros ao escritor) não estão distantes. No entanto, é preciso assinalar que o estudo da sua obra ensaística é restrito no Brasil, restringindo-se a alguns textos do escritor sobre temas literários ou sobre a representação artística. Uma pesquisa nas principais plataformas acadêmicas e em bancos de dados disponíveis sobre teses e dissertações, mostram como é ampla a gama de assuntos analisados – questões ligadas à tradução, autoria e escritura; ao papel do autor e do leitor modernos; memória, tempo e espaço mítico; ficção, poesia, alteridade e intertextualidade; pampa, gauchismo e regionalismo literário, entre outros. São escassas, porém, abordagens sobre temas políticos e quase inexistente sobre os ensaios aqui analisados². É, portanto, a partir do Brasil e

² A consulta, realizada de 05 de janeiro a 10 de fevereiro de 2022, abrangeu os bancos de teses disponíveis nas plataformas do Portal Brasileiro de Publicações Científicas e Acesso Aberto - Oasisbr (<https://oasisbr.ibict.br/vufind/>) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD (<https://bdtb.ibict.br/vufind/>), além do sistema de buscas Google Acadêmico. Foi identificada a dissertação de

de alguns pensadores brasileiros, em diálogo com pensadores hispano-americanos, que se tentará, do lado de cá do Rio da Prata, entender alguns aspectos da relação do escritor argentino com o ensaio, em especial com sua vertente política.

Como a amplitude do ensaio político em Borges se revelou maior que o lugar inicialmente destinado a ele neste projeto, o tema ganhou autonomia e resultou no estudo que agora apresentamos. A hipótese inicial levantada – que nos desafiamos a demonstrar – era que a questão da violência na obra tardia do escritor argentino tinha origem naqueles textos ensaísticos e nas concepções políticas que ali eram discutidas, buscando pontos de conexão com o processo de barbarização da sociedade argentina que o escritor enxergava a partir do seu *locus* enunciativo. Tal processo aparece explicitamente nos textos de 1970 – tanto no Prólogo quanto nas ficções de *O informe de Brodie* –, nos quais o conturbado contexto político dos anos 1960-1970 transbordava para contos em que predominam a temática local e a violência. Assim, a produção desse período contrapõe-se à abordagem de acento liberal que dominava os textos dos anos 1930-1940, opondo-se àquela concepção política-ideológica. Acompanhando os estimulantes ensaios de Alan Pauls, Carlos Gamerro e Beatriz Sarlo sobre a relação de Borges com a questão do nacionalismo (e seus desdobramentos peronistas), identificamos nesses três textos o caminho que levaria à crítica do gaúcho como símbolo nacional, realizada pela desconstrução do mito do personagem Martín Fierro, ponto que seria culminante no conto “O outro duelo”, incluído exatamente nessa coletânea de 1970. Para percorrer esse caminho que vai do ensaio à ficção – que vai também de uma concepção política-ideológica de viés liberal para a presença da violência desmedida e de uma defesa do Estado forte e autoritário – exigiu que nossa pesquisa fosse dividida em duas etapas, sendo que a parte relativa ao gênero ensaístico se revelou ampla o suficiente para esgotar esta parte do nosso estudo concernente ao mestrado, ficando seus desdobramentos no gênero ficcional para uma outra etapa da pesquisa.

Entre outros motivos, a escolha do ensaio para este estudo deve-se ao fato de ser esse o campo literário que o autor utiliza como laboratório de suas ideias – filosóficas, existenciais, artístico-literárias – e no qual exercita a discussão metaliterária sobre o seu ofício. O argentino renova, assim, uma tradição que vem de Michel de Montaigne (1533-1592), com seu *modus operandi*, sua atitude inquisitiva ante a realidade e o mundo, sua forma de elaborar o pensamento por meio de textos reflexivos, a intimidade que revela entre pensamento e sua

mestrado defendida na PUC-SP por Felipe Carvalho Correa de Mello, “Literatura, ideologia e política: uma proposta de abordagem psicossocial sobre a literatura de Jorge Luis Borges durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón (1946-1955)”, onde o ensaio “Nosso pobre individualismo” é analisado brevemente.

articulação em textos escritos. Vem também de Francis Bacon (1561-1626) e da tradição filosófica inglesa, do seu *modus cognitae*, do pensamento lógico, metódico e racional, além da inspiração política baseada no modelo que privilegia o individualismo burguês de feição liberal. Na América, e na Argentina em particular, o ensaio se prestou ao debate sobre o lugar que o Novo Mundo ocupava no imaginário europeu, e esteve presente de forma decisiva nos movimentos de emancipação ocorridos no início do século XIX. Borges, herdeiro dessa tradição hispano-americana, trabalha o texto ensaístico de uma forma inédita até então e, entre outros desafios, busca fazer a conexão entre o século XIX formativo e a atualidade, dialogando constantemente com o momento político em que ocorre a escritura. Mais forte entre os anos 1950 e 1980, a crítica ao apolitismo e à desvinculação – pessoal e poética – do autor em relação à realidade e ao contexto social e cultural em que vive tem sido revista recentemente. Tais análises mostram que o desreferenciamento e as elaborações fantásticas do escritor não deixavam de dialogar com o real, o contexto político e as angústias compartilhadas com a comunidade onde vivia. O que pretendemos não é discutir a presença de temas e questões políticas em sua obra, mas mostrar como, nesses três textos analisados (entre tantos outros possíveis), Borges não só reflete e questiona dentro das principais correntes do pensamento político moderno, como demonstra um grande domínio da ciência política e de alguns dos seus temas clássicos. De Piglia a Sarlo, de Bianco a Balderston, a partir dos anos 1990 proliferam análises que tentam demonstrar, desde seus manuscritos, o rigor e o cuidado com que o autor pesquisava esses temas e o seu conhecimento e difusão de ideias de filósofos políticos como Hobbes, Locke e Spencer; e também a influência de algumas ideias anarquistas presentes na Buenos Aires do início do século XX, como mostra Rosa (2019). Entre seus temas preferidos, ou incontornáveis, está o embate entre o indivíduo e o Estado, a questão da formação do Estado e das identidades nacionais e as suas representações.

Como afirmado, a questão do indivíduo contra o Estado perpassa a obra de Borges. Sua defesa do individualismo contra a intromissão do aparelho estatal é uma das ideias que se mantêm constantes durante toda sua vida (a outra ideia inflexível, sem nenhum tipo de ambiguidade, é o antiperonismo); estrutura sua visão de mundo interagindo dialeticamente com suas concepções estéticas, suas ideias acerca da arte e do papel do autor. É no texto ensaístico que Borges exercita as reflexões e questionamentos e reelabora suas leituras, deixando subentender o caráter imaginário (ANDERSON, 1993) e a natureza narrativa (BHABHA, 1998) de um determinado e às vezes difuso projeto de nação, que, ainda que não seja dito, como sugere Bianco (2020), existe. Mesmo paradoxal e contraditório (como acontece nos anos 1970 pelo

seu apoio aos regimes militares), esse projeto é em sua essência político e passa pela discussão sobre o papel do Estado nas nações periféricas do capitalismo mundial. Na América Ibérica, na história política e cultural vivida pelas nações que emergiram da emancipação do domínio colonial espanhol, onde foram criados Estados a partir de alguns critérios incertos e arbitrários, baseados na estrutura administrativa-burocrática do antigo Vice-Reinado do Prata³, o Estado surgiu antes que a Nação, e ajudou a estruturar as novas identidades a posteriori.

Ao comemorar 70 anos de vida, já consagrado e com uma obra reconhecida como erudita e cosmopolita, Borges apresenta ao seu público e à crítica uma coletânea de contos na qual volta ao passado e fala dos conflitos e embates que formaram a nação argentina. Aguardada com grande expectativa, *O informe de Brodie* reúne onze narrativas ficcionais e um Prólogo, onde retoma alguns temas que atravessam suas reflexões e atualiza discussões formuladas em artigos publicados nas décadas de 1930 (“*Nuestras imposibilidades*”) e 1940 (“Nosso pobre individualismo”) e, de maneira surpreendente, traz a política para a literatura, aborda diretamente questões que afirmara estarem distantes da sua obra – declara, entre outras coisas, sua filiação partidária. Os dois artigos, tratados aqui como ensaios literários, e o Prólogo, analisado como texto complementar àqueles e com os quais dialoga, possuem em comum o fato de refletirem o impacto causado por mudanças profundas ocorridas no cenário nacional. “*Nuestras imposibilidades*” não deixa de repercutir a derrubada do governo de Hipólito Yrigoyen, ocorrida em 1930 por meio de um golpe de Estado liderado por militares, recurso que se tornaria recorrente naquele país nos anos seguintes. O artigo de 1946, “Nosso pobre individualismo”, é um dos vários textos⁴ que o autor publicou – talvez o mais polido e argumentativamente elaborado – sobre o fascismo, o nazismo e o peronismo (a eleição de Juan Domingo Perón para o primeiro mandato como presidente da República da Argentina aconteceu naquele ano). Por fim, o Prólogo, assinado em abril de 1970, foi escrito em meio à radicalização política e antecipa em poucas semanas a explosão da luta armada como reação à violenta repressão praticada pela ditadura militar que estava no poder, e a possibilidade de eclosão de uma nova guerra civil.

³ Fausto e Devoto (2005, p. 29) recuperam o processo de formação territorial da Argentina, oriundo da criação do Vice-Reinado do Rio da Prata, em 1778. “O vice-reinado fora criado por meio da reorganização de jurisdições preexistentes do Império espanhol e era uma unidade nova, sobrepondo-se, em alguns pontos, a territórios densos e administrativamente coesos (como o do Alto Peru ou do Paraguai), que, ou funcionavam com razoável autonomia, ou dependiam de outros centros do poder espanhol. Isto fazia da nova jurisdição uma unidade muito mais superficial”.

⁴ Conforme assinala Balderston (2020, p. 78).

Os três textos, analisados em conjunto, revelam uma mesma preocupação, mas também as diversas entonações que elas assumem ao longo dos 40 anos que separam o primeiro do último: a questão nacional e a questão política, que se conjugam, desdobram, contradizem e entram em conflito, tendo como base a oposição do escritor a movimentos políticos considerados autoritários e intervencionistas em relação às liberdades individuais. Há uma ideia que sustenta esse debate e que aparece no ensaio de 1946 e se repete no Prólogo de 1970: a do Estado mínimo, e da esperança de que apareça um “partido que tenha alguma afinidade com os argentinos; um partido que nos prometa (digamos) um severo mínimo de governo” (BORGES, 1999b, p. 39). No Prólogo, essa ideia ganha uma forma ainda mais sintética e distante: “Acredito que com o passar do tempo mereceremos que não existam governos” (BORGES, 2001, p. 16).

A escolha do ensaio como recorte para análise da obra borgeana deve-se ao estatuto que o gênero tem nos escritos do argentino e ao por este arquigênero ser a forma por excelência do pensamento crítico sobre a realidade hispano-americana desde a Conquista empreendida por espanhóis e portugueses (ARCINIEGAS, s.d.). Primeiro gênero literário a se manifestar no continente, ele foi decisivo na maioria dos movimentos que levaram à emancipação de nações, e tem na América uma proeminência literária-cultural que não aparece em nenhum outro lugar. É no ensaio que Borges articula e reflete sobre suas ideias, a realidade e o fazer literário, até o momento em que essas reflexões tomam a forma de elaboração poética-ficcional. É clara a influência da poesia nos seus ensaios e da forma ensaística na sua poesia na fase inicial da obra, quando o escritor ainda experimentava o terreno da prosa ficcional. À medida que sua escritura avança, as especulações se desdobram em contos nos quais esses temas são o ponto de partida, e inspiram enredos que muitas vezes assumem ares de discussão filosófica e metafísica. Outras vezes, o argentino recorre ao diálogo com obras e autores dos mais diversos lugares e matizes, resultando num texto de características híbridas, entre a poesia e a prosa ficcional ou filosófica.

A discussão proposta por Borges explicita a influência sobre sua obra do pensamento político de tradição inglesa (PRADO, 2007, não p.), desde Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704), formuladores da teoria do Estado moderno e do liberalismo, passando pelos filósofos Francis Bacon e Herbert Spencer (1820-1903) e pelo norte-americano William James (1842-1910). Em comum entre eles, há a defesa do livre arbítrio, da liberdade individual e dos direitos do cidadão; do conhecimento científico e racional contra dogmatismos e contra o misticismo religioso; da nova sociedade burguesa e do novo sujeito histórico que se afirmava ao longo dos séculos XVII e XVIII. Essa tradição, que acabou exercendo enorme influência e

pode ser identificada nesse trânsito entre o ensaio e a ficção que o escritor realiza, em um movimento híbrido e questionador elaborado no campo que é o preferido para exercitar suas ambições filosóficas e especulativas. Veremos também como a essa tradição liberal Borges incorpora a repercussão do pensamento de inspiração anarquista de Macedonio Fernández (1874-1952) e de algumas ideias que estavam muito presentes no começo do século XX em Buenos Aires, dada a influência de importantes grupos de migrantes europeus que se organizavam em volta do anarcossindicalismo, e ainda como essas ideias podem ser identificadas em algumas concepções estético-narrativas, como a desconstrução do papel do autor e a prática de se apossar de citações e fragmentos textuais de outros autores para compor uma obra de caráter e construção coletiva (conforme Rosa, 2020).

É no campo do ensaio que Borges discute os temas pertinentes à ciência política. Nos enredos ficcionais a abordagem política é sutil e dissimulada. Mas em *O informe de Brodie* ela aparece de forma mais visível, como em “História de Rosendo Juárez”, conto no qual a história de “Homem da esquina rosada” (1935) é reescrita sob outro ponto de vista narrativo, a partir do relato de um personagem que trabalha como cabo eleitoral e capanga para um líder político regional, recrutado em razão da fama de valente e violento. Além dessa clara referência ao uso político desses homens avulsos, que viviam de colocar sua coragem pessoal a serviço de mandões e caudilhos locais, o tema aparece em outros contos da série – o personagem Juan Muraña, do conto de mesmo nome, exercera a mesma função; em “O outro duelo” há uma guerra civil na qual dois gaúchos são chamados a se alistar ao lado dos rebeldes, que são por fim vencidos pelo oficialismo.

Tais ideias surgem nos contos tardios de *O informe de Brodie* em outro registro, exploradas protagonisticamente em suas consequências mais dramáticas – e violentas. Encontramos nos contos os desdobramentos e limites dessas ideias discutidas nos ensaios e dos conflitos que dividem a sociedade argentina desde sua constituição. Se nos artigos analisados o autor questiona a interferência dos governos, nas ficções de *O informe de Brodie* o Estado está distante e ausente, não regula a justiça entre seus cidadãos e pouco interfere nas relações sociais. É percebido quando em crise profunda – como a guerra civil que é o cenário de “O outro duelo” –, ou pelo seu distanciamento, que abre espaço para a solução individual e violenta dos conflitos, substituindo o papel do Estado como agente da lei e da ordem. Coragem e valor pessoal tornam-se então os critérios de justiça, evidenciando as dificuldades existentes na relação complexa do Estado com seus cidadãos em uma nação em formação, de lei e autoridade escassas e distantes, onde o personalismo regula as relações sociais e a ordem impõe-se pela lei

do mais forte, pelo uso da força bruta que, com não rara frequência, resvala para inevitáveis lutas e duelos fatais.

O debate sobre cidadania e Estado na Argentina recoloca outro, igualmente amplo e problemático, que diz respeito aos conceitos de civilização e barbárie e aos projetos nacionais implicados em cada um deles. A questão passa necessariamente pela representação literária e pelas discussões provocadas desde a publicação de *Facundo – civilização e barbárie*, de Domingo F. Sarmiento, e *O gaúcho Martín Fierro*, por José Hernández (1834-1886), como defende Gamero (2019). O poema de Hernández pertence à tradição da poesia gauchesca iniciada por Bartolomé Hidalgo (1788-1822) e provocou grande impacto sobre o imaginário popular – mas também sobre o imaginário de intelectuais urbanos –, ao dar forma ao mito do gaúcho como representante máximo da identidade nacional argentina, ancorada no seu espírito e modo de vida livre e indômito, representante de uma sociedade de origem agrária e conservadora, apoiada em valores católicos tradicionais e nas relações pessoais de poder. Esse imaginário contrapõe-se à ideia radical que Sarmiento apresenta no longo ensaio publicado em 1845 e que balizaria as discussões sobre a identidade nacional, além de servir de base para a implantação de políticas públicas na área de educação na segunda metade do século XIX na Argentina, quando o pensador é escolhido como ministro da Educação e depois Presidente da República. *Facundo* teve enorme influência no meio intelectual do continente latino-americano ao propor um projeto eurocêntrico, letrado e cidadão, que articula a ideia da implantação de um modelo de educação laica e de responsabilidade do Estado, com a missão de aculturar e dar homogeneidade identitária, de cima para baixo, a outros segmentos sociais - indígenas, trabalhadores rurais e excluídos de forma geral -, vistos pela elite local como responsáveis pelo atraso do país em relação à Europa moderna.

Escrito sob a sombra do governo Juan Manuel de Rosas e sobre a violência do Estado que o ditador implantava a ferro e fogo, *Facundo* propõe-se a desvendar um enigma: como esse Estado tirano reflete uma certa maneira de ser do seu povo (JÁUREGUI, 2008, p. 259). Para o autor de um dos textos mais representativos do nacionalismo liberal e da cultura letrada do Rio da Prata, a geografia do país e a sua “natureza bárbara”, teriam uma relação determinista sobre o comportamento da população. Por isso, esse discurso político-ideológico previa também a imigração massiva de europeus para ocupar o interior e ajudar a conquistar, povoar e desenvolver o território argentino, o que, na verdade, significou o aniquilamento das populações originárias e a ocupação das terras por uma nova elite econômica, mais afinada à etapa do capitalismo imperialista e em expansão mundial que se consolidava naquele momento histórico.

Jáuregui aponta para como a oposição entre civilização e barbárie nos moldes proposto por Sarmiento é, no entanto, fluído e híbrido, e reproduz um modelo de pensamento que diz mais respeito à Europa do Romantismo (e aos impasses que o capitalismo modernizante impunha àquela sociedade) do que à América. Mas é esse modelo – que via na Europa – não em toda Europa, mas principalmente a inglesa e francesa, uma vez que Espanha era vista como decadente e atrasada - o exemplo que deveria ser implantado na Argentina, da mesma forma que atribuía ao interior, aos indígenas e gaúchos a designação de bárbaros e incivilizados. Uma barbárie, no entanto, conforme aponta Sarmiento, que poderia ser aculturada e incorporada ao sistema capitalista que se expandia pela Argentina. Civilização e barbárie seriam, portanto, ideias instrumentalizadas para tratar de uma realidade *sui generis*, a americana e, mais ainda, a da região do Rio do Prata, e equacionar os dilemas da sua fundação e integração.

A barbárie como conceito fluído e híbrido é, afinal, matéria prima para a elaboração letrada desses conceitos ideologizados e utilitários para o modelo de dominação econômica e política proposto pela elite letrada, representada por Sarmiento e pela defesa da implantação de um novo projeto de Estado-Nação ligado ao capitalismo liberal e exportador, principalmente de origem inglesa, e às formas intensivas e modernas de exploração agropastorial. Em *Facundo*, estaria visível um tipo de sedução estética - e também moral - que o bárbaro exerce, que é operada no ensaio como uma ferramenta para criticar e desconstruir o projeto político rosista. Conceitos, portanto, construídos como discurso histórico-político datado, voltado para aquela realidade imediata (Sarmiento faria, segundo Jáuregui, a ponte entre antigas imagens divulgadas pelos viajantes do canibal americano e o conceito de barbárie, que seria provocada e determinada pela paisagem bárbara e inóspita - Facundo Quiroga seria bárbaro porque alijado do sistema civilizatório Ocidental, enquanto Rosas, o “canibal de Buenos Aires”, é associado ao monstruoso e irremediável). O confronto entre os dois conceitos é, portanto, instrumental, uma vez que liga o monstruoso e as práticas canibais ao discurso colonial, que tentava justificar a dominação, exploração e escravização colonial ou *criolla*, enquanto a ideia de barbárie justificaria a incorporação desses personagens ao novo modo de produção e às formas com que capital e trabalho se organizam na Argentina a partir do fim do século XIX.

É no contexto dessas discussões entre dois projetos nacionais que esses personagens representam (cidadino x rural; universal x local; civilizado x bárbaro) que devemos entender o percurso de Borges desde o ensaio de reflexão política universalista e liberal ao texto ficcional local, nostálgico e “realista” dos seus contos de 1970, refletindo sobre a conturbada história argentina, explicitando a resiliência no pensamento do escritor do componente ideológico

daquelas ideias que subsistem ainda no final do século XX e que norteariam suas concepções políticas, vindo a culminar na defesa das ideias sarmientistas. A questão continua dialogando com o presente da escritura, onde esse embate entre ideais continuam presente como na época de Sarmiento, e a adesão de Borges ao modelo eurocêntrico alinha e aproxima a concepção dos dois escritores. A mesma pergunta que assombra a Borges em 1931, 1946 e 1970, já está posta por Sarmiento⁵ – como resolver esse conflito entre sociedade e Estado, entre tal sociedade (como a descrita em “Nuestras imposibilidades” ou aquela que elegeu Perón e depois aguarda sua volta do exílio) e esse Estado que ora é distante e ausente, hora é intervencionista e repressor. O que ambos escritores propõem - e por isso, segundo alguns críticos, Borges seria não apenas um questionador, mas também renovador de Sarmiento – como expurgar os elementos formadores da sua concepção ideológica de barbárie, pela letra, pela escritura, pelos textos de intervenção e do pensamento da cidade letrada nos rumos da jovem nação.

Nos três textos que serão analisados encontramos algumas das características que fizeram do escritor argentino um dos principais representantes do gênero ensaístico na literatura moderna ocidental. O ensaio aparece desde os primórdios da obra do escritor: aos 25 anos publica a primeira coletânea de artigos, intitulada *Inquisições*, obra depois renegada. Já estavam ali o espírito inquiridor, a análise fragmentada e parcial da realidade, sem a pretensão totalizadora ou de alcançar uma conclusão final; a ironia e o texto mordaz, que questiona alguns dos principais cânones do pensamento ocidental; além da defesa de princípios estéticos e compositivos que norteariam não só sua obra, mas grande parte da literatura produzida no século XX, ou pelo menos a partir da sua segunda metade.

O ensaio borgeano representa uma novidade no cenário literário, e o argentino ajudou a configurar um modelo de autor típico da pós-modernidade artística, apoiado na reflexão crítica sobre seu fazer tanto quanto no próprio fazer, dissolvendo as fronteiras entre a invenção literária e a reflexão sobre ela. Borges renova uma característica tradicional no continente: a de exercitar a crítica e o pensamento político-filosófico por meio desse tipo de texto – artigos, cartas, relatos de viagens, discursos e proclamas. Um tipo de produção literária que criou raízes no continente desde a chegada dos ibéricos. Borges filia-se, portanto, a uma tradição que fez do ensaio o tipo de texto predominante na América Hispânica, o que aparece explicitamente nos três textos analisados – para ficarmos nos exemplos mais evidentes, em “*Nuestras imposibilidades*”, o

⁵ Ricardo Piglia fala de “um conjunto de contradições que são históricas e que foram definidas como essenciais por uma tradição ideológica que remonta a Sarmiento. (PIGLIA, 1979, p. 4, tradução nossa). No original: “*un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento*”.

“idealismo latino” e a “viveza portenha” são referências explícitas a essa herança; em “Nosso pobre individualismo”, ela aparece transfigurada na análise sobre os caracteres do Quixote e na perspectiva individualista que ele antecipa; no Prólogo, a questão surge na referência irônica ao Dicionário da Real Academia Espanhola.

Inicialmente, analisaremos como o ensaio se apresenta na obra do escritor como laboratório onde discute e reflete sobre a criação ficcional e literária, e onde é, igualmente, o campo preferido pelo autor para debater publicamente e elaborar suas ideias políticas, seja da política nacional conjuntural, seja sobre os grandes dilemas políticos da vida em sociedade. Algumas das suas características enquanto gênero literário e sua emergência na obra do escritor serão analisadas a seguir, a partir do pensamento dos principais críticos e teóricos do ensaio, tendo em vista os elementos fundamentais que configuram a especificidade do gênero e conferem a ele uma voz única no enunciado dos escritores modernos, Borges à frente. Analisaremos a seguir como o argentino é herdeiro de uma dupla tradição, oriunda dos precursores do ensaio moderno: Montaigne, de quem absorve um certo *modus operandi*, e Francis Bacon, ao qual deve o *modus cognitae*. Tentaremos mostrar como, da tradição filosófica e literária inglesa, Borges se apropria do pensamento liberal e da filosofia nominalista, e como essa tradição se revela na ironia, no ceticismo e na perspectiva radicalmente individualista do seu pensamento, aplicado à realidade argentina, que forma a outra raiz do seu pensamento, a de origem espanhola. A questão política que nos interessa neste estudo, sobre o Estado, a cidadania e a construção da nacionalidade, será abordada em uma perspectiva histórica, tentando enxergar três momentos – às vezes contínuos, outras contraditórios – dessa forma como Borges vê a política: primeiro o “jovem” Borges dos anos 1920-1930; depois veremos o impacto do peronismo na sua obra e, finalmente, “nas fronteiras da velhice”, quando seu pensamento se radicaliza. Por fim, estaremos preparados para analisar os textos que representam esses três tempos e a transformação da relação do autor com os temas propostos e o contexto político (e também o que se mantém inalterado ao longo desse período de quatro décadas que os separam).

Borges tinha uma visão muito particular sobre o mundo e sobre seu labor literário, na qual este predomina sobre aquele. As questões artísticas e estéticas configuram em boa medida o conteúdo político e ideológico dos seus textos de intervenção pública. O argentino faz do jogo entre a estética e a política um dos motores dos seus artigos e ensaios, deixando indicações de que vê a vida social e política a partir do ângulo com que é a questão estética (a dificuldade da representação, a autonomia da arte sobre a realidade, a crise do autor e o papel protagonista do leitor, a autorreflexão e a autorreferencialidade dos seus textos e a linguagem elevada a sujeito

da enunciação). Quando o escritor inverte a equação e faz uma análise crítica do contexto político a partir da análise do discurso e do texto do poder, do seu carácter encenatório, farsesco, ilusório, ele antecipa em algumas décadas questões retomadas depois pelo estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrutivismo, correntes do pensamento que ajudaram a divulgar sua obra antecipatória de alguns dos grandes temas dos estudos culturais e literários, ainda hoje capazes de mobilizar a crítica e o debate intelectual.

2 BORGES ENSAÍSTA: LABORATÓRIO FICCIONAL E CAMPO DE REFLEXÃO POLÍTICA

Borges é herdeiro da tradição hispano-americana de escritores e intelectuais que se aventuram pela política, seja a política partidária, seja aquele exercício político feito a partir da discussão pública e intervenção no debate com textos opinativos – artigos, discursos, boletins, panfletos, abaixo-assinados – de caráter ensaístico, prática que deitou profundas raízes no continente. Na Argentina, onde a figura de Domingo F. Sarmiento é central pois exerceu enorme influência em todo o continente a partir da publicação do ensaio – *Facundo – civilização e barbárie* –, na metade do século XIX. O conflito proposto por Sarmiento entre civilização e barbárie, tema polêmico, porém crucial nos debates e estudos sobre a formação da identidade nacional argentina, tem em Borges um debatedor sempre presente e que oscilou entre a crítica ao modelo eurocêntrico e colonizador preconizado pelo pensador que depois viria a ser Presidente da República (a presença de elementos populares na primeira fase da obra borgeana seria um contraponto à ideia de civilização proposta por Sarmiento) e a adesão nos anos 1970 (o que contribuiria para dar sustentação ideológica ao apoio de Borges aos regimes militares),

Sarmiento, representante do intelectual-político, ou político formado a partir do pensamento de uma elite letrada nascida na América espanhola, encarnou o engajado pensador latino-americano, dublê de ator político, participante ativo nos destinos nacionais, com atuação histórica decisiva na área da educação pública, transformada na principal bandeira do seu governo. Foi o oposto de Borges, um escritor tímido, avesso à exposição pública e à participação política destacada. Mesmo tendo atuado por muitos anos no funcionalismo público argentino, o cargo de maior relevância ocupado por Borges foi o de diretor da Biblioteca Nacional da Argentina por 18 anos, sem grande impacto na definição e implantação de políticas públicas na área da educação e cultura. Sua atuação como presidente da SADE – Sociedad Argentina de Escritores assumiu um caráter político por representar oposição ao governo Perón, de quem era publicamente crítico. Porém, em nenhum desses casos seu papel pode ser comparado ao do intelectual engajado e atuante na vida partidária ou em governos e políticas públicas. O escritor não se ausenta dessas discussões, mas elege o ensaio literário como campo preferencial, nas diversas formas que esse gênero adquire, para manifestar sua opinião e praticar o exercício da crítica. Considerados em conjunto, esses textos escritos e falados em prosa, em uma prosa reflexiva e inquisidora, atravessam toda sua vida e se confundem com sua obra.

No ensaio podemos entrever o alinhavo do seu pensamento e da sua forma de se expressar, funcionando como laboratório ficcional, antecipando narrativas futuras. O crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr. acentua uma das principais características do ensaio borgeano: o permanente tom inquisidor. Não por acaso, duas obras de Borges levam esse nome no título: *Inquisições*, coletânea de textos ensaísticos publicada originalmente em 1925 e depois renegada pelo autor; e *Outras inquisições*, de 1952, um dos mais importantes e influentes livros do gênero do século XX. “O ensaio é de fato aqui *inquisição*, busca tateante do sentido, forma recorrente, aberta e crítica, instrumento de decifração. Essa é a razão por que se mescla constantemente aos demais gêneros a que se dedicou o autor: parece corresponder a uma atitude básica diante do mundo” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 233). No centro dessa atitude está a pergunta, a indagação, que tanto pode ser encontrada nos seus ensaios quanto nas ficções. Como afirma Olmos (2019, p. 158), “longe de qualquer intenção meramente comunicativa, o ensaio dos escritores se oferece como espaço discursivo de indagação que permite colocar em evidência o gesto crítico que toda prática literária supõe entre os usos convencionais da linguagem”. Para a crítica, há no ensaio “uma lógica secreta que organiza a escritura de ficção” (OLMOS, 2019, p. 158), nela interferindo e por ela sendo moldado.

Assim, podemos ver o ensaio como a forma por excelência para se analisar e entender, mesmo que parcialmente, a obra dos escritores que se dedicaram a esse gênero como campo privilegiado para afirmar e refletir sobre seu fazer artístico e sua participação e inserção no meio social. Montaigne inaugurou uma nova vertente, seguida posteriormente por mais de uma geração de escritores, principalmente escritores de ficção, que encontram “no ensaio uma forma de explicitar os valores que sustentam suas práticas” (idem, p. 163). De acordo com a autora, as “condições discursivas do ensaio [...] favorecem que os escritores abandonem as instâncias mediadoras da ficção, levem adiante uma indagação das preferências estéticas e das posições éticas que balizam suas práticas”, numa escritura crítica que é uma “tentativa de impulsionar a própria escrita para o espaço da criação literária” (p. 154), problematizando a relação entre obra e autor, ao postular que “o autor não se apresenta [...] como instância prévia e exterior à obra, mas que se configura no próprio texto como construção discursiva” (p. 158). Esse processo fez do ensaio o *locus* fundamental para entendermos o contexto literário-cultural do século XX e da atualidade, tendo em Borges um renovador e explorador de todas suas possibilidades a partir da América do Sul.

É importante assinalar ainda que *Outras inquisições* encerra, juntamente com os livros que o precederam – os contos de *Ficções* e de *O Aleph* –, o principal da sua obra, os ensaios-

ficções ou ficções-ensaios de enorme repercussão nos círculos literários e acadêmicos mundiais. Vistas em conjunto, essas três obras dos anos 1940 e início dos anos 1950 formam um todo orgânico, complexo e inventivo que contribuiu para reorientar os estudos literários desde a segunda metade do século passado, tanto pelos temas abordados quanto pela forma que assumem, inédita na literatura ocidental, na qual o autor exercita uma “acentuada tendência à mescla de gêneros” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 230). O texto que propõe perguntas e nem sempre dá respostas, ou que dá respostas paradoxais e muitas vezes absurdas, é uma das principais características estilísticas do escritor argentino, que empreende sua viagem como um detetive em busca de decifrar os enigmas e mistérios da sua arte e seu contexto. Em Borges, a busca pela revelação de um sentido (a pergunta quer, como em um processo de aprendizagem, indagar sobre o sentido das coisas) é “sobretudo uma tentativa de decifração: leitura de um enigma. Tentativa de decifrar um ato emblemático, um momento simbólico decisivo, quando os múltiplos caminhos são o caminho, quando o todo se encarna na parte, ‘o momento em que o homem sabe para sempre quem é’” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 232).

Reforça esse aspecto a produção crítica de Borges – crítica literária, crítica cinematográfica, crítica cultural e das ideias; crítica sobre os acontecimentos mundiais, nacionais e locais, até mesmo os mais mezinhos. A postura inquisidora, os comentários e elaborações ficcionais sobre temas tão amplos e abstratos como a eternidade, o infinito, o tempo, o universo caótico, entre outros, a

[...] variedade desconcertante de seus assuntos, por vezes raros ou insólitos; o jogo que sempre praticou com os temas da filosofia idealista; o caráter conjectural de seu discurso, minado pela dúvida; a forma de comentário (filológico, erudito, intelectual) de seus textos, que se tecem pelo avesso. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 194).

Por fim, vale assinalar que o ensaio se presta à perfeição a uma das principais características do escritor argentino: o estilo combativo, polemista e conflituoso. A predisposição para pelear foi anotada por Pauls (2004, p. 39), que destaca a característica de enfrentamento, de corpo a corpo, de duelo que os textos borgeanos assumem.

a rigor, toda a literatura de Borges poderia ser lida como um grande manual sobre as distintas formas de disputa, desde a querela intelectual ou erudita (lutas entre escolas filosóficas, heterodoxias e heresias, litígios de leitura e de interpretação de textos, etc., até o enfrentamento físico em um duelo a faca ou um fato de sangue.⁶ (tradução nossa)

⁶ No original: “*En rigor, toda la literatura de Borges podría leerse como un gran manual sobre las distintas formas del diferendo, desde la querella intelectual o erudita (peleas entre escuelas filosóficas, heterodoxias y herejías,*

Para Pauls, Borges exercita uma prática agressiva sistematicamente, o que contradiz a imagem comum de um escritor retraído e frágil. Esse Borges arredo milita no debate e nas discussões, publica muitos artigos, está constantemente nas páginas de revistas e jornais para os quais contribuiu ao longo da vida, e mesmo em eventos ou solenidades para as quais cada vez mais era convidado, além das conferências que a partir dos anos 1950 são cada vez mais constantes, sem falar na presença que se torna frequente nos meios eletrônicos, como o rádio e a televisão. À medida que sua obra ganha repercussão, ele é instado a se posicionar sobre os mais diversos assuntos, e não deixa de fazê-lo. Mesmo que dissimuladamente e contraditoriamente, acaba por intervir na discussão pública – inclusive no campo político –, em um processo contínuo de inquirir e de perguntar, de decifrar e buscar respostas.

Os ensaios que analisaremos são exemplares nesse sentido, pois além de serem textos publicados em jornal e revista, de circulação mais ampla e pública, tiveram grande repercussão nos debates e discussões sobre políticas nacionais e identidade argentina na sua época. Fazem parte daqueles textos em que o autor não se furta a comentar sua obra, a dos colegas, assuntos ligados à filosofia, política e a temas nacionais, “demonstrando que Borges, muito mais do que parece, está impregnado de política e procurou sondar o movimento profundo do processo histórico-social do país” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 212).

Assim, além das reflexões e elaborações sobre temas metaliterários e metaficcionais, o ensaio é também campo preferido pelo autor para pensar sobre temas políticos, questões nacionais, praticar a crítica e expressar sua visão de mundo fortemente influenciada pelas ideias individualistas liberais, anarquistas e também conservadoras, muitas vezes contraditórias e camaleônicas, mas que se constituem, no ensaio literário, como “hecho estético” e a forma mais adequada para o argentino interpretar e intervir na realidade circundante. Borges, com o passar dos anos, assume um posicionamento cada vez mais explícito e midiático sobre temas políticos – com a cegueira quase total e com o aumento da fama, troca os artigos e resenhas críticas pelas entrevistas, conferências e presença pública. Em 1970, essa postura chega a invadir o campo da ficção, em um texto contraditório e irônico: o Prólogo que antecede os contos de *O informe de Brodie* chega inclusive a manifestar sua filiação político-partidária, enquanto garante que suas opiniões políticas não invadem sua criação literária. No jogo que estabelece de desreferenciamento com o real e o contexto imediato, nas tramoias entre a preocupação estética

litigios de lectura y de interpretación de textos, etc., hasta el enfrentamiento físico de un duelo a cuchillo o un hecho de sangre”.

e a política, nas citações e nas referências indiretas e sutis que elabora, o ensaio se presta à perfeição ao estilo polemista do autor, de um escritor que busca no embate e no enfrentamento com ideias e pensadores o impulso para pensar e se posicionar sobre temas do momento.

Uma boa forma de acompanhar essa trajetória – das ideias e dos textos de Borges, e de como eles dialogam e se interseccionam – é percorrê-la pelos escritos publicados em vida que podem ser reunidos sob o gênero ensaístico. Tomaremos aqui como livro-base e versão definitiva a edição das *Obras completas (1923-1972)* publicada em 1974 em Buenos Aires pela Emecé Editores, sob supervisão e intervenção direta do autor, auxiliados pela leitura em paralelo da edição em português publicada em Porto Alegre pela Editora Globo (em 1996-1997), em quatro tomos. Também foram fundamentais na nossa análise os três volumes dos *Textos recobrados (1921-1986)*, publicados postumamente pela primeira vez em 2001 (utilizaremos aqui a edição de 2011 da Editorial Sulamericana, de Buenos Aires), assim como os textos reunidos em *Borges en Sur (1931-1980)* (BORGES, 2016a) e, de forma complementar, os textos publicados na coletânea *Borges en el Hogar (1935-1958)* (BORGES, 2000). *Sur* e *El Hogar* foram revistas periódicas para as quais o escritor contribuiu por décadas, e reúnem uma ampla miscelânea de textos assinados por ele, incluindo crítica e resenha literária, discursos, prefácios e notas. A leitura sobre a ensaística borgeana teve como guia os *Textos recobrados*, intercalados em sequência cronológica pelos textos das duas coletâneas de ensaios – *Discussão* (1932) e *Outras inquisições* (1952) – reunidos nas *Obras completas*, cuja versão utilizaremos. Ainda desse volume, é importante destacar que os prólogos, epílogos e notas acrescentados especialmente para essa versão de 1974 também serão considerados como ensaios literários para esta análise. Embora amplo e com uma abrangência que dá conta da maior parte – e a mais relevante – da produção ensaística do argentino, esse recorte não é completo nem definitivo, pois não esgota o conhecimento sobre sua obra, uma vez que livros em colaboração, textos de apresentação e prefácios a coletâneas, além de entrevistas e depoimentos, e até mesmo desenhos e ilustrações de sua autoria, continuam a ser publicados e revelados por pesquisas recentes sobre o legado pessoal e literário deixado em acervo pelo argentino, como mostram as pesquisas empreendidas por Daniel Balderston (coordenador do Borges Center, nos Estados Unidos), entre outros.

Nos *Textos recobrados*, a série de três volumes com quase 1.200 páginas de textos não publicados nas *Obras completas*, encontramos logo na epígrafe que abre o primeiro volume (relacionado à produção entre 1919 e 1929) – e que, portanto, principia a coletânea – uma indicação direta sobre a grande produção literária do período. A citação de Borges escolhida

pelo editor desses textos retoma uma declaração do próprio autor em seu *Ensaio autobiográfico*, publicado originalmente em 1970:

este período de 1921 a 1930 foi de grande atividade, embora boa parte dela tenha sido talvez imprudente e até inútil. Escrevi e publiquei nada menos que sete livros: quatro de ensaios e três de poemas. Também fundei três revistas e escrevi com regularidade para uma dúzia de publicações periódicas, entre elas *La Prensa*, *Nosotros*, *Inicial*, *Criterio* e *Síntesis*. Agora essa produtividade me assusta tanto quanto o fato de sentir apenas uma remota afinidade com a obra daqueles anos. (BORGES, 2009, p. 17)

A epígrafe remete imediatamente a duas considerações. A primeira é sobre a vasta produção literária do autor naquele período, fértil e intenso; a segunda é que os textos são publicados por um autor maduro que não se reconhece, senão remotamente, no escritor da juventude, afirmação que é relativizada pelo próprio autor em outros textos, como no Prólogo para seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), elaborado especialmente para a edição das *Obras completas* (redigido e acrescentado, portanto, cerca de cinquenta anos depois da publicação do livro que marca o início oficial da sua obra). Vale a citação:

[...] senti que aquele rapaz que em 1923 o escreveu já era essencialmente – que significa essencialmente? – o senhor que agora se resigna ou corrige. Somos o mesmo; os dois descremos do fracasso e do sucesso, das escolas literárias e de seus dogmas; os dois somos devotos de Schopenhauer, de Whitman. *Fervor em Buenos Aires* prefigura tudo o que faria depois. (BORGES, 1999a, p. 11)

O que nos interessa aqui é a primeira consideração, a respeito da epígrafe citada, uma vez que o próprio autor chama a atenção para sua intensa produção reflexiva e crítica, feita em prosa, em textos ensaísticos e nos quatro livros publicados no período e depois por ele renegados – *Inquisições* (1925), *O tamanho da minha esperança* (1926), *O idioma dos argentinos* (1928) e *Evaristo Carriego* (1930). Essas obras foram seguidas por mais um livro de ensaios, *Discussão*, publicado em 1932, formando um conjunto que resume um período da obra de Borges no qual ensaio e poesia se intercalam e refletem sobre a atividade crítica e literária.

São, portanto, cinco obras publicadas num período de sete anos (do refutado *Inquisições*, de 1925, ao prestigiado *Discussão*, de 1932) e que, percorridas em sequência nas versões definitivas publicadas, revelam-se fundamentais para entender a poética borgeana e as discussões que ele propunha em artigos como “A poesia gauchesca”, “A arte narrativa e a magia”, “A perpétua carreira de Aquiles e a tartaruga”, “Flaubert e seu destino exemplar” ou

“O escritor argentino e a tradição”, além do já citado *Evaristo Carriego*. A auto ironia sobre a vasta produção ensaística na fase inicial da sua obra e certa indulgência, presentes no comentário feito no texto autobiográfico, não devem nos iludir, uma vez que sua produção não cessou ao longo das cinco décadas seguintes. Considerando *Evaristo Carriego* como um longo ensaio, vemos que ele foi seguido de outros dois livros de pequenos textos ensaísticos e de crítica literária: *Discussão* (1932) e *História da eternidade* (1936). A seguir, há um intervalo de quase duas décadas na produção ensaística, período em que o autor publicou os contos que são decisivos na sua obra – *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949) –, para em seguida retomar o ensaio em *Outras inquisições* (1952). A partir de então, Borges deixa de publicar livros de ensaios, mas pulveriza seus textos especulativos em várias revistas, diários e outros meios de divulgação e circulação, o que pode ser confirmado nos escritos reunidos em *Textos recobrados* e nas coletâneas de *Sur* e *El Hogar*. Sem contar os textos híbridos, mistos de conto e ensaio, ficção e análise reflexiva – como são, por exemplo, alguns textos de *O fazedor* (1960), entre os quais vale citar “O simulacro” e “Ragnarok”. Podemos verificar então como a produção ensaística de Borges é precoce, contínua e se desenvolveu até o final da vida, suplantando em número e volume a sua produção poética ou de contista.

A intensa colaboração do autor em revistas e outras publicações pode ser vista pelas antologias, artigos, cartas, manifestos e proclamas, notas, paródias, relatos, resenhas, prólogos e epílogos, além de traduções, conforme se verifica no índice temático dos textos que compõem o primeiro volume dos *Textos recobrados*, composto por dezenove artigos, doze resenhas, dois relatos, seis notas, quatro manifestos e proclamas, além de nove traduções de outras obras e escritores. Nas décadas seguintes, o texto de caráter ensaístico se consolida na obra do escritor como uma fusão, inédita até então na literatura ocidental, de prosa poética e filosófica, especulações metafísicas, filosóficas, éticas e estéticas. Veja-se o segundo volume dos *Textos recobrados* e os conteúdos que contemplam o período de 1931 a 1955:

[...] três relatos, dois poemas, ensaios, artigos, resenhas, notas, prólogos, conferências, um discurso, duas traduções e dois questionários de caráter autobiográfico. Sob o título miscelânea, publicamos um manifesto, algumas entrevistas e questionários da época, e três notas de atualidade política e cultural. (BORGES, 2011b, p. 7, tradução nossa)⁷

⁷ No original: “[...] tres relatos, dos poemas, ensayos, artículos, reseñas, notas, prólogos, conferencias, un discurso, dos traducciones y dos encuestas de carácter autobiográfico. Bajo el título Miscelánea publicamos un manifesto, algunas entrevistas y encuestas de la época, y tres notas de actualidad política y cultural”.

A esses textos somam-se outros dois de autoria incerta. De um total de 118 textos publicados em diversos meios no período abarcado pelo segundo volume da coletânea, apenas dois são poemas, enquanto no primeiro volume dos *Textos recobrados* dominam os escritos poéticos. Isso evidencia a transição que o escritor empreende, de uma produção ensaística para a poesia e desta para o especulativo, ou seja, para um momento literário em que os ensaios continuam sendo elaborados e publicados em abundância, mas agora em diálogo não tanto com a poesia, mas com o conto, com um tipo de ficção digressiva que aparece nos enredos surpreendentes publicados nos anos 1940.

A transição do verso para a prosa curta, ocorrida ao longo da década de 1930, e a opção pelo ensaio como laboratório e campo de discussão desse processo de ficcionalização ficam ainda mais evidentes em outro conjunto de textos do autor publicados na revista *Sur*. Borges contribuiu com a revista de 1931 até o encerramento da publicação, em 1980. Entre 1931 e 1970 (período em que a colaboração foi mais frequente), ele publicou nada menos que 170 textos naquela revista, dos quais (como esclarece a “Nota del Editor” da coletânea *Borges en Sur*), quase a metade (75 textos) reunida nas *Obras completas*. Fez ainda crítica literária, resenhas, textos de homenagens e agradecimentos. E, principalmente, publicou ali boa parte dos textos que depois seriam reunidos nos seus quatro principais livros do período: são dezesseis textos de ensaios publicados em *Discussão* e outros doze ensaios publicados em *Outras inquisições*. Entre essas duas obras, publicadas com um intervalo de duas décadas, o escritor antecipou aos leitores de *Sur* seus principais contos ficcionais – dezenove no total, entre eles os mais representativos de *Ficções* e *O Aleph*.

A análise desses textos nos ajuda a entender como o ensaio se configurou ao longo da sua obra como uma escrita reflexiva e híbrida, que explora as possibilidades ficcionais de teorias filosóficas e metafísicas, num ambiente que busca o trânsito entre ensaio e ficção, e o diálogo entre escritor e leitor. O fato de Borges praticar tanto a reflexão quanto a crítica, e o diálogo com um sem número de outras obras e escritores, na mesma medida e com idêntico grau de refinamento e profundidade, reforça a importância do texto ensaístico em sua obra, marcada pela prática e o exercício de uma literatura sem fronteiras e aberta a todas as influências e trânsitos de temas e gêneros literários.

Antes de seguirmos, será importante revisar as principais características que fazem do ensaio a voz preferida por pensadores e escritores hispano-americanos para exercitarem o pensamento, o debate e para se posicionarem em relação a uma quase infinidade de temas

relacionados à especificidade do continente, da sua gente e sua organização social e política. E também como a voz que melhor consegue expressar a individualidade moderna, seus impasses e subjetividade fraturada.

2.1 A VOZ DO ENSAIO

O gênero ensaístico – ou, como prefere Arturo Casas (1999), o arquigênero, uma vez que contempla subgêneros ou variantes do mesmo estilo de texto – é herança da tradição clássica, tanto a de matriz grega – incluem-se aí os textos epidícticos dos sofistas e o diálogo que teve em Sócrates (470 a.C.-399 a.C.), Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C.) e Luciano (125-181) seus principais formuladores – quanto o de matiz latino, que tem em Sêneca (4-65), Horácio (65 a.C.-8 a.C.), Plutarco (46-120), Cícero (106 a.C.-43 a.C.), Catulo (87 a.C.-57 a.C.) e Lucrécio (94 a.C.-50 a.C.) seus expoentes.

O ensaio é tributário dos diálogos que surgiram na Grécia Antiga, nas conversações e pregações que o filósofo Sócrates fazia aos seus alunos e ouvintes em praças públicas, recolhidas depois por Platão, seu principal discípulo, e sistematizadas por escrito nos *Diálogos*, assim chamados por terem a missão de retransmitir e expressar as ideias manifestadas oralmente pelo mestre. Esse gênero surge num momento de afirmação do mundo Ocidental capitalista e burguês, ocupando o lugar do mito e dos deuses. O humano torna-se então o principal objeto da reflexão dos pensadores clássicos, e a vida, o seu objeto de entendimento e interpretação. Assim, os *Diálogos* de Platão assumem como modelo formal “a atividade cotidiana dos cidadãos atenienses [...] como acontecia nas barganhas comerciais e nas discussões políticas e jurídicas”⁸ (DOMÍNGUEZ, 1999, p. 332, tradução nossa), o que lhes confere outra característica fundadora para que o diálogo possa se realizar: a oposição entre duas (ou mais) ideias ou interlocutores, pressupondo uma relação de igualdade entre os praticantes.

O pressuposto do diálogo é de que não há um detentor da verdade, que ela tampouco está estabelecida e visível no discurso dos participantes, e que essa verdade – ou a revelação de uma inverdade, da falsidade dos fatos – apareça a partir do embate entre as concepções daqueles que dialogam. O ensaio enquanto gênero assume essa característica por sua postura aberta a ouvir o outro e aceitar opiniões distintas; pela sua forma inconclusiva, que permite o confronto,

⁸ No original: “la actividad cotidiana de los ciudadanos atenienses [...] al igual que acontecia en los regateos comerciales y en las discusiones políticas y jurídicas”.

a negação e uma nova interpretação para determinado assunto, podendo continuar, como o diálogo, indefinidamente a partir de novas reflexões ou descobertas que apareçam no percurso da conversação, até a consolidação do pensamento em texto escrito.

O ensaio na sua configuração moderna incorpora também o caráter retórico ou oratório e didático dos textos clássicos, o que deu origem a um sem-número de variantes. De forma geral, em comum tem a característica de serem textos reflexivos, escritos que se debruçam sobre um tema. A função conversacional e didática do ensaio é dada pela proposta de promover descobertas comuns de um novo saber entre mestre e discípulo, sábio e aprendiz, mantendo assim sua característica pedagógica: transmitir conhecimento, democratizá-lo (em praça pública, como fazia Sócrates aos seus ouvintes) e articular e estimular o pensamento pelo uso da lógica e pela reflexão sob parâmetros rigorosos – e não por revelações místicas ou míticas –, produzindo assim um saber transmissível e que estabelece uma relação interativa entre seus participantes. Essas formas de pensar, escrever, elaborar e explicar a realidade social foram se desenvolvendo na Idade Antiga, atravessaram a Idade Média e chegaram à época moderna renunciadas pelas divagações de Montaigne, embasadas na lógica persuasiva e no rigor científico pretendidos por Francis Bacon, constituindo enfim o ensaio como gênero literário moderno por excelência.

A partir do século XVI, “era perfeitamente normal para os autores publicarem coleções de pequenos estudos, quer os descrevessem como ‘miscelânea’ ou como ‘discursos’, ou seja, falas mais ou menos informais” (BURKE, 2001, não p.). Era um tipo de texto que constituiria um gênero literário menor, juntamente com artigos, novelas curtas e mesmo textos de convencimento político-ideológico, de grande repercussão durante o Romantismo do século XVIII, vindo a se tornar o gênero preferido pelo espírito daquela época, pela sua “liberdade formal e pela renovação filosófica e crítica com a qual inaugura o pensamento contemporâneo”⁹ (GONZÁLEZ, 2005, p. 147, tradução nossa). Ao longo dos anos, e de forma praticamente simultânea, o gênero começa a surgir na Europa, inicialmente em inglês e francês, e depois em outros idiomas e nacionalidades, como italiano, espanhol, alemão e português, atingindo o ápice ao longo do século XIX e primeira metade do século XX. Os textos trazem novas ideias e discutem os impactos da nova mentalidade na vida social europeia, tendo em comum um elemento que os une sob o mesmo gênero: todos possuem a preocupação com a fluência e um senso estético que se revela na forma de se expressar, muito mais próxima da arte e das

⁹ No original: “*libertad formal y por la renovación filosófica y crítica con la cual inaugura el pensamiento contemporáneo*”.

manifestações estéticas do que da filosofia ou da ciência. Se “o discurso elegante, como praticava a disciplina retórica, estava associado ao conceito de beleza clássica e à normatividade, era, no entanto, ineficaz como expressão artística da espontaneidade”¹⁰ (idem, p. 175, tradução nossa), o discurso ensaístico moderno mantém a preocupação com o belo e o estético enquanto se adapta às novas formas do pensamento e sua necessidade de expressão literária.

[...] por um lado, a expressão da subjetividade de um autor com vontade artística, consciente da sua obra; é, então, herança de Montaigne. E, por outro lado, a vontade de responder às demandas concretas do leitor moderno, de um receptor que reivindica um estímulo intelectual e estético condensado em poucas páginas e acessível a suas possibilidades culturais: são discursos breves e de temática variada, que se aproximam de argumentos científicos ou antropológicos a partir de uma crítica radical que não exclui a sensibilidade e a intuição.¹¹ (idem, p. 153, tradução nossa)

No ensaio pode manifestar-se, como em nenhuma outra forma literária, tanto a personalidade do autor quanto a do leitor, uma vez que o autor do ensaio dialoga intimamente com o leitor. O sujeito que enuncia pela voz do ensaio é não apenas o autor, mas também o leitor. A emergência do ensaio representa também a emergência e a afirmação do leitor como cocriador do sentido do texto, como coautor, uma vez que a cada novo leitor um novo significado se abre para o texto.

A preponderância do gênero a partir dos séculos XIX e XX e sua expansão como modo de pensar têm impacto no surgimento de obras literárias tão importantes quanto os três gêneros clássicos aristotélicos (épico, lírico e dramático), coincidindo com a consolidação da sociedade burguesa, do modo de produção capitalista, do processo de industrialização e seus desdobramentos na valorização do individualismo como forma de afirmação e expressão desde então. O gênero torna-se a forma preferida do sujeito histórico literário surgido nesse período, que manifesta através desses textos seu ponto de vista pessoal e idiossincrático; representa uma “tomada de posição original e profunda diante do todo da vida” (LUKÁCS, 2008, não p.). O ensaio pode ser resumido ainda como um texto autorreferencial, que se utiliza do discurso persuasivo e argumentativo, com uma lógica interna original, a partir da subjetividade do autor,

¹⁰ No original: “el discurso elegante, que enseñaba la disciplina retórica, estaba asociado al concepto de belleza clásica y normatividad, por tanto, era ineficaz como expresión artística de la espontaneidad”.

¹¹ No original: “[...]por una parte, la expresión de la subjetividad de un autor con voluntad artística, consciente de su obra: es, pues, herencia de Montaigne. Y por otra, el de responder a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales: son discursos breves y de temática variada, que se acercan a argumentos científicos o antropológicos desde una crítica radical que no excluye la sensibilidad y la intuición”.

da sua especificidade e tomada de posição diante do mundo; e de um impulso estético que organiza a elaboração de hipóteses e a ampliação da experiência e da aventura do pensamento e da imaginação artística. Nas palavras de Aullón de Haro (2005, p. 14, tradução nossa), “o gênero ensaio e, em conjunto, a enorme gama do que podemos denominar gênero ensaístico, vem a constituir, por assim dizer, uma metade da Literatura, uma metade dos discursos não práticos nem padronizados”¹².

A preocupação estético-estilística é constitutiva do ensaio como gênero, e incide sobre o impulso do sujeito da enunciação, que atenta para aspectos como a fluência e a legibilidade do texto e se preocupa em dialogar com um leitor que é intelectualmente estimulado pelas questões e dúvidas levantadas pelo texto (pela sua inventividade, pelo pensamento não confinado e livre para buscar um novo entendimento para antigas questões). O escritor e crítico brasileiro Alexandre Eulálio, ao comentar sobre o gênero no Brasil, prefere defini-lo como uma dissertação curta, em que predomina o “livre comentário estético, expresso dentro de um critério mínimo de prosa literária cultivada”, que transita por entre uma “móvel ordem de dissertação, que a todo o momento confina com a filosofia e a política, a novela e o documento, dentro de um campo que compreende tanto a erudição pura quanto o apontamento ligeiro” (EULÁLIO, 1989, p. 9).

Central no ensaio, a questão estética não é estanque, uma vez que esse gênero se caracteriza por frequentemente borrar os limites e fronteiras entre os gêneros literários, entre poesia e prosa, reflexão e ficção, desenvolvendo-se como uma poética das ideias. Se, por um lado, o ensaio é reflexivo e se tornou a forma preferida do “eu” se perguntar sobre a vida, ele também se converteu na voz que fala da vida, criando uma “ilusão da vida”, ou a ilusão que aspira à verdade, abrindo espaço então para o crítico falar do “seu mais profundo sentimento” (LUKÁCS, 2008, p. 11). Assim, a forma do ensaio se torna visão de mundo e implica uma tomada de posição que busca transformar e recriar a realidade, algo que é inerente ao espírito crítico e que pode, segundo Lukács, ser rastreado nos maiores ensaístas desde os gregos e romanos.

Torna-se necessário compreender como o ensaio se constituiu em um gênero autônomo entre os próprios gêneros literários e também entre a arte e a ciência, entre os campos da cultura e da natureza. Na definição de Theodor W. Adorno (1903-1969), ao invés de produzir um

¹² No original: “*el género ensayo y, en conjunto, la amplísima gama de lo que podemos denominar géneros ensayísticos viene a constituir, por así decir, una mitad de la Literatura, una mitad de los discursos no prácticos ni estándares*”.

enunciado com base científica ou artística, o ensaio busca o lúdico. Evita obedecer a regras da objetividade e ceder à busca da verdade absoluta e universal a que a ciência se propõe. Se por um lado o ensaio se diferencia do pensamento científico generalizante, por outro se aproxima da arte pela preocupação estética de expressar seu conteúdo. “Difícilmente se pode falar de algo estético de uma maneira não estética, despojada de toda semelhança com o assunto, sem cair em trivialidades ou perder, a priori, o contato com o assunto”¹³ (ADORNO, 1993, p. 14, tradução nossa). Georg Lukács (1885-1971) também posiciona o ensaio do lado da arte –o ensaio é “arte, não ciência” (LUKÁCS, 2008, não p.) –, já que pratica a “bela escrita” e adota um discurso que não dispensa o prazer e a fruição. A discussão aconteceria, então, no âmbito da relação entre conteúdo e forma, uma vez que o conteúdo seria o resultado da ação da ciência sobre nós, enquanto a forma faria parte do componente artístico que impregna o texto.

Adorno enfatiza o ensaio como categoria autônoma, que não separa forma e conteúdo, a partir de critérios como:

[...] compatibilidade da interpretação com o texto e consigo mesma, e sua capacidade para falar a todos os elementos do objeto juntos. Esta (característica) assemelha o ensaio de uma autonomia estética a que facilmente se acusa de ser um mero empréstimo da arte, por mais que se diferencie dela pelo seu meio, os conceitos, e por sua aspiração à verdade despojada de aparência estética.¹⁴ (ADORNO, 1993, p. 13)

Max Bense (1910-1990) defende que a crítica está na origem do pensamento dos criadores do ensaio moderno – Montaigne e Francis Bacon. Nos *Ensaaios* do francês, Bense enxerga a presença e a força das elaborações do espírito crítico, uma vez que “suas indicações para viver e morrer, para pensar e trabalhar, para gozar e chorar”¹⁵ (BENSE, 2004, não p., tradução nossa) são inerentes ao gênero ensaístico. Já em relação a Bacon, é destacada a dubiedade do pensamento, com forte acento moralista e sempre expressado com segundas intenções, com objetivo “aclaratório” e desmistificador. Bense (2004) nota ainda que os aforismos são a forma preferida do inglês para propor uma nova metodologia científica, apoiada nos elementos da natureza. Esse componente, que Bacon elaborou pioneira e exemplarmente, confere ao ensaio outro elemento do espírito crítico: a ironia e o sarcasmo, que podem surgir

¹³ No original: “Difícilmente puede hablarse de algo estético de una manera no estética, despojada de toda semejanza con el asunto, sin caer en la trivialidad ni perder a priori contacto con el asunto”.

¹⁴ No original: “[...] compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos. Ésta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética”.

¹⁵ No original: “sus indicaciones para vivir y para morir, para pensar y trabajar, para gozar y para llorar”.

dos comentários com intenções dúbias, e que se configuram como outra maneira de a crítica se manifestar.

A voz que se pergunta é a voz crítica, filha do Renascimento, do Liberalismo e do Iluminismo, correntes do pensamento que deram forma às ideias que ampararam tanto a Revolução Francesa quanto a independência dos Estados Unidos, eventos decisivos para a configuração da modernidade e da liberdade de espírito surgida ao longo desse processo histórico. É uma voz que desafia, duvida, questiona e coloca à prova os saberes estabelecidos, demonstrando sua disponibilidade para o equívoco e o erro, o que conformaria o ensaio como uma categoria crítica do espírito (ADORNO, 1993, p. 12), isto é, a forma por excelência de se praticar a crítica. O tema é igualmente tratado por Lukács (2008, não p.), que em mais de um momento do seu texto usa os termos “crítica” e “ensaio” como sinônimos, referindo-se ao ensaio como “escritos de crítica”. O caráter parcial e inconcluso do gênero indica também uma predisposição para o campo aberto das múltiplas interpretações, permitindo ao ensaísta rever e criticar não apenas outros autores e seus ensaios e pensamentos, mas a si próprio, já que se dispõe a reexaminar seus próprios conceitos, sua própria opinião ou a conclusão a que chegou.

A crítica, praticada nas várias formas que o ensaio assume, é também um experimento, uma vez que aquele que critica deve necessariamente estar disposto a “validar a vigência do seu tema, voltar e insistir”¹⁶ (BENSE, 2004, não p., tradução nossa), ou seja, estar disponível para a análise crítica e a verificação. O gênero foi comparado pelo próprio Bense com o método lógico-dedutivo da física, distinto do método matemático: o tratado físico apresenta uma pergunta, busca uma resposta e a prova que confirme a solução para o problema colocado, em um processo que admite – e até busca – a falha e o engano; a especulação matemática, diferentemente, baseia sua ciência não na prova, mas em resultados analíticos, axiomáticos e dedutivos, abertos, portanto, ao erro e, em consequência, a uma nova versão: “Todos os grandes ensaístas foram combinadores e possuíram uma extraordinária força imaginativa”¹⁷ (BENSE, 2004, não p., tradução nossa), o que conferiria ao gênero um componente lúdico e de afinidade com o jogo (Adorno o aproxima do conceito de “ócio infantil”). As infinitas possibilidades combinatórias que a exegese ensaística propõe, estimulada pela especulação intelectual e pela força da imaginação, conferem ao autor a plena liberdade de criar e variar, mexer e remexer seu

¹⁶ No original: “*validar la vigencia de su tema, volver e intentar*”.

¹⁷ No original: “*Todos los grandes ensayistas han sido combinadores y han poseído una extraordinaria fuerza imaginativa*”.

objeto, com independência e autossuficiência, inclusive sobre o tema que aborda, que pode ser abandonado ou permanecer sem um ponto final.

Uma das modalidades que o sujeito da enunciação ensaística assume é a figurada, incorporando o universo ficcional ao seu discurso, assumindo função narrativa que fabula e trama enredos em que predominam a razão dramática, dando ao ensaio um caráter literário e extraliterário, uma forma híbrida apoiada no espírito crítico. Esse sujeito que se indaga, reflete, argumenta e imagina mundos e universos paralelos acaba criando, ao longo desse processo histórico, uma poética intelectual, aliando os aspectos reflexivos-dedutivos-argumentativos à preocupação estética-estilística que é intrínseca ao gênero. Como afirma Lukács (2008, não p.), “a forma já é uma atitude”. No ensaio, conteúdo e forma surgem juntos, a partir de um sujeito que emite um ponto de vista e tenta se afirmar – em meio a uma comunidade de leitores e indivíduos livres que competem entre si – pela sua interlocução e proposta discursiva-cognitiva.

Analisadas as principais questões relacionadas à autonomia e ao espírito crítico do ensaio, abordaremos a seguir os componentes fragmentários desse gênero. Há aqui uma distinção importante entre os dois principais teóricos do ensaio moderno – Adorno e Lukács – sobre a possibilidade ou não de o ensaísta alcançar uma visão integradora ou totalizadora do mundo. Para o primeiro (1993), essa seria uma ambição irrealizável do gênero e do seu autor, dada a impossibilidade de o mundo moderno ser apreendido como um todo a partir de algumas leis básicas ou de uma explicação sistematizada; já para Lukács (2008), esse desafio faz parte das ambições e pretensões do ensaio. Embora Lukács questione a possibilidade de se alcançar tal unidade do mundo, chega a afirmar que é nas partes, na sua fragmentação que se amalgamam os elementos discursivos e de conteúdo. Reconhece ainda a pretensão de que esses textos ajudem o leitor a compreender melhor o mundo em que vive, contribuindo para realizar o desejo de “ordenar a vida”. Mesmo admitindo que o ensaio se caracteriza pela parcialidade e o imponderável, que ele se encerra em si com seus objetivos e conclusões (ou a falta delas), que ele é provisório e ocasional, datado e circunstancial, Lukács (2008) confere ao sujeito a atribuição de estabelecer essa unidade. A esperança de compreender e atuar sobre o mundo a partir de uma visão totalizadora é reforçada pela perspectiva lukácsiana de que o “ensaio fala sempre de algo já formado, ou ao menos de algo que já existiu; é, portanto, próprio de sua essência não retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez” (LUKÁCS, 2008, não p.).

Para Adorno (1993), o mundo que emergiu dos escombros da Segunda Guerra Mundial se fragmentou e estilizou de tal maneira que nenhuma visão totalizadora seria possível – a única unidade que há é o fragmento, a parcialidade do discurso –, tampouco esse sujeito histórico conseguiria compreender e ordenar um mundo caótico e complexo, multifacetado e cosmopolita. O espírito crítico e a forma fragmentária seriam resultado do processo de individualização da sociedade moderna, tendo como um dos seus desdobramentos os enunciados fraturados ou contaminados que estão atrelados ao sistema canônico dominante, reproduzindo assim uma formação discursiva institucionalizada e ideologizada. Foi Michel Foucault (1926-1984) quem abordou e discorreu sobre a função ideológica da linguagem e sobre como o contexto em que ela se enuncia já encaminha e direciona a forma como acontecerão os mecanismos de dominação que usam o discurso para se legitimar.

A fragmentação da realidade apreensível e a crise da linguagem que tenta apreendê-la conferem ao ensaio moderno um caráter permanente de jogo combinatório, como os jogos lúdicos e infantis, em que o imaginativo é privilegiado em detrimento do axiomático e dedutivo, mas com zonas fronteiriças e intercambiantes que renovam a maleabilidade e a transitoriedade do gênero, capaz de circular entre a poesia e a prosa, entre a estética e a ética, entre a realidade e a ficção. Essa condição revela o que está subentendido na discussão, isto é, a crise da linguagem que ganha corpo exatamente no período em que o ensaio, ao longo dos dois últimos séculos, se torna “moda” (BURKE, 2001, não p.). A linguagem, que já não dá conta da multiplicidade e da variedade que tomou conta das sociedades modernas e pós-modernas, busca, como o jogo, combinar seus elementos, criar uma ilusão de vida, inventando outra realidade, outra verdade, em uma operação que provoca como efeito a ironia. A ironia e suas variáveis – sátira, cinismo, ceticismo, caricatura – podem ser consideradas como subcategorias que o espírito crítico e fragmentado do ensaio assume, com uma tendência incerta em direção à lógica na tentativa de elucidar as questões que se colocam.

A ironia, então, constitui-se em um dos pontos fundamentais do ensaio, principalmente aquele elaborado a partir do século XIX, (característica que aparece de maneira acentuada na escritura borgeana, tanto na ficção – em que é mais sutil – quanto no ensaio – muitas vezes caricato, paródico e zombeteiro). A ironia, o picaresco e o ridículo, o cômico e o paródico assumem, ao longo da história da cultura e da literatura ocidentais, desde os clássicos gregos, uma relevância cada vez maior, ganhando protagonismo na cena europeia com variantes como o burlesco, a *Commedia dell'arte* ou o *vaudeville*, para citar alguns exemplos. Representa a transição das formas cultas e clássicas para as formas populares, que invadem o discurso do

erudito e do normativo, com implicações sobre o ensaio moderno. Este, por sua vez, se abre para a sátira e o duplo sentido, a elaboração caricata e cínica da realidade ou do tema de que trata, fazendo dessas categorias outra forma de exercer a crítica nos textos em prosa que produz. Como afirma Adorno (1993, p. 22), essa característica do ensaio representa a transição entre o oral e o discursivo, engendrando assim uma forma de escrita que se aproxima da lógica musical.

Reflete também a elevação das formas “baixas” da arte, introduzindo a contradição – o mundo é contraditório, o sujeito que pensa e se expressa nesse mundo também é contraditório e mutável – e a ruptura com as formas convencionais e engessadas do pensamento e da expressão artística. Todos esses elementos acentuam o caráter fortemente negativo do texto – o ensaísta está sempre desconfiado, procura o outro sentido, aquele escondido. Ao mesmo tempo que é cético e insatisfeito, espera a compreensão do seu leitor.

Aparecendo cada vez mais como a expressão da subjetividade do autor, a ironia responde a uma dupla demanda do escritor moderno: a ficcional e a dubitativa, a que pergunta e indaga e também esconde e tergiversa. Assim, o duplo da ironia é o duplo sentido do sujeito que pode estar fingindo e simulando sua história, instaurando uma dimensão cínica, ambígua e risível na sua enunciação (GONZÁLEZ, 2005). Aquele que se dedica a pensar e colocar suas palavras e pensamentos em textos de prosa especulativa passa a ver na sátira e nas peças cômicas, na malícia e no segundo sentido, uma forma importante de mostrar e expressar sua individualidade, suas inquietações e pretensões não só estéticas, mas também aquelas relacionadas com a repercussão junto a um público cada vez maior, uma vez que a circulação desses textos é crescente e se dissemina pelos centros urbanos, consumida por um mercado de leitores ávidos por informações e debates intelectuais, impulsionada pela imprensa e pela facilidade crescente de se imprimir livros, revistas, folhetos, apostilas, etc., o que ajudou a popularizar o gênero. Compreende-se então como o ensaio se torna o gênero preferido por intelectuais e escritores para mostrar as contradições do homem e da sociedade em que vive, o desconforto e a ignorância, o comportamento irracional, o fingimento e a simulação, a indiferença, a dor, o ridículo, os defeitos e o lado sombrio e feio – enfim, os aspectos baixos e inferiores do homem moderno, retratado pelo cômico de uma forma que é, em última análise, carregada de negatividade.

O ensaio presta-se à perfeição para expressar de forma literária a personalidade do autor e do leitor. A operação ensaística explicita uma intencionalidade em que predomina a reflexão, realizada pelo sujeito da enunciação, que se constituiu nos últimos dois séculos e que assume

uma atitude experiencial e crítica, de comentarista que busca impactar seu leitor, conferindo a ele a mesma atitude meditativa. Essa especificidade apelativo-dialogal do gênero ensaístico expõe uma disposição discursiva marcada pela dimensão perlocutória, implicando um leitor com comportamento ativo e igualmente crítico. O novo sujeito histórico-literário que emerge paralelamente ao desenvolvimento do ensaio explora o gênero em todas as suas variantes e faz dele o *locus* preferido para refletir sobre sua condição existencial, a sociedade em que vive e sobre sua própria atividade. Sujeito esse que se posiciona com ironia crítica e coloca seu ponto de vista sobre os mais diversos assuntos, organiza seu discurso com uma lógica interna apoiada na persuasão e na argumentação. Essa lógica, elaborada por intermédio de um texto com preocupações estéticas, no qual se articula “a fusão sincrética entre os sujeitos da enunciação e do enunciado e o autor real” a partir de “uma atitude que comenta ou é experiencial”¹⁸ (CASAS, 1999, não p., tradução nossa), assume um papel importante na sociedade pós-Revolução Industrial: “o de estimular culturalmente os leitores e expressar uma linha crítica de pensamento frequentemente oposta ao pensamento sistemático da época em que surge”¹⁹ (idem, tradução nossa).

A tomada de posição, a crítica irônica e o caráter autorreferencial do texto são realizados por um indivíduo consciente do seu novo papel social, por esse “eu” consciente de si. O ensaio constitui-se, assim, como a expressão da individualidade moderna, como a voz literária que melhor dialoga com essa modernidade, e que se abre em suas quase infinitas possibilidades para o sujeito de enunciação pensar e se manifestar artisticamente, politicamente e nos mais variados campos do saber humano.

No caso de Borges, devemos assinalar como ele opera dentro do gênero ensaístico de forma inovadora e radical no questionamento dos limites ou configurações desse e dos demais gêneros literários, em um movimento transversal entre as diferentes categorias discursivas, transitando entre prosa e verso, ensaio e ficção com desembaraço, contribuindo para configurar um novo campo que tem suas especificidades, pois “se oferece como espaço discursivo de indagação que permite e coloca em evidência o gesto crítico que toda prática literária supõe ante os usos convencionais da linguagem” (OLMOS, 2019, p. 21). É nesse campo que um “outro” desses “domínios discursivos”, que não pertencem nem seguem a “ordem lógica da ciência ou da filosofia”, coloca suas inquietações e adota uma “enunciação subjetiva direta”

¹⁸ No original: “*la fusión sincrética entre los sujetos de la enunciación y del enunciado y el autor real*”, a partir de una “*actitud comentativa o experiencial*”.

¹⁹ No original: “*el de estimular culturalmente a los lectores y expresar una línea crítica de pensamiento a menudo opuesta al pensamiento sistemático de la época en la que surge*”.

(idem, p. 20), conferindo ao texto certa unidade formal ante a multiplicidade do real que ele indaga, pretendendo assim, pela escritura, alcançar determinado saber sobre o mundo e, nesse movimento, abrir espaço para o conhecimento de si próprio. É nesse sentido que o ensaio desdobra uma escrita autorreflexiva, na qual o sujeito se constitui na própria instância de enunciação, uma vez que articula desde seu momento inicial até a conclusão do texto. A mescla que a obra borgeana faz entre poesia, ensaio e ficção procura dissolver-se na sua própria narrativa, dando centralidade para a prática de uma literatura autorreflexiva, distanciando-se, assim, das exigências canônicas de representatividade. Borges também usa o ensaio, na maioria das suas variantes (artigos, discursos, manifestos, críticas), para manifestar sua opinião, interferir no contexto, posicionar-se sobre os mais variados assuntos (basta percorrer o índice dos *Textos recobrados* ou das duas coletâneas de ensaios publicadas em 1932 e 1952 para constatar a amplitude dos temas tratados pelo argentino), deixando ver sua forma muito pessoal de atuar publicamente e expressar a sua individualidade em toda sua complexidade multifacetada. No sentido adorniano, expressa-se nessa obra um sujeito que comenta criticamente sobre fragmentos da vida social, que muda de opinião e muitas vezes se utiliza da ironia para intervir na realidade, mesmo que muitas vezes contraditoriamente, operando pelas regras do ludismo, de uma certa satisfação estética em jogar com os paradoxos da vida e recusando-se à uma visão uma e objetiva, mas colocando a autonomia estética e da livre imaginação criadora em primeiro plano.

O ensaio está, portanto, na base da obra e do pensamento literário do escritor argentino. Os textos de reflexão, discussão e crítica, principalmente a crítica literária, acompanham o escritor desde os primórdios até o final da vida, e possuem íntima relação com suas outras composições em prosa – os contos ficcionais – e em verso, ultrapassando as fronteiras entre gêneros, primeiro entre ensaio e poesia, depois entre ensaio e prosa ficcional, dialogando com áreas do conhecimento tão diversas como a filosofia e a metafísica, a matemática e a lógica, a arte e a representação da realidade, enquanto renovava a arte de narrar ao explorar as inúmeras possibilidades ficcionais e dramáticas dessas concepções de mundo que o atraíam. Nos ensaios, Borges pensou, refletiu, polemizou e posicionou-se sobre os mais diversos aspectos da vida intelectual do seu século.

2.2 BORGES E OS PRECURSORES DO ENSAIO MODERNO

Michel de Montaigne e Francis Bacon podem ser considerados os precursores do ensaio moderno, de grande influência na maneira como se configura a ensaística borgeana. O argentino recebeu deles inspiração não só para a forma e o conteúdo, mas também na postura e temperamento que assumiu ante o objeto de sua aproximação literária. Por isso, será importante estabelecer a seguir a relação e as afinidades existentes entre Borges e os dois pensadores que ajudaram a distinguir o gênero na sua configuração atual dos textos retóricos ou teológicos dos pensadores clássicos e medievais. Sua análise permitirá entender como o *modus operandi* e o *modus cognitae* do escritor encontram sua gênese nesses dois pensadores admirados e citados pelo argentino em poemas, epígrafes, epílogos e prólogos, além da referência em alguns enredos. O ensaio como manifestação do livre pensar, com prosa cativante e liberdade estética, mas com ideias inconclusas ou em formação, constituiu-se como uma expressão da individualidade que emergia nos séculos XVI e XVII – e é retomada reflexiva e artisticamente pelo escritor no século XX.

Quando, em 1580, o francês Michel de Montaigne publicou uma coletânea de textos em prosa, chamada apenas de *Ensaaios*, com assuntos variados e escrita envolvente, iniciava uma tradição que se tornou uma das principais formas de expressão literária dos tempos modernos. São textos que, na maioria das vezes, caracterizam-se pela brevidade – nunca com o fôlego de um romance ou novela, ou de um tratado científico. Com temas e assuntos escolhidos pela única e exclusiva decisão e vontade do seu autor, os ensaios são pontuados por comentários e digressões muitas vezes profundas, outras triviais, sobre os mais díspares assuntos – a semelhança dos pais com os filhos, o comportamento e as boas maneiras à mesa ou na cama; o medo, a crueldade ou mesmo o comportamento dos canibais sul-americanos; a solidão e a companhia dos amigos; os infortúnios da velhice. Textos que refletem os assuntos e as preocupações daquela sociedade europeia que vivia o esplendor e o auge do Renascimento, da expansão mercantilista e comercial, da consolidação de uma nova classe no poder – a burguesia – e da entrada definitiva na era industrial.

O tipo de texto que tomava forma com Montaigne, e que assumiu o nome da sua obra, se diferenciava dos textos discursivos, retóricos ou educativos clássicos, principalmente dos pensadores gregos, mas também daqueles que teólogos e pensadores da Escolástica formularam ao longo da Idade Média. Essa nova forma de escrever teve um símile praticamente contemporâneo no inglês Francis Bacon, que em 1597 publica os seus *Ensaaios* (a publicação é separada por apenas dois anos da edição póstuma e definitiva dos ensaios de Montaigne), de mesmo caráter especulativo e digressivo, com temas variados e em processo de construção –

ou seja, um texto que sempre é retrabalhado e revisado, complementado e estendido, como uma obra sem fim, e que tem no falar de si próprio do autor o seu eixo temático principal. Textos que definem tanto a forma quanto o conteúdo, o discurso e a mensagem, detentores de uma lógica de quem quer “produzir uma nova imagem da filosofia, diversa daquela tradicional e presente desde os gregos” (SANTIAGO, 2007, p. 59). Esse tipo de investigação, que é semelhante em Montaigne e Bacon, sinaliza e marca a passagem definitiva do homem medieval, impactado pelo Renascimento, para o homem da Idade Moderna, atingido pela técnica e pelo racionalismo. A variedade de assuntos é comum entre eles e serviu para configurar o gênero ensaístico. Assim, acompanhando os novos ares e os novos tempos, ambos especulam e tentam estabelecer os limites de uma nova ordem social, econômica e política, apoiada no modo de produção capitalista. É sintomático, então, que tanto Montaigne quanto Bacon demonstrem nos seus ensaios a preocupação de formar um novo leitor e cidadão, procurando dar, através desses textos, “conselhos civis e morais” (subtítulo autoexplicativo que acompanha a última e definitiva edição dos *Ensaio*s de Bacon) (SANTIAGO, 2007, p. 59).

Borges reconheceu a influência e o impacto da prosa ensaística do francês em um texto de 1957, intitulado “Montaigne, Walt Whitman”, depois recolhido nos *Textos recobrados*. O escritor argentino fala da sua admiração e deixa transparecer o que mais lhe chama atenção: a entonação individual, uma preocupação que permanece até o final da vida (em 1970, no Prólogo de *O informe de Brodie*, o escritor volta ao tema e afirma ter “finalmente encontrado minha voz” (BORGES, 2001, p. 17)). Vale reproduzir o artigo, quase na íntegra:

talvez a mais tranquila das revoluções francesas tenha acontecido assim: Michel Eyquem, Monsieur de Montaigne, leu (releu) em sua biblioteca as obras menores de Plutarco, traduzidas para o francês por Amyor. Sabemos que a biblioteca era circular e que cobria o segundo andar de uma torre: não custaria acrescentar que o fogo crepitava na chaminé, um fogo alegre por ser fogo e dar calor aos homens, e que o uivo inútil de um cão subiu do pátio. (Do pátio, para Montaigne; do século XVI, para nós)> Pensando bem, não sabemos, a boa literatura abusou dos traços circunstanciais, que agora contaminam de irrealidade as coisas que tocam. Não pretendemos ter recuperado incrivelmente a hora da noite, do dia ou do crepúsculo indistinto; basta conjecturar que naquele momento ele estava relendo o tratado em que se declara que os tigres são exacerbados pelo som do tambor e os touros pela cor vermelha. Virando a página, sua memória antecipou a continuação; ele o havia lido muitas vezes em seu coração, e talvez nada lhe importasse menos do que a influência de uma cor ou um som sobre os animais. À essa constatação trivial acrescentaria outra, o que lhe causou uma ligeira surpresa; Plutarco as escreve, porque a voz chamada Plutarco as pronuncia. Montaigne compreendera que o grego não era apenas um mestre e uma doutrina, mas uma entonação individual à qual se acostumara, um homem e seu diálogo.

A partir do momento em que percebeu que entre alguém e um livro pode haver uma relação de amizade, Montaigne já era o autor da obra cativante. O resto está nas enciclopédias. Em 1580 apareceu o *Essais*, o primeiro livro que busca

deliberadamente o que Plutarco encontrou em outro país, através de outra língua, após séculos de morte: o afeto de um homem desconhecido. Os ensaios que abrem o volume são impessoais; também é legítimo conjecturar que Montaigne se propôs a compilar uma miscelânea, uma silva de várias lições, ao gosto da época, e que relendo seus rascunhos, reconheceu neles sua voz, o som de sua alma, e decidiu incorporá-los em um trabalho que era sua verdadeira imagem. Seguir os descendentes da obra, a multiplicação de sua linhagem por toda a Europa, seria reescrever a história da literatura.”²⁰ (BORGES, 2011b, p. 32-22, tradução nossa)

Logo adiante, Borges reforça essa ligação profunda entre leitura, pensamento e escritura e a manifestação da subjetividade do sujeito da enunciação: “Montaigne previne seu leitor para que não se considerasse enganado: sou eu mesmo a matéria do meu livro”²¹ (BORGES, 2011b, p. 33, tradução nossa).

Em *História da noite* (1977), o argentino, perto de completar 80 anos, chama atenção para alguns temas caros à sua obra, como a referência aos livros e à imagem da biblioteca como representação do saber universal: “Poderei repetir que a biblioteca de meu pai foi o fato capital da minha vida? A verdade é que nunca saí dela...” (BORGES, 1999c, p. 221). O tom de entardecer está presente também na maioria dos poemas reunidos nessa coletânea, dado seu caráter confessional. “De todos livros que publiquei, o mais íntimo é este” (BORGES, 1999c, p. 221), escreve o autor, para especificar em seguida sua filiação literária e apontar para o precursor da sua ensaística, frisando que o conjunto de textos “é pródigo em referências livrescas; também as prodigalizou Montaigne, o inventor da intimidade” (p. 221).

²⁰ No original: “La más tranquila de las revoluciones francesas tal vez ocurrió así: Michel Eyquem, señor de Montaigne, leía (releía) en su biblioteca las obras menores de Plutarco, vertidas al francés por Amyor. Sabemos que la biblioteca era circular y que abarcaba el segundo piso de una torre; nada nos costaría añadir que el fuego crepitaba en la chimenea, un fuego alegre de ser fuego y de dar calor a los hombres, y que el aullido inútil de un perro subía desde el patio. (Desde el patio, para Montaigne; desde el siglo XVI, para nosotros.) Pensándolo bien, no lo haremos la buena literatura ha abusado de los rasgos circunstanciales, que ahora contaminan de irrealidad las cosas que tocan. No fingiremos haber recuperado increíblemente la hora de la noche, del día o del indistinto crepúsculo; bástenos conjeturar que el aquel momento releía el tratado en que se declara que los tigres los excita el son del tambor y a los toros el color rojo. Al volver la hoja, su memoria le adelantó la continuación; la había leído muchas veces, y nada tal vez le importaba menos que el influjo de un color o un sonido sobre los animales. A esta comprobación trivial se agregaría otra, que le causó una leve sorpresa; le gustaba leer y seguir leyendo esas cosas no interesantes. Estas cosas me agradan, reflexionó, porque las escribe Plutarco, porque las pronuncia la voz llamada Plutarco. Montaigne había comprendido que el griego no era sólo un maestro y una doctrina, sino una entonación individual a la que se había acostumbrado, un hombre y su diálogo. Desde aquel instante en que percibió que entre alguien y un libro puede existir una relación de amistad, Montaigne ya era el autor de la obra entrañable. Lo demás está en las enciclopedias. En 1580 aparecieron los *Essais*, el primer libro que deliberadamente busca lo que Plutarco halló en otro país, mediante otra lengua, al cabo de siglos de muerte: el afecto de un hombre desconocido. Los ensayos que abren el volumen son impersonales; también es lícito conjeturar que Montaigne se había propuesto compilar una miscelánea, una silva de varia lección, al gusto de la época, y que, releendo sus borradores, reconoció en ellos su voz, el sonido de su alma, y decidió incorporarlos en una obra que fuera su verídica imagen. Seguir la descendencia de la obra, la multiplicación de su linaje por toda Europa, sería reescribir la historia de la literatura”.

²¹ No original: “Montaigne había prevenido al lector para que este no se llamara a engaño: Je sus moy-mesme la matière de mon livre”.

No ensaio “A supersticiosa ética do leitor”, publicado em *Discussão*, Borges equipara a prosa de Montaigne à de Miguel de Cervantes e seu *Dom Quixote*, classificando-a como uma “prosa de sobremesa, prosa conversada e não declamada” (BORGES, 1999a, p. 215). A questão da intimidade é o que chama novamente atenção. A escritura do “eu”, os comentários sobre suas leituras ou sua visão de mundo, sobre temas existenciais ou metafísicos, denunciam essa proximidade. Mas não uma intimidade psicológica, de um “eu lírico” ou divagante sobre as oscilações anímicas do literato que se expõe através da sua escritura. O “eu” borgeano se revela aqui pelo intelectual, pela razão, pela reflexão meticulosa e metódica sobre questões transcendentais. A intimidade²² que Borges compartilha com Montaigne é a cumplicidade e o parentesco que vêm da forma preferida por ambos de pensar e escrever: a forma ensaística, o ensaio elevado à categoria literária e o componente estético dessa escritura.

Embora as citações de outro ensaísta fundamental na constituição desse gênero, Francis Bacon, sejam mais frequentes que as de Montaigne na obra de Borges, e sua ligação com ele seja até mais profunda, dada a filiação do argentino à tradição filosófica inglesa, há uma grande aproximação entre o comportamento e as personas literário-filosóficas de Borges e do francês. A primeira e mais evidente, inclusive pela sua ampla utilização simbólica e visual (ou geométrica), é a imagem da biblioteca abrigando o escritor confinado em seu interior. A citação da biblioteca paterna em um mesmo texto em que Borges comenta sobre o “inventor da intimidade” é relevante – foi recluso em uma sala no alto de uma torre em seu castelo que Montaigne escreveu seus textos ensaísticos, ambiente que muito lembra o espaço reduzido da biblioteca onde Borges leu seus primeiros livros, imaginou o mundo além do pátio interno da sua residência e redigiu suas primeiras tentativas literárias. Remete igualmente às outras bibliotecas que Borges frequentou enquanto funcionário público: a acanhada Biblioteca Miguel Cané, na periferia de Buenos Aires, e a labiríntica Biblioteca Nacional da Argentina, da qual foi diretor por quase duas décadas.

²² Balderston usa a mesma ideia ao analisar os manuscritos de “O homem no umbral”, conto de *O Aleph*. Após demonstrar o rigoroso e metódico sistema de anotações em seus prototextos, definido como “exercício mnemônico”, o pesquisador conclui: “Tomava notas de suas leituras e verificava as referências sistematicamente; as provas desse trânsito entre seus cadernos de trabalho e sua biblioteca pessoal confirmam as relações íntimas que unem suas leituras e sua escritura” (BALDERSTON, 2021, p. 58, tradução nossa). No original: “Tomaba notas de sus lecturas y verificaba a las referencias sistemáticamente; las pruebas de ese tránsito entre sus cuadernos de trabajo y su biblioteca personal confirman las relaciones íntimas que unen sus lecturas y su escritura”.

Arrigucci Jr. aponta um outro aspecto dessa relação do escritor com o texto – a de representar um retorno épico e nostálgico à ação e à aventura a partir da leitura de livros, resgatando um tema clássico da história literária: o embate entre armas e letras.

[...] as letras são, para o escritor, uma forma de espaço: a biblioteca, por onde ele tem acesso ao mundo de fora e às façanhas que deixaram fama – o fato épico que, desde o início, sempre alimentou sua imaginação. Antes de se converter numa imagem alegórica do universo, a biblioteca é um espaço real e concreto, ligado à memória da infância, ninho das primeiras narrativas lidas e ouvidas, local onde se decifram os livros e os ruídos do mundo. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 195)

Há outros aspectos que aproximam o *modus operandi* do argentino e do francês. Alguns deles, como o ato de pensar e de caminhar, são inseparáveis e retomam uma tradição criada pelos peripatéticos²³. Montaigne reflete longamente sobre o assunto no ensaio “Sobre três relações”, no qual fala da simbiose entre os dois atos. É conhecido o gosto de Borges por longas caminhadas pelas ruas infinitas de Buenos Aires, descritas nos poemas dos primeiros livros, nos anos 1920-1930, preferência apontada pelo próprio autor em outras declarações sobre seu prazer de pensar e inspirar-se poeticamente andando sob os entardeceres e pelos arrabaldes de uma cidade que se tornou mítica pela sua escritura. A escritora Estela Canto (1916-1994), companheira de inúmeros passeios noturnos, relata nas suas memórias:

[...] de maneira que caminhamos doze quadras até o parque. No total, fizemos nessa noite umas cinquenta quadras. Considerando a longitude das quadras em Buenos Aires, andamos cerca de sete quilômetros. Fui e continuo sendo uma caminhante incansável, porém nunca imaginei que Borges iria me igualar.²⁴ (CANTO, s.d., p. 11, tradução nossa)

Vázquez adiciona o comentário de Néstor Ibarra Saubidet (1906-1982), amigo, tradutor e também companheiro de caminhadas de Borges: “Ibarra conta em seu livro *Borges et Borges*, que quando saíram juntos para conhecer a noite, fez-lhe caminhar quinze quilômetros em duas

²³ O termo vem de “*peripatōi*”, como eram conhecidos os portais cobertos do Liceu ateniense onde Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) ensinava seus alunos ao ar livre, caminhando sob os portais ou sob as árvores que havia em volta.

²⁴ No original: “[...] de modo que caminamos las doce cuadras hasta el parque. En total, esa noche hicimos unas cincuenta cuadras. Tomando en cuenta la longitud de las cuadras en Buenos Aires, anduvimos algo más de siete kilómetros. He sido y sigo siendo una caminadora incansable, pero nunca sospeché que Borges iba a igualarme”.

horas. Provavelmente é um exagero, mas dá a ideia do bom estado físico do escritor”²⁵ (VÁZQUEZ, 2010, p. 102, tradução nossa).

Os atos de ler, pensar e escrever são descritos por Montaigne com imagens e figuras do corpo humano, numa relação complementar entre o ato físico e o intelectual, estabelecendo uma distinção entre os efeitos que sua reclusão intelectual produz sobre o corpo e a alma. “Meus pensamentos cochilam se os deixo sentados. Meu espírito não anda sozinho se as pernas não o agitam” (MONTAIGNE, 2019, p. 378). Os livros ocupam um lugar especial nesse universo, são um prazer e um desafio, uma vez que “neles a alma se exercita, mas o corpo, cujo cuidado também não esqueci, permanece enquanto isso sem ação, degrada-se e se entristece” (p. 380). E nessa busca interior, na articulação entre um “eu” profundo e seu diálogo com obras e pensadores clássicos (Sêneca, Horácio, Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e Plutarco, entre outros), é que o ensaísta francês inicia uma “longa e rica tradição, fundando um gênero literário e explorando uma mina intelectual que, se não inesgotável, de qualquer modo ainda permanece inesgotada” (BURKE, 2001, não p.). É nessa entrega solitária que o autor revela sua intimidade e expõe suas fraquezas: “Nosso mal está em nossa alma: ora, ela não pode escapar de si mesma” (MONTAIGNE, 2019, p. 167). É necessário então “sequestrar a si mesmo e reaver a si mesmo” (p. 166), processo que se realiza quando o pensador dialoga com seu entorno, com a sociedade em que vive ou com os filósofos e poetas que cita. Borges revela também nesse aspecto ser um fiel seguidor do autor dos *Ensaaios*.

Há outras semelhanças entre eles, como a herança genética, o fato de ambos carregarem doenças hereditárias – a cegueira (ou, mais exatamente, uma espécie de glaucoma ocular degenerativo) em Borges; os problemas renais e as cólicas crônicas que já acometiam o pai de Montaigne e atormentaram o pensador no final da vida. As heranças de um e de outro tiveram tratamento literário diferente. Em Montaigne, a abordagem é direta, explícita, encarando o assunto sem meias palavras mais de uma vez; em Borges, a abordagem sobre a doença é mais discreta, resignada, de alusões indiretas, embora decisivas em sua escritura – a perda de visão, acentuada a partir de 1955, teve impacto direto na sua produção literária²⁶.

²⁵ No original: “Ibarra cuenta en su libro Borges et Borges que cuando salieron juntos a conocer la noche, le hizo caminar quince kilómetros en dos horas. Por supuesto se trata de una exageración, pero da idea del buen estado físico del escritor”.

²⁶ Ricardo Piglia, em uma análise precisa sobre a cegueira progressiva do seu colega escritor, afirma que “Borges ficou cego e sua capacidade de estilo ficou destruída, porque não podia ler, não podia ler seus próprios manuscritos... Se vocês lerem qualquer texto de Borges dos anos 1960 para cá e lerem os textos anteriores, entre os anos 1940 e aqueles de vinte anos depois, é um outro escritor” (BORGES POR PIGLIA, 2013, 13min, tradução nossa). No original: “Borges se quedó cego e su capacidad de estilo se quedó destruida, porque no puede leer, no

A conexão que existe entre a obra (livro ou outro texto escrito), o pensamento e o comportamento, e a expressão mais profunda e íntima do “eu”, também é comungada pelo francês e pelo argentino. Os livros estão em equivalência com o viver e o pensar, tão necessários para a existência como a conversa com os amigos,

[...] acompanha todo o meu percurso e assiste-me por todo o lado; consola-me na velhice e na solidão; descarrega-me o peso de um ócio enfadonho; e a todo instante me livra das companhias que me aborrecem; atenua as pontadas da dor se não for extrema e soberana. (MONTAIGNE, 2019, p. 166)

Para Borges, o livro tem um significado que transcende o imediato: pode guardar os mistérios do universo ou o código secreto de Deus, tema retomado em alguns ensaios, como “Do culto aos livros” (de *Outras inquisições*): “O mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos, ou palavras, ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: melhor dizendo, é o mundo” (BORGES, 1999b, p. 103). A imagem da biblioteca como um lugar prazeroso, quase místico, aparece ainda no “Poema dos dons”, publicado em 1960 em *O fazedor*: “Eu, que figurava o Paraíso/Tendo uma biblioteca por modelo” (BORGES, 1999b, p. 207).

Os *Ensaio*s de Montaigne sofreram modificações, acréscimos e receberam novos ensaios ou partes inteiras de ensaios já existentes até o final da vida (a versão considerada definitiva é a póstuma, publicada três anos após sua morte). A essa variabilidade se presta o gênero: o fluir do texto em prosa sobre os mais diversos assuntos, um direito conquistado pela idade (e também, claro, pela posição social aristocrata do autor), que lhe concede “mais liberdade de tagarelar e indiscrição ao falar de si” (MONTAIGNE, 2019, p. 347). Uma liberdade que se torna exagerada e beira o exibicionismo. Ele mesmo se declara assim. “Sou o primeiro a fazê-lo por meu ser universal: como Michel de Montaigne, não como gramático ou poeta ou jurisconsulto” (p. 348). É essa a ideia que norteia os *Ensaio*s e é explicitada no texto endereçado ao leitor, no qual seu autor declara ser ele mesmo a matéria do livro. A matéria imperfeita, instável, “pois é a mim que retrato. Não pinto o ser, pinto a paisagem” (p. 346), explica ele, sobre um quadro que é mutante. E que não se furta a se mostrar: “Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo” (p. 346). Alguém que, “com uma vida tão particular” (p. 347), queira falar de forma ampla, geral e para um amplo

puede leer sus propios manuscritos... Ustedes leen cualquier texto de Borges dos años 60 para ca e leen los textos anteriores, entre los años 40 e los de 20 años después, es un otro escritor”.

público, não especializado nem erudito. “Não posso ter certeza de meu objeto” (p. 346), afirma ele, para defini-lo como confuso e cambaleante.

Os *Ensaaios* de Montaigne pertencem ao alvorecer do individualismo, são expressão desse novo sujeito histórico que surge com a urbanização crescente da Europa e com a consolidação da primeira fase do modo de produção capitalista. Um indivíduo que articula um saber acumulado pela tradição greco-latina e preservado pela escolástica medieval, que ganha autonomia para decidir o que é certo e errado, e busca nas bases reais e concretas da experiência a sua validação. Note-se que um dos ensaios mais conhecidos do francês se intitula justamente “Sobre a experiência”, que finaliza a edição francesa a partir da qual se origina a edição brasileira aqui utilizada. Mais que concluir o livro, esse ensaio encerra o conhecimento acumulado ao longo de décadas de reflexões sobre a vida real, os relacionamentos efetivos e questões cotidianas de pessoas concretas. A afirmação da individualidade é central e é articulada a todo momento nos *Ensaaios*. A repetição da ideia de uma liberdade plena e autêntica (não qualquer uma, mas a “verdadeira liberdade”) escancara a irrupção política desse novo ator na sociedade de então. Conforme assinala Auerbach (2019, p. 29), “a pessoa de Montaigne prestava-se a criar um novo tipo de homem: em lugar do cristão crente, cético ou rebelde, o homem honesto que observa todos os preceitos e abandona as coisas a si mesmas”. O francês vê aberta a possibilidade e o campo infinito para expressar sua opinião (ou seus questionamentos) e, por isso, “diz tudo que lhe vem à cabeça, certo de que a coesão de sua personalidade será forte o bastante para manter a unidade do todo [...] Sobre todos os temas formula suas próprias ideias, e estas são muitas vezes dubitativas e hesitantes” (AUERBACH, 2019, p. 19). Montaigne representa ainda o surgimento de um novo profissional: o escritor, o homem que vive de escrever livros e que não é nem poeta nem erudito, mas o protótipo do autor moderno.

Se Jorge Luis Borges adota certo *modus operandi* que remete a Montaigne, o *modus cogitae*, se assim podemos chamar, o rigor na reflexão, o desenvolvimento lógico dos argumentos, o estilo aforístico e fragmentário, revelam a influência de outro precursor do ensaio moderno— o inglês Francis Bacon e da tradição filosófica e literária inglesa à qual pertence. Tradição que tem forte influência sobre o argentino, desde as primeiras leituras na biblioteca paterna, nos colóquios compartilhados com o amigo e mentor Macedonio Fernández e nas leituras que formaram sua *persona* ensaística.

Francis Bacon foi pensador, cientista, político e ensaísta. Propôs a criação de uma nova imagem da filosofia a partir do estabelecimento de um método de interpretação baseado em critérios científicos, que por sua vez eram inspirados nas leis da natureza. Em seus *Ensaio*s (1597) e em obras como *The Advancement of Learning* (1605) e *Novum Organum* (1620), propõe uma nova forma de classificar e organizar a sociedade e o conhecimento. Para Bacon, o saber deveria ter uma função social – a de contribuir para o progresso, visando superar as demandas e necessidades materiais dos povos, algo que seria alcançado pela utilização de novas técnicas e pela conquista da natureza, o que conduziria à libertação da humanidade. A formulação idealizada dessa proposta aconteceu na sua última obra, um dos seus raros textos ficcionais, *Nova Atlântida* (1627). Nela, Bacon imagina um mundo governado pelo saber e pela razão Ocidental, pelo conhecimento sustentado em um colégio de sábios e cientistas: a Casa de Salomão.

Em vários momentos de sua obra o escritor argentino fez tributo ao pensador inglês. Borges refere-se à Casa de Salomão no conto “O imortal”, que abre *O Aleph*, com uma citação na epígrafe. E aproveita de Francis Bacon outra ideia – a de que o Deus cristão teria escrito dois livros, as *Escrituras* e o mundo propriamente dito, que explora no ensaio “Do culto aos livros”.

As especulações filosóficas e científicas de Bacon ganharam a forma de textos curtos e aforísticos (característica adotada pelo escritor argentino), com os quais procurava configurar – sem, no entanto, delimitar ou confinar – uma nova concepção do mundo e consolidá-la através de um sistema metodológico em que é “possível, a priori, por meio de argumentos e independente de qualquer experiência, chegar a conhecimentos não analíticos, ricos em conteúdo”, a partir da hipótese de que “razão e experiência convergem” (KREIMENDAHL, 2003, p. 10). Contra a herança da Escolástica ou da Idade Média, essa nova forma de pensar permite ao homem burguês tomar consciência de si, abrindo caminho para o surgimento do pensamento racionalista que dominou a Europa e o Ocidente nos séculos seguintes e que ajudou a sustentar ideologicamente o sistema capitalista que se consolidava globalmente naquele momento. René Descartes (1596-1650), Thomas Hobbes, John Locke, Baruch Spinoza (1632-1677) e G. W. Leibniz (1646-1716) são os principais nomes que beberam dessa fonte e formularam as ideias sobre as quais foram assentadas as bases da modernidade – bases dominadas pela busca por critérios concretos e científicos de comprovação e utilidade, e por uma filosofia apoiada na associação entre ciência e natureza.

Na nova lógica proposta por Bacon, não é ao paraíso prometido pela religião que se quer ascender, mas sim àquele conquistado pelo conhecimento advindo da ciência e da interpretação da natureza, pela sua dominação e pelo que dela pode ser utilizado. Daí o aforismo de que “saber é poder”, uma vez que “nenhum outro poder da terra ergue um trono dominador nos espíritos e almas dos homens, em seus pensamentos, concepções, opiniões e convicções, como o conhecimento e o saber” (KROHN, 2003, p. 41). A filosofia deveria se tornar útil e os seus resultados devem ser confiáveis, o que exigiria um método rigoroso. Esse “rigor científico”, aplicado também à filosofia, está na base do pensamento especulativo borgeano, principalmente quando transita entre a filosofia e a metafísica, a lógica e a matemática; ou quando propõe a refutação do tempo e discute a repetição dos fatos, seguindo sempre uma lógica especulativa e científica precisa. A presença desse estilo textual e forma lógica de desenvolver um argumento poderá ser vista em especial na análise do ensaio “Nosso pobre individualismo”, cuja construção do texto com precisão lógico-matemática é demonstrada pelas pesquisas com os “*avant textes*” desse artigo.

Se Bacon se propôs a criar outra imagem para a jovem filosofia que surgia da nova sociedade burguesa, liberal, urbana e expansionista – baseada na ciência da natureza, na tecnicização do mundo e na secularização profunda da forma de pensar e de se organizar política e socialmente –, seu pensamento exigia também uma nova forma de se expressar, um outro estilo e até um novo formato para o texto escrito. O caráter “em construção” dessa filosofia, que é por sua natureza, e da sociedade onde surge, inacabada, encontra no ensaio, no texto curto e na mensagem breve e inconclusa, a sua forma preferida. Santiago (2007, p. 61), ao analisar a “forma do livro e alguns aspectos da sua elaboração”, vê nas sucessivas reedições, complementações e reescrituras dos textos uma das suas características principais, além do seu caráter de “inacabamento necessário”²⁷.

O trabalho contínuo sobre o texto empreendido por Bacon fez com que sua primeira obra escrita tivesse dez ensaios na primeira versão, publicada em 1597, depois recebesse o acréscimo de outros 28 ensaios na segunda edição (1612), para chegar ao total de 58 textos ensaísticos na edição considerada definitiva, de 1625. As incessantes revisões, inserções, retoques e mesmo mudanças de opinião ou retificação de muitas das ideias e intuições ali

²⁷ As pesquisas de Balderston ajudam a entender como essa herança se manifesta no processo compositivo do argentino. Seus estudos procuram demonstrar que ele pratica uma “escritura da incerteza”: “Borges é um escritor que não só tem dúvidas, como tem dúvidas dentro de dúvidas” (2021, p. 27, tradução nossa). No original: “*Borges es un escritor que no solo tiene dudas, sino que tiene dudas dentro de dudas*”. Afirmar ainda que o escritor argentino pratica uma estética da fragmentação, na qual predominam as “variantes com vacilações” (*idem*, p. 109).

contidas revelam um espírito intelectual inquieto e consciente de que, da mesma forma que a nova sociedade estava se fazendo, também a sua filosofia deveria construir e elaborar o que ainda não tinha sido realizado e que estava obscuro até então. O estilo inconcluso, de esboço, e que aceita novas versões está ligado também à forma como o pensamento lógico se articula no sistema filosófico: “A nova lógica baconiana se abre para o novo e renega a perenidade, é uma lógica histórica, pois pode e deve progredir conforme mudam nossas relações com as coisas, a maior ou menor amplidão do mundo a que nos lançamos” (SANTIAGO, 2007, p. 61). Nessa lógica, as verdades são temporárias e as certezas não são mais inabaláveis. Por isso, a filosofia e o texto de Bacon – seus ensaios – tornam-se fragmentários, a ponto de seu sistema filosófico receber como apodo o subtítulo de “esboços filosóficos”, uma vez que o autor não pretende dar conta de todo o universo nem simplificar a realidade a partir de algumas poucas leis. A dificuldade de apreender o universo como um todo amplo e redutível se reflete no texto curto – muitos deles começam com uma citação ou um enunciado que se quer geral, e adotam, na maioria das vezes, um sentido ou uma preocupação elucidativa e formativa (o título *Ensaio* tem como subtítulo “Conselhos civis e morais”, indicando a intenção educativa para toda uma geração que passa a ter acesso às novas ideias que tentam explicar e justificar o mundo burguês).

A importância de Bacon para a inauguração da modernidade não estaria, então, na formulação de um grande e novo sistema capaz de interpretar todas as grandes questões filosóficas, mas na elaboração de “um conjunto de sinais cuja força de convencimento” (KROHN, 2003, p. 34) estava em formulações metafóricas, em analogias e aforismas. O inglês buscou “novas formas estilísticas, que lhe permitiram ser um importante escritor” (p. 37). Destaca-se também o “alto nível de sua estilística e retórica, que lhe garantiu no ambiente linguístico anglo-saxão um bom lugar na história da literatura” (p. 37). Bacon ficou conhecido como o “estilista da pequena forma” (p. 35), o que reforça sua inserção tanto na tradição filosófica quanto na tradição literária inglesa, alcançadas predominantemente pela sua produção ensaística.²⁸

A proximidade dessas ideias e da sua expressão formal em textos curtos com a obra de Borges é observável, tanto no que diz respeito aos arcabouços lógicos e à argumentação

²⁸ Prado (2007, não p., tradução nossa) chama atenção para que “a tradição filosófica de um país não pode desprender-se da tradição literária, uma vez que ambas se complementam e reverberam, de modo que muitos dos escritores ingleses e norte-americanos que Borges admirava compartilhavam essa simpatia com o espírito humanista, cético e liberal que não foi, em absoluto, monopólio dos filósofos”. No original: “*La tradición filosófica de un país no puede desgajarse de la tradición literaria, sino que ambas se complementan e reverberan, de modo que muchos de los escritores ingleses y norteamericanos que Borges admiró compartían esa simpatía con un espíritu humanístico, escéptico, liberal que no fue en absoluto monopolio de los filósofos*”.

rigorosa que deveriam orientar o pensamento e a reflexão – algo que o argentino exercitou à exaustão em seus ensaios e na sua obra ficcional –, quanto em relação à forma resumida e direta, crítica e aforística dessas ideias, que são organizadas e discutidas e se entregam ao debate público em fragmentos ensaísticos. Observa-se também na permanente reelaboração dos seus textos, que pode ser percebida por alguns manuscritos e suas reescrituras, ou pelas correções, acréscimos ou supressões nas várias reedições, como acontece nas *Obras completas*, com a inclusão de prólogos, epílogos, supressão de artigos e correções de texto. Como afirma Balderston (2021, p. 29), a obra borgeana pode ser definida como uma poética do incompleto e do incerto.

O novo mundo que se descortinava e ampliava os horizontes ao longo dos anos 1600 tem semelhanças com a sociedade que surgia no final do século XIX e avançava pela primeira metade do século XX, época de formação e consolidação das ideias e da obra literária do escritor argentino. Se a relação com os livros e a atividade intelectual de Montaigne atraíam Borges, assim como a fluidez do texto e a busca de um novo saber que se transformava em prosa ensaística, em relação a Francis Bacon a afinidade se desloca para o rigor na busca pelo conhecimento, sem verdades estabelecidas ou limites místicos. A fascinação e simpatia do argentino pelo pensamento lógico e metódico, e a especulação sobre as fronteiras (ou a ausência delas) entre o mundo físico e concreto e a metafísica, além da dificuldade da apreensão de uma realidade que escapa pelas mãos, são os aspectos que mais unem as reflexões dos dois ensaístas. Se com Montaigne a identificação é dirigida à intimidade com o saber através do seu principal objeto de transmissão, o livro, com Bacon a proximidade é com a forma de pensar, com uma postura rigorosa e de lógica implacável.

2.3 UMA SIMPATIA FILOSÓFICA, UMA AFINIDADE DE ESTILO

O permanente diálogo de Borges com a filosofia praticada na Grã-Bretanha é conhecido, estudado e inspirou um sem-número de análises e artigos críticos mostrando como as discussões sobre as diferentes correntes da filosofia ocidental (e também da filosofia oriental traduzida por ocidentais) foram determinantes não só para os temas e conteúdos, como também para a forma dos enredos e narrativas que o autor publicou ao longo da vida. Sobretudo o pensamento de matriz inglesa. O próprio argentino, que certa vez disse que se considerava um escritor inglês em língua espanhola, destacou o fato inúmeras vezes, como no seu *Ensaio autobiográfico*, no qual reforça a ascendência dessas ideias.

o primeiro romance que li inteiro foi Huckleberry Finn. Depois vieram “*Roughing It*” e “*Flush Day in California*”. Também li os livros do capitão Marryat, “Os primeiros homens na Lua”, de Wells, Poe, uma edição da obra de Longfellow em um volume, “A ilha do tesouro”, Dickens, Dom Quixote, Tom Brown na escola, os contos de fadas de Grimm, Lewis Carroll, “As aventuras de Mr. Verdant Green”, “As mil e uma noites”, de Burton... Todos os livros que acabo de mencionar eu os li em inglês. Quando mais tarde li Dom Quixote na versão original, pareceu-me uma tradução ruim. (BORGES, 2009, p. 16).

Junto às primeiras leituras, Borges destaca a chegada das ideias inglesas pelas mãos paternas.

ele me deu, sem que eu percebesse, as primeiras lições de filosofia. Quando eu era ainda muito jovem, com a ajuda de um tabuleiro de xadrez, explicou-me os paradoxos de Zenão: Aquiles e a tartaruga, o voo imóvel da flecha, a impossibilidade do movimento. Mais tarde, sem mencionar o nome de Berkeley, fez todo o possível para ensinar-me os rudimentos do idealismo. (BORGES, 2009, p. 13).

Relembra ainda as preferências do pai, Jorge Guillermo, por John Keats (1795-1821), P. B. Shelley (1792-1822) e Charles Swinburne (1837-1909); o gosto pela “literatura e livros do Oriente (Lane, Burton e Payne)” (BORGES, 2009, p. 13); e ainda pelo estudo de seus pensadores preferidos, que, além de Berkeley (1685-1753), eram David Hume (1711-1776), Josiah Royce (1855-1916) e William James (1842-1910) (este, embora norte-americano, se filiava e mantinha estreita discussão com as ideias e com a tradição inglesa que herdou).

No ensaio “Das alegorias aos romances” (*Outras inquisições*), Borges discute as duas formas por meio das quais o artista pode “intuir a realidade”: à maneira de Aristóteles ou à maneira de Platão.

Coleridge observa que todos os homens nascem aristotélicos ou platônicos. Os últimos intuem que as ideias são realidades; os primeiros, que são generalizações; para estes, a linguagem não passa de um sistema de símbolos arbitrários; para aqueles, é o mapa do universo. O platônico sabe que o universo é de certo modo um cosmos, uma ordem; essa ordem, para o aristotélico, pode ser um erro ou uma ficção de nosso conhecimento parcial. (BORGES, 1999b, p. 135-136)

O escritor adapta essa divisão para o campo literário, reconfigurando o debate entre os que defendem que a poesia e a literatura devem reproduzir de forma realista a cor local na maneira de falar, na descrição dos cenários e nos caracteres típicos de um personagem (como o gaúcho, por exemplo), e aqueles outros que não se preocupam em emular nos seus textos essas características, conseguindo assim uma entonação, uma voz pessoal e um jeito particular de

fazer literatura, que é o que perdura. Os realistas (aristotélicos) tentariam então buscar explicações universais e criar um sistema explicativo geral, enquanto os nominalistas (ou platônicos) consideram o mundo irreduzível, fragmentado e acessível apenas na sua individualidade, na especificidade de cada ser e de cada ato. A história da filosofia, afinal, “não é um vão museu de distrações e jogos verbais; verossimilmente, as duas teses correspondem a duas maneiras de intuir a realidade” (BORGES, 1999b, p. 135-136). Para Borges, essa não era uma disputa entre correntes filosóficas, mas uma postura, uma atitude do escritor ante o mundo: antes de tudo, é um princípio ético. Essa questão aparecera alguns anos antes – em 1945 – na “Nota preliminar” que o argentino escreveu para apresentar o livro *Pragmatismo*, de William James, na qual a comparação estabelecida por Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) aparece pela primeira vez. As ideias nominalistas e pragmáticas de William James tiveram grande repercussão em Buenos Aires no início do século, principalmente no grupo próximo a Borges, impactando na forma de pensar do escritor argentino, que via nele, antes de tudo, uma postura ética diante do objeto tratado, literária ou filosoficamente. James seria a coroação, o destino final de uma sucessão de pensadores e escritores de acento inglês pelos quais Borges sentia-se atraído, revelando simpatia “por essa postura ou temperamento que recusa o genérico porque sente que o individual é irreduzível, incompreensível e ímpar”²⁹ (PRADO, 2007, não p., tradução nossa).³⁰

A incidência desse pensamento na obra borgeana pode ser identificada pelo compartilhamento de algumas ideias comuns, como o próprio nominalismo e o livre pensar, e por uma atitude antimetafísica, antirreligiosa e antissistêmica, em textos que se preocupam em ser entendidos, e nos quais desponta um fino senso de humor. São características que, de forma geral, se desenvolveram e consolidaram como um jeito ou temperamento típico das expressões

²⁹ No original: “por esa postura o temperamento que recusa el genérico por qué siente que lo individual es irreductible, inasimilable e ímpar”.

³⁰ Podemos identificar a influência dessa corrente no conto “Funes, o memorioso”. Nele, Borges leva às últimas consequências as possibilidades narrativas oriundas da concepção de que cada momento é único. Irineo Funes afirmava o particular, a experiência única e irreduzível do “eu”, ideia que o autor leva ao paradoxo e ao absurdo pela existência de uma mente que pode armazenar tantas recordações quanto as de todos os homens juntos “desde que o mundo é mundo” (BORGES, 1999a, p. 136). Borges explora aqui a dificuldade de traduzir e espelhar o real em palavras e, em consequência, a impossibilidade de universalizar o que é específico e nominal. Essa postulação se filia a outra, ligada ao filósofo liberal inglês John Locke, que especula sobre a criação de um “idioma impossível no qual cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse um nome próprio” (BORGES, 1999a, p. 544), mas que mesmo assim seria insuficiente para dar conta da memória de Funes e das variantes do universo. Por isso, a proposta do personagem fictício do conto é ainda mais radical, uma vez que o pressuposto de Locke é “por demais platônico e demasiado geral” (*idem*), enquanto a memória de Funes demandaria nominar também as coisas imaginadas ou aquelas que poderiam um dia existir. O escritor resume nesse conto o conflito e as discussões entre realistas e nominalistas (ou entre realistas e empiristas ou pragmáticos), um debate de inspiração tipicamente inglesa.

literárias e filosóficas que remontam aos clássicos e ao humanismo, e que perduraram, mais que em outros lugares na Europa, entre os pensadores e escritores ingleses, onde surge a percepção de que a liberdade individual não era apenas uma questão do direito político, mas era também uma questão do espírito, um princípio de vida que se incorporou no seio da cultura e da vida sociopolítica daquele país.

A postura antidogmática, de liberdade de expressão e pensamento e de aceitação do diferente, se revela também numa atitude contra a pretensão de se elaborar sistemas que possam explicar, em um todo supostamente coerente, as inúmeras contradições da vida moderna, e contra a redução e a simplificação dessa complexidade em algumas regras generalizantes. Esse espírito antissistemático, que possui estreita relação com o nominalismo, e ao mesmo tempo dialoga permanentemente com posições antimetafísicas, encantou Borges durante sua formação como intelectual e também ao longo da vida, respondendo pela ampla gama de interesses e assuntos abordados nos seus textos. Outra característica fundamental da tradição filoliterária inglesa que encontramos no escritor argentino é a ironia, um refinado, discreto e implacável senso de humor. Além do já citado “Funes, o memorioso”, devemos citar outra ficção chave na sua obra, “Pierre Menard, autor do Quixote”, na qual o autor exercita uma escritura dominada pelo caricato, pela paródia e por debochar de teorias literárias ou doutrinas filosóficas (GUTIÉRREZ, 2001, p. 64). Outra amostra desse humor está em “Arte de injuriar”, ensaio que foi publicado em *História da eternidade*, de 1936. Nele, Borges cita uma série de formas ou técnicas de ofender, todas elas no formato de epigramas indiretos e sutis, portadores de um sarcasmo mais típico do espírito inglês do que do humor de tipo revolucionário ou escatológico, comuns em outras culturas europeias ou mediterrâneas. Por fim, vale anotar a proximidade entre o tipo de humor praticado pelo argentino e por Franz Kafka – “o tom é tipicamente inglês e está [...] em relação íntima com o ceticismo que percorre sua tradição filosófica e literária”³¹ (PRADO, 2007, não p., tradução nossa).

O ceticismo é outra categoria que encanta o escritor argentino, e se revela na sua postura crítica contra as intenções totalizadoras do pensamento vigente. Borges reafirma na “Nota preliminar” a transposição desse embate pela imagem do fluxo incessante das coisas e da vida, e se coloca como

³¹ No original: “*el tono es típicamente inglés y esta [...] en íntima relación con el escepticismo que recorre su tradición filosófica y literaria*”.

[...] um terceiro espírito que, depois de conhecido o subtítulo de Pragmatismo (“Um novo nome para alguns modos antigos de pensar”), não pode ser considerado como criação pessoal de James, mas a conexão com uma tradição milenar que batizaremos provisoriamente com o nome de cética. Borges sugere essa tríade de temperamento ou espírito no final da mesma “Nota preliminar” a “Pragmatismo”.³² (PRADO, 2007, não p., tradução nossa)

Essa terceira via busca combinar as duas formas de pensamento em direção a um ceticismo essencial, para o qual a verdade nada mais é que uma construção verbal que se torna disponível para todos e que não pretende encontrar simetrias ou explicações completas nos sistemas filosóficos. Borges se apropria, então, das discussões que James propõe na obra prefaciada e assume a impossibilidade de se alcançar qualquer certeza sobre a verdade ou a realidade imediata. Ao defender que o pragmatismo é um método, mais que uma doutrina, James fornece a Borges o arcabouço que vai nortear parte significativa da sua obra, tanto a ficcional quanto a ensaística, e a criação de universos irreais ou impossíveis. Por fim, a adesão a uma suposta terceira via filosófica se dá não pelas suas possibilidades estéticas, mas pelo seu caráter ético, sem “dogmas nem doutrinas, exceto seu método”³³ (BORGES, 2011b, p. 191, tradução nossa).

Chegamos, assim, ao ensaio borgeano entendido como lugar onde se dá a elaboração estética de ideias filosóficas articuladas pelo autor ao longo da sua vida, e também ao texto ficcional como a exploração dramática e narrativa dessas ideias, levadas às últimas consequências.

Uma das facetas desse estilo híbrido é o quanto esses textos revelam sobre a crise da modernidade, perceptível tanto nos ensaios quanto na ficção; o escritor se propõe a narrar e explorar todas as possibilidades narrativas das mais diversas cosmovisões que o homem já construiu. Em Borges, a consequência desse processo é a possibilidade de abolir as diferenças entre ficção e verdade, e questionar o tempo como uma sucessão linear de acontecimentos no espaço, podendo inventar mundos nos quais passado, presente e futuro se confundem num presente permanente, portanto eterno e atemporal. É uma escolha que, em última instância, se revela a favor da pluralidade, da tolerância, da incerteza e das particularidades do mundo. Por isso, agradava tanto ao argentino o pensamento que desconfiava das verdades e dos consensos sobre o real. Borges identifica aí um método de ver e abordar a realidade que se revela nos

³² No original: “[...] un tercer espíritu que, después de conocido el subtítulo de Pragmatismo (“Un nuevo nombre para algunos antiguos modos de pensar”), no puede ser considerado creación personal de James sino eslabón de una tradición milenaria que bautizaremos provisionalmente con el nombre de escéptica. Borges sugiere esta triada de temperamentos o espíritus en el cierre mismo de la “Nota preliminar” a “Pragmatismo”.

³³ No original: “dogmas ni doctrinas, excepto su método”.

textos pelo paradoxo, pela imaginação ilimitada e também pela ironia, explorando o absurdo e o contraditório das premissas de algumas dessas escolas filosóficas, um procedimento criativo que embaralha gêneros pelo “teor intelectual e filosófico das narrativas” (ARRIGUCCI JR., 1996, não p.). Temos então a apropriação da filosofia pelas suas possibilidades estéticas e dramáticas, reelaboradas imaginativamente nos relatos ficcionais e que pode ser vista também nos textos de cunho político, em como ele enxerga e analisa alguns contextos históricos e ideológicos.

A partir dessas premissas, e de uma simpatia pelo pensamento inglês, o argentino construiu sua obra, fazendo da crítica e das reflexões exercitadas em textos ensaísticos o laboratório para o desenvolvimento de sua produção posterior, enquanto são, ao mesmo tempo, obras literárias em si, com elevado nível estético e autonomia formal - “tudo no conjunto confluía de algum modo para um resultado único, de efeito artístico avassalador” (ARRIGUCCI JR., 1996, não p.), como é o caso de artigos como “Nosso pobre individualismo”. Se os precursores do ensaio representam a modernidade e a emergência do indivíduo na sociedade burguesa e capitalista que se consolidava, Borges realizou então uma obra que elevou esse gênero híbrido entre ficção e ensaio a um patamar inédito até então na história da literatura ocidental, em que os conceitos de autoria e leitura se confundem, o “eu” se dissolve e a realidade se enreda com a ficção em um mundo que se recusa a ser resumido a algumas leis e regras.

A apropriação de textos e pensamentos alheios, em um permanente cortar e colar (operação que a crítica argentina Beatriz Sarlo (2007) chama de bricolagem) é sintomática do momento que marca a perda da aura do texto original e da preponderância do autor. Nesse mundo ilusório, construído artificialmente e conduzido pela linguagem, “é arriscado pensar que uma coordenação de palavras (as filosofias não são outra coisa) possa se assemelhar muito ao universo”, afirma Borges (1999 a, p. 278), escancarando a crise do homem moderno e levando às últimas consequências a impossibilidade de a linguagem representar o real.

Ao especular sobre mundos alternativos e levar as ideias propostas por essas discussões ao extremo de suas possibilidades, Borges se candidata a ser o elo que liga o espírito inglês de ascendência humanista ao desencantado ceticismo tão característico do século XX. Se a modernidade pode ser caracterizada pelo racionalismo e pelo cientificismo, pela substituição do oral pelo escrito (que representa a lógica formal), do particular pelo universal, do local pelo geral (diversidade e individualidade versus leis universais e absolutas), do temporal pelo atemporal (o transitório pelo permanente) (GUTIÉRREZ, 2001), Borges pode então ser

posicionado para além da bipolaridade entre o racionalismo e o pragmatismo. Contra o confinamento do pensamento em sistemas agregadores e totalizantes ou seu atrelamento à realidade, o escritor argentino propõe uma imaginação sem limites, na qual mundos possíveis precisam ser apenas pensados e conjecturados.

O posicionamento político e as intervenções públicas do escritor podem também – e esta é uma possibilidade, que não exclui outras interpretações – ser analisadas a partir desses pressupostos. Martins (2003) enxerga a obra do escritor argentino em diálogo com alguns críticos seus em relação ao seu apoliticismo, à suposta ausência na sua obra literária de um diálogo mais direto sobre a realidade social, política e econômica do seu país (e do continente). Para ele, Borges vê a política a partir de suas concepções e princípios estéticos e da defesa da autonomia da arte em relação ao contexto em que o escritor está inserido, principalmente no pós-Segunda Guerra, quando havia um debate muito grande com os existencialistas ligados ao filósofo francês Jean Paul Sartre (1905-1980) e uma expectativa pelo engajamento dos escritores e intelectuais de forma geral nos impasses surgidos a partir daquele conflito nos anos 1950-1960.

O que se convencionou definir como modernidade estética se baseia no princípio da autonomia da arte, na despreocupação em refletir ou expressar qualquer tipo de compromisso político do seu autor, e na liberdade criativa, sem a obrigação de mimetizar a realidade tal como ela é. A modernidade estética caracteriza-se por alguns princípios que podem ser identificados tanto nos ensaios quanto na práxis literária de Borges: 1) a autonomia da arte; 2) a autorreflexão poética, 3) o centramento linguístico e a autorreferência sobre o próprio fazer artístico; 4) a impessoalidade do autor e a sua dessubjetivização, e 5) a pluralidade e a fragmentação de temas, perspectivas e visões de mundo, que deixam de buscar a unicidade ou a totalidade e assumem a incapacidade da linguagem de abarcar o todo (MARTINS, 2003, p. 54-55). Esses elementos estão presentes e são constitutivos da obra do escritor argentino, de forma radical e com uma formulação que ajudou a configurar as discussões teóricas e críticas sobre as questões estéticas ao longo da segunda metade do século XX, e que podem ser resumidas em uma declaração do autor.

que significa ser escritor? Significa simplesmente ser fiel à minha imaginação. Quando escrevo alguma coisa, não a penso como sendo factualmente verdadeira (o facto simples é uma teia de circunstâncias e acidentes), mas como sendo verdadeira para algo mais profundo. Quando escrevo uma história, escrevo-a porque de certo modo acredito nela – não como se acredita na mera história, antes como quem acredita num sonho ou numa ideia. (BORGES, 1974, *apud* MARTINS, 2003, p. 54)

Cabe, por fim, destacar o questionamento sobre o papel do escritor como sujeito autor do texto. A dessubjetivação e a impessoalidade do autor moderno equivalem à preponderância do leitor como coautor do texto, uma das pedras fundamentais da poética borgeana, que implica na elevação da linguagem artística ao centro das discussões – daí sua autorreferencialidade, a autorreflexão e o descentramento do sujeito: a “literatura se vai desvinculando do sujeito, centrando-se no seu substrato linguístico e verbal, e nas suas potencialidades criadoras” (MARTINS, 2003, p. 54), o que seria um prolongamento da autonomia da estética e da literatura. O tema coloca no centro, então, o papel do autor e sua intencionalidade, como afirma Borges em um dos seus textos mais discutidos – “O escritor argentino e a tradição”, que teve como ponto de partida, como veremos, os esboços de “Nosso pobre individualismo”: “creio, além do mais, que todas essas discussões prévias sobre propósitos de elaboração literária baseiam-se no erro de supor que as intenções e os projetos têm muita importância” (BORGES, 1999a, p. 295). Para Borges, o sujeito é a linguagem e a poesia, que se volta sobre si mesma e reflete e pensa com seus próprios recursos – verbais, literários, estéticos. Essa postura terá impacto profundo sobre o debate a respeito do papel do escritor e da arte “comprometida” e engajada politicamente.

2.4 HERDEIRO DE DUAS TRADIÇÕES

Como vimos, a prosa ensaística borgeana é tributária do pensamento e da tradição filosófico-literária inglesa, à qual se liga pela influência do pai, (pelas leituras e jogos filosóficos apresentadas ao filho) e pelo círculo de amigos, no qual se destaca Macedonio Fernández. Está ligada também a outra tradição, a *criolla*, que o autor recebe tanto por parte do ramo familiar materno quanto pelo seu próprio *locus* enunciativo – a América Hispânica –; pela língua e pela literatura, por alguns costumes, pela violência³⁴ e brutalidade empregadas no processo de ocupação do Novo Mundo; e também por algumas características constitutivas do “ser argentino”, representado principalmente pelo personagem criado por Miguel de Cervantes, Dom Quixote, cuja figura simbólica é analisada pelo argentino inúmeras vezes ao longo dos

³⁴ Conforme Beatriz Sarlo (2007, p. 164): “Borges lembrou muitas vezes que o ramo ‘*criollo*’ da sua família tem raízes no século XIX rural e que seus antepassados possuíam o saber de um mundo primitivo regulado por costumes e por uma lei não escrita da violência montonera e do duelo: uma distopia heroica, onde o uso do poder e da força ainda não era monopólio de nenhum estado”. No original: “*Borges ha recordado muchas veces que la rama criolla de su familia tiene raíces en el siglo XIX rural y que sus antepasados poseyeron el saber de un mundo primitivo regulado por la costumbre y por la ley no escrita de la violencia montonera y el duelo: una distopia heroica, donde el uso del poder y de la fuerza aun no era monopolio de ningún estado*”.

seus escritos. Essa dupla herança – sintetizada numa frase do próprio Borges: “um escritor inglês de língua espanhola” – é comentada pelo escritor e também pelos seus críticos.

Piglia (1979) aponta para o predomínio da tradição inglesa e paterna, culta, livresca e liberal, na sua obra ficcional dos anos 1940 - *Ficções* e *O Aleph* - e, com o passar dos anos, a emergência da tradição *criolla*, que pode ser entrevista por exemplo nos contos tardos, identificada com a valentia, a coragem e o conservadorismo político. Se a primeira pode ser associada à fase da sua obra em que dominam os temas filosóficos e universalistas, a segunda pode ser vinculada à obra que surge a partir dos anos 1950, composta por textos nos quais predominam os duelos e a virilidade, o saber oral e local, numa fase em que aumenta a dependência de Borges em relação à mãe, Leonor, em função da perda da visão. Essa herança domina sua produção literária no final da vida, quando Borges dá protagonismo a temas que estavam espalhados pela sua obra: “a escritura de Borges se constrói no movimento de se reconhecer em uma dupla linhagem. Por um lado, os antepassados familiares, os ancestrais, os guerreiros fundadores, a linhagem por sangue”³⁵ (PIGLIA, 1979, p. 3, tradução nossa). Essa vertente está dissimulada e disseminada em sua obra, como no conto “História do guerreiro e da cativa” (*O Aleph*), que remete à história contada por sua avó; em alguns poemas, como “Isidoro Acevedo” (*Caderno San Martín*), “Alusão à morte do coronel Francisco Borges (1833-1874)” (*O fazedor*) e “Poema conjetural” (*O outro, o mesmo*), dedicado a outro antepassado, Francisco Narciso de Laprida. E principalmente nos contos de *O informe de Brodie*, nos quais o escritor retorna ao mundo dos seus antepassados e à crueza daqueles tempos de guerras e batalhas que formaram a nação com a qual ele se sentia ligado de forma inevitável, inclusive por laços político-ideológicos. Essa herança que Piglia liga à ascendência materna e *criolla*, convive com outra vertente, dominante até pelo menos *O Aleph* e ainda marcante em *Outras inquisições*, marcada pela “investigação dos antepassados literários, os precursores, os modelos, o reconhecimento dos nomes que organizam sua linhagem literária”³⁶ (PIGLIA, 1979, p. 3, tradução nossa); a predominância da crítica literária e autorreflexiva, o diálogo com a alta cultura e o universalismo dos seus temas. A partir desses dois pilares, Borges constrói sua obra e vai elaborando uma mitologia pessoal, que não está isenta dos aspectos políticos dessa operação. A tradição ressurge na sua obra como ideologia ligada ao mito pessoal, implicando em uma concepção de mundo – mas também da arte literária – que é individual, a partir da

³⁵ No original: “La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado, los antepasados familiares, “los mayores”, los fundadores guerreros, el linaje de sangre”.

³⁶ No original: “la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario”.

enunciação do sujeito que reordena as influências que recebe e recorda o passado (vivido, ouvido, memorado), que é social e política também, “porque é uma concepção de classe que aí se expressa”³⁷ (PIGLIA, 1979, p. 3, tradução nossa).

Essas duas vertentes são representadas pela relação do autor com seus pais: o pai, definido por Borges como um “anarquista filosófico” (BORGES, 2009, p. 10), é continuador de uma tradição que vem da mãe, Fanny Haslam (a avó inglesa de Jorge Luis Borges), uma “grande leitora” (BORGES, 2009, p. 12). O tio-avô de Jorge Guillermo, Juan Crisóstomo Lafinur, foi poeta; já seu avô materno (bisavô de Jorge Luis), Edward Youg Haslam, “dirigiu um dos primeiros jornais ingleses da Argentina [...] e tinha doutorado em filosofia ou em letras [...] Meu pai escreveu um romance, um livro de ensaios” (p. 18) e pelo menos a tradução de um poema, além de ter publicado sonetos, um livro de histórias orientais e um drama. Já a mãe, Leonor Acevedo Suárez, “descende de famílias argentinas e uruguaias tradicionais” (p. 14). Também culta, grande leitora e tradutora, representa a herança *criolla* e guerreira do escritor. “Seu avô foi o coronel Isidoro Suárez, que em 1824, aos 24 anos, comandou o famoso ataque de cavalaria peruana e colombiana que decidiu a Batalha de Junín, no Peru” (p. 15), uma das últimas guerras pela independência contra a Espanha. Francisco de Laprida, também pertencente à linhagem materna, teve participação importante no Congresso que declarou a emancipação argentina em 1816, em Tucumán, e morreu numa das inúmeras guerras civis que assolaram a Argentina no século XIX, o mesmo acontecendo com Isidoro Acevedo, pai de Leonor, com quem Jorge Luis conviveu quando criança, a ponto de recordar os relatos de batalhas e guerras em que o avô tomou parte. Assim, esse ramo familiar fornece à sua obra os heróis, os valentes e corajosos pioneiros e guerreiros que fizeram a história da Argentina, que contribuíram para sua fundação e consolidação.³⁸

Borges constrói então sua biografia – civil e literária – a partir de uma tradição que nasce com os fundadores e conquistadores espanhóis, e também com a tradição inglesa, letrada e culta. Ao reelaborar sua história pessoal a partir de duas vertentes, reproduz o antigo conflito entre armas e letras elaborado por Cervantes no capítulo de *Dom Quixote* intitulado “Em que se trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as armas e as letras”. Nele, o

³⁷ No original: “porque es una concepción de clase la que se expresa ahí”.

³⁸ Para o crítico argentino Pedro Orgambide, a referência aos próceres e familiares pioneiros configura também os limites (inclusive geográficos) da Argentina que o escritor tematiza: “[...] para Borges, escritor universal, os limites da Pátria estavam no oeste bravio do coronel Francisco Borges, ao norte de Palermo, a oeste do rio, no sul dos currais, nos daguerreótipos familiares, na pequena história que omite a História” (LAFFORGUE, 1999, p. 315, tradução nossa). No original: “Para Borges, escritor universal, los límites de la Patria quedaban en el oeste bravío del coronel Francisco Borges, en el norte de Palermo, en el este del río, en el sur de los corralones, en los daguerrotipos familiares, en la pequeña historia que omite la Historia”.

reconhecimento pessoal é associado ao valor da coragem – “tornar-me famoso e conhecido pelo valor do meu braço e pelos fios da minha boa espada em todos os ângulos da terra” (CERVANTES, 1978, p. 230). Borges retoma com força a representatividade do Quixote como tradução de alguns elementos constitutivos dos argentinos nos ensaios que analisaremos, com reflexos no seu comportamento político.

Piglia ressalta que essa dualidade não se constrói em Borges como uma “novela familiar”, ou devido a razões psicológicas ou mesmo por motivos hereditários (como a cegueira, herança genética por parte do pai Jorge Guillermo), mas assume um caráter ideológico, a partir das diferenças culturais e sociais entre pai e mãe.

essa ficção familiar é uma interpretação da cultura argentina; essas duas linhas são as linhas que, segundo Borges, definiram nossa cultura desde sua origem. Ou melhor: esta ficção fixa na origem e no núcleo familiar um conjunto de contradições que são históricas e que foram definidas como essenciais por uma tradição ideológica que remonta a Sarmiento.³⁹ (PIGLIA, 1979, p. 4, tradução nossa)

O culto à coragem e à valentia e o culto aos livros, que atravessa e divide sua extensa obra, seria a transcrição dessa bipolaridade. Os antepassados espanhóis, que ajudaram a construir a nação, pavimentam o caminho para a operação que Borges faz ao longo da sua obra de confundir a história argentina com a história familiar, herdada pela tradição e reproduzida principalmente pelo relato oral e pela memória (as histórias escutadas pelo Borges menino quando o avô Isidoro Acevedo visitava seus pais são emblemáticas desse processo de transmissão de um saber e uma herança que deixa marcas por toda a vida no escritor).

É a essa tradição de soldados e estancieiros⁴⁰ que estaria ligada a filiação ideológica e de classe do escritor, igualmente frutos de “seus valores morais e suas propriedades materiais”⁴¹ (PIGLIA, 1979, p. 4, tradução nossa), o que repercute nas posições políticas do escritor. O crítico argentino Juan José Sebreli, confirma no ensaio “Borges, el nihilismo débil” (LAFFORGUE, 1999), essa posição de classe do escritor. Borges é situado à margem da burguesia dominante no início do século XX: embora pertencesse a famílias tradicionais, era descendente empobrecido da oligarquia local, prócer secundário da história argentina (essa condição decadente é sugerida ficcionalmente pelo próprio escritor no conto “A velha dama”, de *O informe de Brodie*). “Borges não pode libertar-se das

³⁹ No original: “Esta ficción familiar es una interpretación de la cultura argentina; esas dos líneas son las dos líneas que, según Borges, ha definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento”.

⁴⁰ Em *El tamaño de mi esperanza*, Borges declara explicitamente ser neto e bisneto de estancieiros (BORGES, 2016a, p. 24).

⁴¹ No original: “sus valores morales y de sus propiedades materiales”.

dificuldades típicas de sua condição de classe” e mostra-se saudoso do mundo anterior ao “desenvolvimento agroexportador e comercial dos anos 1880 e às grandes ondas imigratórias que faziam do crioulo um forasteiro na sua pátria” (SEBRELI, 1999, p. 346, tradução nossa)⁴²

Como afirma Sarlo, Borges elabora na construção do seu mito pessoal, mas também nacional, na intersecção que promove entre história familiar e história argentina, uma distopia heroica, instaurada em um ambiente desregulado e desgovernado, em uma sociedade que está estruturada sobre laços de dependência pessoal, na tradição e na lealdade (SARLO, 2007, p. 164). Ao tentar integrar e equacionar essa dupla herança, Borges explicita as bases sobre as quais se constrói a sua visão de mundo política, a ideologia que tensiona sua escritura. Essa configuração ideológica não deve, no entanto,

[...] ser confundida com as opiniões políticas de Borges. Determina elas, mas de forma contraditória, e enquanto essas opiniões mudam e Borges passa do yrigoyismo a certa expressão nativa do fascismo, os elementos básicos dessa construção se mantêm e se encontram ao longo da sua produção. Fundada no passado de sangue e na estirpe, na origem e no culto dos antepassados, essa ideologia reflete antes de mais nada as contradições da sua inserção social. Transcreve uma linguagem específica, um conteúdo social particular e por sua vez expressa a oposição central entre consciência de classe e situação social [...] Borges, portanto não exclui os contrários, mas os mantêm e os integra como elementos constitutivos da sua escritura.⁴³ (SARLO, 2007, p. 164, tradução nossa)

A partir dessa dupla filiação, filosófica e familiar, inglesa e *criolla*, o escritor elabora uma obra ensaística que se desloca entre uma e outra, e às vezes se posiciona na terceira margem, dominada pelo ceticismo e pessimismo conservador, inscrevendo-se e renovando a outra tradição a que pertence, a do ensaio hispano-americano, campo privilegiado para discutir sobre as inúmeras contradições entre americanos e europeus que surgem a partir do surgimento do Novo Mundo.

Vimos anteriormente que o ensaio e seus precursores – especialmente Montaigne e Bacon – tiveram forte influência na *persona* literária de Jorge Luis Borges, um dos principais representantes do gênero no século XX. Agora, é hora de trazer a questão do ensaio para a

⁴² No original: “desarrollo agroexportador y comercial del ochenta y a las grandes olas inmigratorias que hacía del criollo “un forastero en su patria”.

⁴³ No original: “ser confundida con las opiniones políticas de Borges. Las determina, pero contradictoriamente, y mientras estas opiniones cambian y Borges pasa del yrigoyenismo a cierta forma nativa del fascismo, los elementos básicos de esa construcción se mantienen y se los encuentra a lo largo de toda su producción. Fundada en el pasado de sangre y en la estirpe, en el origen y en el culto a los mayores, esta ideología refleja, antes que nada, las contradicciones de su inserción en la sociedad. Transcribe en un lenguaje específico un contenido social particular y a la vez expresa una oposición central entre conciencia de clase y situación social” (idem, p. 6). Borges então nunca “excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura”.

realidade do continente hispano-americano e, mais especificamente, para o contexto intelectual argentino, ambos indissociáveis do *locus* enunciativo borgeano. O ensaio se configurou como a voz mais apropriada para expressar as dúvidas e os questionamentos de intelectuais e pensadores sobre a região e sua originalidade, ajudando a moldar o pensamento político e o fazer literário, atuando de forma decisiva nos movimentos emancipatórios do século XIX e nas discussões sobre as especificidades nacionais que daí surgiram. A busca por uma identidade que amalgamasse os seus elementos humanos, culturais, sociais e econômicos numa organização política própria esteve no centro das reflexões de pensadores como José Martí (1853-1895), José Enrique Rodó (1871-1917), José Vasconcelos (1882-1959), José Carlos Mariátegui (1894-1930), Alfonso Reyes (1889-1959), Germán Arciniegas (1900-1999), Octavio Paz (1914-1998) e Ángel Rama (1926-1983), entre inúmeros outros. Na Argentina, além do já citado *Facundo*, provavelmente o ensaio mais influente na história literária no continente, a questão nacional foi pensada e debatida por nomes como Juan Batista Alberdi (1810-1884), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), David Viñas (1927-2011), Noé Jitrik (1928-), Beatriz Sarlo (1942-), Carlos Altamirano (1939-), Ricardo Rojas (1882-1957) e Ricardo Piglia, entre muitos outros que fazem parte da tradição de refletir política e culturalmente sobre questões locais a partir do pensamento articulado nesses textos de circulação. Ao lado deles, Borges foi um dos que mais se dedicaram ao gênero.

Arciniegas apontou as semelhanças e coincidências entre o gênero ensaístico e a América, ou seja, o surgimento do novo continente no cenário mundial, as inúmeras e complexas dúvidas que a novidade provocou, suas implicações para o pensamento da época e a forma ensaística como campo privilegiado para pensar, articular e expressar ideias, valores e projetos para o Novo Mundo. O crítico e ensaísta colombiano reforça a predileção da América pelo ensaio, pela forma de elaborar e fazer circular as ideias sobre o novo continente em textos variados, curtos, muitas vezes de estilo ligeiro ou então combativo, preocupado em dialogar e estimular seu leitor. “A América já é, em si, um problema, um ensaio de novo mundo”⁴⁴ (ARCINIEGAS, s.d., p. 5, tradução nossa). O surgimento do ensaio na América é identificado por Arciniegas como sendo anterior mesmo aos ensaios de Montaigne e Bacon, e definido como uma forma literária inata aos americanos, precoce em relação aos outros gêneros: “Ensaio foram escritos entre nós desde os primeiros encontros do branco com o índio, em pleno século

⁴⁴ No original: “*América es ya, en sí, un problema, un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia*”.

XVI, alguns anos antes do nascimento de Montaigne”⁴⁵ (ARCINIEGAS, s.d., p. 5, tradução nossa).

O ensaio torna-se, assim, a palavra natural, o meio de expressão por excelência do pensamento americano, por tudo o que o gênero tem de instigante, resultando desde o princípio em uma forma expressiva que parecia feita sob medida para pensar sobre questões indetentáveis e sobre seu lugar no mundo, entre o conhecido e o desconhecido, o velho e o novo, o civilizado e o primitivo. “A América surge no mundo, com sua geografia e seus homens, como um problema. É uma novidade insuspeita que rompeu com as ideias tradicionais”⁴⁶ (ARCINIEGAS, s.d, p. 6, tradução nossa). Mais que sonhada, a América era imaginada como uma utopia, um sonho de felicidade, terra da justiça e igualdade, onde as melhores promessas da civilização se realizariam. O novo continente era designado com definições como “República Feliz” e “Novo Mundo” – um lugar que faria a humanidade retornar à “Idade do Ouro” e onde viveriam “bons selvagens”, sendo responsável por promover a renovação das ideias de um “mundo velho”, cansado e decadente.

Edmundo O’Gorman (1906-1995) distingue o processo de formação concreto da ideia que se elaborou sobre a América, enfatizando o percurso de construção ideológica do Novo Mundo como o uma “invenção” elaborada pelo pensamento ocidental, e não uma criação, conceito que daria um sentido místico ou religioso às novas terras. A conquista iniciada por Colombo também era vista como o cumprimento de um desígnio divino, assumindo o caráter salvacionista de uma missão que fascinava o pensamento da época, dominado ainda pelo cristianismo, que exercia influência determinante sobre a ideologia dos conquistadores ibéricos. Para o homem europeu, ao invés de tentar modificar o universo em nome do Deus católico, ele poderia e teria o dever de tomar posse da terra, explorar e levar a palavra divina para outros povos e assim conquistar novas almas para o Reino de Deus (O’GORMAN, 1976, p. 28).

Dessa forma, tanto no campo material e racional quanto no místico-religioso, a América surgiu como projeção de algumas ideias e desejos da Europa, encobrindo os dramas da Conquista e o genocídio populacional, e se prestou a todo tipo de especulação, como laboratório desconexo e caótico de ideias e expectativas dos conquistadores. Adicionalmente, o continente sofreu o impacto e a contribuição de milhões de imigrantes que nunca cessaram de aportar para

⁴⁵ No original: “*ensayos se han escrito entre nosotros desde los primeros encuentros del blanco con el indio, en pleno siglo XVI, unos cuantos años antes de que naciera Montaigne*”.

⁴⁶ No original: “*América surge en el mundo, con su geografía y sus hombres, como un problema. Es una novedad insospechada que rompe con las ideas tradicionales*”.

conquistá-lo de seus habitantes nativos. Na Argentina, esse impacto é ainda maior, sobretudo na capital federal, que registrou um crescimento contínuo na chegada de imigrantes desde a primeira grande onda imigratória, a ponto de a proporção de estrangeiros em Buenos Aires chegar a 50% da população na década de 1870 (FAUSTO; DEVOTO, 2005, p. 80). Depois dos Estados Unidos, o país sul-americano foi o que mais atraiu imigrantes no período entre 1890 e 1930, chegando em 1914 a representarem 30% de toda a população do país. Os imigrantes e seus descendentes responderam, entre 1840 e 1940, proporcionalmente, por 58% do crescimento populacional argentino (FAUSTO; DEVOTO, 2005, p. 80).

Em outro momento histórico, aquele que antecedeu o processo de emancipação da Espanha, o ensaio também teve papel decisivo, contribuindo muitas vezes como arma de luta, discurso que aglutina e mobiliza os “combatentes”, intervindo como “ensaio armado” (a linguagem militar é utilizada por Arciniegas (s.d., p. 8)), constituindo-se em poderoso veículo de comunicação e propaganda política, muitas vezes decisivo para a mobilização de camadas mais amplas da população nas lutas e conflitos que levaram à independência e à formação das nações americanas.

[...] a revolução, naturalmente, era um produto da agitação intelectual, dos ensaios que se escreveram como prelúdio da emancipação. Primeiro se emancipou a mente, depois se foi à luta. A independência já estava feita quando em 1810 se proclamou a ruptura com a Espanha.⁴⁷ (ARCINIEGAS, s.d., 7, tradução nossa)

Um dos documentos mais importantes da história intelectual e do pensamento da independência argentina é *Dogma socialista* (1846), um texto híbrido entre o ensaio e o manifesto político, de autoria do argentino Esteban Echeverría (1805-1851). Echeverría afirma que a energia e o tempo despendidos nessas lutas – primeiro contra a Espanha, depois entre grupos internos ou nações vizinhas – não permitiram que fosse construído o “edifício nacional”, ou seja, o amálgama que daria corpo à identidade nacional. Para ele, primeiro surgiu o Estado, depois a Nação, uma vez que “a primeira exigência era independência da metrópole, e para fundar a liberdade era preciso emancipar a pátria”⁴⁸ (ECHEVERRÍA, 1999, p. 29, tradução nossa). O autor vê a Argentina como o caso mais extremo desse processo histórico, já que

⁴⁷ No original: “La revolución, naturalmente, era un producto de la agitación intelectual, de los ensayos que se escribieron como preludio de la emancipación. Primero se emancipó la mente, y luego se fue a la pelea. La independencia ya estaba hecha cuando en 1810 se proclamó la ruptura con España”.

⁴⁸ No original: “La primera exigencia de la América era la independencia de hecho de la metrópoli y que, para fundar la libertad, era preciso emancipar primero la patria”.

representava a economia menos relevante para a Coroa Espanhola, o último território a ser ocupado.

Echeverría enumera quais seriam essas ideias fundadoras, destacando a liberdade individual e a liberdade de expressar e publicar ideias e estabelecendo, desde o surgimento da Argentina, a questão política crucial, qual seja, da cidadania e da predominância do indivíduo ante o Estado, que por sua vez deveria garantir “os direitos do homem, aliviar a miséria e a desgraça dos cidadãos e cuidar da sua prosperidade e educação [...]”⁴⁹ (ECHEVERRÍA, 1999, p. 29, tradução nossa). O historiador argentino José Luís Romero (1909-1977) confirma a inversão do processo político tradicional na América, uma vez que a ideia de nação se nutriu da ideia e do sentimento de pátria. “Cada novo país – países, no entanto, que eram apenas virtuais em muitos casos – concentrou-se em sua própria personalidade coletiva, em seus homens e em sua paisagem”⁵⁰ (ROMERO, 1988, p. XXVI, tradução nossa). E, mais uma vez, no interior desse processo, muitas vezes caótico e marcado pelas idas e vindas, sobressai o texto de matriz ensaística como veículo de discussão e propagação das ideias políticas dos revoltosos. “Ensaaios, proclamas e manifestos confundiam o processo emancipador com a identificação das nacionalidades, coincidentes muitas vezes em seus limites com as jurisdições coloniais e recortadas outras vezes segundo interesses econômicos ou modalidades sociais”⁵¹ (ROMERO, 1988, p. XXXIII, tradução nossa).

O espírito de reformas que tomaria conta do mundo também ecoaria na Península Ibérica, principalmente entre a intelectualidade, e nas discussões que aconteceram entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX. Nesse período, dominado pelas reformas borbônicas na Europa, a expectativa entre as elites e o mundo político das antigas colônias recém-transformadas em jovens nações era a mesma que inspirou norte-americanos e franceses e que, resumidamente, significava a atualização das relações entre Estado e cidadão, com a adoção *a priori* da República como forma de governo pelas nações recém-criadas (e não o prolongamento ou a instituição de uma monarquia na América, como era o caso único do Brasil).

⁴⁹ No original: “*los derechos del hombre, aliviar la miseria y desgracia de los ciudadanos y propender a su prosperidad e instrucción [...]*”.

⁵⁰ No original: “*Cada nuevo país – países apenas virtuales todavía muchos de ellos – se concentró en su propia personalidad colectiva, en sus hombres y en su paisaje*”.

⁵¹ No original: “*Ensayos, proclamas y manifestos confundían el proceso emancipador con la identificación de las nacionalidades, coincidentes a veces en sus límites con las jurisdicciones coloniales y recortadas otras según intereses económicos o modalidades sociales*”.

A Argentina recebeu, em especial, as ideias dominantes em uma sociedade onde se preconizava as liberdades individuais e o ideal burguês, que teriam um imenso e virgem espaço para serem aplicados na prática, livres e sem as amarras da decadente Europa (e da arcaica Espanha). O pensamento político projetado pelos movimentos separatistas e por suas elites locais conduziria a um choque logo ali adiante, com a emergência da discussão sobre o direito ao voto e sobre a extensão – ou não – dos privilégios que a elite colonial já desfrutava para uma parcela mais ampla da sociedade. Essas questões eram colocadas pelo modelo político republicano e democrático adotado pelas novas nações, dominadas por uma aristocracia *criolla* semifeudal, formada em grande parte por grandes proprietários rurais aliados ao capital mercantil e financeiro.

Se os movimentos de emancipação não significaram uma separação real entre a colônia e a metrópole, provocaram, no entanto, uma mudança radical ao substituir o decadente sistema monárquico espanhol pelo regime republicano, inspirado no modelo norte-americano e no modelo monárquico, parlamentar e liberal inglês. Essa última opção ganhou muitos adeptos entre os intelectuais argentinos, que consideravam a democracia uma forma de governo com sérios problemas de implementação no continente, devido à estrutura socioeconômica vigente ainda apoiada na exploração colonial. Essa estrutura dava poder a caudilhos e líderes locais sobre as classes subalternas, que não teriam conhecimento ou autonomia para eleger seus representantes – condição que motivaria a defesa, por essa elite, de um governo de “esclarecidos” ou de “sábios” pelo tempo necessário para a melhor formação política dos setores populares. Defendia-se um modelo de matriz eurocêntrica:

Inglaterra com sua revolução industrial e suas instituições políticas; a França com sua revolução política e ideológica e os Estados Unidos com suas novas instituições de caráter liberal e democrático. A liberdade e o bem-estar social poderiam ser alcançados dentro desses cânones modernos, dos quais a Espanha se apartava irremediavelmente. Cortar as amarras com este mundo retrógrado e negativo dos novos ideais fechava o círculo da ideologia otimista que inspirava a vontade revolucionária dos hispano-americanos. (CHIAMPI, 2020, p. 105)

Dessa forma, o constitucionalismo – desde o começo quase uma opção natural e praticamente unânime – foi implantado sem que estivessem estabelecidos alguns princípios básicos e válidos de representatividade política:

[...] foram convocados, por toda parte, congressos que deviam assumir a soberania da nova nação e sancionar a Constituição que, de cima para baixo, faria a moderação com a nova sociedade. Os princípios pareciam sólidos, indiscutíveis, universais. Poucas opiniões – nenhuma – eram contrárias. Apenas a realidade social e econômica

era contraditória, e transbordava os marcos doutrinários com suas exigências concretas, originais e conflitantes.⁵² (ROMERO, 1988, p. XXVII, tradução nossa)

Essa contradição foi percebida por Sarmiento, que reflete sobre a condição argentina em *Facundo*: “É inútil deter-se no caráter, objetivo e finalidade da revolução da independência. Em toda América, foram os mesmos, nascidos da mesma origem, a saber: o movimento das ideias europeias”⁵³ (SARMIENTO, *apud* CHIARAMONTE, 1977, p. XI, tradução nossa). O entendimento do lugar da América entre o europeísmo (a civilização) e o nacionalismo e caudilhismo local (a barbárie), sustentou as políticas públicas colocadas em prática por Sarmiento durante seu mandato de presidente da República da Argentina, entre 1868 e 1874, quando implantou uma reforma educacional radical apoiada no ensino público, gratuito e obrigatório tendo como inspiração os Estados Unidos, França e Inglaterra. O modelo eurocêntrico preconizado por Sarmiento era complementado com o estímulo à imigração maciça de famílias, trabalhadores e empreendedores do Velho Continente que chegariam à Argentina para conquistar e colonizar as terras ocupadas por indígenas.

Caracteriza-se a importação de um ideal que não só buscava superar o claudicante e corroído sistema político da metrópole, como também implicava em colocar de forma imediata e direta, sem mediações, a sociedade local na modernidade, seguindo um modelo que tanto poderia ser, pelo menos no campo do sistema político, republicano e democrata, como nos Estados Unidos, quanto monárquico e constitucional, como na Inglaterra, mas ambos republicanos, constitucionais e apoiados na participação popular. O processo – que durou praticamente todo o século XIX – significou a convivência de um aparato formal, à primeira vista democrático e republicano, apoiado em leis e na Constituição, com uma realidade que mantinha os privilégios de uma classe que se formou ao longo dos séculos de domínio ibérico. As mesmas ideias que promoveram e incentivaram os movimentos de independência inspirados nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade tentavam, concomitantemente, legitimar formas de governo autoritárias ou elitizadas, sob o argumento do despreparo cultural e

⁵² No original: “y convocaron por todas partes congresos que debían asumir la soberanía de la nueva nación y sancionar la carta constitucional que, de arriba hacia abajo, moderaría la nueva sociedad. Los principios parecían sólidos, indiscutibles, universales. Pocas opiniones – ninguna – los objetaban. Sólo los contradecía la realidad social y económica, que desbordaba los marcos doctrinarios con sus exigencias concretas, originales y conflictivas”.

⁵³ No original: “es inútil detenerse en el carácter, objeto y fin de la revolución de la independencia. En toda la América fueron los mismos, nacidos del mismo origen, a saber: el movimiento de las ideas europeas”.

intelectual dos cidadãos, mas que na verdade estavam estruturados a partir do sistema colonial que permanecia praticamente intacto.

É relevante apontar ainda que o envolvimento e a mobilização das elites e de parte significativa da sociedade hispano-americana nas discussões do modelo político a ser adotado só foram possíveis pela existência de um amplo espaço público por onde circularam essas ideias e aconteceram os debates e articulações que primeiro levaram à emancipação e depois à formação dos governos que se propunham republicanos e democráticos mas que, como a história mostrou, sempre foram tentados a restringir a participação popular e muitas vezes cederam aos apelos antidemocráticos e ditatoriais nas mais diversas configurações. Os debates públicos ou em grupos afins desenvolveram-se simultaneamente ao crescimento das cidades, à formação de um espaço urbano densamente povoado, que assumiu para si o discurso civilizatório e modernizante, baseado nas liberdades individuais e no liberalismo burguês. Como explica Guerra (1992), a modernidade no continente é conformada antes de tudo pela “invenção” do indivíduo, em um processo que veio se consolidando até atingir, no final do século XVIII, a sua maturidade.

Quijano propõe, no entanto, um outro enfoque para essa problemática, inserindo a questão dentro do sistema da “colonialidade do poder” e das concepções eurocêntricas que se tornaram hegemônicas. O surgimento da América para o imaginário europeu deve ser visto como parte do novo padrão de poder mundial: “o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, ajudam a explicar por que os europeus foram levados a sentir-se não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além naturalmente disso, superiores” (QUIJANO, 2005, p. 121).

Esse domínio foi estabelecido a partir de uma relação binária entre europeus e o resto do mundo, com o centro localizado na Europa, acompanhando a sua expansão econômica e o domínio colonial.

desse ponto de vista, as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não-Europa (idem, p. 122).

A Europa Ocidental torna-se então centro do capitalismo mundial, impondo

seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta, incorporando-as ao “sistema-mundo” que assim se constituía, e a seu padrão específico de poder [...]. Como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (idem, p. 121).

É nesse espaço público e nesse ambiente de embate entre ideais liberais em uma sociedade que recém havia saído da dominação colonial, mas permanecia inserida no “moderno sistema-mundo”, reproduzindo a nova ordem econômica e a colonialidade do poder do capitalismo mundial, que as reflexões de Jorge Luis Borges acontecem e seus artigos circulam. É essa concepção de estabilidade política nos moldes do século XIX que o escritor tem como referência, e em alguns casos como referência de governo.⁵⁴ É no confronto entre essas ideais e modelos que também se pode entender o descaso do autor pela democracia como melhor forma de governo: além da declaração infeliz de que a democracia era um erro de estatística, o argentino já havia demonstrado sua fascinação por um governo de “sábios” (veja-se a referência, em *O Aleph*, à Casa de Salomão, de Francis Bacon) e experimentado a guinada militar-autoritária nos anos 1960-1970. Também declarou mais de uma vez que seu modelo eram as nações do Hemisfério Norte (como no ensaio “Nosso pobre individualismo”), enquanto criticava o “idealismo latino” e a “viveza portenha” (como no ensaio “*Nuestras imposibilidades*”), embasando sua recusa à incorporação das populações subalternas, como os indígenas, os imigrantes, escravos negros e até mesmo o gaúcho degradado pelo novo modelo econômico agroexportador que avançava pela Argentina.

⁵⁴ Bias Matamoro, no ensaio cujo título é sugestivo sobre sua visão sobre o pensamento e a obra borgeana – “Detrás de la penumbra está Inglaterra” –, afirma que há uma “admiração do império inglês como a forma essencial da cultura civilizada moderna [...]”. Todo o clero intelectual argentino, do Romantismo a Borges, responde à superestrutura cultural de um processo que, substancialmente, consiste na assimilação da economia produtiva argentina como parte do sistema econômico imperial inglês na era vitoriana. A forma política – liberal, constitucionalista e federal, unificando o sistema de governo juntamente com a nacionalização do porto, da alfândega e da moeda – e a forma filosófica da economia – o liberalismo otimista de Manchester – são os dois fundamentos do sistema ideológico da *intelligenza* tradicional argentina” (LAFFORGUE, 2019, p. 219, tradução nossa. No original: “*admiração por el imperio inglés como la forma esencial de la cultura civilizada moderna [...] Toda la clerecia intelectual argentina, desde el romanticismo hasta Borges, responde a la superestructura cultural de un proceso que, substancialmente, consiste en la asimilación de la economía productiva argentina como pieza del sistema económico imperial inglés en la era victoriana. La forma política – liberal, constitucionalista y federal, unificadora del régimen de gobierno junto a la nacionalización del puerto, las aduanas y la moneda – y la forma filosófica de la economía – el liberalismo optimista manchesteriano – son los dos cimientos del sistema ideológico de la intelligentsia argentina tradicional*”).

3 BORGES EM TRÊS TEXTOS POLÍTICOS

Nosso propósito a seguir é analisar o ensaio na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges a partir de um recorte específico: o ensaio político, de discussão e reflexão sobre questões ligadas à filosofia política. Para isso, nos debruçamos sobre três textos publicados entre os anos 1930 e 1970. Em comum, esses textos abordam temas clássicos da ciência política, como o que discute a relação entre cidadania e Estado, entre liberdades individuais e controles governamentais. Outro tema fundamental será abordado: o da formação de uma identidade nacional e qual seria sua configuração. Os textos escolhidos – “*Nuestras imposibilidades*”, de 1931, “Nosso pobre individualismo”, de 1946, e o Prólogo que Borges escreveu para *O informe de Brodie*, em 1970, considerado aqui como texto inter-relacionado com os dois anteriores – apresentam continuidade temática. Revelam também os trâmites que o pensamento e as intervenções opinativas do autor sobre esses assuntos sofrem ao longo das décadas.

Serão analisados aspectos formais comuns e também alguns aspectos históricos, do contexto político em que o sujeito da enunciação estava inserido – a obra de Borges não pode ser dissociada do contexto da sua escritura. Nos aspectos formais, destacamos alguns pontos que ajudaram a fazer do estilo borgeano algo único na literatura mundial. Alguns tópicos fundamentais do pensamento de tradição inglesa o caracterizam, entre eles: o tom cético e de acentuada negatividade; uma voz narrativa crítica, de acento irônico e farsesco; a repetição de alguns recursos estilísticos, como fonemas e prefixos contrastantes, que explicitam ora o desencanto, ora os impasses políticos do momento da escritura. Tópicos que revelam, discutem e polemizam sobre os conflitos que engendraram a sociedade argentina desde sua fundação, da mesma forma que surgiram boa parte dos estados nacionais americanos – primeiro como Estados, só depois tentando conformar-se como nação com uma identidade comum. Esses dilemas e impasses transparecem, ora de forma explícita, ora camuflados, revelados pelo não dito, pelo estilo de negar afirmando e certificar em dúvida, em contradições e especulações, nos paradoxos e nas figuras de retórica recorrentes, como as que trataremos a seguir. Veremos ainda como a concepção artística e a predominância do estético afeta a forma como Borges vê e analisa temas políticos, e como encara as relações entre o estético e o político, assuntos que os três textos tratam com atenção.

Balderston (2021, p. 119), ao analisar os prototextos que deram origem a um dos ensaios aqui analisados – “Nosso pobre individualismo” –, demonstra como esse ensaio está contaminado pelo clima político daquela época – neste caso, a assunção de Perón à presidência

da República. Entre 1946 e a década seguinte, vários ensaios e textos revelam o quanto essa preocupação estava presente nos textos do escritor, conjuntamente com a discussão sobre a identidade nacional, o lugar do escritor argentino e suas injunções políticas, uma vez que o discurso nacionalista – presente de forma acentuada desde o golpe de 1930 – domina os debates e afeta a esfera cultural e, de forma mais ampla, a problemática da representação, tanto política quanto artística. O processo criativo de Borges é perceptível nos borradores de “*Viejo hábito argentino*” – que daria origem a “Nosso pobre individualismo” e à conferência (depois transcrita em texto e publicada na revista *Sur*) “O escritor argentino e a tradição”. O cuidado e o método compositivo, a escolha das palavras e as suas possíveis variantes, são os mesmos que utiliza na preparação dos contos e de outros textos: notas, citações, referências. Analisados por Balderston em conjunto com alguns textos ficcionais do período – os contos “O fim” (de *Ficções*) e “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” e “A espera” (de *O Aleph*) – indicam o questionamento, e também dúvidas, sobre a problemática da verossimilhança nas narrativas e na representação literária (como o destino do herói e as consequências dessa decisão para o argumento e o desenrolar da trama), evidenciando como as relações entre o estético e o político são centrais nas reflexões de Borges.

A outra abordagem do nosso estudo invade o campo da história e do contexto político em que os textos foram produzidos e polemiza sobre um tema que atravessa a obra poética, ensaística e ficcional, e até mesmo a autobiográfica, de Borges: a questão nacional, da formação identitária, do projeto de nação que se pretende para a Argentina. As diferentes visões e projetos que tiveram uma elaboração consistente e que exerceram forte influência sobre a elite intelectual argentina no século XX foram desenvolvidas pela chamada Geração de 1837, grupo que se debatia, entre um modelo que copiasse Europa e Estados Unidos; e outro *criollo*, católico, de viés conservador, voltado para o interior, para a vida das províncias e para os elementos de “cor local”, que definiriam a autêntica e verdadeira Argentina. Borges retoma nos três textos escolhidos alguns dos dilemas daquela época formativa (e que estavam ainda presentes nas discussões sobre o centenário da independência, no início do século XX): entre o local e o global, entre a herança latina e o modelo anglófilo, entre as duas concepções que opõem sociedade e Estado. Tais impasses, em última instância, seriam decisivos para a definição entre um projeto nacional tradicional e ancorado no passado ou o projeto de uma sociedade moderna e voltada para o modelo existente nos países do Hemisfério Norte. Esse tema está presente desde os anos iniciais da atividade literária do escritor e ganha protagonismo

a partir de 1946, em textos que tratam da questão nacional, do lugar do escritor argentino e suas injunções políticas, impactadas pelo discurso nacionalista e seu reflexo na esfera cultural.

A questão política, que envolve a relação entre cidadãos e governos, ganha contornos dramáticos na Argentina. Para Borges, há entre seus conterrâneos uma grande dificuldade de passar do comportamento egoísta para o coletivo, criando a “impossibilidade” de viver sob um governo ou Estado centralizado e crescentemente intervencionista, temas que esses textos se propõem a discutir e debater publicamente (uma vez que foram publicados em veículos de imprensa ou em livro). Borges participa, assim, ativamente e conflitivamente, dessa discussão, inserindo-se na tradição ensaística argentina que tem na questão identitária um dos principais temas de análise.

Olhando em retrospectiva para o posicionamento político de Borges, desde os anos 20, podemos defini-lo como “um caso recorrente de incoerência de um cidadão” (MARTINS, 2003, p. 64), dado seu percurso errático. No *Ensaio autobiográfico*, Borges relembra o poema “Los salmos rojos”, no qual elogiava a Revolução Russa, e que foi escrito no final do seu período de formação na Europa, onde viveu entre 1914 e 1918. Depois, nos anos 1920, aderiu ao “yrigoyismo” liberal; a seguir passa a defender veementemente o individualismo de feição liberal. Descrê da democracia para depois (em 1983) resgatá-la. Defende regimes militares fortes para depois criticá-los e denunciar os desaparecidos políticos. “Dedica a tradução de um poema a Richard Nixon e, mais tarde, consumado o impeachment do presidente norte-americano, afirma que se tinha equivocado” (idem). Porém, mostra-se inflexível e coerente ao longo de sua trajetória na crítica irrestrita aos regimes autoritários, tanto à direita (o nazi fascismo) quanto à esquerda (o estalinismo) e, de forma ainda mais declarada, em relação ao peronismo, seu adversário político-ideológico durante meio século.

Essa postura de recusa crítica aos regimes ditatoriais ou autoritários e apoio contraditório aos governos militares argentinos pode ser atribuída à incoerência ou volubilidade do cidadão Jorge Luis Borges, mas também está ligada a uma “assumida filiação britânica e spenceriana do seu pensamento, logo, anarco-individualista e liberal. [...] Um ‘liberalismo ilustrado’ que viria, no entanto, a ser relativizado pontualmente” (idem). É o que acontece nos anos 1970, provavelmente o período mais radical e retrógrado do posicionamento e das “intervenções” políticas do escritor, quando “esquece” da defesa irrestrita do individualismo contra o Estado e passa a defender uma atitude mais forte deste em reação ao sentimento de desagregação social que a Argentina experimentava naqueles anos, tendo como cenário a

expectativa de volta do exílio de Perón, a repressão militar e a explosão da luta armada, a exasperação das ideias nacionalistas e sua instrumentalização por grupos políticos.

A crítica constante do autor aos regimes autoritários procurava mostrar como, na história recente da humanidade, impactada pelas duas Guerras Mundiais,

[...] os regimes totalitários implicavam um intervencionismo abusivo do estado na vida pessoal e artística. Estavam ideologicamente ligados aos nacionalismos radicais, os quais impugnavam à *forma mentis* típica do artista moderno, o cosmopolitismo tolerante, para além de serem filosoficamente insustentáveis (idem, p. 66).

Seu “anarquismo conservador” se opunha então frontalmente a sistemas políticos que tolhiam a liberdade de espírito, “que se encarna, por excelência, no criador artístico moderno, refratário a todos os dogmatismos/essencialismos” (idem). Para Borges, pertencer a uma nação ou outra é um acidente, e não faz nenhum homem ser, em sua essência, superior ao outro. Daí a irracionalidade dos nacionalismos radicais – entre eles o peronismo – e raciais: para o argentino, herdeiro da tradição filosófica nominalista, “nação” é apenas um nome, uma ficção ou mitologia.

Borges nunca se afastou dos dilemas e impasses da vida à beira do Rio da Prata, e seus artigos de intervenção são apenas a mais evidente demonstração desse aspecto da sua vida pública. Porém, a concepção cosmopolita sobre o mundo e a arte – fundada no conceito da independência e autonomia estética do seu ofício de escritor – impactava diretamente na sua concepção de nação como um “agregado de indivíduos isolados” (idem). Via nos regimes autoritários estreiteza mental, isolacionismo cultural, desrespeito pela liberdade de espírito, mesquinhez, entre outras. Aqui aparece a vertente “conservadora”, em estreita relação com o anarco-individualismo: pessimismo, cepticismo em relação às massas, elitismo aristocrático, em suma, desprezo pela democracia. Para Borges, o peronismo representava e reproduzia todos esses males, na forma de simulacro: “intervencionismo excessivo e arbitrário do Estado na vida pessoal, nacionalismo com laivos populistas e esquerdistas, aviltante da cultura e da inteligência e alimentado por uma permanente agitação das massas” (idem, p. 69). Basta lembrarmos as inúmeras representações que o argentino faz do peronismo como manipulação falseadora, encenação grotesca e pobreza imaginativa.

Nesse sentido, Borges pode ser definido como contraditório e coerente ao mesmo tempo. Sua oposição aos regimes autoritários e Estados dominantes como o nazismo e o comunismo permanece firme ao longo dos anos. Porém, seu individualismo liberal e a defesa do Estado mínimo também permanecem ao longo da sua trajetória e entram em choque, a partir

de determinado momento, com a defesa dos militares e do seu Estado forte. Essa contradição pode ser explicada pela recusa radical ao peronismo.⁵⁵

Vale retomar um texto publicado na revista *Sur*, em 1955 – mesmo ano e revista de “O escritor argentino e a tradição” –, logo após a Revolução Libertadora que derrubou Perón: “*L’illusion comique* [Pela reconstrução nacional]”. Nele, referindo-se ao peronismo sem citá-lo, Borges reforça que autoritarismo e manipulação política andam juntos:

durante anos de opróbio e de ridículo, os métodos da propaganda comercial e da *litterature pour concierges* foram aplicados ao governo da república. Houve assim duas histórias: uma, de índole criminal, feita de cárceres, torturas, prostituições, roubos, mortes e incêndios; outra, de caráter cênico, feita de estupidez e fábulas para consumo de ignorantes.⁵⁶ (BORGES, 2016a, p. 67, tradução nossa)

Ao longo desse artigo, Borges refere-se ao peronismo e suas representações com designações como vulgar, rudimentar, patético, “encobridor de sórdidas ou atrozes realidades”, “grotescamente sentimental”, além de acusá-lo de manejar politicamente os “procedimentos do drama e do melodrama” (BORGES, 2016a, p. 70-71).

Como afirmamos, as concepções políticas do autor são afetadas pela sua atitude artística (além de se alimentarem de alguns conceitos e fundamentos filosóficos), pelo primado da estética sobre os demais elementos:

Não são apenas os aspectos sociológicos (populismo e processo de agitação das massas), os aspectos culturais (ignorância, cultura de massas), as questões políticas e morais (autoritarismo arbitrário, repressão e violência) que são considerados. Os aspectos estéticos inerentes ao exercício do poder, ao seu espetáculo, são tão ou mais importantes que os especificamente ético-políticos das suas consequências. De resto, à luz da mundividência de Borges, como separar as duas dimensões? Dado o primado borgeano da estética, o “texto” formalmente grotesco da política peronista não poderia senão ser apreciado esteticamente. A sua *práxis* política, com procedimentos cênicos de gosto discutível (próximos de um sentimentalismo kitsch), como a multiplicação de efígies e imagens do ditador, acaba por ser mais uma ficção de uma ficção. (MARTINS, 2003, p. 71-72)

Essa “estética populista” e os procedimentos políticos-propagandísticos do peronismo elegeriam como categoria ética predominante, segundo Borges, a mentira. O poder, encarnado

⁵⁵ Para Mariela Bianco (2020, p. 233), Borges usa o mesmo argumento para defender ideias opostas. Fez isso ao longo de toda a sua obra, ensaística e ficcional. “No entanto, seus sentimentos para com o peronismo não deixam nenhuma dúvida nem espaço para ambigüidades”. No original: “*No obstante, sus sentimientos hacia el peronismo no ofrecen una sola grieta por donde pueda colarse la ambigüedad*”.

⁵⁶ No original: “*Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la littérature pour concierges fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necesidades y fábulas para consumo de patanes*”.

na figura de Perón e seus seguidores, é visto e interpretado então como um discurso, como a construção de uma falsa e patética narrativa ilusória.

Borges participa então desse jogo entre o real e o estético, entre suas intervenções públicas e o ludismo intelectualista e literário, apoiado em jogos de linguagem e na autorreferencialidade linguística. Divide-se e alterna-se entre a defesa irrestrita da autonomia da arte e sua impossibilidade de abarcar o real, com o impulso cada vez maior – e mais radical – de se posicionar sobre temas nacionais e políticos (como veremos na análise do Prólogo a *O informe de Brodie*), na crítica à “estética populista” e às “ilusões do patriotismo”.

O que predomina nesses jogos, nos quais intencionalmente o escritor Borges se faz confundir com o cidadão e o intelectual atuante e opinativo, postando-se como um intruso que vez ou outra emerge para o relato para comentar e chamar atenção do leitor, em tom de ceticismo, de descrédito ou desencanto. A interrogatividade filosófica constante e contraditória, muitas vezes autodestrutiva dos próprios argumentos apresentados, além do tom inquiridor e polêmico, reforçam o viés pessimista que sua perspectiva assume através desses textos de caráter ensaístico, mas também nos ficcionais. Martins assinala que essa característica aproxima o argentino dos poetas metafísicos ingleses do século XVII. De acordo com ele, os temas da literatura de Borges “giravam em torno dos grandes problemas filosóficos, o tempo, a morte, o destino, o infinito, a eternidade, a fugacidade da vida” (MARTINS, 2003, p. 73). Problemas paradoxais, que eram tomados não muito a sério ou sem profundidade, mas como material ficcional, como possíveis e inesperados argumentos dramáticos.

A filosofia reduzida à literatura, a uma forma de literatura fantástica, à coordenação de palavras e a jogos verbais, é sintoma da elevação do tema da linguagem ao centro da sua arte; a linguagem como construtora e condicionadora de significados. Essa abordagem estabeleceria a ponte entre a filosofia analítica anglo-saxônica e as ideias estruturalistas que têm na problematização da linguagem e do discurso, e em suas formas de reforçar os mecanismos de dominação, o centro das suas preocupações, a partir de obras como *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, declaradamente inspirada em textos de Borges.⁵⁷

A aparente falta de coordenadas históricas e de verossimilhança sociológica de certos contos do escritor, sobretudo aqueles dos anos 1930-1940, e sua opção pelos paradoxos insolúveis, como aqueles ligados ao tempo e à eternidade, além de uma defesa aparente da a-historicidade do homem e de um sujeito impessoalizado, explicitariam uma postura que não

⁵⁷ A filosofia analítica anglo-saxônica, o estruturalismo e o desconstrucionismo teriam, assim como a literatura de Borges, a focalização da sua problemática na linguagem e no discurso, nos “textos do poder” para, através deles, questionar a identidade do sujeito (MARTINS, 2003, p. 74).

deixa de ser política, uma forma de combater tanto o pensamento autoritário quanto as reduções artísticas com fins político-ideológicos. É sobre essa concepção a-histórica da história que Borges introduz o mito do eterno retorno. Essa concepção de um tempo cíclico revelaria uma visão reacionária e imutável dos acontecimentos – se o processo histórico se repete, nada pode o homem fazer, apenas resignar-se a ele. A concepção da história e da filosofia, do processo político e social, que se transforma em um conjunto de ideias e princípios seguidos pelo autor, é pautada pela autonomia da arte em primeiro lugar, e por um estilo questionador e incerto, que acentua o tom cético e pessimista da sua prosa. A indagação permanente remete a um “sem saída”, à descrença na mudança ou à constatação da sua inutilidade, o que se converte em uma atitude conservadora perante a realidade. O pessimismo descrê da capacidade civilizatória e racional da humanidade; descrê, portanto, dos projetos emancipatórios; acredita no “fatalismo histórico” e que ele define o destino dos homens, impotentes contra a própria sina (MARTINS, 2003). O pessimismo de uma visão a-histórica se revela contraditoriamente nos contos de *O informe de Brodie*, nos quais a violência ganha protagonismo em contos voltados, como nunca antes na obra do escritor argentino, à realidade local, aos temas nacionais e ao século XIX, e os enfrentamentos, lutas e mortes são provocados por armas que ganham vida e vontade própria. Nos enredos dessa obra tardia, os personagens são meros instrumentos desse destino que se repete e a explosão dos conflitos violentos, de duelos a faca, de assassinatos e crimes impunes, reflete o contexto político do momento da publicação da obra de uma forma distinta das ficções anteriores do autor, nas quais eram apenas sugeridos.

3.1 “*NUESTRAS IMPOSIBILIDADES*”

“*Nuestras imposibilidades*” foi um dos primeiros artigos publicados por Borges em sua longa colaboração de cinco décadas com a revista *Sur*. Pode ser considerado um ensaio sobre questões políticas e identitárias⁵⁸ da jovem nação, que há pouco completara seu primeiro centenário. O artigo aparece em 1931, no quarto número da revista (BORGES, 2016a, p. 414),

⁵⁸ O termo identidade aqui usado refere-se principalmente a um suposto jeito de ser ou de se comportar socialmente e politicamente, e não propriamente ou especificamente a questões culturais ou literárias, que dominaram toda a produção do autor argentino ao longo da vida, principalmente sobre a forma de representar literariamente a “cor local” ou os representantes de uma suposta “*argentinidad*”, como o gaúcho ou o *orillero*, presentes ao longo da sua obra. Referimo-nos mais a um certo comportamento que ajudaria a moldar esse “caráter nacional”, e não tanto a sua expressão cultural, embora os temas não sejam excludentes nem a separação entre eles possa ser feita de forma clara, uma vez que a interseção entre esses campos – político, social, cultural, econômico – é frequente.

que havia sido lançada por Victoria Ocampo naquele mesmo ano.⁵⁹ No ano seguinte, o texto reaparece em livro, agora fazendo parte da primeira edição de *Discussão*. A publicação do artigo mereceu referências de biógrafos e escritores. Adolfo Bioy Casares, amigo mais próximo, parceiro literário, confidente, leitor crítico e interlocutor por mais de 50 anos, registra em *Borges*, livro dedicado ao amigo, a lembrança de que foi esse artigo que os aproximou. A repercussão e a polêmica causadas nos meios literários e intelectuais da capital motivaram uma tarde de conversações. Na anotação do dia 31 de outubro de 1963 do seu diário, Bioy Casares registra: “Recordo de ‘*Nuestras imposibilidades*’, no começo de nossa amizade (Borges acabara de publicá-lo no dia do almoço na Villa Ocampo [...] me pareceu admirável, apesar das discrepâncias políticas. Com esse artigo iniciei minha admiração pelos artigos de Borges”⁶⁰ (BIOY CASARES, s.d., p. 970, tradução nossa).

Um dos biógrafos de Borges, Edwin Williamson, associa o tom amargo e pessimista do artigo ao desencanto amoroso por ele sofrido: Norah Lange (1905-1972), poeta e musa do escritor, havia se enamorado e depois se casado com o poeta Oliverio Girondo (1891-1967), com quem Borges antipatizava, inclusive em questões políticas e concepções estéticas. À desilusão amorosa somava-se a desilusão política, pois o golpe de 1930 marcava o fim de um período em que

Borges levou a cabo um impressionante protagonismo no campo da política cultural de seu país: fundou um comitê de jovens intelectuais que militava a favor da reeleição à presidência de Hipólito Yrigoyen, o grande caudilho populista do Partido Radical, a quem o jovem Borges idolatrava.⁶¹ (WILLIAMSON, 2008, não p., tradução nossa)

A frustração com os destinos do país é anotada também por Vázquez (2010) no relato pessoal que escreveu sobre o escritor. Ela comenta uma carta escrita por Borges logo após o

⁵⁹ Borges colaborou desde o começo com a revista e foi um dos seus principais conselheiros, publicando, entre 1931 e 1970, mais de 170 textos (BORGES, 2016a, p. 7). A revista foi criada a partir de conversas e discussões de Victoria Ocampo com o escritor argentino Eduardo Mallea e o norte-americano Waldo Frank. Dos três “nasceu a ideia de fundar uma revista que difundisse a obra dos jovens autores argentinos e estrangeiros e se preocupasse com a qualidade dos textos” (*idem*, p. 9). No original: “*nació la idea de fundar una revista que difundiera la obra de los jóvenes autores argentinos y extranjeros y se preocupara por la calidad de los textos*”. Segundo José Bianco, principal e mais longo editor da revista, as colaborações de Borges justificavam por si a existência da revista (*idem*, p. 7).

⁶⁰ No original: “*Recuerdo que ‘Nuestras imposibilidades’, del comienzo de nuestra amistad (Borges acababa de publicarlo el día del almuerzo en Villa Ocampo, donde tiro la lámpara [...]) si me pareció admirable, pese a discrepancias políticas. Con ese artículo empezó mi admiración por los artículos de Borges*”.

⁶¹ No original: “*Borges llevó a cabo un impresionante protagonismo en el campo de la política cultural de su país: fundó un comité de jóvenes intelectuales que militaron a favor de la reelección a la presidencia de Hipólito Yrigoyen, el gran caudillo populista del partido Radical, a quien el joven Borges idolatraba*”.

golpe militar para o amigo escritor Alfonso Reyes: “Agora temos independência com lei marcial, uma imprensa bajuladora e a ficção de que o tolo regime anterior era cruel e tirânico”⁶² (VÁZQUEZ, 2010, p. 121, tradução nossa). Nessa época, o escritor “aparece preocupado com a ‘essência’, a ‘verdadeira natureza’ da Argentina” [...] Foi precisamente no ensaio ‘*Nuestras imposibilidades*’ que expressou sua desilusão com o *criollismo*”⁶³ (WILLIAMSON, 2008, não p.), fazendo a crítica das ideias que havia defendido na década anterior e à sua própria impossibilidade de levar adiante aquele projeto, o que daria o tom e seria o tema da maioria dos textos do seu livro de ensaios *Discussão*, publicado em 1932. A coletânea era principiada, na sua primeira edição, justamente por esse artigo, que mereceu destaque no Prólogo, quando o autor tentava explicar e contextualizar o significado do seu texto: “‘Nossas impossibilidades’ não é, como disseram alguns, um tosco exercício de invectiva; é um relato reticente e doloroso de certos aspectos, não muito gloriosos, de nosso ser” (BORGES, 1999a, p. 185). O ensaio é retirado pelo autor a partir da primeira edição das *Obras completas*, em 1955. Estela Canto (1915-1994) dedica algumas linhas ao assunto, indicando que teria sido a mãe do autor, Dona Leonor Acevedo Suárez de Borges (1876-1975) – a quem atribui excessiva intervenção na vida pessoal do filho –, a responsável pela exclusão do artigo:

[...] falta nessa edição um brilhante artigo dos tempos de Crítica, “*Nuestras imposibilidades*” (incluído em *Discussão*), que ele eliminou das *Obras completas* com o pretexto de que era um artigo “débil”. A verdade é que se tratava de um artigo muito forte, no qual comentava mordazmente certas deficiências do caráter nacional. Dona Leonor, uma coluna de correção e respeitabilidade, não pôde tolerar as indecorosas alfinetadas de seu filho e se apegou ao convencional.⁶⁴ (CANTO, s.d., p. 40, tradução nossa)

O artigo, porém, permaneceu presente em uma nota de rodapé mantida no Prólogo da versão de *Discussão* reunida nas edições das *Obras completas*: “O artigo, que agora pareceria muito fraco, não figura nesta reedição (Nota de 1955)” (BORGES, 1999a, p. 185). O ensaio, por fim, é recuperado para a bibliografia oficial com Borges ainda vivo, em 1985, na edição de

⁶² No original: “*Ahora tenemos independencia con ley marcial, una prensa adulona y la ficción de que el régimen tilingo anterior era cruel y tiránico*”.

⁶³ No original: “*aparece preocupado por la ‘esencia’, la ‘verdadera naturaleza’ de la Argentina. [...] Fue precisamente en el ensayo ‘Nuestras imposibilidades’, donde expresa su desilusión con el criollismo*”.

⁶⁴ No original: “[...] falta en esta edición un brillante artículo de los tiempos de Crítica, ‘*Nuestras imposibilidades*’ (incluido en *Discusión*), que él eliminó de las *Obras Completas* con el pretexto de que era un artículo ‘débil’. Lo cierto es que se trataba de un artículo muy fuerte, en el cual comentaba mordazmente ciertas deficiencias del carácter nacional. Doña Leonor, una columna de corrección y respetabilidad, no pudo tolerar los indecorosos alfilerazos de su hijo y se plegó a la convención”.

uma coletânea de textos do autor publicada pela editora Fondo de Cultura Econômica, do México, intitulada *Ficcionario*. E ressurgiu em 1999, agora sob a supervisão da viúva e detentora dos direitos autorais da sua obra, Maria Kodama, com a reunião dos textos publicados por Borges na revista *Sur* (*Borges em Sur*) e que não haviam sido selecionados para suas *Obras completas*. Dessa forma, o escritor, mais do que omitir o texto, ressalta o seu ato, chama a atenção para o que escrevera e que, contraditoriamente, ou ironicamente, gostaria de eliminar da sua obra definitiva. Mas do que trata exatamente esse contundente e débil artigo que ataca os caracteres nacionais?

“*Nuestras imposibilidades*” é um dos primeiros ensaios sobre a questão político-identitária, contextualizada e analisada à luz dos anos 1930, quando a problemática do nacionalismo e das suas implicações nas relações entre sociedade e Estado argentino se acirrava. O texto apresenta uma série de críticas e até mesmo ataques sobre o comportamento em sociedade do argentino urbano, que terá desdobramento em textos futuros. Balderston (2018, p. 150) mostra os ecos desse artigo no manuscrito encontrado em suas pesquisas e intitulado “*Viejo hábito argentino*”, um rascunho que viria a dar origem a “Nosso pobre individualismo” (de 1946), com desdobramentos na conferência proferida por Borges em 1951, “O escritor argentino e a tradição” – que, por sua vez, seria recuperada em texto na edição das *Obras completas* de 1955, mas incluída no livro *Discussão*, destino inicial de “*Nuestras imposibilidades*”.

O artigo foi publicado em uma década particularmente fecunda, “onde o chamado ensaio de identidade nacional ocupa um lugar de protagonismo no campo das nossas letras”⁶⁵ (BIANCO, 2020, p. 108, tradução nossa), com textos como *El hombre que está solo y espera* (1931), de Scalabrini Ortiz (1898-1959); *Radiografía de la Pampa* (1933), de Martínez Estrada; *Historia de una pasión argentina* (1937), de Eduardo Mallea (1903-1982). O pensamento crítico sobre a realidade argentina fervilhava, gerava debates apaixonados e não deixava de ser uma reação da elite pensante contra o golpe de Estado comandado por José Felix de Urriburu (1868-1932), em 1930, acabando com o governo de feição liberal de Yrigoyen. De caráter nacionalista e de tendência fascista, o fato marcou o início de uma série de intervenções militares que irromperam até os anos 1980 na história política argentina. É sobre esse golpe de Estado a referência que Borges faz no final do polêmico ensaio, quando fala do “incomparável espetáculo de um governo conservador, que está forçando a toda República a ingressar no

⁶⁵ No original: “donde el llamado ensayo de identidad nacional ocupa un lugar protagónico en el campo de nuestras letras”.

socialismo”⁶⁶ (BORGES, 2017, p. 143). O momento era particularmente delicado – a Argentina sofria as consequências econômicas da crise de 1929, que afetou profundamente o setor exportador e fez a dívida externa explodir. A tensão mundial e o clima que antecedia a deflagração da Segunda Guerra Mundial, com a consolidação do comunismo na União Soviética, o surgimento do fascismo e do nacional-socialismo na Itália e Alemanha, também eram sentidos no país, que sofria mudanças profundas com o processo intenso de urbanização, proletarização e imigração.

Antes de avançarmos para análise mais detida de “*Nuestras imposibilidades*”, é importante entender o contexto cultural dos anos que antecederam a publicação do artigo e o *locus* do escritor nos debates sobre a construção de um projeto nacional. Estava muito viva nas primeiras décadas do século XX a percepção da elite intelectual, política e econômica argentina da necessidade de se criar, junto com a nação⁶⁷, uma tradição. Era urgente e necessário buscar “um discurso que poetize a nação”⁶⁸ (BIANCO, 2020, p. 48, tradução nossa), organizar o Estado nacional com uma âncora cultural comum, assim como uma história e uma língua oficial, inventando uma prosápia que desse identidade aos habitantes daquelas terras longínquas.

aquele setor de homens de letras, políticos e funcionários contribuiu decididamente para configurar o discurso homogeneizante em que se delimitou com precisão o “nós” – sobre a base de uma comunidade natural preexistente (a hispano-*criolla*) –, fonte de argumentos nacionalistas e matriz autorreferencial de legitimação do próprio tecido social e da cultura oficial.⁶⁹ (idem, p. 27-28, tradução nossa)

O ato de inventar (a nação) é o ato de criar imagens como operação intelectual normalmente vinculadas a outras atividades, como sonhar, lembrar, criar associações, transcender o significado convencional (idem, p. 48). Assim, a escritura poética se propõe, entre outros desafios, a preencher um vazio que era o conceito de pátria. Elabora-se então “diferentes

⁶⁶ No original: “*incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo*”.

⁶⁷ Tomamos como definição de nação um espaço imaginário, um sonho, uma inexistência de limites, a falta de definição de fronteiras, que abre uma série infinita de possibilidades ficcionais para o escritor, mais ampla e universalizante do que as restrições que a discussão nacionalista-populista queria colocar nas formas de representação cultural local.

⁶⁸ No original: “*un discurso que poetice la nación*”.

⁶⁹ No original: “*Aquel sector de hombres de letras, políticos y funcionarios contribuyó decididamente a configurar el discurso homogeneizante en el que se delimitó con precisión el “nosotros” – sobre la base de una comunidad natural preexistente (la hispano-criolla) – fuente de argumentos nacionalistas y matriz autorreferencial de legitimación del propio sector social y de la cultura oficial*”.

ensaios sobre como dizer a pátria”⁷⁰ (idem, tradução nossa), a partir da referência e recorrência a certos espaços ou momentos que são invocados e canonizados através de relatos inventados pelo poeta – Bianco (p. 30) chama atenção para os inúmeros textos/poemas das primeiras obras de Borges nos quais proliferam títulos que aludem à ideia de rememoração, como “Arrabalde”, “Rua desconhecida” e “Despedida” (de *Fervor de Buenos Aires*), “*La vuelta a Buenos Aires*” (*Lua defronte*, porém suprimido na edição das *Obras completas*) e “Elegia dos portões”, “Curso das lembranças”, “Bairro Norte” e “Paseo de Julio” (de *Caderno San Martín*). Nesse processo de pensar e propor um projeto nacional, é perceptível a influência do idealismo filosófico na obra do argentino, engendrando inúmeros jogos em que a realidade e a ficção possuem o mesmo estatuto: ambas estão subordinadas à imaginação.

A partir do questionamento do real que se coloca desde a base do pensamento e da estética borgeanas, o espaço vazio é preenchido pela projeção de uma ideia que remetesse ao objeto “pátria” ou “Buenos Aires”, que muitas vezes se tornam sinônimos, são preenchidos e sustentados pela imaginação (idem, p. 32). Essa preocupação ou pretensão, característica dos anos 1920, será perdida na década seguinte, quando Borges propõe, já em 1928 (em *O idioma dos argentinos*), que o idioma oficial seja o não escrito, aquele que nos fala como uma amizade conversada (idem, p. 36). Essa declaração de princípios já prediz toda a etapa tardia do escritor⁷¹, quando ele retorna a um texto pleno de referências ao *tono*, à dicção, à entonação, ao modo de dizer dos seus conterrâneos. A busca no passado para preencher o presente e preparar a estrada poética em direção ao futuro, a ideia de um projeto que desse identidade e unidade à nação sofre, porém, grande abalo com a queda de Yrigoyen e do governo liberal, dando início a uma série interminável de golpes autoritários e intervenções militares.

O Borges desse período, também chamado de “*criollista*” ou “*martinfierista*” (pois participava do grupo em torno da revista que levava o nome do poema de Hernández⁷²), pensava e discutia sobre a possibilidade de dotar a Argentina de um projeto comum, que desse espessura e identidade à nação e aos argentinos. Nesse ponto, Borges se aproxima de outro companheiro escritor, colega de vanguarda, Leopoldo Marechal (1900-1970), com quem compartia a ideia de inventar “contornos geográficos e atmosferas de sonho para colocar em andamento o

⁷⁰ No original: “*diferentes ensayos sobre cómo decir la patria*”.

⁷¹ No Prólogo que antecede a edição de *Fervor de Buenos Aires* das *Obras Completas* (1974), o escritor afirma que aquele seu primeiro livro de poemas já “prefigura tudo o que faria depois” (BORGES, 1999a, p. 11).

⁷² A revista *Martín Fierro* foi publicada entre 1924 e 1927 em Buenos Aires, e pode ser considerada “a mais importante das revistas vanguardistas produzidas na Argentina na década de 1920” (SCHWARTZ, 2017, p. 352), procurando estabelecer uma ponte com o vanguardismo e o cosmopolitismo europeu.

programa *criollista*-vanguardista, compartilhando a ideia de dotar de imaginação e poesia a nação”⁷³ (idem, p. 81, tradução nossa).

A partir do final dos anos 1920 e início dos anos 1930, os dois amigos tomam caminhos distintos. Enquanto Borges era cada vez mais enfático na defesa do individualismo e das políticas liberais, Marechal aproximou-se das ideias nacionalistas e peronistas e de uma tentativa de conciliação entre os interesses coletivos e os individuais, que deveriam se submeter àqueles. Uma das diferenças mais eloquentes está no lugar que as ideias de coletivo e de individual ocupam no programa de cada escritor. Enquanto Borges defende, nos seus textos, a sobreposição das liberdades individuais ao institucional, Marechal busca uma maior integração e harmonia entre as duas esferas políticas. Enquanto a questão do indivíduo é cada vez mais valorizada e está arraigada em Borges, em Marechal o tema que predomina é como envolver e dar voz ao interesse coletivo representado pela figura abstrata do “povo”. O projeto social e comunitário de criar uma nação, um povo e uma ideologia que representassem o ser nacional vão em sentido inverso ao individualismo cada vez mais radical defendido por Borges (voltaremos ao tema logo mais, na análise de “Nosso pobre individualismo”, artigo que recebeu uma resposta direta e por escrito de Marechal, contrapondo suas ideias às de Borges).

Enquanto Marechal vê no Estado um impulso criador e incentivador não só da expressão das manifestações dessa entidade que ele chama de “povo”, mas da sua própria constituição, Borges coloca ênfase no indivíduo e na sua autonomia – sintomática é a ausência na sua obra do conceito de “povo” ou de uma comunidade que representasse o todo ou parte do “povo” argentino, da mesma forma que o conceito de democracia, de participação popular pelo voto também é alheia ao seu posicionamento político. Marechal defende ainda um Estado com papel ativo, estimulador e mobilizador dos argentinos, ao mesmo tempo que também cuidaria e seria provedor dos cidadãos, além de ajudar na sua formação (via educação) e na condução dos seus destinos. Transposta para o debate cultural, a realização das individualidades na área da cultura iria não só resgatar o saber popular, mas também, orientada pelo Estado, buscaria identificar em cada uma sua vocação, para a qual o indivíduo seria encaminhado. Para ele, a obra de arte deveria beber nos valores e conteúdos locais e elevá-los ao plano universal. Para Borges, a ênfase está na inventividade e na liberdade criativa de cada um – “os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente

⁷³ No original: “*contornos geográficos y atmosferas de ensoñación para poner en acto el programa criollista-vanguardista compartido de dotar de imaginación y poesía a la nación*”.

a alguns pobres temas locais; como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias e não do universo” (BORGES, 1999a, p. 293).

“*Nuestras imposibilidades*” traduz esse momento de inflexão da obra e do pensamento do autor no início da década, e marca o abandono daquele impulso inicial de inventar e dar contornos poéticos à nação diante do acirramento das tendências nacionalistas que despontavam, não só na Argentina, mas em várias partes do mundo, como a Segunda Guerra Mundial viria a confirmar tragicamente alguns anos depois. Essa inflexão marca também uma mudança no estilo de escritura do autor: a prosa ensaística e ficcional toma de assalto o primeiro plano da sua obra, relegando a poesia para um renascer futuro, nos anos 1950.

O debate sobre imaginação poética e identidade nacional permanece ao longo da obra de Borges. Em “*Nuestras imposibilidades*”, porém, ele dedica uma atenção especial ao *criollismo*, evidenciando o momento de transição e de abandono daquela fase da literatura que abordava os entardeceres e os horizontes, as esquinas rosadas e a vida nos arrabaldes. Percebe-se no tom adotado e nos termos empregados no artigo o afastamento de qualquer ideário nacionalista ou que enfatizasse a identidade nacional a partir da valorização do *criollo*, de um modelo idealizado do argentino típico. O “espírito *criollo*”, descrito por Borges, não é tomado pelo autor no sentido histórico do termo – o espanhol que emigrou para a América ou seus descendentes que nasceram no continente –, mas de forma geral para todos os argentinos. O escritor recorre à negação para afirmar uma característica geral, um comportamento que não se submete a “obrigações raciais prévias”⁷⁴ (BORGES, 2016a, p. 140, tradução nossa), ou seja, não se restringe àqueles descendentes dos conquistadores espanhóis, mas é comum ao “argentino cotidiano”. O *criollismo* é tratado como algo exótico, folclórico, decadente, e aqueles que se agarravam ao passado que ele representava eram vistos como participantes entusiasmados de uma farsa, encarnada pelo discurso nacionalista.

A crítica ao *criollismo* é, portanto, a crítica indireta àqueles colegas que haviam aderido às “ilusões da pátria” e ao nacionalismo como critério estético-ideológico. A análise crítica sobre o *criollismo* é anunciada pela referência à “viveza *portenha*”, constitutiva do perfil do *criollo*: “um tipo deliberado agora de conversador astuto e anedótico [...] O *criollo* atual – o de nossa província ao menos”⁷⁵ (idem, p. 141, tradução nossa), restringe-se a uma variedade linguística, um contador de histórias e causos, um personagem caricato e decadente que ora

⁷⁴ No original: “obligaciones previas raciales”.

⁷⁵ No original: “tipo deliberado ahora de conversador matrero y de anedotista [...]. El *criollo* actual – el de nuestra provincia, a lo menos”.

atua para incomodar, ora para agradar. Esse espécime já meio caricatural estaria protegido da influência dos milhões de imigrantes que aportaram na Argentina desde a metade do século XIX e que chegaram a representar metade da população da província de Buenos Aires. Movimento que provocou uma mudança profunda nos costumes e no perfil social e cultural da Argentina naquele momento, alterando o perfil da sua população. A presença de tipos como os citados Gallego e Gringo (“reverso paródico dos *criollos*”) remete ao diverso e multilinguístico encontro de migrantes de todas as partes e de várias nacionalidades no universo caótico da capital federal naquele princípio do século XX. Assim como o “o gaúcho entrado em anos, cujas ironias e orgulho representam uma delicada forma de servilismo, uma vez que satisfazem a opinião corrente sobre ele” ⁷⁶(idem, p. 140, tradução nossa) faz parte da galeria de personagens decadentes e caricatos, simulacros de um país que deixava de ser, de uma nação que ainda estava sendo inventada e que já se transformava profundamente. O tom crítico e de irreabilidade é acentuado pela descrição do comportamento desses argentinos como “*irrisório, momentâneos y nadie*” (idem), além de farsesco – não são os malvados que querem parecer ser, uma vez que os autênticos “malevos” estão na província distante ou não existem mais. Personagens que, afinal, não passam de “*fantasmidad*”, com comportamento errôneo e grosseiro.

A ênfase na representação e irreabilidade que esse nacionalismo folclórico⁷⁷ procurava resgatar é acentuada uma vez mais pela sua comparação com a encenação teatral. Os argentinos da cidade são comparados a atores incapazes de representar seu papel – “a inépcia dos nossos atores” (idem) –, ideia que é retomada no final do texto com o emprego do substantivo “espetáculo”. A ideia de incapacidade ou impossibilidade é empregada primeiro para criticar a atitude dos motoristas contra os pedestres – “o breve espetáculo de sua ira [...]”⁷⁸ (p. 142, tradução nossa) – como elemento comportamental negativo. Mais adiante, na conclusão do ensaio, a ideia retorna ao referir-se, também negativa e criticamente, ao “incomparável espetáculo de um governo conservador”⁷⁹ (p. 143, tradução nossa). A ideia de espetáculo

⁷⁶ No original: “*gaucho entrado nos años, cuyas ironías y orgullo representan una delicada forma de servilismo, puesto que satisfacen la opinión corriente sobre él*”.

⁷⁷ A expressão é de Maria Esther Vázquez (2010, p. 96): “Se Borges busca o tom argentino para sua voz e uma forma de se integrar à intimidade da cidade que tanto ama, sente, no entanto, verdadeiro despreço pelo que chama ‘nacionalismo folclórico’, que desdenha uma abertura progressista ao mundo” (tradução nossa). No original: “*Si bien Borges busca el tono argentino para su voz y una forma de integrarse a la intimidad de la ciudad que ama tanto, siente verdadero desprecio por lo que él llama ‘nacionalismo folclórico, que desdena una apertura progresista hacia el mundo’*”.

⁷⁸ No original: “*el breve espectáculo de su ira*”.

⁷⁹ No original: “*incomparable espectáculo de un gobierno conservador*”.

associa-se a um componente intrínseco à política argentina e como alegorização, como uma imagem que simula e representa a sociedade argentina, seus impasses e contradições.

Essa imagem da política e dos personagens ligados à política como simulacro pode ser encontrada tanto nos ensaios quanto em textos em prosa – um deles, publicado em 1960 em *O fazedor*, leva esse título, “Simulacro”, e narra a encenação do ritual mortuário de Eva Perón (1919-1952). Dessa forma, com a concatenação de termos que remetem à representação – atores, espetáculos, farsa, fantasmidade – Borges alude ao choque provocado pela profunda mudança social e cultural sofrida no cenário urbano argentino, e também realça o absurdo da ideia de se buscar no comportamento e nos caracteres *criollistas* ou do que seria o genuinamente nacional o conteúdo de *argentinidad* que os nacionalistas defendiam.

O efeito buscado pelo autor nesse texto é conseguido então pela utilização de exemplos ou citações de comportamentos populares, por uma linguagem que muitas vezes busca a expressão bruta e o contraste negativo com um suposto modelo de comportamento “civilizado”, gerando um efeito sarcástico que perpassa o texto, destoando da sua obra pela falta de pudor e refinamento estilístico (o que justificaria sua retirada da sua “obra oficial”). “*Nuestras imposibilidades*” aproxima-se também de outros textos ficcionais dos anos 1940, sobretudo de “A festa do monstro”, escrito a quatro mãos com Bioy Casares, no qual tenta-se reproduzir o jeito de falar rude dos novos atores sociais que surgiam com o peronismo. Note-se que, em comum, os dois textos não são “validados” pelo autor – o primeiro foi retirado da edição final das *Obras completas*; o segundo, publicado dissimuladamente sob o pseudônimo de Bustos Domeq. Para Benedict (2019) Borges revê sua obra “publicada” ao longo da sua trajetória, influenciado pelos contextos políticos e pela forma como afetam sua “escrita”. A não reedição dos seus primeiros livros e a supressão de “*Nuestras imposibilidades*” das *Obras Completas* obedeceriam a essa lógica da reescritura e revisão não só da sua obra literária, mas também do seu pensamento político. Também poderíamos incluir nessa lista a ilustração da “Hidra do Ditador”, de que trataremos no anexo deste trabalho.

As palavras escolhidas para compor o ensaio e que constroem essa visão negativa são reforçadas pelos exemplos escolhidos para acentuar a visão depreciativa do autor sobre os elementos que formam o comportamento nacional - pobre, suburbano, incultos. Assim, logo nas primeiras linhas, Borges dispara contra o argentino das cidades, chamado de “misterioso espécime” que valoriza certas atitudes e profissões, como o *saladerista* (aqueles que trabalhavam em matadouros de animais, frigoríficos ou estabelecimentos afins exercendo a

atividade de salgar a carne antes de ser comercializada) ou o *martillero* (no sentido literal, que bate o martelo, remetendo ao profissional que realizava leilões, provavelmente leilões de gado, em outra referência à principal atividade econômica do país desde o século XIX, a pecuária extensiva voltada para o mercado externo). A indicação aqui é reforçada com a referência às *parrillas*, restaurantes e estabelecimentos comerciais que começaram a se popularizar nos anos 1920-1930 nas zonas periféricas de Buenos Aires e que servem até hoje esse tipo de refeição assada na brasa⁸⁰, costume gastronômico que é descrito com cores pantagruélicas, provocando nos cidadãos “noites de júbilo” pela ingestão de “porções do aparato digestivo ou evacuativo ou genésico” (BORGES, 2016a, p. 139), alusão às vísceras dos animais que são cozidas nesse sistema. A menção aos aparelhos digestivos, excretor e reprodutor nos conduz à obra que é a provável referência de Borges nesse ponto: *El matadero*, de Esteban Echeverría (1805-1851), escrita cerca de um século antes. *El matadero* relata de forma brutal a chegada de uma multidão faminta e miserável e a disputa pelas vísceras e sobras dos animais abatidos. O conto de Echeverría se passa em um dos muitos matadouros de animais que existiam no entorno da capital federal na primeira metade do século XIX. Além de ser considerado a primeira obra literária de ficção argentina, também é uma crítica política aos unitários rosistas (apoiadores de Juan Manoel de Rosas (1793-1877), ditador e presidente entre 1835 e 1852).

Outra referência crítica-irônica ao tipo popular argentino habitante da metrópole é o futebol, que começava a se popularizar naqueles anos 1930. Borges fala dos “bons onze *compadritos* de Buenos Aires que foram maltratados pelos onze maus *compadritos* de Montevideo” (BORGES, 2016a, p. 140-141), provavelmente referindo-se à final da Copa do Mundo de 1930, quando o selecionado argentino (os onze *compadritos*) foi derrotado pelos uruguaios. A disputa esportiva transforma-se então em mais um conflito, agora contra um inimigo estrangeiro.

⁸⁰ Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, a *parrilla* é “um utensílio ou chapa ou grelha de ferro em forma de prateleira para colocar no fogo o que se vai assar ou tostar” (no original: “*un utensilio o chapa o parilla de hierro en forma de rejilla para poner al fuego lo que se ha de azar o tostar*”), geralmente carnes ou mesmo vegetais, dispostos sobre brasas formadas por carvão vegetal ou madeira (PARRILLA. In: DICCIONARIO de la lengua española. Real Academia Española. Edición del Tricentenario. Disponível em: <https://dle.rae.es/parrilla>. Acesso em: 5 fev. 2021). O tipo de assador tornou-se popular e passou a denominar também os restaurantes onde se servem alimentos preparados nesse sistema, geralmente à vista dos clientes ou comensais. A *parrilla* tradicional argentina utiliza cortes “nobres” de carnes, mas também *achuras*, termo indígena que significa “o que não serve, o que é jogado fora” dos animais, geralmente as vísceras (ou miúdos), que também são assadas na grelha, sendo as mais usadas rins, intestino fino, timo (glândula do pescoço do animal), intestino grosso, testículos e até pedaços do cérebro.

Além do esporte e de elementos teatrais, “*Nuestras imposibilidades*” utiliza a sala de cinema como local preferido pelo escritor para observar o comportamento do argentino médio. O cinema possuía grande apelo popular e Borges era frequentador assíduo das salas de exibição, além de ter exercido a crítica cinematográfica⁸¹ naqueles anos, cultuando particularmente os filmes do cineasta austríaco radicado nos EUA Josef Von Sternberg (1894-1969). O artigo apresenta duas observações sobre alguns aspectos que definiriam a identidade do argentino a partir do microcosmo da sala de cinema. A primeira, logo em seguida ao comentário futebolístico, refere-se ao filme norte-americano *Hallelujah*, de 1929, dirigido por King Vidor (1894-1982), um drama inovador para a época e um dos primeiros filmes sonoros. Considerada a primeira película estrelada totalmente por atores afrodescendentes, desenvolve seu enredo nas plantações de algodão do Sul dos EUA, região que concentrou boa parte do trabalho escravo naquele país e que ainda sofria o impacto dessa condição. Definido por Borges como intenso, o filme teria tido pouco público, levando o escritor a formular a explicação de que não foi o filme que fracassou, mas sim os argentinos que foram incapazes de compreendê-lo, pois não estavam culturalmente preparados para entender a novidade que a película representava.

A “*incuriosidad*” do argentino, a falta de interesse pelo que é estrangeiro ou é novidade é apontada pelo escritor como um complemento negativo à falta de imaginação. À penúria imaginativa, Borges (2016a, p. 141) associa uma “visão geral paupérrima”, o comportamento estereotipado, a arrogância de recusar o externo, a megalomania que inventa mitos e lendas nacionais como se fossem universais, o tom farsesco presente nas suas representações e interações sociais. A crítica ao nacionalismo, subjacente ao texto, é perceptível e a tentativa de desmontar os referenciais “autênticos”, como o *criollismo*, pertencem a essa estratégia escritural de questionar a prescrição dos tipos locais como modelos genéricos a seguir.

⁸¹ Borges mostrou desde cedo interesse pelo cinema. “Nos anos 1920, participou da fundação do primeiro cineclube da Argentina e, em 1929, publicou no jornal La Prensa seu primeiro ensaio sobre a nova invenção: ‘El cinematógrafo, el biógrafo’ (Textos Recobrados 1919-1929) [...] A esse texto seguiram-se outros a respeito do tema, e o próprio escritor impulsionou a inclusão de resenhas sobre cinema em *Sur*” (SCHWARTZ, 2001, p. 158). No livro *Borges em/e/sobre cinema*, o cineasta e pesquisador argentino Edgardo Cozarinsky mostra como o imaginário e algumas características da sétima arte foram importantes para a concepção das narrativas borgeanas: “Há um momento, que poderia ser localizado entre Evaristo Carriego e a composição de seu primeiro conto, ‘Homem da esquina rosada’, no qual Stevenson e Von Sternberg suscitaram igualmente a atenção de Borges, quando parecia possível submeter os valentões do fim do século e o bairro de Palermo a um tratamento verbal equivalente ao que Von Sternberg aplicava, em *Underworld*, a Chicago e a seus gângsteres” (COZARINSKY apud SCHWARTZ, 2001, p. 160). O filme é uma das citações cinematográficas de “*Nuestras imposibilidades*” e também elemento que metaforiza a preferência do argentino pelo ilegal e pela vitória do indivíduo contra as regras da lei.

A suposta falta de cultura ou conhecimento – ou seja, de hábitos “civilizados” – para compreender aquele filme recebe o acréscimo de outro “caractere afligente do argentino”: a sua solidariedade ao fora da lei, o desrespeito às regras estabelecidas. A vibração do argentino com a “Chicago homicida” faz referência à Chicago do filme *Underworld* (“Vidas tenebrosas”, em português), de 1927. Dirigido por Von Sternberg e considerado um clássico do cinema norte-americano, o filme é um típico drama de gangster, cujo tema principal é o submundo do crime durante a lei seca norte-americana dos anos 1920. Nele, o personagem principal, o “pistoleiro Bull Weed”, despertava no público portenho a torcida pelo vilão ou o sarcasmo – o público ri a “cacarejadas” em determinadas situações, numa descrição que aproxima essa cena do “bárbaro” ato de comer carne e vísceras em *parrillas* (BORGES, 2016a, p. 139).

“*Underworld*” e o pistoleiro Bull Weed são abordados no artigo para exemplificar o gosto pelo fracasso do outro, a inveja e a ira que o autor vê no argentino em relação tanto a seus patrícios quanto a outros povos. A “fruição incontida dos fracassos”⁸² (idem, tradução nossa) é exemplificada com a torcida da plateia pelo vilão do filme, pelas risadas festivas que o escritor assistia nas salas de cinema e que demonstrariam “o hemisfério em que estamos”⁸³ (p. 142, tradução nossa). A vibração com a humilhação ou o sofrimento alheio também estão aqui, além da referência às injúrias proferidas – “*toma!*”; “*sufra!*” (p. 140) – e ao sentimento de ódio e inveja que manifestam – uma referência à “viveza *criolla*” citada. Esse comportamento rancoroso é ressaltado ainda mais pelo exemplo tirado do cotidiano da vida urbana, na moderna e motorizada capital, que já sofria com o trânsito e a falta de respeito com os pedestres: “Nossos concidadãos esquecem que a alta velocidade pode ser uma forma de reserva e que os insultos gritados a quem está a pé desde um automóvel geralmente ficam impunes”⁸⁴ (p. 143, tradução nossa). A decepção e a frustração com os argentinos da cidade convergem no final do texto em uma frase que resume laconicamente o sentimento do artigo: “penúria imaginativa e rancor” definiriam eles (p. 141).

Irônica e negativa, a crítica ao comportamento do “*inargentino*” se dá pelo contraste criado com outros modelos, sejam culturais ou comportamentais. O modelo que está subentendido surge quando a cultura norte-americana, de ascendência e influência anglo-saxãs, é colocada em contraste com a latina, seja a mais diretamente ligada à Espanha dos conquistadores, seja aquela ligada à própria Argentina. Sob o conceito negativo de “idealismo

⁸² No original: “*incomparable espectáculo de un gobierno conservador*”.

⁸³ No original: “*el hemisferio en que estamos*”.

⁸⁴ No original: “*Nuestros conciudadanos olvidan que la suma velocidad puede ser una forma de la reserva y que las injurias vociferadas a los de a pie desde un instantáneo automóvil quedan generalmente impunes*”.

latino”, podemos subordinar as referências aos galegos (imigrantes da Galícia, região do noroeste da Espanha e de forte presença na província de Buenos Aires) e também a citação da obra *La imaginación en Cochabamba*, de Miguel de Unamuno (1864-1936), poeta e ensaísta espanhol que, no texto citado, analisa o “transbordamento imaginativo amplo, fecundo em ilusões”⁸⁵ (UNAMUNO, s/d, não p., tradução nossa)

Há, por fim, uma outra referência à herança espanhola, desta vez linguística, que Borges estabelece ao comentar certo comportamento da mulher argentina que utiliza a interjeição *toma!* como expressão da inveja provocada – o escritor diz que “o mais sincero elogio espanhol é o participio invejado”⁸⁶ (BORGES, 2016a, p. 140). Ser invejado seria, na sua opinião, uma das características comportamentais herdadas dos conquistadores e que se refletem na forma de falar, se expressar e nas atitudes típicas do sul do continente – a amizade, o personalismo (que, como veremos, em “Nosso pobre individualismo”, são temas associados diretamente à figura de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes).

A citação da República Oriental pode ser considerada também como uma referência indireta à herança *criolla*, território de fronteiras indefinidas e ainda disputado por interesses regionais. Lugar remoto⁸⁷ e onde sobrevivem os *malevos* (os “onze *compadritos* malvados de Montevideo” que são responsáveis por maltratar os adversários argentinos) e os *criollos* remanescentes. Se a província uruguaia era o refúgio dos últimos valentões e Buenos Aires havia sido tomada pelo comportamento irascível e caótico das classes populares, locais ou estrangeiras, o contraponto apresentado era então o lugar da indústria, do avanço tecnológico, do espetáculo cinematográfico, da ordem que se impõe ao banditismo (contra os gângsteres de Chicago, por exemplo). Os EUA (um dos países do Hemisfério Norte) é o modelo e o vetor de comparação, coincidindo com o momento em que o país assumia protagonismo mundial.

Cabe analisar agora outra característica desse texto: as enumerações, um traço estilístico que atravessa a obra borgeana, tanto ficcional quanto ensaística, e que já desponta aqui afinado. Elas surgem no primeiro parágrafo do artigo, quando o autor declara que se propõe a analisar o

⁸⁵ No original: “desborde imaginativo amplio, fecundo en ilusiones”.

⁸⁶ No original: “el más sincero elogio español es el participio envidiado”.

⁸⁷ Há inúmeras referências à Banda Oriental na obra de Borges, muitas vezes aludida como uma extensão da Argentina ou uma província do outro lado do Prata, e Montevideu como um bairro de Buenos Aires. Outras vezes a alusão a um lugar remoto, inóspito, uma terra de ninguém, de fronteiras indefinidas e em permanente conflito. Além de semibárbara e selvagem, a Banda Oriental era, portanto, o lugar onde poderiam ser encontrados os autênticos e “preservados” personagens desse mundo antigo e em extinção, sejam eles gaúchos, *criollos* descaracterizados e valentões, entre outros tantos personagens e referências feitas por Borges àquele país. No conto “A outra morte”, publicado em *O Aleph*, o narrador resume essa visão sobre a Banda Oriental: “de que o Uruguai seja mais elementar que nosso país e, portanto, mais bravo...” (BORGES, 1999a, p. 637)

caráter “afligente” dos argentinos, especificamente os das cidades. Inicia então uma longa série de nove características que formariam o caráter nacional, criticado e ironizado ao longo do texto:

- 1) o misterioso espécime cotidiano [...];
- 2) [...] que viaja em ônibus [...];
- 3) que menospreza os Estados Unidos [...];
- 4) que rechaça uma só possibilidade [...];
- 5) que intui uma secreta relação [...];
- 6) que pratica com amor a pantomima [...];
- 7) que deglute em noites de júbilo especiais [...];
- 8) que se vangloria [...]
- 9) que ingenuamente crê apenas na esperteza⁸⁸ (BORGES, 2016a, p. 139, tradução nossa)

O emprego das enumerações pelo autor tem duas vertentes explicativas, conforme Águila⁸⁹, que analisa os contos “O Aleph”, “A escritura dos deuses”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A biblioteca de Babel”, “Funes, o memorioso” e “O congresso”. A autora vê de maneira geral a utilização desse recurso com dupla função, alternando-se de forma conflitiva e contraditória entre a fina ironia e o sóbrio comentário. Algumas vezes, as “célebres listas borgeanas” são empregadas como forma de sugerir o eterno (ÁGUILA, s.d., não p.), na busca por narrar a totalidade, o absoluto, o universo infinito, a restauração do sagrado unificador e agregador. Borges tende a usar, para dar conta desse universo, imagens ou metáforas como a do Aleph, o ponto que contém a totalidade do universo. Ou então uma palavra ou um escrito que desse conta de narrar a união com a divindade – em “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius” é a enciclopédia que tem esse caráter revelatório e de resumir um outro mundo, um planeta desconhecido; em “Funes, o memorioso” é a memória total que exerce essa função. Nesses casos, a busca de uma forma de expressar a experiência totalizadora revela-se insuficiente e frustrante, com o autor demonstrando a impossibilidade de a linguagem e o escritor darem conta desse projeto.

A outra entonação das listas e enumerações borgeanas pode ser encontrada na tentativa de dar certa ordem ao caos do mundo, de organizar uma realidade que se apresenta dispersa, múltipla e fragmentada – em “O idioma analítico de John Wilkins”, Borges afirma que “não há

⁸⁸ No original: “*el misterioso espécimen cotidiano [...]; [...] que viaja en ómnibus [...]; que menosprecia a los Estados Unidos [...]; que rechaza la sola posibilidad [...]; que intuye una secreta relación [...]; que ejerce con amor la pantomima [...]; que deglute en especiales noches de júbilo [...]; que se vanagloria [...]; que ingenuamente sólo cree en la viveza*”.

⁸⁹ As enumerações como recurso poético na obra de Jorge Luis Borges foram tema de análise de alguns críticos, como Ana Maria Barrenechea, Jaime Alazraki, Sylvia Molloy, além de Elena Águila.

classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural” (BORGES, 1999b, p. 94) e, mais uma vez, essa tentativa de apreender a realidade e traduzi-la pela linguagem ou por enunciados narrativos seria mal sucedida, apenas um “exercício do caos” (p. 95). O mesmo impasse reaparece, segundo Águila, no conto que encerra e dá título a *O informe de Brodie*. No relato encontrado em uma antiga edição de *As 1001 noites*, o missionário David Brodie descreve o idioma dos Mlch ou Yahoos, tribo semiprimitiva que usa apenas monossílabos e, com eles, tenta apreender todo o universo vivido e percebido. Neste campo podemos incluir as enumerações de “*Nuestras imposibilidades*”: o autor avisa, no princípio do texto, que vai tratar de alguns aspectos apenas do caráter argentino – somente do argentino urbano –, os mais evidentes, a partir de um recorte daquela complexa, contraditória e inabarcável realidade vivida nos anos 1930.

Embora não seja seu principal objetivo nesse ensaio de 1931, a questão da representação do real e do entendimento da sociedade argentina como um todo já mostrava toda a dificuldade de ser assimilada pelo autor. Borges já exercita aqui alguns recursos estilísticos que depois aperfeiçoaria nas ficções da década seguinte, como são a arguição constante, o questionamento contínuo, a inquisição como motor do texto, que transita entre o ficcional e o ensaístico. Em “*Nuestras imposibilidades*” esse achado formal é aplicado à especulação ensaística sobre o ser argentino e seus caracteres formativos. Um desses recursos é apontado no início do seu artigo, que se propõe a tratar de uma “fracionária notícia”, o que nos remete inevitavelmente a uma das principais características do ensaio enquanto gênero literário e que tão bem Borges exercita: o recorte fragmentado, a análise parcial (e mutante), a digressão sobre um aspecto dessa realidade, e não ela em sua totalidade.

A lista da “misteriosa espécie” que adota atitudes incompreensíveis e assombrosas para o culto e erudito Borges (não devemos esquecer que o escritor havia retornado de seus anos de estudos na Europa poucos anos antes) pode ser lida então como uma tentativa – que no final revela-se incompleta – de entender a cidade que reencontrou e os seus habitantes. Revela também o impasse do escritor diante de uma realidade fracionada, de uma sociedade dividida, de um conflito ou duelo entre duas formas cada vez mais distantes de entender e imaginar a nação, e que começava a se radicalizar a partir daí, desencadeando na história argentina pelos próximos 50 anos uma série de golpes e contragolpes, ditaduras cruéis e movimentos armados.

A primeira leitura do texto logo chama a atenção para a negatividade e o tom de desencanto, o olhar crítico sobre alguns componentes que formam o que poderíamos chamar de

identidade, de imagens e símbolos que dariam uma certa unidade comum aos argentinos. Borges apela para o recurso retórico da anáfora, que repete e desenvolve a ideia central da “impossibilidade” e o questionamento sobre o futuro da nação. Todo o texto é construído, desde o título, pelo desenvolvimento do substantivo e conceito-chave, no plural: *imposibilidades*. Há ao longo das cinco páginas que o compõem pelo menos trinta palavras que reforçam e acentuam, fonética e semanticamente, a intenção do autor em apontar os limites, deficiências e debilidades do comportamento do argentino, sugerindo que ele está espalhado por todo o corpo social, da mesma forma que está disperso pelo corpo textual. O uso frequente de prefixos iniciados por “in”, “im”, ou “ir” reproduz a ideia que se alinhava ao longo do artigo sobre os impasses que cercam os destinos nacionais. O prefixo “in” acentua também a outra palavra que compõe o título, “*nuestras*”, dada sua raiz etimológica que pode se referir enquanto advérbio ao “interno”, ao que é de dentro; ou então ao seu significado em inglês (uma das duas línguas maternas de Borges), como preposição “em”, contido em. Essas duas ideias se conjugam e desenvolvem ao longo do artigo pelo emprego de termos como *incircunciso*, *incomodar*, *investigado*, *inquieto*, *infrecuente*, *inversosilimitud*, *irrisórios*, *imperdonable*, *irreal*, *inépcia*, *irreconocibles*, *imposible*, *invencible*, *incapacidad*, *incuriosidad*, *inconveniente*, *irresistible*, *imperativo*, *injuria*, *invulnerable*, *impersonal invención*, *intempestividad*, *instantáneo*, *impunes*, *indivisible*, *infierno*, *incomparable*.

Há também termos que se complementam com outros, adquirindo o mesmo sentido pela adição de significados compostos, como “*instrumento letal*”, “*ingenuamente sólo cree en la viveza*”, “*penúria imaginativa*”, “*fracasso del intenso*”, “*irresistible y torpe*”, “*imperativo sufra*”, “*interjección toma!*”. O fonema é repetido em “*envidiosa irritación*”, “*invulnerable de injurias*”, este completado por “*invención argentina*” e “*penúria imaginativa*”. Porém, de todos os termos antecédidos pelo prefixo negativizante é a designação “*inargentino*” – “Essa mortal e cômoda negligência do *inargentino* do mundo [...]”⁹⁰ (BORGES, 2016a, p. 141, tradução nossa) – que resume o sentido proposto e iniciado pelas dificuldades ou mesmo impossibilidades internas de se constituir a nação.

Ao analisar os componentes intrínsecos ao argentino médio, o autor por fim interliga essa questão ao contexto político. A pobreza imaginativa e o conflito, o ódio, a injúria, a viveza, a sodomia e a intempestividade dos cidadãos argentinos seriam, em última instância, os responsáveis pela penúria política dos dias contemporâneos ao ensaio. A referência ao governo

⁹⁰ No original: “*Esa mortal y cómoda negligencia de lo inargentino del mundo [...]*”.

conservador que é guiado pelo rancor e pelo sentimento de provocação e vingança, “só para provocar e entristecer um partido médio” (p.143) é, em última instância, a expressão da penúria imaginativa do caráter nacional fundado a partir do embate e da inveja.

Cabe ainda apontar como a abordagem crítica do texto se desenvolve para mostrar o caráter afligente do argentino, cujo campo semântico gravita em torno de definições como “*perverso o nulo*”, ridículo, equivocado, que provoca escândalo. Ele também é associado a *sainete* (farsa), além das outras designações já citadas: *irreal, maltratado, fracaso, deplorável, delatada, paupérrima, domiciliaria, frustración, fastidiar y entristecer*, que se coordenam com uma ideia política que atravessa o texto, aquela que fala de “*esta descolorida república*” (p. 141).

A lista de atributos aos quais o escritor dirige sua crítica irônica não se aplica apenas ao “argentino cotidiano”, mas também aos políticos e intelectuais nacionalistas defensores da “cor local” como critério de *argentinidad*. Aqui, o autor aproxima a crítica cultural e política, mostra como os dois campos estão interligados e se retroalimentam – o alvo é o discurso nacionalista que, como vimos, desponta com força naquele momento, angariando a simpatia empolgada de intelectuais e artistas que pertenciam ao círculo próximo ao escritor e que passaram a apoiar a poética do poder do novo governo. Para Borges, a política local é pobre e mesquinha, e as pretensões dos que assumiram o poder de definir o que é nacional ou não (e, por extensão, o que é verdadeiro ou não, o que é legítimo ou não), são destruídas pela crítica à “política interna de uma subdivisão desta descolorida república”⁹¹ (p. 141, tradução nossa), república reduzida aqui à sua insignificância e situação marginal no cenário mundial. Em direção àqueles que apoiavam entusiasticamente o novo governo, afirma que “integram seu rasteiro fervor” (p. 141) e apoiam o “incomparável espetáculo de um governo” (p. 143). A sequência de termos negativos e críticos – descolorida, rasteiro, espetáculo incomparável – é encerrada com a constatação do inevitável da situação do próprio escritor – “sou argentino” – e do seu destino, entre o lacônico e o inevitável: “Há muitas gerações que sou argentino, formulo sem alegria essas queixas”⁹² (p. 143, traduções nossas).

A problemática política e sua repercussão no ambiente intelectual e cultural aparecem de forma clara e direta em pelo menos dois momentos que remetem ao contexto histórico-político da enunciação: a recente eleição de um “governo conservador” (o golpe de 1930) e a

⁹¹ No original: “*política interna de una subdivisión de esta descolorida república*”,

⁹² No original “*incomparable espectáculo de un gobierno*”, “*hace muchas generaciones que soy argentino, formulo sin alegría estas quejas*”.

referência a Moscou, que remete ao contexto mundial das ameaças ao sistema capitalista representadas pelo regime comunista do país do Leste, que estaria de alguma forma tentando influenciar nas eleições provinciais argentinas (assunto tratado ironicamente). Devemos chamar atenção ainda para a designação “conservador” e seu contraponto, “socialismo”, referidos ao novo governo. Sobre a primeira afirmação, atribuída ao governo que assumiu o poder alguns meses antes da publicação do artigo, ela é retomada no Prólogo de *O informe de Brodie*, quase 40 anos depois, quando o autor faz questão de afirmar que havia se filiado ao Partido Conservador. Embora o partido referido não tenha nenhuma ligação com o “governo conservador” que havia sido implantado pelo golpe de 1930, e criticado pelo autor, chama atenção a mudança do posicionamento político de Borges, que antes critica a plataforma política à qual depois adere. Embora esta faça referência a uma instituição – o partido político Conservador – e o primeiro ao governo eleito e seu posicionamento político tido como conservador, em oposição ao governo liberal da União Cívica Radical (partido político de Hipólito Yrigoyen), a transição indica o movimento do pensamento político borgeano em direção a um conservadorismo político. Sobre o termo socialismo, é importante destacar que, além de indicar uma preocupação em forma de ameaça que as ideias socialistas e comunistas despertavam na época, denota também, mais diretamente, a aproximação entre nacionalismo e socialismo que o fascismo sugeria então – vale lembrar que foi o Partido Nacional Socialista alemão que deu a Hitler seu primeiro mandato como chanceler, em 1933, pouco depois, portanto, da publicação do artigo.

A data da publicação de “*Nuestras imposibilidades*” indica como a crítica política e a tomada de posição ante as questões nacionais surgem precocemente na obra ensaística de Borges. O momento de transição política está latente no artigo, e a sensação de retrocesso também – indicada pelo adjetivo conservador, que nesse caso remete a uma situação passada, não futura. A Argentina trilhava um caminho liberal, tentava se equiparar, política, econômica, cultural e socialmente – como civilização imaginada, portanto – dos países que serviam de modelo e inspiração para aquela elite, buscando sua inserção no cenário global e, em uma ruptura inesperada e golpista, engata um processo de recuperação de valores passados – tradicionais, católicos e provincianos –, comandado por um governo autoritário e militarizado. Embora cético e pessimista, “*Nuestras imposibilidades*” deixa entrever a defesa, que será cada vez mais apaixonada, do individualismo como principal referencial político para o escritor e a contestação categórica do poder do Estado, adotando uma postura que será crescentemente antioletiva, antinacionalista, antissistêmica e antiautoritária. O artigo prenuncia “Nosso pobre

individualismo”; prenuncia também a irrupção do nazi fascismo, do autoritarismo e das novas modalidades políticas que surgiram no pós-Segunda Grande Guerra. Marca a entrada definitiva e cética do escritor no universo do debate político através de publicações periódicas e na imprensa, prática que se tornaria frequente. “*Nuestras imposibilidades*” é, já naquela década, um texto de desencanto com as utopias políticas perdidas e de crítica ao nacionalismo e aos seus defensores. É também um texto de autocritica das ideias que o autor havia defendido na década anterior e expõe a sua perplexidade e a própria impossibilidade de dar prosseguimento àquele projeto.

A partir de “*Nuestras imposibilidades*”, Borges propõe a defesa enfática do caráter inventivo na operação de criar o nacional, sem nenhum compromisso com o real e o local. Nesse ensaio, Borges coloca a “penúria imaginativa” como um dos principais problemas da Argentina - o tema da falta de imaginação retorna constantemente à sua obra, tanto ensaística quanto ficcional, e é uma das definições que aplica, por exemplo, aos gaúchos que partem para a guerra no conto “O outro duelo”, de 1970. A falta de imaginação se expressa também pelo prazer com o fracasso (do outro), e por uma lista de sentimentos egoístas que, segundo o autor, inviabilizam a vida em sociedade, o sentimento de solidariedade, o respeito às leis e à ordem – daí “nossas impossibilidades”.

Tomando como ponto de partida a análise dos caracteres do argentino comum das cidades, Borges desenha alguns dos principais traços nacionais e introduz a questão política a partir desse comportamento nacional – foram a penúria imaginativa e o rancor que levaram àquela situação. A questão imaginativa aponta para o campo do culto e do letrado, da literatura e da filosofia. Aponta também para a crítica ao nacionalismo emergente, encontrando adeptos entre seus colegas intelectuais. Já o rancor aponta para a violência dos regimes políticos – militares ou não – que começaram a se suceder exatamente a partir da ruptura institucional que o golpe de 1930 representou. Indica o conflito, que vai se acentuar nos anos seguintes, entre liberdades individuais e o poder invasivo do Estado. Antecipa o tratamento populista e espetaculoso que a exploração política do tema da nacionalidade sofrerá a partir de então. O escritor analisa a conjuntura de forma lateral, porém arguta, e foca em um tema central da filosofia política, que é a relação nas sociedades modernas com as formas de organização política estabelecidas como Estados nacionais: o conflito político argentino por excelência. O conflito da sociedade contra o Estado, contra um Estado formado previamente à nação e que com ela mantém um embate constante, um enfrentamento de morte. O conflito que atravessa a história e a sociedade argentina e que a divide, binariamente, em um sempre renovado duelo.

Esse corpo a corpo está no centro da obra borgeana, e tem em “*Nuestras imposibilidades*” o texto que marca o ponto de inflexão sobre a questão nacional. Representa ainda a consolidação de um estilo narrativo muito peculiar ao seu texto ensaístico, que foi definido por Pauls (2004, p. 40) como “escritura de confronto”, na qual Borges esgrime sua reflexão crítica com ironia e ceticismo. Voltaremos ao tema adiante.

3.2 “NOSSO POBRE INDIVIDUALISMO”

“Nosso pobre individualismo” apareceu pela primeira vez em julho de 1946, no número 141 da revista *Sur* (mesma publicação onde “*Nuestras imposibilidades*” aparecera 15 anos antes), e depois recolhido na coletânea de ensaios *Otras inquisições* (1952). O artigo é simultâneo à eleição presidencial do coronel Juan Domingo Perón⁹³, personagem marcante e decisivo na biografia literária de Borges, e diretamente ligado ao conteúdo do ensaio que agora analisaremos. O texto surgiu, portanto, no “calor da hora” da eleição, e os acontecimentos políticos então recentes são componentes importantes do contexto do ensaio, que reflete sobre o futuro do país a partir de um dos principais temas da teoria política moderna – o indivíduo contra o Estado. O início do movimento que separaria irreconciliavelmente a Argentina entre “monstros” (apoiadores) e “gorilas” (críticos a Perón e seus seguidores) é flagrado aqui pelo escritor, em seus primeiros conflitos e sob a luz da ameaça que Borges via emergir das práticas autoritárias do novo governo. O artigo refletia também o impacto profundo causado pela Segunda Guerra Mundial, que foi outro motivo de divisão política e social na Argentina, entre aqueles que apoiavam as forças do Eixo (de grande simpatia entre os militares argentinos) e os que apoiavam os Aliados, um impasse que durou até às vésperas do final do conflito (a Argentina foi um dos últimos países a declarar apoio aos países aliados contra Hitler e Mussolini). A proximidade do nazismo e a ameaça que representava o comunismo, além da identificação das práticas e discursos fascistas com as práticas peronistas nascentes, é outro

⁹³ Juan Domingo Perón era coronel do Exército argentino quando ganhou fama nacional pela sua atuação no apoio às vítimas de um terremoto que sacudiu a cidade de San Juan, em 1944. Firmou-se como principal liderança da junta militar que assumiu o poder após um golpe em 1943. Foi eleito com o apoio popular e dos novos atores sociais que haviam surgido nas primeiras décadas daquele século. Um ano antes, casa-se com Eva Perón, que será um dos símbolos maiores do seu governo e de toda a história argentina. Elege-se presidente em 1946 e é reeleito em 1952. Em 1955 é deposto pela Revolução Libertadora e exilado. Volta ao país em 1973, quando é eleito presidente pela terceira vez, vindo a morrer no ano seguinte.

ponto importante do contexto ideológico da segunda metade do século XX que não foge do radar do escritor nesse texto.

Segundo Balderston (2020), “Nosso pobre individualismo” e “Anotação ao 23 de agosto de 1944” são os únicos textos políticos escolhidos por Borges para comporem a coletânea de *Outras inquisições*. Este último, publicado originalmente na revista *Sur* em outubro de 1944, poucas semanas depois da liberação de Paris pelas tropas aliadas, seria um dos vários textos elaborados ao longo da década de 1930 contra o nazi fascismo – entre eles, “*Yo, judío*”, “Definição do germanófilo” e “*Algunos pareceres de Nietzsche*”. Nesse período, Borges teria escrito também algumas resenhas de livros infantis sobre nazistas e sobre a história da literatura alemã, além do conto “*Deutsches Requiem*” que, publicado inicialmente na revista *Sur* em 1946, coincidia com os julgamentos no Tribunal de Nuremberg sobre os crimes nazistas. “Anotação ao 23 de agosto de 1944” marcaria a transição dos textos de intervenção antifascistas para os textos de intervenção antiperonistas, cujo primeiro exemplar é “Nosso pobre individualismo”, acompanhados ainda por “*Déle, dele*” (1946) e “A festa do monstro” (1947) (escritos em colaboração), “*L’Illusion comique*” (1955) e “O simulacro” (1957). Em comum, o foco desses textos está nas relações entre o indivíduo e o grupo e nas emoções coletivas que resultam em autoengano (BALDESRTSON, 2020, p. 16). Desses textos em que o posicionamento antiperonista está vivo, destaca-se “Nosso pobre individualismo”, um ensaio “polido”, articulado solidamente sobre conceitos da ciência política e da lógica matemática, e no qual a questão do indivíduo contra o Estado é central.

Balderston, em suas pesquisas a partir dos manuscritos de Borges reunidos em universidades norte-americanas, identificou um rascunho que teria dado origem ao ensaio que estamos analisando. Trata-se de “*Viejo hábito argentino*”. “É um manuscrito de nove páginas que inclui vários desenhos de Borges, um dos quais é o conhecido ‘Hidra do Ditador’⁹⁴, além de fragmentos poéticos”⁹⁵ (BALDERSTON, 2018, p. 135, tradução nossa). Publicado apenas cinco meses depois da vitória do peronismo, “fica claríssimo que o texto é de caráter político”⁹⁶ (BALDERSTON, 2018, p. 136, tradução nossa).

⁹⁴ Sobre o desenho da “Hidra do Ditador”, ver entrevista com Daniel Balderston no apêndice deste trabalho, a partir da página 191.

⁹⁵ No original: “*Es un manuscrito de nueve páginas que incluye varios dibujos de Borges, uno de los cuales es el conocido ‘Die Hydra der Dikator’, además de varios fragmentos poéticos*”.

⁹⁶ No original: “*queda clarísimo que el texto es de carácter político*”.

A ilustração⁹⁷ “Hidra do Ditador” faz parte do manuscrito junto com outras, de tamanho reduzido: um tinteiro, duas velas e dois marcadores com a letra “B” (uma provável referência ao sobrenome do escritor). Benedict (2019) analisa as ilustrações do manuscrito e concorda com Balderston que elas fazem parte de uma estratégia narrativa e argumentativa do autor de articular seu pensamento para desmontar logicamente e sob todos os ângulos o discurso nacionalista, uma atitude estética de “arte total”, unindo imagem, poesia e prosa, em um discurso alegorizante contra seu oponente. A Hidra tem em suas cabeças as figuras de Rosas, Marx, Mussolini, Hitler, Eva e Juan Perón, além de um outro personagem que pode ser Erich Ludendorff (BENEDICT, 2019, p. 11) ou o dirigente falangista espanhol José Antonio Primo de Rivera (BALDERSTON, 2018, p. 137). A figura central entre as sete cabeças é a de Eva Perón, desenhada com duas enormes tetas que descem até os pés do monstro. Benedict procura mostrar como a imagem remete à Grande Prostituta da Babilônia do Livro do Apocalipse e também se aproxima estilisticamente de panfletos e cartazes relativos à I Guerra Mundial e mesmo de propagandas soviéticas do começo do século XX, dominadas por monstros e seres fantásticos aterradores. Outra inspiração visual relacionada pela crítica é “*Chasse patriotique à la grosse bete*”, imagem francesa de 1789, relacionada aos conflitos da Revolução Francesa, na qual a aristocracia é retratada como uma besta de várias cabeças, como a Hidra. Benedict anota a ausência de antagonistas ou de populares nas ilustrações de Borges, principalmente em relação à Hidra, e estabelece um nexo entre as ilustrações, em que as velas, simbolizando a razão e o Iluminismo, junto às marcas da letra “B”, poderiam sugerir a luta individual do autor contra ditadores e o totalitarismo. Por fim, a crítica retoma a epígrafe que abre o manuscrito, uma citação de *História de Frederico II da Prússia*, de Thomas Carlyle (1795-1881), obra em seis tomos que abunda em referências ao mesmo monstro mitológico, sinônimo de destruição, anarquia e caos.

Balderston mostra como o manuscrito original foi retocado e reescrito várias vezes, com inúmeras variações e exclusões de textos, em um trabalho exaustivo, até o autor encontrar os termos mais precisos. O pesquisador indica as leituras frequentadas pelo argentino na época, ligadas à lógica e à matemática (anotações, símbolos matemáticos, interposições e alternâncias

⁹⁷ O pesquisador afirma que Borges era um exímio desenhista, e assinala ter encontrado outras ilustrações nos manuscritos de versões anteriores do conto “A loteria da Babilônia” e dos poemas “*Cuidad*” (cópia manuscrita em 1951) e “A meu pai” (poema publicado em *A moeda de ferro*, em 1976). “Há também um belo desenho de um *compadrito* e uma mulher bailando tango na coleção de manuscritos rio-pratenses da Universidade de Notre Dame, em Indiana (Estados Unidos)” (BALDERSTON, 2021, p. 23). No original: “*Hay también un bello dibujo de un compadrito y una mujer ballando tango en la colección de manuscritos rio-platenses de la Universidad de Notre Dame, in Indiana (EE.UU)*”.

de palavras seriam tributárias de obras de autores como Leibniz e Stuart Mill), o que demonstraria sua intenção de desmontar logicamente as falácias produzidas pelo nacionalismo peronista e uma busca da precisão da matemática na linguagem empregada (BALDERSTON, 2018, p. 140).

O assunto, que não era novo, desafiava o escritor nesses anos e teve prosseguimento em textos posteriores sobre a questão nacional, como em “*Aspectos de la literatura gauchesca*”, conferência realizada na Universidad de Montevideo em 29 de outubro de 1945. Uma versão resumida desse texto aparece em 1950, em outra conferência, agora proferida no Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires em 7 de julho de 1950. Em 1951, o debate reaparece em conferência que se tornou clássica, “O escritor argentino e a tradição”, texto depois incluído nas *Obras completas*, porém em um livro originalmente publicado em 1932, *Discussão*, ocupando provavelmente o lugar do artigo eliminado, “*Nuestras imposibilidades*”, dada a coincidência dos temas – o debate político interligado à questão do nacionalismo na cultura. Reaparece também em *O Martín Fierro*, livreto escrito a quatro mãos com Margarita Guerrero, em 1953. Balderston afirma que Borges continuou retocando esse texto até pelo menos 1955, conforme mostram os manuscritos analisados. São da mesma época os contos “O fim” (1952) (no qual narra o acerto de contas e a morte de Martín Fierro) e “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” (“uma glosa de Martín Fierro”, como o próprio autor designa, o relato sobre o momento em que o sargento da polícia rural renega os seus e coloca-se ao lado do foragido Fierro). O conjunto dos textos desse período questiona o heroísmo do personagem Martín Fierro e o fato de ser fora da lei, viver à margem do Estado e valorizar a rebeldia do seu comportamento, o que vai contra os preceitos nacionalistas da época, que, para Borges, representavam a intromissão do Estado na vida pessoal, algo que, definitivamente, era por ele combatido.

Assim, há duas ideias que se repetem ao longo desses textos: as discussões sobre o nacionalismo⁹⁸ (ou patriotismo) e a defesa das liberdades individuais. No primeiro caso, o tema aparece logo na primeira frase de “Nosso pobre individualismo”: “As ilusões do patriotismo não têm fim” (BORGES, 1999b, p. 37), ideia que já estava presente em 1931 e ganha protagonismo no artigo de 1946, agora em outro contexto político.

⁹⁸ Normalmente a Nação é concebida como um grupo de pessoas unidas por laços naturais e, portanto, eternos – ou pelo menos existentes *ab immemorabili* – e que, por causa desses laços, se tornam a base necessária para a organização do poder sob a forma do Estado nacional (BOBBIO; MATEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 997). Nação sublinha os caracteres culturais comuns a uma população, e é mais global – não se restringe a um território específico. Podemos falar de nação católica ou nação judaica, espalhadas pelo mundo. Já pátria se refere mais à realidade efetiva, ao local onde se nasceu e ao qual se pertence enquanto cidadão (equivalente à terra natal).

Em “Nosso pobre individualismo”, Borges afirma que os argentinos preferem definir suas características a partir de fatos ou aspectos externos, na comparação com os outros, o que denotaria, novamente, sua falta de imaginação. “O uso do adjetivo ‘imaginário’ [em ‘Nosso pobre individualismo’] parece chave, pois, junto às ‘ilusões’ da primeira sentença, inaugura uma maneira de qualificar o nacionalismo que em outros escritos se transforma no sintético conceito de ‘simulacro’”⁹⁹ (BIANCO, 2020, p. 111, tradução nossa).

As discussões sobre a identidade nacional entre os que, como Borges, defendem uma visão liberal e individual, *versus* a crescente adesão de intelectuais e escritores ao nacionalismo, se acentuam ao longo da década de 1930 e ganham contornos definitivos (ou dramáticos, para Borges) a partir da revolução de 1943 (movimento político liderado por militares que resultou, em 1946, na eleição de um dos seus líderes, Juan Domingo Perón). O pós-Guerra e a posse de Perón representariam para Borges a aliança, no âmbito político argentino, entre o nacionalismo e o populismo de feições fascistas, com um discurso coletivista e em nome da intervenção crescente do Estado na organização dos movimentos sociais e da incorporação de camadas populares até então ignoradas do espectro social, além da instrumentalização das mobilizações e da ritualização da política. O desacordo com a situação e tom crítico e caricatural estão evidentes no texto: “aqui os nacionalistas pululam” (BORGES, 1999b, p. 37)

Dessa forma, se “*Nuestras imposibilidades*” marca um momento de desencanto político do escritor com seu país e não esconde a frustração com o golpe que derrubou Yrigoyen, “Nosso pobre individualismo” evidencia a continuidade do tema da desilusão política.

se o título *Otras inquisiciones*, de 1952, refere-se deliberadamente ao primeiro livro de ensaios de Borges, *Inquisiciones*, de 1925, não há por que duvidar de uma relação próxima entre “*Nuestras imposibilidades*” e “Nosso pobre individualismo”, o que faz com que o escritor abandone o título inicial, “*Viejo hábito argentino*”.¹⁰⁰ (BALDERSTON, 2018, p. 150, tradução nossa).

O pesquisador aponta outro detalhe sobre o texto. Borges, um escritor que se notabilizou por resenhar obras apócrifas, citar escritores e livros inexistentes, confundir ou borrar datas e locais, é preciso nesse ensaio ao assinar “Buenos Aires, 1946”, quando ele é publicado em *Otras inquisiciones*, seis anos depois.

⁹⁹ No original: “El uso del adjetivo ‘imaginaria’ [em “Nosso pobre individualismo”] me parece clave, pues, junto a las ‘ilusiones’ de la primera sentencia, funda una manera de calificar el nacionalismo que en otros escritos se transforma en el sintético concepto de ‘simulacro’”.

¹⁰⁰ No original: “Si el título *Otras inquisiciones* de 1952 alude deliberadamente al primer libro de ensayos de Borges, *Inquisiciones*, de 1925, no hay por qué dudar de una relación cercana entre ‘*Nuestras imposibilidades*’, ‘*Nuestro pobre individualismo*’, que hace que el escritor abandone el título inicial, ‘*Viejo hábito argentino*’”.

quando coloca lugar e data ao incluir um texto em um livro, ou depois nas *Obras completas*, quer recordar – e quer que seus leitores recordem ou se fixem – no momento da composição. Para Borges, em 1952, quando publica sua coleção mais importante de ensaios, 1946 é um marco em sua história pessoal.¹⁰¹ (BALDERSTON, 2018, p. 151, tradução nossa).

Ainda sobre os acontecimentos de 1946: é o ano em que Borges é destituído do seu cargo na Biblioteca Municipal Miguel Cané e nomeado inspetor de aves e coelhos (em uma suposta vingança peronista). Pouco depois, em 1948, sua mãe e irmã são presas por cantar o Hino Nacional em um ato político no centro de Buenos Aires. São dois momentos que, reunidos, representam “a irrupção da política na esfera familiar do escritor”¹⁰² (BALDERSTON, 2018, p. 151, tradução nossa) e provocam um impacto profundo em sua obra, principalmente a ensaística, além do definitivo abandono das ideias “*martinfierristas*” e do incisivo rechaço do nacionalismo cultural e das ideias coletivistas de Perón.

Antes de avançarmos sobre a questão do nacionalismo e do confronto entre o projeto populista e o liberal, representado pela defesa das liberdades individuais contra o poder coercitivo do Estado, que estão no centro da discussão de “Nosso pobre individualismo”, é importante analisarmos alguns aspectos estéticos do texto, estabelecendo comparativos com o artigo de 1931.

Uma das diferenças mais evidentes está na concisão do texto de 1946. Curto, direto, preciso, ele é mais objetivo e menos divagante que “*Nuestras imposibilidades*”. É o texto de um autor maduro, que já havia produzido parte significativa da sua obra ficcional mais relevante, e também um escritor calejado pelas frustrações políticas do passado. Não se alonga em exemplos ou descrições sobre o comportamento nas salas de cinema, ao telefone ou no trânsito: ataca diretamente a questão da dificuldade do argentino de pensar no bem comum, subordinar-se a um interesse maior, representado pelo poder conferido aos órgãos do Estado. Borges traça a origem e a evolução desse componente do caráter nacional de forma objetiva e irônica. Mesmo a ironia aqui é mais sutil que em “*Nuestras imposibilidades*”, sem a utilização da entonação popular daquele. O estilo direto mostra-se também na abordagem sobre a formação dos caracteres nacionais, traçando uma linha precisa entre a herança espanhola (Dom Quixote, a amizade e a lealdade) e sua influência sobre o comportamento local (Martín Fierro,

¹⁰¹ No original: “*Cuando pone lugar y fecha al incluir un texto en un libro, o después en las Obras completas, quiere recordar – y quiere que sus lectores recuerden o se fijen en – su momento de composición. Para Borges en 1952, cuando publica su colección más importante de ensayos, 1946 es un hito en su historia personal*”.

¹⁰² No original: “*la irrupción de la política en el ámbito familiar del escritor*”.

Juan Moreira, Hormiga Negra e o homem que luta só). E estabelece a conexão imediata entre esse comportamento e os problemas com o Estado, a dificuldade de submissão e a defesa da vontade individual sobre a coletiva. Não se vislumbra um projeto nacional ou a preocupação com a invenção da nação, como nos anos 1930. A preocupação é com os rumos que ela tomou e com o novo poder conferido ao Estado.

Outra diferença notável diz respeito ao tom dos ensaios. Se em “*Nuestras imposibilidades*” podemos aplicar a definição de Pauls para “*textos de peleja*” (PAULS, 2004, p. 160), textos de confronto, emotivos e raivosos, exuberantes em barroquismos, linguagem popular caricata, em 1946 o estilo é outro. Racional, argumentativo, com inúmeras citações cultas e referências literárias (elas também ocorrem no texto anterior, porém neste são concisas e melhor articuladas, estão em equilíbrio com os demais elementos e temas do texto), obedece à estratégia da desconstrução lógica dos argumentos nacionalistas. “O uso de elementos da lógica formal fala do seu desejo de escrever um texto rigoroso em seu argumento, eloquente em sua retórica”¹⁰³ (BALDERSTON, 2018, p. 152, tradução nossa). Borges usa símbolos matemáticos nas anotações que faz nos manuscritos, como parênteses, colchetes, quadrados, entre outros, tentando alcançar uma linguagem com argumentação lógica e precisão matemática. “Chama atenção que o apogeu do uso de símbolos seja esse ensaio, aparentado com a conferência (“O escritor argentino e a tradição”) que apresentou cinco anos depois”¹⁰⁴ (idem, p. 140, tradução nossa).

O ensaio da década de 1940 é mais comedido também no uso da figura da anáfora, embora o desenvolvimento da argumentação e da explanação sobre a conexão entre o caráter argentino e o sistema de governo seja lógico. Aqui também é frequente o uso do prefixo “in” e de vocábulos que remetem tanto à ideia de individualismo quanto à de inviabilidade. Entre eles: individualismo, inocente, inconcebível, incompreensível, insuportável, intromissão, infinitamente, impessoal, incômodo, além de intimamente e inclui (estes remetendo ao interno, ao “nosso” pobre individualismo). Se o eixo semântico se transfere da “impossibilidade” para a defesa mais clara e direta do individualismo e a crítica à ingerência do Estado, o uso do recurso fonético e semântico se mantém, indicando a proximidade entre os dois textos tanto nos temas refletidos quanto no aperfeiçoamento do estilo.

¹⁰³ No original: “El uso de elementos de la lógica formal habla de su deseo de escribir un texto riguroso en su argumento, elocuente en su retórica”.

¹⁰⁴ No original: “Llama la atención que el apogeo del uso de símbolos sea este ensayo, emparentado con la conferencia que presentó cinco años después”.

Também aproxima os dois textos a estratégia de composição baseada nas comparações, que parecem substituir de forma mais lógica as agressivas ironias do texto de 1931. A construção do texto começa por esse embate entre duas ideias e civilizações. Se outros poetas e povos cantaram suas cores locais – a lua de Atenas, o Deus de Milton, Fichte e o caráter alemão –, na Argentina elas são abundantes. Se o argentino não se identifica com o Estado, para os americanos do Norte e os europeus “o Estado é a realidade da ideia moral”. Se nos filmes de Hollywood a plateia torce para o mocinho, na Argentina ele é um canalha e a polícia se comporta como uma organização mafiosa. Se Cervantes acentua a solidão e o personalismo em *Dom Quixote*, representante do idealismo latino, Kipling e Kafka representam as tradições do Norte de obediência à lei e busca de uma ordem no universo. Se o nacionalismo populista propõe um Estado invasivo e regulador, Borges argumenta que o individualismo argentino é contrário a essa forma de governo.

Há um outro tipo de comparação que subjaz ao texto, e que opõe o culto e letrado ao popular e oral e, em outra camada de interpretação, opõe a tradição *criolla* ao modelo anglófilo. Em “*Nuestras imposibilidades*” a referência era norte-americana; aqui, a referência europeia é predominante. Encontramos outra diferença entre os dois textos: se lá abundavam os termos e comparativos populares, as referências a ambientes e personagens suburbanos, as imagens de entranhas animais ou do comportamento anárquico nos cinemas e no convívio social, a incapacidade para compreender as qualidades do filme, as interjeições grotescas, os hábitos e costumes populares, até mesmo os atos de sodomia; em “Nosso pobre individualismo” eles praticamente desaparecem e são sintetizados em poucas imagens em favor da argumentação política, lógica, filosófica sobre o tipo nacional. A observação sobre o comportamento nos cinemas permanece, mas agora associada a Hegel, à teoria do Estado como ente moral e à tendência argentina de valorizar não o herói, mas o vilão – comentário que permite ao autor compará-lo ao comportamento do Quixote e trazê-lo para a realidade nacional, contrapondo a afinidade que a cultura nacional tem com o “desertor Martín Fierro”.

O escritor contrapõe citações e referências a Plutarco, Milton, Fichte, Hegel, Cervantes, Kipling, Kafka, Spencer e até mesmo aos míticos Lamed Wafniks (os 36 homens que anonimamente sustentam o universo) com citações de personagens populares da literatura argentina. Saímos, portanto, do espaço público do primeiro ensaio para o espaço reflexivo e íntimo da especulação filosófica; do espaço prioritariamente urbano para o espaço que incorpora o rural, buscando uma interpretação mais abrangente da *argentinidad* ao colocar em cena no texto a crítica ao papel do gaúcho na representação literária da nação. Mudam também

as referências entre o culto e o popular. Os termos populares, que beiram o chulo e escatológico em 1931, desaparecem e dão lugar a uma abordagem literária polida (embora continuem partindo de personagens populares).

A citação do personagem de José Hernández não é feita para reproduzir certo tipo de fala ou de comportamento, mas como exemplo dos componentes éticos e morais daquele que seria o herói nacional, o personagem que representaria a autêntica e profunda identidade do povo argentino. A outra referência à literatura popular acontece quando o autor tenta analisar o espírito individualista, o “homem que luta só” e que representaria o herói popular – dessa vez, além de Martín Fierro, que é citado novamente, invoca-se as novelas *Hormiga Negra*, *Juan Moreira* e *Dom Segundo Sombra*. Tanto a primeira, de 1881, quanto a segunda, de 1878, são novelas do argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1889), um dos mais populares escritores da gauchesca, gênero literário surgido no sul da América do Sul na segunda metade do século XIX e que fez do gaúcho e seu estilo de vida o personagem principal. Moreira teria sido inspirado em uma figura histórica e representaria o típico argentino da pampa, com uma vida sofrida e vítima de inúmeras injustiças (como Martín Fierro), que acabaria se tornando um personagem folclórico, alcançando enorme sucesso popular depois de retratado por Gutiérrez.

Adamovsky recupera o impacto popular dessas obras que Borges cita em “Nosso pobre individualismo”. O ciclo da poesia gauchesca e a obra de Hernández, a partir dos anos 1870, encorpam sobremaneira o mercado editorial para esse tipo de novela.

Buenos Aires, seus arredores e várias cidades e povoados (San Antonio de Areco, Junin, La Plata, Rosário e outros do Uruguai) viram surgir cerca de 40 revistas populares dedicadas total ou parcialmente à temática gaúcha (entre as primeiras, duas de 1891 levaram o título de *Juan Moreira*).¹⁰⁵ (ADAMOVSKY, 2019, p. 42, tradução nossa)

Algumas dessas revistas tiveram ampla circulação, como *La pampa argentina*, uma publicação semanal que alcançou tiragem de 20 mil exemplares. A partir da década de 1880, personagens chamados “Moreira” surgem nos carnavais portenhos; os circos – chegaram a existir cerca de 200 circos *criollos* percorrendo a Argentina – faziam encenações com esses personagens populares, e os irmãos Podestá, atores populares, ficaram famosos nesse período.

¹⁰⁵ No original: “Buenos Aires, sus alrededores y varias ciudades y pueblos (San Antonio de Areco, Junin, La Plata, Rosario y otras de Uruguay) vieron aparecer cerca de 40 revistas populares dedicadas total o parcialmente a temática gaucha (entre las primeras, dos de 1891 llevaron por título “Juan Moreira”)”.

Folhetos, revistas e outras formas de publicação impressas, inclusive a imprensa sindical e política; o cancionero popular e mesmo as transmissões radiofônicas faziam circular esses relatos de foras da lei e *malevos*. A publicação desse tipo de relato viria a decair somente nos anos 1950. Vale assinalar que “na segunda presidência de Perón, seu aparato propagandístico transmitia mensagens políticas mediante folhetos de versos gauchescos semelhantes aos que se vendiam nas bancas”¹⁰⁶ (ADAMOVSKY, 2019, p. 49, tradução nossa). Não podemos esquecer, enfim, do grande sucesso alcançado pela novela *Don Segundo Sombra*, publicada em 1926 por Ricardo Güiraldes (1886-1927). Em um registro posterior e de feitura ficcional, Segundo Sombra também é inspirado em um personagem real (Güiraldes tinha origem rural, era de uma família de estancieiros, ao contrário da maioria dos escritores da gauchesca, que eram urbanos), mas sem a pretensão de romantizar ou heroicizar a figura do gaúcho, e sim de reter os principais caracteres (a linguagem, a entonação, o comportamento numa fazenda típica) dessa figura que estava desaparecendo do cenário rural. Em comum, os quatro personagens/obras literárias citados por Borges desfrutavam de enorme popularidade e passaram a ser a representação do espírito e dos tipos verdadeiramente argentinos.

O impasse que o autor revela nesse artigo é ainda maior que o de quinze anos antes. Há um aprofundamento da relação entre Estado autoritário (e militarizado) e nacionalismo, que sob Perón se conformava como um sistema político de cunho populista. Borges chega a esboçar no penúltimo parágrafo do texto uma saída, uma alternativa possível – “penso na abstrata possibilidade de um partido que tivesse alguma afinidade com os argentinos” (BORGES, 1999b, p. 39) –, que é, porém, marcada pelo ceticismo, pois a criação de um partido que se propusesse a estabelecer “um severo mínimo de governo” (p. 39) seria uma “abstrata possibilidade”, ilusão essa que é reforçada logo adiante, com a referência à utopia que tal ideia representaria. Mas o desencanto algo fatalista vence no final, com a afirmação categórica, inserida na nota de rodapé, de que “o argentino só concebe relações pessoais” (p. 37), o que iria, novamente, contra a ideia de partido político e de um Estado que representasse a “realidade da ideia moral” proposta por Hegel e citada no texto.

Uma das contradições que o texto “Nosso pobre individualismo” aponta refere-se à dificuldade de a Argentina ascender enfim ao modelo civilizatório e estabilidade institucional semelhante àquela inspirada no modelo anglo-saxão e eurocêntrico. Mais de um século depois da emancipação, e sete décadas depois do governo Sarmiento, que representou a tentativa

¹⁰⁶ No original: “En la segunda presidencia de Perón su aparato propagandístico traficaba mensajes políticos mediante folletos de versos gauchescos similares a los que se vendían en el mercado”.

forçada de impor um modelo civilizatório ao povo argentino pela educação ampla e gratuita, e pelo estímulo à imigração europeia, o país permanecia no impasse que opunha um desejo institucional, constitucionalista e republicano, a uma sociedade ainda colonial, de feição conservadora, católica, caudilhesca, que mantinha os privilégios de uma elite que dominava o país desde a chegada dos conquistadores.

A ironia, a negatividade, o ceticismo e certo pessimismo, o estilo direto, objetivo, conciso e elegante do texto que argumenta e analisa logicamente, a partir de comparações geralmente binárias, além do tom inquisidor e permanentemente questionador, são elementos constitutivos e definidores do gênero ensaístico que Borges exercita com maestria em “Nosso pobre individualismo”. Eles também resumem as principais características ligadas à tradição literária e filosófica inglesas que Borges frequentava desde o período formativo e que o ligavam ao nominalismo. Essa tradição aparece de forma acentuada na defesa do individualismo de feições liberais, que com o tempo foi se acentuando e radicalizando nos escritos do argentino. Há um *continuum* nessa linha interpretativa que conduz à irredutibilidade do indivíduo, que é único e singular. Essa é uma das teses mais radicais defendidas pelo “quase esquecido Spencer”, como Borges se refere ao filósofo inglês Herbert Spencer, de quem era leitor assíduo.

A ideia da predominância do indivíduo acompanha o mundo ocidental, principalmente o europeu, desde o Renascimento, quando o homem foi colocado em primeiro lugar contra a tradição religiosa herdada do cristianismo, abrindo espaço ao racionalismo e ao materialismo, em oposição à visão sagrada e mítica do mundo. No ensaio “Da alegoria e das novelas”, datado de 1949 – contemporâneo, portanto, de “Nosso pobre individualismo” –, Borges retoma a questão assinalando a mudança de concepção que aconteceu nessa transição, uma vez que o importante, na visão de mundo medieval, era a humanidade, e não o homem; a espécie, e não os indivíduos; Deus, e não o gênero. A inversão dessa relação marca a modernidade, cujo reflexo, na literatura, seria o surgimento da novela e do romance, que nada mais seriam do que “fábulas de indivíduos” (BORGES, 1999b, p. 137). Essa maneira única e extremamente personalista de “intuir a realidade” que Borges propõe pode ser vista ao longo da sua obra ficcional, como já comentamos sobre “Funes, o memorioso”.

O individualismo surge no artigo que estamos analisando em outro registro, a partir de outra tradição – a espanhola, através de Miguel de Cervantes e *Dom Quixote*. Poucos personagens da literatura universal foram tão influentes e resilientes quanto Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança. Considerada o primeiro grande romance

moderno e mais importante obra da literatura em língua espanhola, a criação de Miguel de Cervantes reflete como poucas alguns dos “mais importantes valores e conflitos da nossa moderna civilização ocidental” (WATT, 1998, p. 60). Assim foi percebido por Borges, que vê no cavaleiro da triste figura o símbolo do idealismo latino e dos principais caracteres argentinos. Irônico, paródico, autorreferencial, culto e popular, obra dentro da obra, que dialoga com sua escritura, *Dom Quixote* abriu um mundo infinito de possibilidades não só para escritores, mas para todas as outras formas de manifestação cultural surgidas desde sua publicação. A comicidade que o relato provoca, como bem observou Watt (1998, p. 63), vem do tratamento dramático e realista de uma ideia e um personagem cômicos, que transforma as fantasias dos romances de cavalaria que tanto circularam pela Europa durante a Idade Média em uma realidade que, por sua vez, é ficcional e fantasiosa. Surgido como uma sátira aos aspectos mais ridículos daquelas narrativas, o cavaleiro da triste figura representa igualmente uma reação à tentativa de enquadrar e disciplinar a autonomia da classe dos cavaleiros pela “crescente centralização do poder real” (p. 68) (algo muito parecido com o que aconteceu com Martín Fierro, que é vítima do arbítrio praticado por um poder centralizador e dominante) e religioso desencadeado pela Contrarreforma, como resposta ao surgimento do protestantismo. Esse mundo do cavalheirismo decadente que Cervantes satiriza representava um estilo de vida livre e independente, isento das “restrições nacionais, políticas ou geográficas”, que respondia às escolhas individuais de cada cavaleiro, e cujo modelo de ação “é individual, não coletivo, e o seu clímax chega não com a batalha, mas com a aventura” (WATT, 1998, p. 69).

A novidade que *Dom Quixote* representa na literatura ocidental, e uma das que mais atrairia Borges, deve-se a que “antes, os romances haviam transformado figuras quase históricas em personagens de ficção; Cervantes transformou personagens de ficção em verdadeiras celebridades históricas” (WATT, 1998, p. 79). A realidade torna-se então aquilo que a visão pessoal do personagem percebe. “Cervantes dividia com Quixote a nostalgia dos tempos áureos e do passado heroico, quando o bem triunfava sobre o mal, a alegria da vida sobre o tédio do cotidiano, a inspiração onírica sobre a realidade do dia a dia, a loucura sobre a prudência” (p. 99). Essa perspectiva contida no Quixote fornece uma das bases que sustentam a teoria borgeana da invenção, da imaginação como principal intuição para fazer girar a máquina das suas ficções. Não por acaso, a “penúria imaginativa” é uma das maiores críticas aplicadas pelo escritor ao nacionalismo e aos regimes totalitários.

Dom Quixote é basilar para a literatura argentina e para a *persona* literária de Borges: seu primeiro grande e revolucionário texto foi “Pierre Menard, o autor do Quixote”, o relato de

um escritor que se propõe a reescrever, palavra por palavra, a obra máxima de Cervantes, mas com o conhecimento acumulado entre uma versão e outra tanto pelo escritor quanto pelos seus leitores. A obra oferece a Borges inúmeras metáforas inspiradoras sobre a criação literária e sobre uma das suas ideias recorrentes, a da obra dentro da obra, a diluição das fronteiras entre autor e leitor. A autorreferencialidade que está presente na obra do espanhol e a crítica metaliterária que ela desenvolve (a crítica aos romances de cavalaria, a indistinção entre fantasia e realidade, o mundo do leitor e o mundo do livro, os protagonistas da segunda parte da obra que leram e comentam e retificam a primeira parte publicada precursoramente, com grande repercussão, entre outras invenções de Cervantes) dialogam com a obra de Borges ao longo de toda sua vida literária e, embora não sejam objeto de análise neste estudo – e sim o cavaleiro da triste figura como personagem que resume em si os principais traços da hispanidade, da proeminência da amizade e do individualismo como elementos formadores e constitutivos do comportamento hispano-americano e, principalmente, argentino –, são fundamentais para entender a produção do escritor.

O que Borges lê de *Dom Quixote* e incorpora em “Nosso pobre individualismo” é o herói definido pelas suas falhas e pelos seus traços negativos – egoísmo, personalismo, falta de senso coletivo. É para esses aspectos que as citações da obra cervantina apontam no artigo de 1946, como no aforismo de “cada qual que se avenha com seu pecado” (BORGES, 1999b, p. 37). É o herói que, “símbolo tranquilo e secreto de nossa finidade” (p. 38), representa o individualismo que ressurge literariamente na Argentina na obra de José Hernández, *O gaúcho Martín Fierro*. No livreto que escreveu em conjunto com Margarita Guerrero sobre o poema, o escritor é explícito a esse respeito, repetindo inclusive trechos do artigo de 1946:

[...] nestas terras o indivíduo nunca se sentiu identificado com o Estado. Tal individualismo pode ser uma herança espanhola. Lembremos aquele significativo capítulo do Quixote em que este liberta os prisioneiros e diz que “não é justo que os homens honrados sejam carrascos dos outros homens, sem nada ganharem com isso. (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 51).

No mesmo ensaio, o escritor recupera um comentário de Miguel de Unamuno que afirma que “Martín Fierro é, de todo o hispano-americano que conheço, o mais profundamente espanhol” (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 90).

Mas não é apenas a Fierro que Borges se refere ao relacionar o impulso egocêntrico e individualista que na sua crítica aproxima o personagem icônico de Cervantes da melhor

tradução do espírito nacional: é a todo herói nacional, o “herói popular” argentino. Desse panteão também fazem parte Juan Moreira, Hormiga Negra e Dom Segundo Sombra, todos títulos de indivíduos, gaúchos solitários, personagens avulsos e sem destino – caracteres definidores da identidade nacional. O homem que, como o Quixote, luta só e não em conjunto; é solitário e não gregário.

O escritor não deixa de dialogar e referir-se à obra-mestra, que desde cedo aparece nos ensaios. Em 1925, por exemplo, no texto intitulado “*Queja de todo criollo*”, incluído no renegado *Inquisições*, Borges assinala o caráter negativo, depreciativo e inferiorizado do personagem. Em um texto de 1947 (logo depois, portanto, que *Sur* deu espaço para “Nosso pobre individualismo”), intitulado “*Nota sobre el Quijote*”, Borges reflete sobre a transformação do personagem cervantino em mito universal, símbolo do ser humano e dos seus dilemas e delírios (BORGES, 2011b, p. 218), e valoriza o caráter único, ímpar, dos personagens: “O Sancho e o Quixote da lenda podem ser abstrações; não os do livro, que são individuais e complexíssimos”¹⁰⁷ (p. 219, tradução nossa). São como “nossos amigos”, gente deste mundo. Borges afirma ainda que seu propósito não é contestar essa interpretação do Quixote, nem seu valor simbólico, mas reafirmar o seu caráter individual, como faz em “Nosso pobre individualismo”, ao eleger elucubrações do personagem fantasioso da primeira parte da obra como um código secreto, a chave para a interpretação e tipificação do caráter argentino e para entender uma das suas principais características, o individualismo exacerbado.

A ideia de lealdade pessoal – e não com o grupo – reforça o aforisma que encerra o texto, o de que “o argentino só concebe relações pessoais”, e revalida a afirmação feita poucas linhas acima, que introduz a questão desenvolvida tendo como exemplo o Quixote. Diz Borges, utilizando-se de um exemplo cinematográfico – em um registro popular e moral:

os filmes elaborados em Hollywood costumam oferecer à admiração o caso de um homem (geralmente um jornalista) que busca a amizade de um criminoso para depois entregá-lo à polícia; o argentino, para quem a amizade é uma paixão e a polícia uma máfia, sente que esse “herói” é um incompreensível canalha. (BORGES, 1999b, p. 37)

A amizade, portanto, e a lealdade pessoal, como a exemplificada com o pensamento do personagem, estão acima dos valores morais que deveriam constituir o Estado baseado na

¹⁰⁷ No original: “*El Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos*”.

igualdade dos direitos e nas liberdades individuais reguladas por um acordo ou contrato social que dá à justiça do Estado Moderno o poder de julgar e punir, se for o caso, comportamentos pessoais inapropriados. A inclusão de *Dom Quixote* no artigo tem ainda a função de fazer a ligação entre certo comportamento representante do modelo inglês ou norte-americano imaginado, que pode ser visto nos “filmes de Hollywood”, e a herança colonizadora, que tem no gaúcho Martín Fierro um dos símbolos máximos da *argentinidad*, uma espécie de Dom Quixote em sua defesa do individual. Ao utilizar o Quixote como arquétipo dessa tradição herdada pelos argentinos, e ao ligá-lo ao herói nacional Martín Fierro, Borges está estabelecendo mais uma camada de dualidade em suas reflexões sobre o ser nacional. Dorfman (2018) retoma uma das frases de efeito do ensaio de 1946 para analisar como o escritor contrapõe essa herança *criolla* – afetiva, individualista, baseada nos valores da amizade – à racionalidade saxônica – baseada na liberdade individual e nas leis do Estado. À primeira, que representa o caos argentino, corresponderia o enunciado “a amizade uma paixão e a polícia uma máfia”; à segunda, relacionada ao cosmo dos países do Norte, corresponde o cidadão que enxerga na polícia um elemento de justiça e da ordem.

Assim, as reflexões em torno dos duplos formados pelo autor colocam o personagem literário de Martín Fierro como símbolo do homem contra o Estado, da liberdade contra a coerção do grupo e do coletivo, representado pelos poderes repressores e interventores do Estado. Borges, ao reescrever o final de Martín Fierro, em “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, faz a dramatização de uma solução individual para o tema da justiça, que não é, no conto, praticada pelos órgãos do Estado, mas pelo indivíduo, orientado por valores calcados na tradição e na coragem pessoal. Essa justiça representa uma reação à ordem e aos excessos normativos que o Estado impõe. Se o Estado é uma entidade impessoal, e o argentino só concebe uma relação pessoal, a justiça e a organização da sociedade passam então, necessariamente, pelas relações pessoais, vale dizer, pela amizade e pelo afetivo – características comuns que unem Dom Quixote e Martín Fierro.

As duas heranças – a afetiva e a imparcial; a impessoal inglesa e a amizade latina – colocam em primeiro plano o impasse entre a ordem e a liberdade, ou melhor, a questão de como estabelecer um mínimo de ordenação social sem inviabilizar as liberdades individuais. Sarlo apresenta perspectiva semelhante a Dorfman, e entende que o autor

[...] questiona a lei institucional do Direito Positivo e a lei moral do Direito Natural, e recorre à filosofia nominalista para defender o direito dos indivíduos a tramitar seus

conflitos por fora do estado, de maneira privada e particular. Isto é, Borges [...] recorre ao individualismo da filosofia nominalista que se opõe a toda generalização e sustenta que não há formas supra individuais, porque na impossibilidade de toda representação que isso pressupõe, encontra o argumento contra as imposições do Estado, dos governos e de suas leis.¹⁰⁸ (SARLO, 2007, p. 160, tradução nossa)

Para Borges, o que faz do poema de Hernández o ponto culminante do chamado gênero gauchesco, justificando sua permanência como poema-símbolo nacional, é a narrativa de um indivíduo que não pretende representar o ideal do gaúcho ou tratá-lo como modelo universal, mas sim apresentar uma história marcada pela sua especificidade e por sua unicidade. “Não é o procedimento de Hernández, que pressupõe deliberadamente a pampa e os hábitos diários da pampa sem nunca os detalhar – omissão verossímil num gaúcho, que fala para outros gaúchos” (BORGES, 1999a, p. 204). O que importa não é a paisagem ou a descrição da vida no campo de um vaqueiro, mas “a narração do camponês, o homem que se mostra ao contar” (p. 208). Essa operação contempla uma dupla invenção. Ao criticar a corrente que vê no poema de Hernández uma epopeia heroica na origem da formação da nação, Borges prefere encarar os dois volumes do poema como uma novela, pois seu relato estaria centrado na história narrada desse indivíduo chamado Martín Fierro, e não como uma saga elegíaca de um herói mítico. Retomando aquela distinção mencionada anteriormente entre aristotélicos e platônicos, e aplicando-a na análise da poesia gauchesca, identificamos nos aspectos valorizados pelo escritor no personagem criado por José Hernández os mesmos elementos que definem os nominalistas: Martín Fierro é cantado em sua individualidade particular, sem a preocupação de fazê-lo universal. O autor afirma que “de todos os heróis dessa poesia, Fierro é o mais individual, o que menos responde a uma tradição” (p. 188). A obra de Hernández teria então espírito aristotélico, uma vez que Fierro seria a concretização literária da arte que não deve buscar as generalizações nem os denominadores comuns; que não é platônica, portanto, porque a arte que se realiza plenamente é aquela que “opta pelo individual, pelo concreto [...]” (p. 188). O concreto é a história pessoal, o sentimento, a entonação de Martín Fierro, não sua transformação em mito nacional nem as descrições da pampa ou da vida que levou entre as populações originárias. Fierro é único, e sua relevância se deve a esse aspecto particular, à sua

¹⁰⁸ No original: “*cuestiona la ley institucional del Derecho Positivo y la ley moral del Derecho Natural, y acude a la filosofía nominalista para defender el derecho de los individuos a tramitar sus conflictos por fuera del estado, de manera particular y privada. Es decir que Borges [...] recurre al individualismo de la filosofía nominalista que se opone a toda generalización y sostiene que no hay formas supraindividuales, porque en la imposibilidad de toda representación que esto supone encuentra el argumento contra las imposiciones del Estado, de los gobiernos, y de sus leyes*”.

individualidade. Sob o ponto de vista do pensamento do escritor, de influência liberal, esse individualismo ante estatal é o que o torna o símbolo maior da identidade nacional argentina.

Outra referência importante no texto é feita ao filósofo, antropólogo e biólogo inglês Herbert Spencer. Positivista e contemporâneo de Charles Darwin, Spencer aplicou à filosofia e à compreensão social as ideias evolucionistas e das ciências naturais, além de ter sido um destacado defensor da sociedade industrial e do afastamento do Estado da vida do cidadão, com grande influência em toda a Europa e, principalmente, na América do Sul¹⁰⁹.

Exerceu influência também na família Borges. “Como tantos senhores de sua época, meu pai era anarquista individualista, à pacífica maneira de Spencer”¹¹⁰ (BORGES, 2011b, p. 144, tradução nossa), afirma o filho em um texto de 1970, “*Los amigos*”, cujo tema é a amizade. Vázquez (2010, p. 230) define seu colega de ofício como um anarquista romântico e spenceriano agnóstico. Poucos meses antes da publicação de “Nosso pobre individualismo” em *Sur*, Borges publica outro ensaio, “*Vindicación del 1900*”, no qual, resumidamente, discute o século XIX visto pelos olhos da atualidade e sua influência decisiva sobre os principais movimentos do século XX, como o nazismo e o comunismo. Após trazer os dois grandes movimentos políticos que polarizaram boa parte do século passado ao centro do ensaio, o autor contrapõe a eles as ideias de Spencer: “Centenas de invectivas contra o estado totalitário cansam as gráficas: nenhuma tem a lucidez e o poder do ensaio profético de Spencer”¹¹¹, afirma, referindo-se a *O indivíduo contra o Estado* (BORGES, 2011cb, p. 199, tradução nossa). E volta ao pensador em 1964, na noite em que recebe uma solene homenagem e o Gran Premio Fondo Nacional de las Artes em Letras. Borges inicia seu discurso de agradecimento comentando a contradição representada por sua presença naquele evento organizado pelo Ministério da Cultura do governo argentino, uma vez que o escritor nunca escondeu seu posicionamento ante estatal:

é paradoxal que um velho spenceriano como eu, leitor daquele Herbert Spencer que só permitia ao Estado uma função, digamos, policial, municipal – de um homem como Spencer cujo sistema se chamava niilismo ou anarquismo administrativo, de um homem que não quer mesmo que o Estado unhe dinheiro, de um homem que se opôs, com razões que já se justificaram noutros países, à aquisição nacional dos caminhos-

¹⁰⁹ Não foi só na Argentina que Herbert Spencer exerceu grande influência. O crítico e ensaísta brasileiro Vamireh Chacon registra a grande repercussão que suas ideias, assim como o evolucionismo darwinista, tiveram em todo o continente (em especial no Chile), o que refletiria o entusiasmo de parte da elite política e intelectual da região com a cultura inglesa e com o expansionismo industrial, financeiro e econômico. “O spencerismo veio da análise do combate das espécies biológicas pela sobrevivência, em evolução, à sua projeção em combates elitistas de culturas e civilizações pelo poder econômico e científico-tecnológico da Revolução Industrial, na expansão mundial da Grã-Bretanha no século XIX. Spencer foi aos Estados Unidos, por ele saudado como outra vitória anglo-saxônica” (CHACON, 2010, p. 45).

¹¹⁰ No original: “*Como tantos señores de su época, mi padre era anarquista individualista, a la pacífica manera de Spencer*”.

¹¹¹ No original: “*Centenares de invectivas contra el estado totalitario fatigan las imprentas; ninguna tiene la lucidez y el poder del ensayo profético de Spencer*”.

de-ferro, considerando que isso aumentaria as inadimplências, as greves, as taxas, a incompetência - e muito paradoxal, mas a realidade não é paradoxal, a realidade parece sobretudo irreal, é paradoxal que o Estado me conceda hoje este diploma que tanto me honra [...].¹¹² (BORGES, 2011c, p. 230, tradução nossa)

Dessa forma, o ensaio “Nosso pobre individualismo” reflete, mais do que outros em Borges, esse debate, e revela a grande influência que as ideias liberais, principalmente aquelas que circulavam pela Europa e pela elite da América no século XIX, tiveram sobre suas reflexões políticas.

A obra e as ideias de Herbert Spencer representam a etapa mais radical de uma tradição frequentada pelo escritor argentino – aquela dedicada a questões políticas clássicas, que na tradição inglesa remontam ao século XVII, quando Thomas Hobbes e John Locke pensaram e deram forma à teoria do Estado Moderno, toda ela baseada na relação entre individualidades, coesão social e imposição estatal. Os três filósofos políticos e suas teorias estão subentendidos e relacionados pelo escritor argentino – mesmo que não nominados. Se Spencer é o filósofo cujas ideias Borges cita e repete ao longo da sua obra, a teoria do Estado Leviatã, de Hobbes, e o pensamento liberal formulado por Locke estão subjacentes à discussão. Traçam uma linha histórica cujo representante mais radical é o individualismo de matriz spenceriana. Quando os outros pensadores são nominados, como é o caso da citação de John Locke em “Funes, o memorioso”, é por um viés filosófico e não imediatamente político da discussão – a individualização absoluta do universo, a possibilidade de se dar nome a cada objeto, a cada elemento natural ou social, uma atribuição específica e única. Princípio e postura diante do mundo que são traduzidos em termos de ciência política na concepção liberal e individualizante do Estado, teoria cujas bases foram assentadas por Locke no *Segundo tratado sobre o governo civil*, de 1689. Da mesma forma que a obra clássica de Hobbes, *Leviatã*, leitura obrigatória para um conhecedor da filosofia inglesa, é presença oculta nesses ensaios analisados.

Borges refere-se a Hobbes e à sua filosofia em alguns momentos da sua obra, principalmente em dois ensaios filosóficos, nos quais discute o paradoxo de Aquiles – “A perpétua corrida de Aquiles e da tartaruga” e “Avatares da tartaruga”, de *Discussão*. Destaca

¹¹² No original: “[...] no deja de ser paradójico el hecho de que a un viejo spenceriano como yo, lector de aquel Herbert Spencer que sólo permitía al Estado una función, digamos, policial, municipal – de un hombre como Spencer cuyo sistema fue llamado de nihilismo o de anarquismo administrativo, de un hombre que ni siquiera quería que el Estado acunara moneda, de un hombre que se opuso, con razones que han sido justificadas en otros países, a la adquisición nacional de los ferrocarriles por considerar que eso aumentaría la morosidad, la huelga, las tarifas, la incompetencia – resulta mui paradójico, pero la realidad no es paradójica, la realidad parece ante todo irreal, resulta paradójico que el Estado me conceda hoy este diploma que tanto me honra [...]”.

alguns aspectos do pensamento do inglês que procuram dar caráter lógico aos aspectos políticos da convivência social, aplicando a eles o método matemático ou científico. O filósofo defende que a busca da paz e do progresso social, da satisfação das necessidades humanas, deve seguir as leis da lógica e da racionalidade, e que tais condições devem ser alcançadas com o mesmo rigor e método de um cientista. Hobbes é um continuador de Bacon e da tradição inglesa ao tentar impor a racionalidade e o princípio do método científico e lógico para as ciências sociais, para as relações entre sociedade e Estado e entre cidadãos e o poder soberano. A reformulação que Bacon propôs para as ciências em geral, Hobbes aplicou para a política e para a justificação – racional, não divina ou hereditária – do Estado. Na concepção moderna do Estado, ele é representado, nos termos hobbesianos, por um soberano que se justifica pela renúncia consciente dos homens aos seus direitos e sua delegação a um poder maior que, amparado na razão, vai se responsabilizar pela segurança, pela auto conservação e pelo progresso da sociedade. A felicidade humana e a paz dependeriam então desse acordo e do seu cumprimento.

O contrato social surgido com a sociedade capitalista pressupõe a cooperação e a sociabilização dos indivíduos. Reconhece-se que as coisas não se resolvem com a cooperação se não houver a segurança de que todos estão conectados e predispostos a desenvolver a autodisciplina e a ajuda mútua, visando uma vida em paz. Assim, aceitam a transferência do seu poder pessoal e aceitam também reduzir a sua vontade individual a uma vontade única. Como o próprio Hobbes afirma, “eu autorizo esta pessoa, ou esta reunião de pessoas, e lhes transfiro o meu direito de reger-me, sob a condição de que tu igualmente lhes transfiras teu direito e autorize todas as suas ações” (KERSTING, 2003, p. 82). Quando isso acontece, essa vontade se configura na pessoa abstrata do Estado, que se define, nas palavras de Hobbes, quando “uma pessoa, junto à qual cada indivíduo de uma grande multidão, por contrato recíproco de cada um com cada um, a constitui autora de suas ações, com a finalidade de que ela empregue a força e os recursos de todos de modo que ela considera oportuno, instituindo-o para a paz e a defesa global” (idem).

Hobbes escreveu sua principal obra de filosofia política, *Leviatã* (um texto de caráter ensaístico), em um contexto conturbado e conflitivo. Entre 1640 e 1688, o período que comumente é compreendido como a Revolução Inglesa, a Inglaterra viveu dividida e numa constante guerra civil entre os defensores do rei e do absolutismo monárquico e o parlamento, o sistema de representação que visava dar poder à burguesia ascendente e se contrapor ao poder absoluto da realeza. A Revolução Inglesa estabeleceu uma forma de governo baseada na monarquia parlamentarista, em que o soberano – o rei por herança e direito sagrado – tinha seu

poder controlado e esvaziado por um parlamento eleito e escolhido pelos cidadãos ingleses. O caos instaurado pela revolução e as mortes que se seguiram, os prejuízos econômicos e sociais, a anarquia da guerra civil vivida naquele período são um exemplo e a tradução fiel do significado que Hobbes dá ao que chama de estado natural, de todos lutando contra todos em permanente estado de guerra.

Em *Leviatã*, Hobbes se propõe a fazer um “discurso sobre o Estado”. O texto procura uma resposta racional para a questão básica da ciência política que ele ajudou a fundar: como tornar as sociedades pacíficas e a vida sobre a terra prazerosa e feliz? O discurso sobre o Estado é, portanto, um longo ensaio especulativo que tenta dar as bases racionais para a justificação e a legitimação do poder do Estado, num momento em que as justificativas religiosas, místicas ou sobrenaturais haviam caducado e uma nova concepção de mundo, uma nova racionalidade emergia. A fundação e legitimação desse Estado seria fundamentada e respeitada, pois “apertado entre aqueles que de um lado se batem por uma excessiva liberdade, e do outro por uma excessiva autoridade, é difícil passar sem ferimento por entre as lanças de ambos os lados” (HOBBS, s.d., p. 17).

John Locke sucedeu Hobbes na construção do edifício da filosofia política do século XVII e da instauração do estado liberal moderno e teve grande repercussão e influência sobre o Iluminismo. Locke influenciou diretamente Voltaire (1694-1778) e, por seu intermédio, muitas das ideias que vigoraram e fundamentaram a Revolução Francesa e a Independência dos Estados Unidos. Locke, por sua vez, foi influenciado pela Revolução Puritana (1640), pelos conflitos subsequentes e pela Revolução Gloriosa (1689). Sua obra, *Segundo tratado sobre o governo*, dá as bases de um Estado liberal, baseado no governo civil e na divisão, no equilíbrio de poderes: surge com Locke a divisão de poderes entre o Parlamento (o Legislativo), o rei (o Executivo) e a Justiça (ou o Poder Judiciário). O tratado define a origem, objetivos e a extensão desse poder (e seus limites). O rei ficava subordinado ao parlamento, e por ele poderia ser destituído.

O filósofo também enxergava a origem da sociedade com os homens vivendo em estado natural. Antes de se juntarem para formar a sociedade civil, os indivíduos viviam em estado de natureza, mas, diferentemente de Hobbes, Locke entendia que nesse estado reinava relativa paz e a harmonia, e não o estado de permanente guerra. Aqui, o indivíduo antecede o Estado, e antes mesmo de viver em sociedade já é um ser político; antes da *polis* e da sociedade civil, o homem já tinha razão e direitos naturais inerentes à condição humana: vida, liberdade e propriedade.

Todo ser humano, antes mesmo de participar da sociedade civil e sob o Estado, já possui esses direitos, e é pela sua vontade e pelo livre arbítrio que o homem se submete ao poder do Estado. A propriedade, na concepção burguesa, passa a ser um direito inalienável dos indivíduos, não com caráter divino ou como desígnio de um nobre, mas conquistado pelo trabalho, pela força de vontade dos sujeitos e pela acumulação de capital, que passa a ser ilimitada – o trabalho permite um poder limitado, porém a acumulação de dinheiro é ilimitada, o que legitima a diferença entre os indivíduos.

Os conflitos dessa sociedade passam a ser regulados por um pacto social – o pacto de consentimento, ao contrário do pacto de submissão ao poder central previsto por Hobbes. O pacto visa então preservar os direitos naturais e o próprio corpo político (contra inimigos externos, por exemplo, quando se precisa organizar a guerra). O governo legitimado por esse pacto teria o tamanho suficiente apenas para resolver os conflitos entre as pessoas, e não para suprir e prover outras demandas (como educação e saúde). Locke estabelece, assim, o princípio da maioria, e prevê um governo que pode ser misto – daí a monarquia constitucional, em que o Parlamento representa a oligarquia e os anseios e interesses da maioria da população. É no Legislativo que está o poder supremo, pois ele controla o Executivo e é controlado pelo povo, pela maioria. O liberalismo político prevê um Estado com poderes limitados, ao contrário do Estado absolutista ou do socialismo e mesmo no capitalismo, nos quais o Estado tem poder sobre amplas instâncias da vida individual e em sociedade.

Podemos afirmar que Locke foi um filósofo de uma fase madura e culta da reflexão política de Borges, em cuja obra pode-se ver sua presença, ou a presença do seu legado na esfera do poder do Estado liberal, cujos modelos eram EUA e Inglaterra, ambos de forte apelo e simpatia junto ao argentino, não só pela tradição que lhe era própria, mas também porque eram os impérios, as potências dominantes e hereditárias do mundo tanto no século XIX quanto no século XX. Ainda que Locke não seja citado, sua obra e suas ideias são perceptíveis nas comparações com a Europa, com o modelo inglês e com “os países do Norte”, todos herdeiros do Estado liberal preconizado pelo filósofo. A fase culta e civilizada, estável e dominante, é o modelo desenhado por Locke.

Se Hobbes deu as bases teóricas para a fundação do Estado moderno, elaborando a justificativa a partir da legitimação do poder do governante pela recusa dos homens a viverem em permanente estado de guerra e, assim, por meio de um contrato, propõe a cessão dos direitos pessoais a um estado absolutista, encarregado de garantir a ordem e a paz; se Locke atualizou

esse modelo para a sociedade individualista burguesa, para o Estado liberal e para o sistema de contrapesos ao poder estatal, criando as bases para o surgimento das repúblicas constitucionais modernas, Herbert Spencer, no final do século XIX, radicaliza as propostas do liberalismo e as adapta à realidade de uma sociedade industrial já plenamente desenvolvida e em plena expansão, comandada pelo domínio mundial do Império Britânico.

Spencer aprofunda as ideias liberais de John Locke e de toda a tradição liberal inglesa representada por ele. O Estado liberal, limitado e não absoluto, é, na visão de Spencer, reduzido ao seu mínimo, abrindo espaço para o pleno desenvolvimento da individualidade. Quanto menos Estado, mais liberdade e progresso social a humanidade viverá. Para Borges, Spencer seria o ponto culminante de uma tradição individualista, humanista e cética que deu as bases para seu pensamento. Em *O indivíduo contra o Estado*, obra fundamental do seu pensamento político, o filósofo inglês estabelece uma nítida distinção entre as sociedades militares e as sociedades industriais, baseando sua argumentação nas diferenças de estágio de desenvolvimento. 'O primeiro tipo de sociedade "se caracteriza pelo regime do Estado, quase universal nos antigos tempos; o segundo, pelo do contrato, que se tem generalizado em nossos dias, principalmente nas nações ocidentais, e, sobretudo, entre nós mesmos e os americanos", diz ele (SPENCER, s.d., p. 2). Borges, em "Nosso pobre individualismo", reflete sobre essa questão e contrapõe o que chama de "pobre individualismo" argentino às questões e dificuldades de formação de um Estado Nacional nos moldes liberais. Contraditoriamente e ironicamente, ele vê nas principais características do povo argentino a possibilidade de constituição de um Estado mínimo, o que seria a realização do ideal spenceriano às margens do Rio da Prata, perspectiva essa que aparentemente ele abandona (ou adia indefinidamente) nos anos 1970.

O ideário spenceriano reflete o momento do pleno florescimento do livre mercado, do liberalismo econômico baseado na iniciativa privada e no livre acordo previsto com um mercado de trabalho com trabalhadores livres para venderem sua mão de obra, sem vínculos de obediência ou dependência que não seja econômica. Nessa sociedade, portanto, não deve haver "restrições à liberdade dos contratos" (p. 68), cuja execução deve ser assegurada. Se na sociedade primitiva o tipo de relação era coercitiva, imposta pela força do Estado, na sociedade moderna a colaboração, a cooperação e o estabelecimento de um contrato, tanto entre os agentes econômicos quanto entre os agentes políticos, ocorrem pela adesão voluntária dos seus membros. Enquanto no primeiro exemplo dominam o Estado e sua força interventora, no segundo estamos no campo da sociedade civil, que procura restringir o poder do Estado, a sua

ânsia ilimitada de controle, de intervenção e de regulação da vida social, o que, na concepção de Spencer, representaria agressão cruel do Estado sobre a liberdade individual.

Nesse sentido, o socialismo e os regimes comunistas seriam sociedades também de aspecto militar, uma vez que são basicamente coercitivas, baseiam-se em uma forma de cooperação impositiva, delimitadora e controladora – aqui podemos entender então um pouco melhor a afirmação que Borges faz em “*Nuestras imposibilidades*” sobre o novo governo que acabava de assumir na Argentina nos anos 1930, após o golpe militar, ao aproximar o conservadorismo do socialismo ou das ideias comunistas: “[...] um governo conservador que está forçando toda república a ingressar no socialismo [...]”¹¹³ (BORGES, 2016a, p. 143, tradução nossa), afirma ele. Assim, pela ótica spenceriana, filtrada por Borges naquele artigo, os dois extremos, “conservadorismo” e “socialismo”, se aproximam pela imposição de um Estado forte e dominador.

Borges mais de uma vez definiu seu individualismo como anarquista, e, segunda a crítica, poderia ser anarquista conservador, anarcoindividualista, anarquista liberal e até mesmo anarquista romântico. Ou então liberal - liberal de direita, liberal individualista, individualista radical. Duas abordagens distintas que tentam atualizar essa questão são apresentadas por Alejandra Salinas (2006) e por Luis Othoniel Rosa (2020). Salinas inclui Borges na tradição dos grandes escritores da literatura ocidental que procuraram, através da literatura, chegar ao âmago do político, como Jonathan Swift (1667-1745), Aldous Huxley (1894-1963) e George Orwell (1903-1950). Sua análise acontece a partir de quatro ficções borgeanas: “A loteria da Babilônia”, “*Deutsches Requiem*”, “O informe de Brodie” e “Utopia de um homem cansado”, nas quais ganham destaque “a racionalidade individual aplicada ao estudo e à organização da vida humana em sociedade. Todas exaltam as várias dimensões do individualismo”¹¹⁴ (SALINAS, 2006, não p., tradução nossa) e do perigo que determinados desenhos institucionais (como o nazismo, o comunismo e o peronismo) representam para o indivíduo e suas liberdades.

Os dois primeiros contos, publicados ambos na revista *Sur* – o primeiro em 1941, e depois incluído em *Ficções*; o segundo em 1946, e depois incorporado em *O Aleph* –, foram escritos sob o impacto direto dos horrores das duas Grandes Guerras e dos regimes totalitários. Em ambos os contos, a ideologia da violência triunfa sobre o mundo livre. Ambos tematizam sobre o poder coercitivo do Estado anulando as individualidades. Salinas aponta que, embora

¹¹³ No original: “un gobierno conservador, que está forçando a toda la república a ingresar en el socialismo”.

¹¹⁴ No original: “la racionalidad individual aplicada al estudio y la organización de la vida humana en sociedad. Todas exaltan las varias dimensiones del individualismo”.

tenha se posicionado contra a instrumentalização política da arte, até 1947 Borges já havia escrito relatos sobre o nazismo, as guerras e o fascismo latente no governo peronista, além de ter conclamado seus colegas escritores a combaterem os regimes ditatoriais. Também já tinha argumentado que a defesa das individualidades era o que aproximava a cultura argentina da tradição ocidental.

Nos outros dois contos analisados, “O informe de Brodie” (1970) e “Utopia de um homem cansado” (1975), distantes quase três décadas dos anteriores, a crítica argentina identifica “várias pistas de que as ideias políticas de Borges estão presentes nos argumentos”¹¹⁵ (SALINAS, 2006, não p., tradução nossa), mas que se diluem nas afirmações do autor de que o contexto político não afeta sua obra. Em comum, os dois relatos apresentam um autor perplexo sobre os destinos da humanidade no século XX – as guerras e conflitos estavam aí para lembrar que o elogio da cultura tinha sido comprometido pelos horrores do modelo civilizatório ocidental. Pior: esse horror e a violência explícita haviam saído do interior dessa mesma civilização. Pior ainda: essa utopia civilizatória caminhava a passos largos em direção à barbarização, e os acontecimentos do século XX foram mais fantásticos e irreais que o mundo que o escritor havia imaginado nos anos anteriores. Borges propõe então, nesses contos, ainda segundo Salinas (2006), um enfoque multiculturalista, e imagina uma nova ordem social utópica: mundos opostos vivendo juntos e coabitando uma “instabilidade estável”, e onde a civilização convive com a barbárie, inviabilizando a eliminação de opostos.

Para o que a crítica do autor normalmente considera como um final de vida e obra dominada pelo ceticismo e por um acentuado niilismo, Salinas propõe uma outra visão:

minha interpretação difere radicalmente dessas abordagens. Na minha opinião, a filosofia subjacente à ficção de Borges não pode ser considerada niilista, pois o autor defende a liberdade política, o individualismo e encontra os traços comuns que aproximam as diferentes culturas. Tanto a liberdade quanto o individualismo têm uma dimensão cosmopolita que é a antítese de qualquer relativismo geográfico ou niilismo antropológico. A fé de Borges na ordem liberal e no individualismo permite-lhe, portanto, imaginar uma sociedade onde esses valores sejam respeitados, condenar aquelas ideologias que não os respeitam e pensar em um mundo onde a tolerância prevaleça sobre o confronto.¹¹⁶ (SALINAS, 2006, não p., tradução nossa)

¹¹⁵ No original: “*varias pistas de que las ideas políticas de Borges están presentes en los argumentos*”.

¹¹⁶ No original: “*Mi interpretación difiere radicalmente de estos enfoques. En mi opinión, la filosofía que subyace en las ficciones de Borges no puede ser considerada como nihilista, dado que el autor defiende la libertad política, el individualismo, y encuentra los rasgos comunes que acercan a las diferentes culturas. Tanto la libertad como el individualismo tienen una dimensión cosmopolita que es la antítesis de cualquier relativismo geográfico o nihilismo antropológico. La fe de Borges en el orden liberal y el individualismo le permiten por donde imaginar una sociedad donde estos valores sean respetados, condenar aquellas ideologías que no los respetan y pensar en un mundo donde la tolerancia prime sobre la confrontación*”.

Borges percebe (ou intui) que o individualismo está sob ataque, que deve ser protegido da invasão do Estado moderno, e leva às últimas consequências a defesa da individualidade.

Se Salinas reafirma a inclinação do autor pelo individualismo liberal, mesmo que de feição radical spenceriana, inserido, porém, na tradição do pensamento político inglês que pensa o Estado moderno a partir de Hobbes e Locke, Luis Othoniel Rosa oferece uma interpretação inovadora sobre as ligações da obra do escritor argentino a partir de uma estética de feição anarquista e influenciada pelo pensamento do colega e mentor Macedonio Fernández. Partindo dos principais pensadores do anarquismo enquanto filosofia e ideologia política, além de artistas que procuraram definir ou praticar uma estética anarquista (William Godwin, Pierre-Joseph Proudhon, Mikail Bakunin, Piotr Kropotkin, Rudolf Rocker, Tolstoi, Wagner, Oscar Wilde, Mallarmé, George Sorel, Jean Grave, Edouard Berth e John Cage, além de Gilles Deleuze e Félix Guattari, poderiam ser considerados os principais cânones dessa teoria), Rosa procura mostrar como essas ideias eram dominantes no pensamento de Macedonio e como inúmeros aspectos da obra e do pensamento borgeano incorporam aspectos importantes daquela estética.

O anarquismo foi particularmente importante e influente na Argentina – sobretudo em Buenos Aires – no período que vai de 1880 a 1916, trazido principalmente pelos operários imigrantes espanhóis e italianos.

no final do século XIX, de Porto Rico à Patagônia, o anarquismo gerou um imaginário político em oposição aos projetos do Estado-Nação moderno. Na Argentina em particular, essa força contra nacionalista e revolucionária se tornará, de 1880 a 1916, a maior força organizadora da esquerda e dos sindicatos operários.¹¹⁷ (ROSA, 2020, p. 23, tradução nossa)

Borges, a partir das ideias e das “pregações” de Macedonio, e da efervescência política e cultural daquelas primeiras décadas na capital federal, teria incorporado alguns pressupostos dessa concepção estética e ideológica. Um deles é o de que o indivíduo é, em si, uma falácia de acumulação de poder e que seria sim o resultado dessa pluralidade, o que nos remete diretamente a um dos pilares das práxis e do pensamento borgeano – o da autoria e da intencionalidade. O anarquismo seria então, para além da ideologia, uma filosofia moral e ética, uma forma e uma postura de pensar e viver. A formulação estética apoiada nessa concepção

¹¹⁷ No original: “*A finales del siglo XIX, desde Puerto Rico hasta Patagonia, el anarquismo genera una imaginación política contestataria a los proyectos de la Nación-Estado moderna. En Argentina en particular, esta fuerza contra nacionalista y proletaria se convertirá de 1880 a 1916 en la mayor fuerza organizadora de la izquierda y de los sindicatos de trabajadores*”.

nega a ideia do artista como autor e proprietário da obra de arte: seria então uma possessão coletiva. É possível, assim, ler a obra dos dois autores como “produto de uma imaginação coletiva, sem excluir as intenções dos seus autores/proprietários”¹¹⁸ (ROSA, 2020, p. 25, tradução nossa). Para Rosa, ao analisarmos os textos literários de Borges como textos políticos, não podemos nos restringir às crenças políticas do escritor – às suas opiniões mutantes, muitas vezes conservadoras ou reacionárias, outras vezes nacionalistas e mesmo anarquistas –, mas devemos lê-lo como conectado a um universo ou comunidade que tanto pode ser produtora quanto receptora da sua obra. Inverte-se assim a questão da autoria – não é um produto criado por uma individualidade que se torna sua proprietária intelectual, mas é resultado de um ato coletivo. Segundo Rosa, o tratamento que tanto Borges quanto Macedonio dão para o “indivíduo” em suas obras é resultado desses atos e de uma “sensibilidade” de um indivíduo em processo de constituição. Ele defende que essa concepção pode ser aplicada às ideias tantas vezes defendidas pelo escritor argentino de que são os escritores que criam seus precursores (como vimos no capítulo 2); ou seja, eles e suas obras seriam a resultante de uma tradição, de uma história literária de que o escritor toma posse ao criar sua obra, a partir do recorte dos escritores e obras anteriores que ele elabora e que, em última análise, conformam seu pensamento e suas escolhas estéticas. Rosa contesta as leituras políticas que tendem a definir os textos borgeanos como representantes da ideologia liberal ou do individualismo de matriz spenceriana (como faz Salinas) e, referindo-se diretamente a um dos *leitmotiven* de Borges, o que pede um mínimo de Estado e um máximo de indivíduo, reafirma que essa individualidade não é aquela defendida pelo liberalismo, mas a resultante de um saber coletivo “que não pode ser tampouco reduzido ao estado de representação”¹¹⁹ (ROSA, 2020, p. 32, tradução nossa). Como já vimos, uma das ideias que dão corpo à obra do escritor argentino é o questionamento da possibilidade da representação fidedigna do real, e também da representação política – o voto e eleições democráticas são igualmente questionadas por ele.

Um dos argumentos que sustentariam essa interpretação da obra de Borges é uma das práticas que embasam sua literatura, a de copiar e citar textos e autores, em uma *práxis* que pode ser definida como plágio, o que constituiria um dos modos de possessão coletiva que a literatura opera. A ideia de possessão, por si só, distingue essa operação da ideia de apropriação – enquanto esta estaria ligada à propriedade privada e à propriedade intelectual, a ideia de posse estaria ligada ao usufruto da criação coletiva e da desindividualização da sua autoria. Isso

¹¹⁸ No original: “*producto de una imaginación colectiva y no cerrar sus posibilidades a las intenciones de sus autores/proprietarios*”.

¹¹⁹ No original: “*no puede ser tampoco reducida al estado de representación*”.

implicaria em uma estética anticapitalista, antiliberal e ante estatal (ROSA, 2020, p. 33), e ainda em uma ordem horizontal – e não vertical, onde um se sobrepõe ao outro – na representação artística, na qual não há acumulação – de saberes, de bens, de autorias –, mas sim o compartilhamento.

O período de grande influência das ideias anarquistas sobre a vida política da capital argentina teria começado a declinar em 1916, ano que corresponde à reorganização do Estado argentino, que procura, pela representação política, incorporar as formas de participação anarcossindicalistas e de outros grupos ligados a esse ideário. Rosa aponta ainda como causa do esvaziamento do movimento a ação de grupos fascistas e antissemitas que teriam assassinado muitos imigrantes anarquistas, operando inclusive com o apoio – ou a omissão – do governo de Hipólito Yrigoyen. Uma das consequências da repressão e da instrumentalização dos grupos e apoiadores teria sido a emergência de “uma forma literária que reivindica a autonomia política e critica a representação. Uma forma literária que Borges em seguida chamará de “literatura fantástica”¹²⁰ (ROSA, 2020, p. 53, tradução nossa). Uma forma de resistência, portanto, ao pacto representativo e a favor de uma literatura que se quer autônoma, regida por regras que não aquelas da realidade. Quando o anarquismo deixa de ser uma alternativa como representação política, dá-se uma transferência ao literário. “A literatura, mediante um processo de substituição, retoma o impulso de participação direta do anarquismo, e o que postulamos como analogia entre as esferas políticas e estéticas se realiza transversalmente”¹²¹ (ROSA, 2020, p. 67, tradução nossa). Como veremos logo adiante, ao analisarmos o texto “Nosso pobre individualismo” e sua relação com os inúmeros textos ficcionais de Borges nos anos 1940, no qual ele investe no esfumaçamento dos referenciais e na abolição da separação entre sonho e realidade, sua literatura se volta para a autonomia da arte, para a predominância do estético sobre o político; centra-se na a linguagem e na crítica irônica ao discurso nacionalista.¹²²

O descentramento da ideia de autoria de um texto seria também uma crítica, em termos literários, ao individualismo romântico, enquanto, em termos filosóficos, essa ideia contradiz boa parte da crítica que liga Borges ao pensamento liberal e sua admiração pelo individualismo de Herbert Spencer. Rosa apoia sua teoria no fato de que o que distingue o anarquismo do

¹²⁰ No original: “una forma literaria que postula una autonomía política y una crítica a la representación. Una forma literaria que Borges luego llamará ‘literatura fantástica’”.

¹²¹ No original: “la literatura, mediante un proceso de sustitución, retoma el impulso de participación directa del anarquismo, y lo que postulamos como analogía entre esferas (la política y la estética), se hace transversal”.

¹²² Rosa (2020, p. 88) aplica a esse período o conceito de “literatura desterritorializada” que Deleuze e Guattari aplicaram à obra de Kafka (*Kafka – por uma literatura menor*). Ao voltar de sua formação europeia, Borges teria adotado um falso *criollismo* que se dilui e é dissimulado por sua real condição de estrangeiro na sua terra natal. Já as ficções do final da vida, dos anos 1970, indicariam que o escritor se “territorializou”.

liberalismo radical é a defesa que este faz da propriedade privada, enquanto o anarquismo é radicalmente contrário a ela. Para o crítico, Borges nunca se posicionou favorável nem defendeu em seus textos a propriedade de bens privados, e muito menos a propriedade intelectual da obra artística, fazendo exatamente o oposto. A defesa intransigente do individualismo seria, em Borges, uma ação tática e estratégica, adotada como forma de combater a intromissão do Estado na vida dos cidadãos nas suas mais variadas formas (nazismo, comunismo, peronismo...).

a literatura de Borges e Macedonio não é uma literatura que relata as exasperações existenciais do indivíduo burguês, uma vez que para esses autores o indivíduo não é senão parte de sensibilidades em um sujeito determinado, que precede o sujeito que a experimenta e continua para depois da sua morte.¹²³ (ROSA, 2020, p. 25, tradução nossa)

A obra de ambos seria, portanto, resultado de um sonho coletivo, cujo sonhador é o leitor (ideia essa que antecipa a teoria da intertextualidade e da “função autor” desenvolvidas por Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault nos anos 1960).

Colocadas em confronto, as interpretações de Salinas e Rosa, mais do que indicar uma verdade ou exigir uma opção entre uma visão liberal ou anarquista, mostram as contradições de Borges, coerente em sua incoerência, que desenvolve e se apossa de diferentes ideais e distintos pensadores políticos para convidar seu leitor a pensar e decidir sobre o sentido da sua escritura: o escritor chega a usar o mesmo argumento para defender ideias opostas. A questão política acerca da obra de Borges ganha contornos ainda mais dramáticos, como veremos a seguir, quando, no final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, passa a defender ideias nem liberais e tampouco anarquistas, mas a favor de um Estado forte, militar e repressor. Com o passar dos anos, o desencanto político se acentua, assim como sua postura e intervenções opinativas se radicalizam contra o peronismo e o nacionalismo populista.

A questão política e a discussão da realidade nacional a partir de conceitos retirados da filosofia política faz de “Nosso pobre individualismo” um texto clássico entre os ensaios borgeanos, pelo seu refinamento estilístico e a articulação da sua reflexão com uma lógica precisa, esclarecedora sobre o pensamento político do autor e suas conexões com a realidade imediata. Nele há um projeto nacional subentendido, que pode ser identificado nas referências

¹²³ No original: “La literatura de Borges y Macedonio no es una literatura que relata las exasperaciones existenciales de un individuo burgués, porque para estos dos autores, el individuo no es sino parte de unas sensibilidades in un sujeto fijo, que preceden al sujeto que las experimenta y que continua más allá de su muerte”.

feitas no texto às “nações do Norte”, Inglaterra e Estados Unidos. Além da herança familiar e formativa de Borges, o recurso ao modelo do Norte encontra justificativa no equilíbrio político daquelas nações e no fato de que elas lideraram o planeta nos últimos dois séculos – o Império Britânico e, depois das Grandes Guerras, o imperialismo norte-americano estariam baseados no avanço industrial, tecnológico e poderio bélico. E esses modelos civilizatórios estariam baseados, segundo entendimento do escritor, no estímulo ao individualismo e ao liberalismo econômico e político. É esse individualismo, que se difunde na segunda metade do século XIX e avançava pelo século XX, que serve de contraponto tanto às experiências europeias que o escritor recusa – fascismo, nazismo, comunismo – quanto à sua versão autocrática local, o peronismo. Borges filiava Perón, e depois o conjunto de práticas e ideias que vieram a se chamar peronismo, aos movimentos fascistas e mesmo ao nacional-socialismo alemão, donde vem o termo nazismo. Essa proximidade é citada pelo autor mais de uma vez, como no discurso que fez em agradecimento à SADE – Sociedade Argentina de Escritores, em 1945, mal-acabado o conflito mundial (e alguns meses antes da publicação de “Nosso pobre individualismo”). No jantar realizado na sede da entidade em sua homenagem, e já sob a égide peronista, ele ataca a questão.

quero dizer algumas palavras sobre um problema que o nazismo propõe ao escritor. Intelectualmente, o nazismo não é outra coisa que a exacerbação de uma doença que afeta todos os homens: a certeza da superioridade de sua pátria, do seu idioma, da sua religião, do seu sangue¹²⁴ (BORGES, 2016a, p. 367, tradução nossa).

Não é, portanto, a ideia de pátria ou religião; não é o idioma comum e nem mesmo laços de sangue o que dá unidade e identidade a um povo. Para Borges, esses argumentos são exageros retóricos, simulacros; deveriam ser desmontados com argumentos lógicos. Os laços deveriam ser outros, por afinidades, ou por proximidade, muitas vezes mesmo circunstancial. O que interessa é a singularidade, o que é único e individual, o homem que luta só (como Fierro, como Quixote). O que importa, mais uma vez, é o destino individual, não “o patetismo do genérico”¹²⁵ (BORGES, 2016a, p. 60, tradução nossa). A recusa às generalizações e ao abstrato de certas reflexões e especulações teóricas em favor do particular e do específico reflete-se então no conteúdo dos seus argumentos (que defendem a liberdade individual contra o poderio

¹²⁴ No original: “*Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre*”.

¹²⁵ No original: “*el patetismo de lo genérico*”.

do Estado), e também na forma, em textos breves e de análise parcial da conjuntura do momento, que procuram entender uma parte da verdade e do real, mas de forma alguma o todo globalizante. Vale notar que essa postura do autor não deixa de ser contraditória, pois o que ele opera em “Nosso pobre individualismo” – e mais ainda em “*Nuestras imposibilidades*” – é partir de algumas situações específicas – no cinema, no trânsito, no telefone, nas decisões políticas – e generalizá-las para encontrar um tipo de comportamento comum, alguns elementos que sejam identificadores da nacionalidade – a valorização do valentão e do esperto, a torcida pelo vilão, o comportamento com o dinheiro público, a valorização do comportamento indisciplinado ou antissocial, por exemplo. E essa contradição se torna ainda mais evidente com a repetição do aforisma que resume a ideia principal do texto de 1946 (que ressurge em 1970): “O Estado é impessoal e o argentino só concebe relações pessoais” (BORGES, 1999b, p. 37)

Ao impacto que os milhões de mortos da Grande Guerra causaram na sociedade mundial, e ao surgimento de regimes totalitários como nazismo e comunismo, o contexto argentino soma a necessidade de incorporação de novos atores sociais que o peronismo representava, e também o desafio de construir um novo imaginário poético para a nação. Esse impasse ganharia as ruas, principalmente as de Buenos Aires, e entraria em conflito com uma elite política, cultural e econômica com aspirações europeizantes e liberais, convivendo com uma sociedade de cunho colonial, na economia e nos costumes. Uma elite que resistia à entrada em cena de amplas camadas populares, representadas pela forte migração do interior para as grandes cidades e pelos milhões de imigrantes que chegaram ao país desde o fim do século XIX, movimentos que ainda eram intensos nos anos 1940. Segundo Fausto e Devoto (2005, p. 179), Buenos Aires possuía em 1936 uma população de 1,4 milhão de habitantes, dos quais 36% eram estrangeiros. Esses números nos dão uma ideia da diversidade e variedade dos elementos que tentavam se amalgamar para formar uma identidade nacional ainda precária e caótica, aguçada com a conquista do poder por um político populista, cujo comportamento adotava algumas das práticas de mobilização e ritualização política típicas do fascismo, e que colocava em primeiro plano, pela primeira vez, toda a diversidade e complexidade da sociedade argentina, o que levaria Borges a afirmar que “o mundo, para o europeu, é um cosmos em que cada um corresponde intimamente à função que exerce; para o argentino, é um caos” (BORGES, 1999b, p. 38).¹²⁶

¹²⁶ Quijano (2005, p. 133) afirma que o processo de homogeneização dos membros da sociedade imaginada de uma perspectiva eurocêntrica, como característica e condição dos Estados-nação modernos, foi levado a cabo nos países do Cone Sul latino-americano não por meio da descolonização das relações sociais e políticas entre os

Para Borges, a entrada em cena de Perón representava a adoção de práticas que a Europa acabava de abolir. Perón seria um simulacro dos líderes autoritários que surgiram no século XX, como Hitler, Mussolini e Stálin, e recorria às mesmas ferramentas e o mesmo discurso que levaram a Europa ao caos da Segunda Guerra, entre elas o uso político de temas nacionais. O líder representaria o encontro do nacionalismo com o populismo, e assume um discurso de defesa dos temas e personagens locais contra o que se convencionou chamar de imperialismo. É exatamente esse discurso político que o nacionalismo assume (e também o discurso nacionalista que a política assume) que Borges critica nesse ensaio.

No espaço público do debate e das tomadas de posição realizadas através de artigos e ensaios, um ano após sua publicação em *Sur*, “Nosso pobre individualismo” recebe uma réplica, elaborada pelo escritor Leopoldo Marechal, antigo colega *martinferrista*. Trata-se do artigo “*Proyecciones Culturales del Momento Argentino*”, publicado na revista *Argentina en Marcha*, editada pela Comisión Nacional de Cooperación Intelectual do Governo da Argentina, órgão sob comando peronista. No artigo, o autor opõe ao individualismo borgeano a ideia de dar voz ao coletivo, representado pela figura abstrata do “povo”. No texto, Marechal se apropria do uso do possessivo “nosso” – “nosso pobre”, “nossas impossibilidades”, dos dois artigos de Borges, em oposição à conotação negativa que Borges dá ao termo em 1946. Assim, em “*Proyecciones...*” temos “*nuestra revolución*” (MARECHAL, 1947, p. 125); “*nuestro Pueblo*” (p. 127), “*nuestro país*” (p. 131). Temos ainda “*nuestra cultura*”; “*nuestra juventud*”¹²⁷, que se repetem ao longo do texto, especialmente, e em sequência narrativa, entre as ideias de “revolução” e “povo”, buscando associar, portanto, os conceitos e a ideia de que um (a revolução de Perón) representava o outro (o povo). O pronome passa a ter atributos positivos, em uma narrativa que procura imaginar uma nação renovada e com perspectivas otimistas, ao contrário do pessimismo borgeano.

São várias as referências diretas ao texto de “Nosso pobre individualismo”. No princípio, Marechal utiliza o termo “penúria” para se referir à situação nacional. Porém, ao contrário de Borges, que fala da “penúria imaginativa” e comportamental dos argentinos, o escritor afirma na réplica que ela se deve à alienação e ao distanciamento que o povo vive de si

diversos componentes da população, mas pela eliminação massiva de alguns deles, o que teria gerado uma extrema concentração da terra nas mãos de uma pequena oligarquia. Paralelamente, houve a imigração maciça, principalmente de europeus, que encontraram uma sociedade hierarquizada, discriminatória e sem estrutura, história e identidade suficientemente densas e estáveis, para incorporar-se a elas e com ela identificar-se.

¹²⁷ No original: “*nuestra revolución*”, “*nuestro Pueblo*”, “*nuestro país*”, “*nuestra cultura*”, “*nuestra juventud*”.

mesmo, das suas origens: “É preciso recuperar o país, a todo custo, aqui e agora”¹²⁸, diz ele (MARECHAL, 1947, p.123, tradução nossa), pois há cegos que não querem ver. As ironias e críticas a Borges continuam. Logo adiante, o articulista, ao falar da revolução, refere-se àqueles que “se mantêm imóveis no parnaso teórico das ideias”¹²⁹ (p. 123), que não compreendem ou desvirtuam as ideias da revolução. A interlocução com Borges não podia ser mais direta. Marechal fala também em justiça social, unidade humana, criatura espiritual; fala de novas e generosas condições de vida e ainda sobre a originalidade da doutrina justicialista, colocada entre o capitalismo e o comunismo, uma presumível terceira via política que Perón se auto atribuía. São valores que constituiriam o centro da revolução cultural proposta, que busca o homem total, integral, e um equilíbrio entre “indivíduo” (aqueles aspectos ligados à natureza corporal) e “persona” (os aspectos ligados à natureza espiritual). O resultado dessa perspectiva é uma concepção de Estado que deveria se adequar aos interesses desse homem. Um Estado – o Estado peronista – feito à feição da sociedade que queria representar. Marechal busca então contrapor as “nossas possibilidades” às “impossibilidades” apontadas por Borges no ensaio de 1931. Assim, reafirma a ideia de povo e valoriza sua contribuição para a construção de uma nova “originalidade” política e social. O “homem argentino” deveria ser resgatado a partir do seu legado mais nobre, o intelectual, e a educação e a cultura seriam as responsáveis pelo surgimento desse novo sujeito histórico.

É nesse contexto de décadas de conflito entre as distintas formas de ver e projetar o nacional que os dois autores e seus textos dialogam. Do extremo nacionalismo que muitas vezes se aproxima das formas fascistas de fazer política, passando pelas tentativas de equilibrar e harmonizar o individual e o social, a livre iniciativa e o direcionamento estatal; até o projeto liberal, que vai se radicalizando com os anos e que se entrincheira na defesa do individualismo, do livre arbítrio, da vontade pessoal, como acontece com Borges. À medida que o peronismo encampa alguns mitos nacionais (como Martín Fierro, que Borges usa como exemplo)¹³⁰, e os reelabora para dar sustentação ao populismo que avança nesse período, Borges se refugia na opção pelo individual, pelo singular, pela antítese de qualquer ideia unificadora, coletivista ou que representasse a ingerência do Estado na esfera privada. Essa postura político-ideológica se

¹²⁸ No original: “*Es necesario recobrar el país, a todo trance, aquí y ahora*”.

¹²⁹ No original: “*mintiéndose inmóviles en el parnaso teórico de las ideas*”

¹³⁰ Até o final da vida Borges remete à instrumentalização política de Fierro. Nas conversações com Osvaldo Ferrari, entre março de 1984 e setembro de 1985, ele reafirma que “aqui, curiosamente, os militares aceitaram com entusiasmo a canonização de Martín Fierro, que era um desertor – um desertor que se passa ao inimigo. Entretanto, os militares argentinos veneram Martín Fierro” (BORGES; FERRARI, 1992, p. 170, tradução nossa). No original: “*Aquí, curiosamente, los militares han aceptado con entusiasmo la canonización de Martín Fierro, que era un desertor – un desertor que se pasa al enemigo. Sin embargo, los militares argentinos veneran al Martín Fierro*”.

consolida a partir de “Nosso pobre individualismo”, com a entrada em cena de Perón, e conformará sua ensaística até pelo menos os anos 1980.

Se o ensaio é o campo preferido para a reflexão político-filosófica do autor – é onde ele discute temas políticos sem tergiversar e sem dissimulações –, vale a pena ampliarmos agora, para contraste, a análise para o campo ficcional e ver como ele aborda essas questões em outros textos e outros gêneros literários que estava publicando naquele período. O ano de “Nosso pobre individualismo”, 1946, é um período fecundo e intenso na sua atividade literária – havia recém-lançado *Ficções* e publicava os principais contos que depois reuniria em *O Aleph*. Também trabalhava com Bioy Casares e em outras parcerias, nas quais a realidade, o contexto histórico-político eram esfumados e desreferenciados, mas em que ainda assim podemos ver elaborações ficcionais desses temas políticos vividos pelo escritor intensamente no período.

A fase da obra borgeana que começa a se delinear a partir do golpe de 1930, e cujo texto que melhor reproduz o impasse daquele momento é “*Nuestras imposibilidades*”, toma corpo ao longo das duas décadas seguintes, a partir de *História universal da infâmia*, de 1935. Isso se torna mais evidente a partir de 1939, com o lançamento de “Pierre Menard, autor do Quixote”, e nos outros seis contos acrescentados em 1941 na coletânea reunida sob o nome de *O jardim dos caminhos que se bifurcam* (que a partir de 1944 passou a compor o volume de contos intitulado *Ficções*). Somando-se a essas as obras realizadas em conjunto com Adolfo Bioy Casares nesse período, sob o pseudônimo de Bustos Domeq (*Seis problemas para Dom Isidro Parodi*, de 1942, e *Duas fantasias memoráveis*, de 1946), e Venito Suárez Lynch (*Um modelo para a morte*, também de 1946); e, por fim, os contos de *O Aleph*, de 1949, temos um conjunto de textos que podem ser analisados a partir do desencanto com o projeto nacional dos anos 1920-1930 e com os novos desafios que surgem a partir de 1943.

Em todos esses textos que prenunciam e depois convivem com Perón e o peronismo predominam o sarcasmo, o farsesco, o embaçamento das referências espaciais e temporais. Bianco (2020) analisa as obras de maior impacto de Borges, *Ficções* e *O Aleph*, e vê em alguns dos contos (como “Funes, o memorioso” e “A forma e a espada”) personagens com uma singularidade estranha, uma especificidade que é como uma cifra da trama secreta da história, ou de um destino ímpar, que transcende os limites ou restrições da vida concreta, no que pode ser lido como uma referência e resistência aos regimes totalitários vigentes naqueles anos. Sobretudo nos contos escritos com Bioy Casares, prevalecem os personagens difusos, sem caracterização precisa, em um ambiente onde se destaca a sensação de desrealização, de irreabilidade da matéria narrada: Borges e Bioy querem mostrar “diversidade e dissenso onde

outros querem ver homogeneidade e harmonia”¹³¹ (BIANCO, 2020, p. 155). Esse tratamento ficcional reproduz um tipo de abordagem que o autor já faz em “Nosso pobre individualismo”, de defesa do indivíduo ante o Estado, de primazia do particular e pessoal sobre o coletivo, e da relação do argentino com essa problemática. Escritos em meio aos eventos dramáticos do século XX, os contos seriam a elaboração ficcional, uma versão imaginativa de renovadas convicções políticas liberais do autor em defesa do individualismo.

A ascensão de Perón é também a elevação das ideias nacionalistas ao poder e sua associação cada vez mais próxima ao populismo e ao movimento justicialista (o outro nome dado ao peronismo). Ao mesmo tempo, o discurso coletivista e em nome do povo, a intervenção crescente do Estado peronista na organização dos movimentos sociais e a incorporação de camadas até então ignoradas do espectro social, além da ênfase no dramático, nas encenações que Perón passa a promover (definidas como simulacro) se acentuam, e passam a ser um dos elementos mais importantes na crítica e na representação borgeana.

Contra aquela “*mirada justicialista*”, a partir do programa peronista baseado nas ideias vagas de povo, nação e unidade nacional, Borges contrapõe um discurso que “se refugiará no rincão liberal, através da exaltação dos valores do indivíduo sobre a comunidade”¹³² (BIANCO, 2020, p. 156, tradução nossa). As designações que Borges usa para falar do patriotismo e do nacionalismo são “ilusões”, “ficções, ânimos”, “orgulho”, “fatuidade”. É o que acontece nas obras conjuntas com Bioy Casares na década de 1940, nas quais o contraste entre o liberalismo e o nacionalismo-populismo se desdobra numa discussão vital para o momento sobre como incorporar culturalmente a grande massa de imigrantes, o que fazer com o caos babélico das línguas e falares (não só estrangeiros, mas do próprio argentino do interior que migrou massivamente para as grandes cidades) e, enfim, sobre a questão da língua. Borges e Bioy Casares optam por valores do *criollo* velho, que, apesar de sua origem imigratória, encarna os princípios de liberdade individual.

Borges adota um “*tono burlesco*”, de paródia, principalmente sobre a linguagem e a forma de falar desses novos atores sociais. A língua como identidade nacional está no centro dessas reflexões e do fazer ficcional, que assume uma voz própria e diferente ao se juntar à de Bioy Casares, numa tentativa de aproveitar a “voz do povo” como paródia e farsa, como crítica sarcástica, revelando uma tentativa de ridicularizar o nacionalismo e o projeto coletivo. É dessa

¹³¹ No original: “*diversidad y disenso donde otros quieren ver homogeneidad y armonía*”.

¹³² No original: “*se abroquelará en el rincón liberal, a través de la exaltación de los valores del individuo por sobre los de la comunidad*”.

parceria nos anos 1940 o mais emblemático desses contos, “A festa do monstro”, um texto que articula o discurso político e de crítica ao nacionalismo populista com a forma empregada para fazê-lo, que tenta reproduzir a linguagem e os termos que os agrupamentos populares, suburbanos e proletários ou mesmo do lumpen proletário utilizavam.

Dessa forma, o popular e o oral nesse período das obras em conjunto aparecem não como uma tentativa de dar voz ao povo ou de integrar essas novas camadas, mas como uma forma de manter viva uma tradição e uma sociedade que era revolucionada pela modernização. Esses textos resgatam alguns valores do passado, certa herança daqueles tempos, de uma certa ingenuidade ou forma de organização social que já havia desaparecido, dando lugar a uma nova Argentina que emergia da Segunda Guerra Mundial e do primeiro governo de Perón. Borges tenta copiar, falsificar, imitar uma certa fala popular, mas sempre sob o prisma da ironia ou da farsa.

O governo de Perón – reeleito em 1952, mas deposto em 1955, em um novo golpe militar – é marcado pela tentativa de aliar ideias e práticas inspiradas no fascismo italiano de Mussolini a um discurso nacionalista contra as “forças imperialistas estrangeiras” e à incorporação de amplas camadas populares – trabalhadores, migrantes, imigrantes, lumpen, conhecidos como “*cabecitas negras*”. Além disso, ocorre a exacerbação do uso de alguns símbolos nacionais para a promoção de políticas público-partidárias, como foi o caso de Martín Fierro e da figura do gaúcho, que passa a ser visto como símbolo peronista; e uma intervenção crescente do governo e dos aparelhos de Estado na vida do cidadão. Borges e sua família são afetados diretamente pelo governo peronista – é famoso o caso da nomeação do escritor como inspetor de aves, depois de ser destituído do cargo na biblioteca Miguel Cané; também foi traumática a prisão da mãe Leonor e da irmã Norah, junto com uma amiga, pela polícia peronista por participarem de um ato político no centro de Buenos Aires.

A presença de Perón é particularmente perceptível em “Nosso pobre individualismo”. A questão da intervenção estatal, a defesa da subordinação do individual ao interesse coletivo, o discurso nacionalista, a defesa de um projeto coletivo apoiado na ideia vaga de povo e interesse nacional e os rituais públicos – como os discursos inflamados e as passeatas catárticas, praticas associadas aos governos peronistas – dialogam diretamente com esse momento histórico. A atividade pública do escritor, sua crescente participação em entrevistas, conferências e depoimentos, tornam-no um ator relevante no cenário político cultural da região do Rio da Prata e um porta-voz contra o nacionalismo populista, como pode ser visto em palestras (como “O escritor argentino e a tradição”, de 1952), em discursos e declarações

públicas (como o discurso de desagravo na SADE), e em inúmeros artigos ou textos de intervenção, como “Destino escandinavo”, “Anotação ao 23 de agosto de 1944”, “*Deutsches Requiem*” “*L’Illusion comique*” e “O simulacro”, entre outros.

As representações que o escritor faz dos rituais peronistas estão próximas da análise empreendida por Ernesto Laclau sobre os movimentos populistas e sua característica de construir discursos de significantes vazios (LACLAU, 2014, p. 8), geralmente associados a um “excesso perigoso”, passível de transbordamento, e questionadores dos moldes em que se define uma comunidade racional. O populismo seria então uma forma de construir o político: não tem nenhuma unidade referencial, mas obedece a uma lógica social múltipla (LACLAU, 2014). Essa multiplicidade se traduz na diversidade de interesses, muitas vezes antagônicos, que ele tenta representar. Interesses que surgem a partir de uma falta, da carência expressa em alguma demanda não atendida. Todos compartilham do fato de que suas demandas permanecem inatendidas e, conseqüentemente, de uma visão negativa da política. “Uma situação social na qual as demandas tendem a reagrupar-se sobre uma base negativa é a primeira condição – ainda que não seja a única – desse modo de articulação política que se chama populismo”¹³³ (LACLAU, 2014, p. 38, tradução nossa). Essa articulação estabelece uma “lógica da equivalência”,

[...] isto é, uma lógica na qual todas as demandas, apesar de seu caráter distinto, tendem a somar-se, formando o que chamaremos de ‘cadeia equivalencial’. O que significa que cada demanda individual está constitutivamente dividida: por um lado, é ela mesma em sua particularidade; por outro lado, indica, mediante vínculos equivalências, em direção à totalidade das outras demandas (idem).¹³⁴

Essas demandas, porém, adquirem um caráter anti-institucional, pois subvertem “o caráter particularista, diferencial das demandas. Há, em determinado momento, um curto-circuito na relação entre as demandas apresentadas ante o ‘sistema’ e a capacidade deste último para responder a elas”¹³⁵ (LACLAU, 2014, p. 40, tradução nossa). Como resposta, o sistema – o governo populista – busca homogeneizar essas demandas particulares e díspares, que não

¹³³ No original: “una situación social en la cual las demandas tienden a reagruparse sobre la base negativa de que todas ellas han quedado insatisfechas es la primera precondition – aunque de ningún modo la única – de ese modo de articulación política al que denominamos populismo”.

¹³⁴ No original: “es decir, una lógica en la cual todas las demandas, pese a su carácter diferencial, tienden a sumarse formando lo que llamaremos una ‘cadena equivalencial’. Lo cual significa que cada demanda individual está constitutivamente escindida: por un lado, es ella misma en su particularidad; por el otro, señala, mediante vínculos equivalenciales, hacia la totalidad de las otras demandas”.

¹³⁵ No original: “el carácter particularista, diferencial de las demandas. Hay, en determinado momento, un cortocircuito en la relación entre las demandas presentadas ante el ‘sistema’ y la capacidad de este último para responder a ellas”.

podem ser atendidas. “Esse processo mediante o qual uma demanda particular chega a representar uma cadeia equivalencial ilimitada consigo mesma é, evidentemente, o que temos denominado de hegemonia”¹³⁶ (p. 41, tradução nossa). Quanto maior essa cadeia, quanto mais distintas forem as demandas, mais débil será sua conexão com os interesses individuais. O discurso populista se constrói, portanto, a partir de uma subjetividade popular que só acontece sobre a base de uma produção discursiva de significantes vazios.

A ideia de significantes vazios coincide com a ideia que Borges desenvolve em *Simulacro*, texto publicado em 1960 em *O fazedor*. O escritor faz aí uma representação caricatural da cerimônia fúnebre do corpo de Eva Perón (que morreu de câncer em 1952): um popular, vestido de uniforme militar, representando Perón, cobra um peso dos populares que fazem fila para dar-lhe os pêsames pela morte da primeira-dama, representada por uma boneca no interior de uma caixa mortuária de papelão. Perón e os rituais políticos peronistas são visíveis também na caravana de políticos que vai visitar “A velha dama”, de *O informe de Brodie*, por ocasião das comemorações cívicas. Já em “Guayaquil”, outro conto do mesmo livro, o autor representa Hitler e Perón sob a figura do “protagonista, o corego, o Davi dançarino”, praticantes das “hipérboles da arte oratória” (BORGES, 2001, p.79).

É por isso que os símbolos da representação populista normalmente são pobres e simplificadores: essa pobreza é a condição para sua eficácia política, uma vez que sua função é reduzir a uma homogeneidade as demandas muito particulares, heterogêneas e complexas dos grupos que representa. Segundo Laclau, é nesse momento que surge e se justifica a existência do líder populista, que estabelece uma equivalência, um denominador comum, que aproxima a todos. Com um rol de promessas vagas e generalizantes e um comportamento mobilizador e carismático, líderes como Perón estabelecem com esse ser de conceito abstrato que adquire o nome de “povo” ou o termo “coletivo” (impossível aqui não associar o conceito de “significados vazios” ao esvaziamento que Borges faz do mito do gaúcho e da crítica aos elementos que o discurso populista pretende elevar a símbolos nacionais).

O embate sobre os destinos nacionais e sua representação política e literária, que se aprofunda com a chegada de Perón ao poder, e que está no subtexto do artigo de 1946, ajuda a entender como a desconstrução lógica e o desenvolvimento argumentativo são centrais na estratégia narrativa do escritor nesse texto, que usa a “arte total” – poesia, prosa, imagem, crítica literária – e recursos das ciências – ciências matemáticas, política e social – para demonstrar,

¹³⁶ No original: “Ese proceso mediante al cual una demanda particular llega a representar una cadena equivalencial incommensurable consigo misma es, evidentemente, lo que hemos denominado hegemonia”.

num texto preciso, os simulacros criados pelo discurso nacionalista. Mais de duas décadas depois, o autor volta ao tema com outra entonação, antecipando um período exasperado, de violência e degradação social, como tentaremos demonstrar na sequência.

3.3 PRÓLOGO A *O INFORME DE BRODIE*

Borges apresenta no Prólogo seu novo livro, *O informe de Brodie*, e aproveita para renovar seu posicionamento político, lançando novas críticas ao nacional-populismo cultural. Composto por onze contos, é o primeiro livro depois de mais de duas décadas (desde 1949, ano de publicação de *O Aleph*) formado inteiramente por textos ficcionais. Nesse período, a cegueira havia chegado de forma definitiva, junto com o reconhecimento artístico pela crítica e pelos pares ao redor do mundo. Sua produção nesse período havia se dedicado principalmente à poesia, o que aumentava a expectativa pela nova leva de contos. O argentino surpreende então seu público com uma coletânea de ficções breves, sem “barroquismos” ou “narrativas labirínticas”.

A elaboração da nova obra deve muito ao tradutor e agente literário para o mercado norte-americano Norman Thomas di Giovanni (1933-2017). No diário *Borges* (anotado em 12 de julho de 1971), Bioy Casares atribui ao editor o estímulo para que o autor voltasse ao conto. “Que ao fazê-lo trabalhar nas traduções, talvez tenha dado a ele motivação de escrever novos contos. Se é assim, deve a ele *El informe de Brodie* e *El Congreso*”¹³⁷ (BIOY CASARES, s.d., p. 1377, tradução nossa). Borges tinha sua obra traduzida para aquele importante mercado, começava a circular mundialmente como professor, conferencista e “convidado especial”, e provavelmente viu no incentivo do seu agente a oportunidade de renovar sua obra e seu público.

O informe de Brodie pode ser considerado a última forma de escrita do autor, que permaneceu até o final da vida, e foi a que se massificou nessa virada dos anos 1970, transformando-o em um escritor popular, assimilado pelo público:

a fama multiplicou-lhe a imagem, tornando-a cada vez mais abstrata [...] e a imagem atual, tão espiritualizada, do velho escritor cego, tateante e perplexo em meio a dúvidas metafísicas. Alguns motivos recorrentes [...] ajudam a compor agora a aura do velho narrador, viajante e sábio que, em auditórios do mundo inteiro, conta suas histórias, feito um conselheiro de outras eras, um oráculo, armado de ceticismo e ironia. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 194)

¹³⁷ No original: “Que, al hacerlo trabajar en las traducciones, tal vez le ha dado ganas de escribir cuentos nuevos. Que, si eso es así, le debe *El informe de Brodie* y *El Congreso*”.

Esse escritor mágico e algo mítico entrega para seu público contos com a intenção de serem diretos e realistas, “para usar a nomenclatura hoje na moda” (BORGES, 2001, p. 16), o que revela uma tentativa de se adaptar à tendência do mercado editorial, dada sua recente fama e a demanda por sua obra.

Há outra particularidade que merece ser destacada sobre a publicação do livro para o qual o Prólogo foi escrito. Como afirmado em relação a “*Nuestras imposibilidades*”, escrito sob o impacto político do golpe de 1930 e o impacto pessoal de uma frustração amorosa, neste texto de 1970 a questão sentimental também faz parte do contexto pessoal simultâneo à sua publicação. Cerca de um mês antes da publicação do livro, em julho de 1970, o autor havia se separado de Elsa Astete, com quem havia se casado em 1967 e com quem dizia levar uma vida infeliz. O incômodo com o relacionamento transparece na relação de Borges com Di Giovanni e pode ter fornecido outro estímulo para o escritor, que se refugiava na casa de Bioy Casares e na Biblioteca Nacional com o incentivador para traduzir a obra que seria publicada nos EUA. Na mesma anotação do diário de Bioy Casares, ao comentário de que Borges devia de certa forma ao agente norte-americano a redação de novos contos que resultaram no livro, Borges retruca que sim: “Assim é. A ele e a Elsa”¹³⁸ (BIOY CASARES, s.d., p. 1377, tradução nossa).

O texto que prologa o livro de contos, “o prefácio mais longo e atípico de todas suas ficções, (no qual) o autor confessa suas convicções políticas junto com suas não convicções”¹³⁹ (SALINAS, 2006, p. 7), pode ser dividido em alguns temas, que se intercalam e se confundem, mas que basicamente transitam da política para a representação literária e vice-versa. Borges retoma uma vez mais a problemática do nacionalismo e da busca de uma voz para se referir ao argentino.

O Prólogo tem uma primeira parte que podemos chamar de introdução, na qual o autor declara suas intenções literárias: redigir contos diretos como os do jovem Kipling. A seguir, fala da sua realização textual e dos seus princípios políticos, que se confundem com os literários: não é um escritor comprometido, mas também não vive em uma torre de marfim; todos conhecem suas convicções políticas, mas nunca deixou que esse tema interferisse na sua obra. Declara como projeto estético a total liberdade imaginativa e a independência de qualquer vínculo ou comprometimento com o político e o engajado. Depois da surpresa pela maneira

¹³⁸ No original: “*Así es. A él y a Elsa*”.

¹³⁹ No original: “*en lo que constituye el prefacio más largo y atípico de todas sus ficciones, (donde) el autor confiesa sus convicciones políticas junto con sus no-convicciones*”.

direta como aborda temas políticos em um texto para literário, Borges se volta para a sua própria obra e apresenta um resumo dos contos, uma rápida explicação de alguns deles, para concluir que enfim encontrou a sua voz narrativa. Por fim, o autor traz para o Prólogo a discussão sobre as formas de enunciar o nacional; o lunfardo é o exemplo usado nesse texto e substitui o gaúcho e o *criollo* presentes nos ensaios que anteriormente analisamos. O lunfardo¹⁴⁰ se torna aqui o símbolo que permite criticar o discurso nacionalista que estava vivo e ainda mais radical naqueles anos – os sainotes, o dicionário de argentinismos, os tipos suburbanos são exemplos que servem para criticar o “policiamento” dos que exigem a cor local na literatura. Borges conclui o Prólogo estabelecendo essa interconexão do discurso e posicionamento político com o tema do nacionalismo e sua resiliência na sua obra.

A representação literária e as formas de “dizer a pátria” se reencontram e interagem: o escritor continua vendo a história do país e interpretando os elementos definidores da identidade nacional a partir da literatura, e traz para o primeiro plano, nos contos que prefacia, uma vertente da sua obra que sempre esteve presente – os temas dos duelos e confrontos, de *cuchilleros*, gaúchos e valentões de zonas fronteiriças situadas entre o subúrbio portenho e a pampa sul-americano. Temas que ele reescreve ao longo da sua obra, como acontece em 1970 com a nova versão para “Homem da esquina rosada”, cuja história é retomada a partir de outro ponto de vista narrativo, incluindo outras questões morais e éticas, em “História de Rosendo Juárez”. O conto original, publicado em 1935, derivou de uma crônica que o autor publicara primeiro na revista de vanguarda *Martín Fierro*, e depois em *El Idioma de los Argentinos*, de 1928, sob o título de “*Hombres pelearon*”. Trazia as marcas *criollas* de um tempo de fervor nacionalista que o escritor procurou mais tarde apagar.

O contexto político da publicação do Prólogo também precisa ser entendido. A Argentina vivia sob uma ditadura militar cada vez mais dura e violenta. Perón, exilado desde 1955, continuava influenciando na política nacional e havia a expectativa da sua volta à Argentina (o que só aconteceria em 1973). O peronismo como partido político e movimento organizado continuava banido da vida institucional. O país vivia uma escalada de conflitos políticos que caminhava para a luta armada - Borges assina o Prólogo em 19 de abril de 1970, cerca de 50

¹⁴⁰ O lunfardo pode ser definido como uma gíria ou vocabulário particular do “rio da Prata que se desenvolveu a partir do fim do século XIX, com contribuições léxicas de origem imigratória, e mesmo de migrações internas, as quais se incorporaram às falas locais já enriquecidas com vocábulos indígenas. Caracteriza-se também pelo assíduo emprego de figuras de dicção, como a inversão silábica, revés ou vesre (tordo por doctor, feca por café), a paragoge (lenteja por lento, sordelli por sordo) e a combinação de ambas (soprado, por sopé, revés de peso e adição paragógica). Considerado no início um código próprio da delinquência (“lunfardo” significava “ladrão”), não parou de se renovar com gírias marginais, juvenis e de diversas tribos urbanas” (SCHWARTZ, 2017, p. 334).

dias antes do sequestro e execução do ex-presidente Pedro Aramburu, ato emblemático do conflito que tomaria o país a partir de então.

A luta de uma elite pela preservação dos seus privilégios e a emergência de uma ampla classe popular em transição (migrantes, imigrantes, operários, pequenos artesãos e mesmo segmentos da classe média) provocavam conflitos constantes e golpes militares ou políticos frequentes. A sociedade debatia-se, em pleno século XX, entre um estilo “militar” e uma democracia que não conseguia manter-se dentro das regras democráticas. Fausto e Devoto apontam que desde a chamada Revolução Libertadora, que apeou Perón do poder, em 1955, sucederam-se inúmeros governos militares até 1983, ano da definitiva redemocratização, com algumas poucas interrupções, um período que consolidou a formação do “Estado burocrático”, um tipo específico de Estado autoritário. “Talvez o aspecto mais problemático e mais original dos regimes militares dos anos 1970 encontra-se nas relações entre Estado e sociedade. Tais relações foram marcadas por um movimento simultâneo de privatização do Estado, tendo em vista os grandes interesses dominantes” (FAUSTO; DEVOTO, 2005, p. 395), constituindo-se assim em um regime de perfil burocrático-majoritário. Mesmo com essa dominância de governos militares de tendência ditatorial, o peronismo manteve sua influência nos movimentos operários e “ganhou prestígio, a partir de 1962, entre setores jovens da classe média e alguns intelectuais” (p. 402).

A Argentina e o mundo haviam passado por um processo de grandes modificações nos anos 1950 (com o *boom* econômico e a recuperação mundial do pós-Guerra) e nos anos 1960 (de grandes mudanças culturais e tensão política), com a incorporação de uma ampla camada da classe média e de novas tecnologias, mas também de declínio da prosperidade dos anos anteriores. No campo político, a Revolução Cubana, em 1959, trouxe a Guerra Fria para o interior do continente hispano-americano, e exerceu grande influência nos movimentos insurgentes e rebeldes, acirrando o conflito entre liberais capitalistas e revolucionários.

Particularmente impactante foi o ano de 1968, com o surgimento e depois repressão ao movimento conhecido como Primavera de Praga, as manifestações nos Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã e os movimentos ocorridos no mês de maio na França, que acabaram revelando “um mal-estar da civilização”, de que os jovens foram os principais portadores (p. 436). Na Argentina, a repercussão dessa revolução cultural foi imensa. O país assistiu à expansão da classe média e da economia, assim como do número de assalariados em funções técnicas, e à busca por bens como eletrodomésticos e televisores. Com eles veio a liberação dos

costumes, trazida pelo o acesso à pílula anticoncepcional, às drogas e a outras formas de experiências. Da mesma forma, o país passou a conviver com reivindicações dos trabalhadores assalariados organizados em sindicatos e centrais sindicais fortes e combativas, provocando a reação de setores conservadores, como os católicos ligados à Igreja, contra as mudanças sociais e nos costumes.

No campo político, havia uma certa harmonia em torno do governo militar do general Juan Carlos Onganía (1914-1995), empossado a partir de um golpe em 1966 que restabeleceu a ditadura militar. Onganía era apoiado por “um amplo consenso que abrangia o mundo empresarial, aí incluídas as médias e pequenas empresas, setores de classe média, assim como uma parte considerável dos partidos políticos” (p. 429), além de setores corporativos, círculos conservadores da Igreja e defensores do liberalismo econômico. Contava também com o apoio da classe média, que via no governo de generais autoritários a opção à mão para impor a ordem e reprimir os revoltosos. Mesmo no interior do movimento peronista não havia unidade – segmentos eram favoráveis a compor com o governo, enquanto outros grupos partiam para a luta armada. Em maio de 1969, em Córdoba, segunda principal cidade argentina e grande polo industrial, explode uma grande onda de protestos operários. Os conflitos políticos, as mudanças nos costumes e o clima social conflagrado não ficaram distantes da vida do cidadão Borges e do seu papel como intelectual ativo e opinante.

A contaminação dos embates políticos e culturais da época aparecem nos seus textos. O estado anímico para com a realidade nacional é de desânimo e descrença. As conjecturas que Borges se permitia em 1946, ao especular (mesmo que “sem esperança e com nostalgia”) o surgimento de um partido que promettesse um Estado mínimo, transforma-se, em 1970, em desesperança e ceticismo, o que pode ser confirmado pelo tom dos contos que se seguem ao *Prólogo*, carregados de violência e do fatalismo das mortes. E por uma declaração (uma de tantas) do autor já no final da vida: ao falar sobre criação e censura, o escritor reafirma que o Estado continua sendo o inimigo, e a perspectiva da sua redução ao mínimo não estava no horizonte próximo: “Quem sabe seja preciso esperar... Não sei se alguns decênios ou alguns séculos”¹⁴¹ (BORGES, 2001, p. 16).

Como afirmamos no capítulo 2, o ensaio se caracteriza por uma ampla variedade de formas de expressar e refletir sobre um pensamento, um tema do momento, a análise de uma situação histórica ou cultural. Entre essas formas que o gênero assume, encontramos prólogos,

¹⁴¹ No original: “*pero, quizá sea preciso esperar.... No sé si algunos decenios o algunos siglos*”.

epílogos, prefácios, glosas, crônicas, artigos jornalísticos, resenhas de livros, críticas literárias, homenagens e discursos publicados em revistas, diários e outros meios de divulgação e circulação (CASAS, 1999, não p.). Devemos também considerar que uma das características mais marcantes da obra borgeana é o uso generoso de prólogos e epílogos, normalmente como um manifesto ou declaração de princípios literários, sobre o texto e o fazer literário, sendo uma das técnicas por ele preferidas para intermediar sua relação com o leitor.

[...] em qualquer texto de Borges é repetitiva a imagem do autor como leitor, não se limitando aos ensaios e resenhas, onde sua presença é naturalmente esperada. Um caso particular e muito significativo é o dos inúmeros prólogos e epílogos que escreveu para todos os seus livros e para muitas obras alheias, culminando num Prólogo de prólogos, onde comenta, entre outras coisas, a falta de uma teoria sobre o prólogo. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 228)

Vale ressaltar ainda que, além de escrever comentários para todas as suas obras, Borges também reescreveu esses comentários, interferindo no sentido dos seus textos de aproximação com o leitor mais de uma vez em alguns casos e, em outros, como já vimos, interferindo pela transmigração de um texto para outro – por exemplo, um parágrafo ou nota de rodapé que é copiado de um texto e reproduzido em outro, como acontece com a assertiva de que “O Estado é impessoal: o argentino só concebe relações pessoais”, que aparece em “Nosso pobre individualismo” e em “História do Tango”¹⁴².

O próprio autor, no prólogo que escreveu em novembro de 1974 para a coletânea de prólogos que seria publicada abrangendo textos de 1923-1974, e que levaria o nome de *Prólogo com um prólogo dos prólogos*, diz sobre esse tipo de texto que “trata-se, simplesmente, de uma página para anteceder os dispersos prólogos selecionados [...]” pelo editor do livro, “uma espécie de prólogo, digamos, elevado à segunda potência” (BORGES, 2010, p. 7). Adiante nesse texto introdutório, Borges reforça seu procedimento escritural de rever os textos e comentá-los, numa forma perene de aperfeiçoar sua obra e de mantê-la sempre atualizada com o contexto histórico-cultural e também com as preferências e oscilações do gosto do leitor: “Reli e vigiei os textos, mas o homem de ontem não é o homem de hoje, e permiti-me pós-

¹⁴² A assertiva aparece em ambos os textos como nota de rodapé. “História do Tango” foi incluído em *Evaristo Carriego* (1930) desde a segunda edição deste livro, em 1955 (SCHWARZ, 2017, p. 478), e repete também o longo parágrafo em que onde Borges, em “Nosso pobre individualismo”, discorre sobre a relação do argentino com o Estado e relaciona esse comportamento com os personagens Dom Quixote e Martín Fierro (BORGES, 1999a, p. 170).

escritos, que formam ou refutam o precedente” (BORGES, 2010, p. 8). Como bem observa Arrigucci Jr. (1987, p. 229),

[...] à primeira vista, o autor se desculpa ou se justifica ao se reler. Sob a capa da modéstia, se abriga, no entanto, uma secreta complexidade, razão por que algumas dessas páginas são das melhores e mais reveladores de Borges, nada ficando a dever aos livros que introduzem ou arrematam. É que nelas a leitura é sempre uma “arte de decifração”, movida por uma inabalável curiosidade intelectual, pressupondo uma idêntica atitude inquisitiva diante dos livros e do universo.

Vamos considerar, portanto, o Prólogo a *O informe de Brodie* parte integrante da obra propriamente dita, uma vez que, mais do que comentar, ele reflete sobre o texto ficcional e procura nele intervir. Aqui tenta-se fazer a história e o contexto – ou seja, o texto não ficcional, como é o Prólogo – entrarem na ficção e alterarem a própria ficção; no sentido inverso, a ficção altera a história. É o que acontece, por exemplo, em “O outro duelo”, em que o conflito antigo e irresolvido dos personagens Manoel Cardoso e Carmen Silveira tem como pano de fundo um fato histórico e real, e a explicação, transformada em elemento mítico pelo escritor, se configura de outra forma, não pelo desenrolar histórico de uma guerra por fronteiras, mas pela permanência do conflito como elemento formativo das nações hispano-americanas, como se o conflito, a luta e a violência já tivessem se tornado um mito, um destino que se repete indefinidamente na história da região. A atitude do autor, que antecipa a obra, contribui para essa indistinção entre ensaio e ficção, reflexão e elaboração textual estética.

Dessa forma, devemos ver o prólogo a *O informe de Brodie* como um pouco das diversas formas e intervenções utilizadas pelo autor, tanto no debate público e nos embates políticos quanto na discussão sobre o lugar da literatura na sociedade do século XX. Decide intencionalmente manifestar sua filiação política, afirmando que essa é mais uma e a última forma do ceticismo com que se portou diante dos grandes dilemas que se apresentaram e que ele discutiu em sua obra – seja quando ele reforça a intenção de escrever contos diretos e realistas, sem esquecer da ironia e de certa rendição a um modismo passageiro; ou quando explica ao leitor sobre o propósito e o conteúdo dos contos, algo que “um jovem genial concebeu e executou” e que poderia ser “imitado sem imodéstia por um homem à beira da velhice” (BORGES, 2001, p. 16). Equiparar-se a um dos seus precursores, mesmo aquele jovem que é supostamente imitado pelo experiente Borges, não é apenas um ato de humildade e modéstia, mas também de comparação e equiparação ao modelo assumido, colocando-se em pé de igualdade, “agora, completados os setenta” (p. 17), com o (s) cânone (s) indicado (s).

Essa preocupação com o comentário e o prólogo elucidativo é também contraditória e joga para o leitor a decifração do enigma – por que motivo mais o autor especificaria no prólogo que “duas narrativas [...] admitem uma idêntica chave fantástica” (BORGES, 2001, p. 17)?¹⁴³ A indicação – verdadeira, falsa ou apenas lúdica – de pistas para a compreensão do texto funciona como meia verdade, ampliando o efeito do jogo e da especulação conjectural que tanto o Prólogo quanto os contos indicam na sua leitura e nas decifrações que nos desafiam.

No Prólogo, Borges elabora um jogo contraditório entre a defesa irrestrita da autonomia da sua arte, ao renovar a declaração de princípios feita reiteradamente ao longo da sua obra de que suas opiniões políticas não a afetam nem nela influem, e faz ao mesmo tempo um autêntico e legítimo manifesto político, declarando sua filiação ao Partido Conservador. Em nenhum outro texto literário, pelo menos nos reunidos em *Obras Completas* (a rigor, sua obra oficial), encontramos uma declaração política tão explícita. O escritor embaralha o discurso com meias verdades ou verdades incompletas, ditas pela ausência, em um jogo de falsidades e dissimulações que se encontram nos contos que se seguem ao prólogo.

Ao contrário das narrativas anteriores, nas quais a tônica era a irreabilidade e o esfumaçamento do referencial, as elisões do tempo linear e a metaficção, nos contos que o Prólogo antecipa as indicações históricas, espaciais e também políticas estão presentes de forma acentuada e indisfarçada. Vejamos: em “História de Rosendo Juárez”, o personagem mais presente na obra de Borges, desde seus primeiros escritos, acaba seus dias como capanga de um chefe político regional, que lhe dá abrigo e trabalho nas eleições; Juan Muraña, personagem que dá título a outro conto, igualmente agia a mando de líderes políticos locais. Em “A velha senhora”, os personagens são manipulados por políticos de plantão; e em “Guayaquil” Borges retoma um enigma da história americana, o encontro entre os líderes políticos da independência,

¹⁴³ Borges estabelece aqui um jogo com seu leitor e é autorreferencial. Em *O Aleph*, livro que não tem Prólogo, mas tem Epílogo, o autor alerta que dois contos não são fantásticos (seriam realistas, então?) – “Emma Zunz” e “História do guerreiro e da cativa”, citados explicitamente. No texto de 1970, dois contos possuem uma “chave fantástica”, mas não são nominados – “não direi quais” (BORGES, 2001, p. 17). A continuidade entre as duas obras ficcionais não está apenas nessa inversão e na sequência que o autor estabelece entre o epílogo de uma e o prólogo que a sucede. Está presente também em títulos que mantêm o paralelismo e a oposição: “O morto” e “O outro morto”, em *O Aleph*; “O duelo” e “O outro duelo”, em *O informe de Brodie*. Também está na competição que as personagens de “O duelo”, as artistas Clara Glencairn de Figueroa e Marta Pizarro estabelecem, em um duelo secreto que justifica suas vidas, repetindo o duelo que o autor narra em “Os teólogos” entre João de Palomino e Adriano de Aquiléia, cuja vida adquire sentido pela disputa que estabelecem entre si. Ou ainda o tema do conflito cultural-civilizatório que é comum entre a “História do guerreiro e a cativa” e o impasse vivido pelo missionário David Brodie, de “O informe de Brodie”. Exemplos de uma prática de reescritura e intercâmbio textual que é uma das características da obra borgeana e que é evidente entre os dois livros de contos que se sucedem cronologicamente.

San Martín e Bolívar. Da mesma forma, o relato de “O outro duelo” é situado em outro acontecimento histórico – a Revolução de Aparício –, em meio a uma Guerra Civil entre *colorados* e *blancos* (grupos políticos antagônicos que até hoje disputam o poder no Uruguai).

Se por um lado o Prólogo constitui uma continuação temática e de reflexão sobre os principais temas políticos dos artigos de 1931 e 1946, por outro lado seu destino principal não é comentar a realidade e a conjuntura em que o autor vive, mas sua obra, e uma obra comemorativa, destinada a renovar seu repertório ficcional. Ele se apresenta com duas vertentes principais. Uma, e à primeira vista principal, é exercer sua função de prólogo, de comentar e antecipar os textos que virão a seguir. No *post scriptum* do texto ficcional, com um comentário feito à distância, depois do texto elaborado, costuma chamar atenção para aqueles elementos que quer enfatizar – mas também para aqueles que não deseja destacar, ou seja, para aquilo que ele deixa de dizer. A outra abordagem que se destaca no texto para literário é a ênfase dada aos assuntos não literários, que, na verdade, se resumem a um grande tema: o político. Política como ciência e política como posicionamento. Dessa forma, o que mais chama a atenção nesse texto, pela sua extemporalidade, é a declaração de filiação partidária de Borges ao Partido Conservador. Ele repete o procedimento contraditório logo adiante no texto, ao dizer que “minhas convicções em assuntos políticos são por demais conhecidas” (BORGES, 2001, p. 16) e que nunca interferiram na obra literária, mas já aponta uma exceção – a do apoio que deu à Guerra dos Seis Dias.

Mais que os ensaios anteriormente analisados, a apresentação de *O informe de Brodie* é rica em referências literárias e metaliterárias, deixando transparecer as influências que Borges recebeu de seus precursores ou resultantes de sua própria atividade. Além de citar suas preferências, o autor também se compara a elas. Primeiro, ao “jovem Kipling”, um “conhecedor do ofício”, colocando-se igualmente como um escritor experiente. Kafka também é citado como autor de obra labiríntica (como a do próprio Borges), contrapondo-se aos contos que está apresentando em *O informe de Brodie*, em outra comparação com um escritor superlativo. A seguir, enumera alguns comentários ligados à representação artística: não se propõe a ser fabulista, tampouco a elaborar parábolas. E, depois de passar rapidamente por alguns personagens literários argentinos, Borges retoma os clássicos: Poe e Platão são invocados para discutir o papel da musa inspiradora na literatura. Quando resume os principais contos, faz novas referências pessoais e cultas: Swift e *As Viagens de Gulliver* inspiraram um deles e as sagas anglo-saxônicas, outro. Borges passa também por Stephane Mallarmé (1841-1898), James Joyce (1882-1941), Paul Groussac (1848-1929) e Bernard Shaw (1856-1950), além de

Quevedo (1580-1645). O autor traz ainda para seu universo literário Roberto Arlt (1900-1942), escritor argentino contemporâneo seu, para discutir novamente a temática nacionalista nas obras literárias, quando ironicamente o contrapõe a outro cânone, o Dicionário da Real Academia espanhola e os “intoleráveis dicionários de argentinismos” (BORGES, 2001, p. 17).

Quando reflete sobre sua obra e o ofício de escritor, sobre “como é misterioso o exercício das letras” (p. 16), é para declarar uma vez mais que procurou seguir todas as convenções do gênero realista, o que indica estar na moda. Entre resignado e irônico, o autor declara seguir todas as “convenções do gênero”, do qual “logo nos cansaremos” (p. 16). Entre esses dois comentários eminentemente relacionados à crítica e ao texto literário, Borges abre espaço para se manifestar politicamente. É em meio à discussão sobre o caráter breve e direto dos relatos, e sua aspiração ao realismo, que o autor decide falar de política, mesmo não sendo um “escritor comprometido”. Nega que esteja alheio à realidade que o cerca: “não quer dizer que me encerre [...] em uma torre de marfim” (p. 16). Afirma que ninguém lhe chamou de “comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidário de Hormiga Negra ou de Rosas” (p. 16). E novamente se define pelo contraste com o outro, pelo antagonismo, pelo que não é.

Deve-se notar também que os autores citados – Kipling, Poe, Kafka, James, Shaw, Mallarmé, Joyce, reconhecidos pelo próprio Borges como seus referenciais – nasceram no século XIX e têm parte das suas obras publicadas entre o final dele o início do século XX, assim como os personagens dos contos de *O informe de Brodie*, que remetem ao século XIX e são afetados pelos acontecimentos daquele período formativo da nação argentina. Dessa forma, ao se declarar conservador na sua preferência político-partidária, Borges revela-se também filiado a uma literatura do passado, de forte acento inglês, constituída por obras e autores consagrados, ligados à tradição literária do Ocidente.

Outro aspecto de destaque no Prólogo é o tom de cumplicidade do autor. A preocupação em ser acessível nesse novo livro de contos está presente nas explicações no Prólogo, na preferência por textos diretos e realistas, que não buscam persuadir, senão distrair e comover – e cujo parâmetro é *As 1001 Noites*; também está no tom didático sobre a coletânea, na tentativa de classificá-la e facilitar a vida do leitor (outra ironia do autor?). Assim devem ser entendidas as explicações sobre os contos realistas, os dois que oferecem a mesma chave mágica e os inspirados em sonho e em outra obra literária. Borges também explica e justifica sua aversão a um certo nacionalismo que pressupõe o “engajamento” ou a reprodução daquilo que seria o verdadeiro argentino, e faz questão de deixar claro que sempre teve opiniões e as manifestou,

mas que, no entanto, nunca deixou que elas afetassem sua obra. Há, portanto, uma atitude próxima, amigável, humilde do autor para com seu leitor, um esforço de desvincular sua obra dos caminhos tortuosos e das reflexões metafísicas ou autorreflexivas que dominaram sua literatura até então.

Chama ainda atenção a dubiedade que envolve esse discurso “sem imodéstia” do autor. A humildade aparece logo nas primeiras linhas, quando se coloca na posição de ter sua obra julgada e compreendida pelo leitor mas, ao mesmo tempo, com aparente comedimento, se compara com grandes mestres da literatura – o velho que quer reproduzir as páginas do jovem; que quer apenas distrair e comover, que não buscou em sua obra reproduzir arcaísmos ou expressões idiomáticas complexas (como o lunfardo), que dá crédito aos outros que inspiraram sua obra, que busca ser legível e breve, e que, despretensiosamente, crê que agora, “nas fronteiras da velhice” (p. 15) possa ter encontrado finalmente sua voz. Borges escolhe palavras no condicional, não são afirmativas nem categóricas – ele acredita ter elaborado “a redação de contos diretos” (p. 15), sem saber se com sucesso. Ao mesmo tempo que aparenta modéstia ao declarar que pretendeu, já na velhice, imitar a obra de um jovem escritor, Borges define esse escritor como genial, e os contos em que se inspira como pequenas obras-primas, em um confronto evidente de termos, na negação que esconde a forma como o autor se vê e vê sua obra. Adiante, o argentino não aceita a comparação com Esopo nem de seu texto com fábulas ou parábolas, mas diz que busca distrair como fazem *As 1001 Noites*, o que não pode ser caracterizado exatamente como um modelo simples e fácil de ser reproduzido. Por fim, qualifica seus textos como simples, mas logo em seguida afirma que não há palavras simples e que elas postulam a complexidade do universo.

Essa atitude aparentemente comedida, que não deixa de ser uma continuidade da postura filosófica que já assinalamos como uma das suas marcas características, se aproxima da postura irônica, fatalista e cética do autor, formando uma *persona* literária e filosófica muito próxima daquela que descrevemos no capítulo anterior.

Há outro fator a confundir as intenções políticas do autor. Como vimos, ao mesmo tempo que afirma que não deixou a política invadir sua criação literária, ele traz o tema político para o Prólogo (um texto para literário) e também para os contos do volume ficcional, como o já citado “História de Rosendo Juárez” (o personagem que se resigna ao destino de cabo eleitoral) e “A velha senhora” (em que um fato histórico é revivido pela personagem e usado politicamente pelo governante de plantão), ampliando assim o jogo entre o real e o irreal. Fala

dos contos que, com uma exceção, são realistas. Porém, além da exceção citada – o relato que dá título à obra e que é inspirado em outra obra literária, a última viagem de Gulliver, o autor acrescenta que existem dois relatos que possuem a mesma “chave fantástica”, e outro ainda – “O Evangelho segundo Marcos” – que foi inspirado em um sonho de um amigo ficcional (Hugo Ramírez Moroni)¹⁴⁴. Ou seja, dos onze relatos, pelo menos quatro já podem ser excluídos pelo seu caráter mágico, onírico ou de fábula, o que lança dúvida tanto sobre a predominância dos “relatos realistas” quanto sobre a renúncia “às surpresas de um estilo barroco” (BORGES, 2001, p. 17), uma referência auto irônica aos seus contos anteriores de *Ficções* e *O Aleph*.

Se por um lado Borges se afasta da sua obra anterior – os contos de 1970 apresentam personagens ou situações com um pé no real, com referências a locais e fatos históricos –, seus contos, no entanto, mantêm alguns elementos fantásticos ou circunstanciais presentes na ficção anterior, além de uma grande carga criativa e imaginativa. Não buscam um “final imprevisto”, mas visam sim a “preparação de uma expectativa ou de um assombro” (p. 15). Borges então faz do realismo dos seus contos breves e diretos um jogo com o realismo e o fantástico, o fato histórico e a sua versão popular; o tempo e espaço definidos e datados, que se transformam em tempo e espaço míticos. Nesse jogo entre o real e o imaginado, a âncora referencial e a liberdade criadora; a memória e a narração, o puramente literário e a intromissão política, o escritor argentino apresenta uma saída estético-literária, pela qual toda a matéria real e política é transformada em matéria literária, em enredos dramáticos, que distraem, comovem e provocam assombro. São histórias marcadas pela disputa e pelo embate; por um “eu” fraturado que luta intensamente consigo mesmo: o duplo que se transforma em duelo e em conflito dilacerado. Borges elabora os contos de *O informe de Brodie* a partir da lembrança e da recordação ou de referências que, aparentemente fidedignas, permitem ao autor transitar do meramente real e histórico ao mítico, aos mitos fundadores da Argentina.

Ironicamente, o escritor afirma que seus relatos “respeitam todas as convenções do gênero” realista, o que não deixa de revelar o desejo de ter sua obra inserida no sistema literário mundial, no qual inclui também as outras narrativas, desse livro e dos anteriores (aqueles contos de estilo ao qual renunciou), com a declaração de que a coletânea “não é menos convencional que os demais” (BORGES, 2001, p. 16). Assim, seja o Borges “realista” dos anos 1970, ou o

¹⁴⁴ Beatriz Sarlo, no Prólogo à edição brasileira de *O informe de Brodie*, afirma que se trata, na verdade, da releitura de um “relato de Ezequiel Martínez Estrada, ‘*La inundación*’”, e vê no conto “O inimigo” uma “oculta e inesperada reescritura do final de *El juguete rabioso*, primeiro romance de Roberto Arlt” (SARLO, 2001, p. 12). Arlt é invocado por Borges no Prólogo para argumentar contra os que defendem o lunfardo como símbolo da *argentinidad*.

Borges “barroco” dos anos 1940, ou aquele que aspira a redigir histórias para distrair e comover como as populares *As 1001 noites*, ou aquele com um pé nas baladas de Maldon e sagas islandesas do Medievo, em todas elas o escritor faz parte desse sistema. Aspira, enfim, como deixa entrever, a compor obras-primas, e agora com um novo desafio, com um caráter popular, manifestando preocupação em se tornar um autor mais acessível e ligado à realidade argentina de forma direta e inédita até então.

O escritor ressalta o caráter realista dos contos, mas permite chaves mágicas. Faz questão de colocar referentes históricos, geográficos, temporais para, em seguida, desreferenciá-los, torná-los atemporais, míticos. Sabemos que “Guayaquil” se refere a um dos grandes mistérios históricos do continente, o encontro sigiloso entre os libertadores Bolívar e San Martín. No duelo entre Manoel Cardoso e Carmem Silveira, personagens de “O outro duelo”, sabemos o ano, a referência geográfica, o nome da batalha e até mesmo a estação do ano em que os fatos acontecem. O relato de “A intrusa” é datado: “mil oitocentos e noventa e tantos” (p. 18), e sabemos a localidade; Rosendo Juárez remete a um referencial que já temos; o livreiro e delator Dom Santiago Fischbein de “O indigno” é lembrado pelo narrador com detalhes dos arredores onde estava localizada a Livraria Buenos Aires; o fato que dá nome à narrativa de “O Evangelho segundo Marcos” aconteceu “nos últimos dias do mês de março de 1928” (p. 87); e o relato de “O informe de Brodie” foi achado em um exemplar da edição de 1840 de *As 1001 Noites*. Ao delimitar a fonte de onde provém a informação, o autor reafirma a historicidade dos seus relatos, que, portanto, teriam um vínculo significativo com o real.

Assevera, no Prólogo, que não pode garantir a fidelidade dos fatos. Aponta a dificuldade – “quem, em 1970, lembrará [...]” (p. 18) de recordar com precisão acontecimentos de décadas ou de um século atrás? Não satisfeito em relativizar o realismo do seu relato, Borges acentua seu caráter fantasioso, o primado da imaginação, deixada livre de se ater à precisão dos fatos narrados – um princípio estético e literário que o escritor já havia adiantado linhas antes, na sua forma irônica e modesta, ao referir-se ao que considera ser o melhor conto da coletânea, “O Evangelho segundo Marcos”. Sobre essa narrativa, ele confessa ter receio de “tê-la distorcido com as mudanças que minha imaginação ou minha razão julgaram convenientes” (p. 17), para arrematar definindo um dos princípios que norteiam sua obra e que ele aponta como importante no conto: “Afinal de contas, a literatura não é outra coisa que um sonho dirigido” (p. 16). O realismo intencionado mais uma vez se choca com afirmações e termos como imaginação, distorção, sonho dirigido. Até mesmo a inédita e surpreendente tomada de posição político-partidária – “minhas convicções em assuntos políticos são por demais conhecidas” (p. 16) – é

relativizada e, talvez, negada, já que não deixa de ser “uma forma de ceticismo” (p. 16). Ou seja, o escritor novamente afirma algo em que não acredita e com o que não se identifica, um fatalismo inútil.

É importante assinalar que os contos de *O informe de Brodie* tratam basicamente de personagens dos subúrbios ou do campo – os irmãos Nilsen de “A intrusa”, ou os Gutre de “Evangelho segundo Marcos”; os duelistas de “O encontro”, os gaúchos de “O outro duelo” e Rosendo Juárez. Personagens que estão em trânsito entre o campo e o subúrbio, do valentão avulso ao valentão instrumentalizado pelo poder político. Alguns deles, mesmo habitando na cidade ou na periferia, têm origem numa Argentina arcaica, interiorana, com um pé no passado, como são “Juan Muraña” e “A velha senhora”; vivem à beira da marginalidade ou são traidores, como Martín Fierro, que respinga na história de “O indigno”. Mesmo quando os personagens são de outra classe social – os historiadores de “Guayaquil”, as damas artistas de “O duelo” –, vivem ou discutem temas históricos. No primeiro caso, o encontro de San Martín e Bolívar, de ampla repercussão na vida de todo o continente; no segundo, o conto reproduz em forma de duelo entre artistas uma prática comum, tradicional e que atravessa toda a sociedade argentina: o embate, a relação social que se estabelece tendo como base o confronto, a competição, a disputa pela fama e o reconhecimento. No conto que encerra o volume e dá título à coletânea, “O informe de Brodie”, que apresenta ao leitor uma questão moral e civilizatória complexa, exigindo do leitor uma reflexão profunda sobre o assunto, a narrativa se dá como relato fantasioso e aventureiro, como *As viagens de Gulliver* ou *As 1001 Noites*.

A inflexão no estilo dos contos borgeanos surge declarada já no Prólogo, como que a preparar o leitor para um novo Borges que apareceria nas páginas seguintes. O escritor sinaliza nessa direção ao falar que finalmente encontrou sua voz. Mas qual voz? Não a voz metafísica, que questiona o tempo e a eternidade, que faz da biblioteca uma visão labiríntica do mundo. Parece que nesse caso ele se refere à entonação – “uma entonação individual” (BORGES, 2011c, p. 32-33), como afirma no ensaio já citado sobre Montaigne –, adequada para contar histórias de *orilleros* e gaúchos, para falar sobre personagens populares de uma Argentina que desaparecia e que só poderia ser recuperada pela memória e pelo recontar oral de personagens que viveram a história. O tom que Borges diz ter encontrado pode ser depreendido de alguns comentários que constam nesse texto. É um tom breve, simples, direto e cru. As narrativas são diretas, como são fatalistas os desenlaces dos conflitos, na sua maioria pela morte de um dos contendores. Borges, que afirmou inúmeras vezes ter tentado e tateado na escritura de seus contos ficcionais – mas principalmente aqueles voltados para assuntos locais, dos quais

“Homem da esquina rosada” e “História de Rosendo Juárez” são os exemplos mais emblemáticos, mas não únicos, da busca por uma narrativa que revelasse o individual, o que é único de um personagem –, encontrou uma nova forma para abordar essa matéria-prima poética.

A voz que Borges diz encontrar nesses relatos é uma voz que é concedida ao outro. Uma das características desses contos de *O informe de Brodie* é que em quase todos eles é alguém que narra os acontecimentos ao “autor” ou a outro a quem “Borges” teria tido acesso. É a voz que Borges encontra para enunciar o nacional, sem imitações ou tentativas falseadoras de reproduzir o real, mas sim pelo jeito de falar ou contar cada história particular, de cada individualidade narrada.

Um comentário feito no Prólogo ajuda a entender a questão da voz narrativa. Quando o autor se propõe a contar a origem do argumento do conto “O Evangelho segundo Marcos”, ele opõe imaginação e realidade, relato fidedigno e sonho. Foi um sonho, aliás, que inspirou esse conto: “Devo a um sonho de Hugo Ramirez Moroni a trama geral da história. [...]” (BORGES, 2001, p. 17). A trama, porém, pode ter sofrido interferência – “receio tê-la distorcido com as mudanças que minha imaginação ou minha razão julgaram convenientes” (p. 17). Sonho, imaginação, imagens distorcidas são algumas características que poderiam ser atribuídas à obra ficcional anterior do escritor, povoada por labirintos e artifícios narrativos, mas que são renegados neste Prólogo, quando o autor afirma, categórico: “renunciei às surpresas de um estilo barroco” (p. 17). Ele troca a busca pelo efeito imprevisto e surpreendente pela preparação de uma expectativa, algo que, depreende-se do texto, foi alcançado agora, com a chegada aos setenta anos, quando finalmente acredita ter encontrado o “tono” para contar essas histórias. A linguagem é, afinal, uma tradição, e “é insignificante o que um inovador é capaz de alterar” (p. 17). Além disso, artistas consagrados e com obra reconhecida, como Mallarmé e Joyce, não poucas vezes são ilegíveis, diz o escritor preocupado com a legibilidade da sua obra.

Para Alan Pauls, a prosa tardia, vinda da troca da escrita pela procura pela voz, “é o último grande ponto de inflexão que sofre” a carreira literária de Borges. No momento em que perde a visão, o escritor “necessita da voz dos outros para que lhe leiam, do ouvido dos outros para que transcrevam o que sua voz começou a ditar”¹⁴⁵ (PAULS, 2004, p. 68, tradução nossa). Foi essa literatura que se massificou na virada dos anos 1970, e que fez dele

¹⁴⁵ No original: “necesita de la voz de los otros para que le lean, del oído de los otros para que transcriban lo que su voz ha empezado a dictar”.

[...] um escritor público, assimilado e destacado pelo sentido comum, crescentemente massivo, condenado a terminar menos em um livro que nos suplementos culturais dos diários, no rádio ou televisão. Como Gardel ou Perón [...], Borges termina identificando-se com sua própria voz.¹⁴⁶ (idem, tradução nossa)

Essa é a voz de *O informe de Brodie*, é a voz que transborda nesses relatos. Pauls sugere que Borges troca uma escritura saturada – em que predominam textos “espessos”, de “alta densidade retórica, que pressupõe a existência de uma rede infinita de literaturas e uma espécie de escritura “subalterna” (isto é, textos ‘ditos’ prosódicos, cuja simples existência pressupõe uma situação oral – uma conversação – e a reconstrução de um mundo perdido”¹⁴⁷ (idem, tradução nossa) pela oralidade. Ocorre a transição da obra elaborada com muita paciência e retrabalho, de enredos complexos e que exigem um alto grau de conhecimento e sofisticação poética e filosófica do leitor, toda ela baseada em outras obras e outros escritos, para relatos de base oral, de origem memorialista e que têm como personagens pessoas comuns que habitavam uma Argentina que desaparecia. A questão de como representar o universo desses personagens é o que se coloca desde o Prólogo do livro. A prosa de Borges se submete então ao fonético: o escritor resigna-se a escutar os textos lidos, a escutar sua voz quando dita e a de outrem quando lê de volta. Coincide com o Borges oral: aquele que dá conferências, aulas, entrevistas, aparece em reportagens e na mídia, intervenções que alimentam a maior parte da sua obra posterior a 1970.

Em *O informe de Brodie*, os jogos do narrador, as elisões do autor, a confusão entre as versões e as narrativas são encontradas de formas variadas. A metaficção, esse narrador que manobra para iludir o leitor com jogos perversos, dá lugar, nesse Borges tardio, a relatos diretos e contundentes. Há contos no livro que podem ser inseridos nessa perspectiva, como “O indigno” e “O Evangelho segundo Marcos”, ou mesmo a proposta final de Brodie, ou ainda a surpresa com a impassividade dos irmãos Nilsen ante a morte da amante. Os relatos de *O informe de Brodie*, de forma geral, convergem para um final intenso, para uma intriga que se oferece para múltiplas leituras, mas não para um final aberto. Em “O outro duelo”, não há dúvidas: além de confirmar a morte anunciada desde as primeiras linhas, ela cumpre seu destino e se realiza. Não há uma grande revelação do narrador, como em “O indigno” ou em “Homem

¹⁴⁶ No original: “un escritor público, asimilado y destacado por el sentido común, crecientemente masivo, condenado a terminar menos en un libro que en los suplementos culturales de los diarios, la radio o la televisión. Como Gardel o Perón [...] Borges termina identificándose con su propia voz”.

¹⁴⁷ No original: “alta densidad retórica, que presuponía la existencia de una red infinita de literaturas y una especie de escritura ‘subalterna’ (textos ‘dichos’, prosódicos, cuya simple existencia presuponía una situación oral – una conversación – y la reconstrucción de un mundo perdido”.

da esquina rosada”. A “outra história”, a história secreta a que se refere Piglia (2004), e tão bem se encaixa nos contos “filosóficos e metafísicos”, sofre alterações profundas em 1970, em contos que de certa forma se aproximam mais do formato canônico delineado por Edgar Allan Poe (preciso, conciso, sem tramas paralelas ou personagens profundos e complexos). Aqui eles convergem para um efeito assombroso e único. Borges dá ao conto uma função que tem a ver com suas origens e com uma tradição que remonta aos clássicos: a função hedonista e de entretenimento, que busca aquilo que ensina Poe sobre o conto— provocar um efeito intenso.

O que temos nessa coletânea são textos baseados em uma narrativa “decalcada no coloquial, entre o estranho e o familiar; é aí onde o autor procura a voz argentina, a reprodução da expressividade fonético-vocabular portenha. O Borges popular, dos contos realistas” (CAMPOS, 1988, p. 53), que recebe uma história que é narrada por alguém que fala ao escritor. Ele é o escolhido pelo portador do relato para escutar sua história e registrá-la (ou corrigi-la, como em “História de Rosendo Juárez”). Esse é o procedimento narrativo de vários contos. O escritor, já consagrado, é reconhecido como o merecedor dessa confiança e também o poeta que deve cumprir seu destino e registrar o relato para a posteridade (a semelhança com a figura de Homero é sugestiva aqui).

Esse procedimento recupera o sentido primordial do relato oral nas comunidades antigas, seu aspecto mítico e sagrado, do antigo ritual dos mais velhos contando aos jovens suas origens, para esclarecer o sentido da vida, o papel de cada um, por que as coisas devem ser assim. “Propp fala também desse componente mítico dos relatos antigos e menciona dois ciclos ritualísticos envolvidos no ato de contar: a iniciação e as representações da morte; o ciclo da vida e da morte” (GOTLIB, 2006, p. 25). Nesse sentido, há uma celebração da morte nos contos borgeanos dessa época, mas também um trágico destino, em um ciclo que se renova infinitamente — é o que vemos em “O outro duelo” —, o duelo que se adia indefinidamente até se consumir em um ritual; ou com as armas de “O Encontro” e “Juan Muraña”, que ganham vida própria e reproduzem um conflito antigo como num ritual sagrado.

A inspiração nos efeitos dramáticos e narrativos de *As 1001 Noites* e o entrelaçamento das histórias pela temática comum do conflito também reproduzem um contar que se renova para manter vivo o narrador, que por sua vez vive para manter vivo o relato. Nesse aspecto, há um sentido comum nos diversos tipos de narradores desses contos: em todos eles, narrar significa viver, dá sentido à vida de escritor. Borges parece então recuperar o prazer de narrar e readquire a confiança no seu texto em prosa ficcional, perdida desde os anos 1950. Ironia do

destino, Borges encontra sua voz quando perde a vista e é obrigado a trocar a escritura pela escuta, subordinando sua voz à dos outros e, assim, como afirma, encontra o que julga ser a sua voz.

A surpreendente vitalidade desses contos contrasta com a imagem da morte que se aproxima como uma sombra, contida em sua obra da década anterior. A morte permanece como tema do escritor, mas como ritual, como encenação e celebração, como destino traçado de homens corajosos e valentes que matam e morrem desde os primórdios da história nacional. Talvez esteja aí uma das explicações para a obsessão do autor pelos confrontos ao longo da obra, e nesta etapa dela em especial. Como afirma Pauls (2004, p. 41), Borges sempre volta ao tema como o criminoso volta à cena do crime porque encontra aí o momento-chave, que define, naquele instante significativo e o sentido de uma vida.

Há um nome que não é dito e uma ameaça que não é nominada no Prólogo, mas que está presente no contexto da escritura de Borges, assim como no texto de 1946. É o “problema” Perón, que parecia ter saído de cena com a Revolução Libertadora, em 1955, quando foi deposto e exilado pelos militares, inaugurando um período instável na vida da República, acirrado pelos fuzilamentos de 1956 de militares simpáticos ao ex-presidente, ação comandada pessoalmente pelo general Pedro Aramburu (1903-1970). Aramburu retornaria ao primeiro plano da vida política nacional em 1970, sequestrado pelo grupo político Montoneros, formado na sua maioria por jovens forjados no peronismo durante o exílio do líder e que com esse ato assumiam o protagonismo da luta armada que a Argentina viveria naquela década.

As sucessivas crises políticas acirravam o ambiente e acentuaram a aversão do escritor ao peronismo, ao nacionalismo e ao populismo. Borges se assume conservador, declara para quem quiser ouvir que se filiou ao Partido Conservador, e vai paulatinamente aderindo aos governos ditatoriais comandados por militares. Essa radicalização do escritor está no Prólogo a *O informe de Brodie* e nos contos que compõem o livro. Está também em outros textos do período – um em especial: o prólogo que Borges escreve para uma nova edição de *Facundo*, de Sarmiento, em 1974, no qual questiona sobre qual obra deveria representar a identidade nacional – e, logo em seguida, nas atitudes públicas de apoio aos governos Videla (Argentina) e Pinochet (Chile). No âmbito ficcional, esses impasses são resolvidos pela escusa do autor em aparecer nas narrativas tardias, de esconder-se como autor por trás dos relatos de outros, mantendo sua voz e emprestando-a a outro (como acontece na maioria dos contos de *O informe de Brodie*, em que são outras fontes ou documentos que contam a história).

A postura do escritor nos anos anteriores ao surgimento de Perón e do peronismo era marcada pela defesa do individualismo contra projetos nacionalistas, contexto que é melhor traduzido pelo artigo “*Nuestras imposibilidades*”. A partir de 1946 a questão passa a ser o novo governo popular liderado por Perón, e a defesa das liberdades individuais ressurgiu como desafio ao que o escritor e seu grupo julgavam ser a crescente intromissão do Estado nas relações sociais e a tentativa de direcionar as manifestações culturais nacionais de uma forma convergente, buscando dar unidade ao coletivo “povo”, que era uma das bandeiras do novo governo – contexto que justifica o artigo “Nosso pobre individualismo”. Mas a Revolução Libertadora transformou-se numa sucessão de crises, gerando golpes e contragolpes, tentativas de conciliação e banimento do peronismo, e, por fim, a possibilidade de Perón voltar do exílio a qualquer momento: esse o contexto em que foi escrito o Prólogo. E que cobra um posicionamento do mais famoso escritor nacional. “Quem pode, hoje em dia, ignorar Borges?”¹⁴⁸ (LAFFORGUE, 1999, p. 181, tradução nossa), afirmava um crítico da época.

Orgambide, no ensaio intitulado “*Borges y su pensamiento político*”, afirma que a filiação do escritor ao Partido Conservador foi uma forma de confronto e seu declarado ceticismo político seria uma *boutade* e uma “metáfora humorística” (ORGAMBIDE, 1999, p. 259). Essa e outras declarações provocadoras do escritor ajudaram a crispar o ambiente intelectual e o transformaram em inimigo preferido dos inúmeros grupos políticos que de uma forma ou de outra reivindicavam o espólio do peronismo. Blas Matamoro, professor e crítico da Universidade de Buenos Aires, em um texto de 1971 (próximo, portanto, à redação do Prólogo), lista alguns dos fatos que levaram Borges a ser odiado pelos pensadores de esquerda:

(Borges) aderiu a todos os golpes militares contra governos populares e constitucionais [...] se identifica com a classe que o gerou, liberal, porém autoritária e antidemocrática [...] Inglaterra e Estados Unidos, agradecendo os serviços de seu “gendarme” intelectual, convidam-no a uma série de conferências. [...] firma manifestos aplaudindo a invasão yanque a Cuba (e outro contra Fidel Castro), a repressão aos negros rebeldes nos Estados Unidos e o extermínio de guerrilheiros na Bolívia.¹⁴⁹ (MATAMORO, 1999, p. 240, tradução nossa),

Além disso, Borges justificou o assassinato de Che Guevara, os bombardeios com napalm no Vietnã e até mesmo um surto de tuberculose infantil no interior argentino

¹⁴⁸ No original: “*Quién puede, hoy día, ignorar a Borges?*”.

¹⁴⁹ No original: “*adhirió a todos los golpes militares contra gobiernos populares e constitucionales [...] se identifica con la clase que lo generó, liberal pero autoritaria y antidemocrática [...] Inglaterra e Estados Unidos, agradeciendo los servicios de su gendarme intelectual, lo invitan a series de conferencias. [...], firma manifestos aplaudiendo la invasión yanqui a Cuba (e otro contra Fidel Castro), la represión de los negros rebeldes en los Estados Unidos y el exterminio de los guerrilleros en Bolivia*”.

(MATAMORO, 1999, p. 243). Alguns chegaram a defender sua eliminação – “Borges escapou de que o fuzilassem, porém esteve perto. Pela esquerda, que proclamou várias vezes a necessidade de fuzilá-lo”¹⁵⁰ (MATAMORO, 1999, p. 193, tradução nossa), o que dá bem o clima e as reações que suas opiniões e posições políticas provocavam naqueles anos. É nesse contexto político, cultural e até mesmo pessoal que o Prólogo deve ser entendido, assim como sua declaração de filiação ao Partido Conservador. Por um lado, há uma tradição em seus textos de “peleja” e confronto, como já mostramos; por outro, há uma postura de atitude provocadora, o que acirra ainda mais o conflito que conduz à adesão ou eliminação, o que estaria na origem de uma atitude totalitária. O apoio aos governos ditatoriais, a defesa da sua intervenção contra os movimentos populares e ligados ao peronismo e o culto aos antepassados militares representam a reação, cada vez mais contundente e radical, do escritor a esse quadro nacional de conflito e desagregação social, que atinge seu ápice em 1970 com a entrada em cena, de forma espetacular, do grupo político armado Montoneros e o sequestro – e posterior execução – do ex-presidente e ex-general Pedro Aramburu, acontecimento contemporâneo ao Prólogo e ao lançamento do livro. Como afirma Orgambide no texto de 1978, “hoje, o Borges político reparou essa dívida do Borges escritor: é um homem de ação, sem dúvida, um militante”¹⁵¹ (ORGAMBIDE, 1999, p. 258, tradução nossa). Um militante conservador, reacionário na medida que posiciona seu projeto no passado, no formativo século XIX, e não em uma ação de mudança futura.

¹⁵⁰ No original: “Borges se salva de que lo fusilaran, pero estuve al borde mismo. Desde la izquierda, que proclamo distintas veces la necesidad de fusilarlo”.

¹⁵¹ No original: “Hoy, el Borges político ha reparado esa deuda del Borges escritor: es un hombre de acción, sin duda, un militante”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUANDO EXPLODE A VIOLÊNCIA

As datas com que Borges assina seus textos têm particular relevância para o entendimento do contexto em que foram redigidos, e reforçam a ligação dos seus textos literários e para literários com o contexto político-social em que foram escritos. A assinatura do Prólogo a *O informe de Brodie* não foge à regra. Datado de 19 de abril de 1970, ele antecede em cerca de quatro meses a publicação do livro, entregue ao público em agosto daquele mesmo ano – um ano particularmente importante na história recente da Argentina. Entre os dois momentos – abril e agosto –, acontece um evento de grande repercussão política: o sequestro e execução do general e ex-presidente da República Pedro Aramburu, realizado de forma espetacular pelos Montoneros, grupo peronista que aderiu à luta armada contra o regime militar que governava o País. Aramburu foi sequestrado no dia 29 de maio – 50 dias depois da data firmada pelo escritor no Prólogo – e executado no dia 1º de junho – menos de dois meses antes do lançamento do livro. Os acontecimentos daqueles meses poderiam ser apenas coincidência, mas uma decisão do autor indica como sua atividade literária está intrinsecamente ligada à conjuntura nacional, especialmente naquele momento histórico. Antes do lançamento oficial de *O informe de Brodie*, Borges toma uma atitude editorial de forte significação política, pratica um ato que pode ser entendido como a tentativa de intervenção da ficção no mundo real. O fato foi percebido por Beatriz Sarlo, quando estuda o conto “O outro duelo”, em *A Paixão e a Exceção*, livro de ensaios sobre o terrorismo *montonero*, a paixão em torno da figura de Eva Perón e o escritor Jorge Luis Borges. Ao analisar aqueles anos, ela recupera um aspecto para textual importante para se entender o contexto e uma provável intenção política no ato do escritor: Em agosto de 1970, diz Sarlo, “a revista *Los Libros* publicou ‘O outro duelo’, de Borges. A nota editorial dizia: No dia 24 de agosto Jorge Luis Borges completa 71 anos. Coincidindo com a data, será publicado pela Emecé um novo livro de contos...” (SARLO, 2005, p. 9).

A crítica destaca a surpresa inicial pelo fato de uma revista de assumido posicionamento político à esquerda ter dedicado a capa daquele número para um escritor de posições assumidamente conservadoras e provocadoramente anti esquerdistas. A nota do editor da revista destaca ainda que “o fato adquire especial importância quando se considera que o último conto foi publicado em 1953” (referindo-se aos contos “O fim” e “O Sul”). Borges, em 1970, “já começava a ser o emblema da literatura argentina que foi durante as três décadas seguintes” (idem, p. 10), o que dá um significado ainda maior à sua escolha pela publicação como *avant*

première do conto mais violento da nova coletânea. “Depois de muitos anos, Borges escolhia como antecipação a *O informe de Brodie* essa história bárbara, e mais uma vez afrontava seus leitores com a narração diáfana de um acontecimento brutal e remoto” (idem). Provavelmente o mais sangrento dos contos borgeanos, “O outro duelo” narra um relato escutado pelo escritor no passado sobre dois gaúchos, inimigos históricos, que lutam lado a lado numa das muitas guerras do século XIX e acabam degolados de forma cruel.

Por que então, nesse momento, o escritor retorna a esse mundo bárbaro e confere a ele esse caráter factual? Por que essa nostalgia da violência e do combate, do universo da barbárie? Para a crítica argentina, a decisão de publicar o conto e elegê-lo como antecipação de sua obra ficcional inédita depois de tantos anos remete diretamente ao conturbado momento vivido pela Argentina, em plena ditadura militar, de explosão da luta armada e do movimento guerrilheiro que, exatamente naquele ano, praticava um ato que aprofundaria de forma irreversível o conflito político nacional. A crítica vê uma “proximidade casual entre as duas datas [...]” (idem), mas anota também que a execução de Aramburu definiria os rumos daqueles anos em uma Argentina que não seria mais a mesma. Mais uma vez, Borges posiciona-se e intervêm no contexto pela literatura.

A exceção do conto na trajetória e na obra borgeana – pela sua crueldade e violência desmedida, relatada de forma direta e crua – pode ser equiparada à excepcionalidade daqueles tempos, marcados pela “hipérbole da crueldade” (p. 11). No colóquio que Borges manteve com seu agente literário Norman Thomas Di Giovanni, em 1971, ele afirma e reafirma que sua intenção era contar uma história implacável. “Eu a imaginei como uma trama cruel, e a transformei em uma anedota para torná-la ainda mais cruel. Inventei alguns personagens que contaram a história de maneira cômica para fazê-la ainda mais dura e desapiedada”¹⁵² (BORGES, 2016b, p. 42, tradução nossa). O clima caótico e de desagregação social já era sentido na Argentina antes mesmo dos acontecimentos de 1970 – no ano anterior, uma importante liderança sindical, Augusto Vandor, fora executada com cinco disparos na sede da União Obrera Metalúrgica, situação que foi agravada com o sequestro de Aramburu. Linha dura, Aramburu pregava a “desperonização” do país e maior rigor no combate aos grupos que apoiavam o antigo presidente; foi um dos principais responsáveis pelo exílio de Perón e também pela perseguição aos seus seguidores (em 1956, 17 oficiais militares foram fuzilados a mando do então presidente). Além disso, havia outro fato muito significativo atribuído a Aramburu: o

¹⁵² No original: “Yo la imaginé como una trama cruel, y la transformé en una broma para hacerla aún más cruel. Inventé algunos personajes que contaran la historia de manera cómica para hacerla más dura y más despiadada”.

ocultamento do corpo de Eva Perón, que havia desaparecido por anos depois que os militares da Revolução Libertadora tomaram o poder.

O grupo Montoneros¹⁵³ era desconhecido em 1970, quando realizou o ato audacioso e espetacular. A partir de 1º de junho, atrairia não só a atenção midiática e política, mas também de outros grupos radicais de esquerda, que passaram a gravitar em seu entorno e até a “assinar” seus atos com a “marca” Montoneros. O grupo soube, segundo Sarlo, decodificar e traduzir nos seus atos alguns valores que sensibilizaram parte da sociedade, como a disposição para o sacrifício e a morte, especialmente aquela em combate, praticada em nome do povo e de uma justiça restauradora, que só poderia levar à vitória. A própria morte adquire uma razão existencial – “a única coisa que se pode perder é a vida”, diziam os discursos e manifestos do grupo, e o ato terrorista era a única justiça disponível para quem era oprimido e reprimido pelos governos antiperonistas (SARLO, 2005, p. 179-180).

Esse é o contexto em que acontece a publicação de *O informe de Brodie* e do seu Prólogo: a crise que se radicalizava em uma situação de extrema violência, de desagregação social e à beira da guerra civil. Uma situação que o escritor aproxima do período formativo e conflitivo do Estado argentino do século XIX. O Prólogo e os contos da coletânea sugerem que esse contexto volta ciclicamente àquela mesma situação de guerra permanente. Borges oferece como alternativa o retorno nostálgico a um suposto heroísmo baseado na coragem e na valentia, mitificado pelo autor através da revivificação de histórias, personagens e parentes antepassados, que no entanto dialogam diretamente com o presente da escritura, no qual o confronto entre as ideias de civilização e barbárie continuam presentes como na época de Sarmiento: aquela, desejada conforme um modelo eurocêntrico, supostamente culto e universalista, enquanto a ideia de barbárie é associada a uma Argentina interiorana, ligada ao passado e às tradições locais. Se essa ideia de barbárie está associada à fundação do Estado-Nação argentino, e impregna os conflitos identitários daí decorrentes, o modelo civilizatório eurocêntrico é defendido por parte da intelectualidade local, com a qual o escritor se alinha ideologicamente.

A relevância que adquiriu a discussão sobre os termos “civilização” e “barbárie” entre a elite intelectual da Ibero-América nos dois últimos séculos, é fruto do “imaginário triunfante

¹⁵³ Sarlo (2005, p. 180) explica a origem do termo Montonero: “A montonera é a formação gaúcha original, uma forma incompreensível para o militar de origem europeia, que nela vê apenas o “montão, o agrupamento desordenado e imprevisível de cavaleiros e lanças”. Uma das suas características é a imprevisibilidade: “Aparece de repente, sabe encolher-se até o limite da dissimulação e fundir-se à sociedade dispersa que a originou [...] A montonera é a resposta americana às táticas europeias de guerra; mais que uma formação militar, é uma formação cultural” (*idem*).

do sistema mundial colonial/moderno em seus horizontes coloniais” (MIGNOLO, 2003, p. 94), que impôs esse debate como central, da mesma forma que impôs o modelo civilizatório e cultural europeu como dominante. Conquista e conversão, evangelização e acultramento, exploração e subjugação, o projeto dos conquistadores foi implantado à força, mas também pela cultura, educação e religião. Inversamente ao que aconteceu no continente europeu, que foi sendo ocupado organicamente, a América foi ocupada pelos ibéricos (os espanhóis mais do que os portugueses) como parte de um projeto de uma nova sociedade, de um Novo Mundo, dando à conquista, assim como foi na Reconquista aos mouros, “um sentido de missão, de necessidade histórica, de fervor evangélico” (SAID, 2011, p. 437). O sentido de conversão e subjugação, que se veste de missão civilizadora, acontece a partir de uma visão eurocêntrica, do centro para a periferia, do urbano para o rural, do escrito para o oral. Para Quijano (2005), a “missão civilizatória” estava baseada no binômio trabalho-raça, a sustentava as práticas homogeneizadoras eurocêntricas. A América representou o estabelecimento de um novo padrão de poder de abrangência mundial, que reproduziu as táticas e técnicas do processo de colonização que o mundo assistiu a partir do século XVI, e que depois do continente americano foi reproduzido em outras terras. Baseado numa distinção entre inferiores e superiores, bárbaros e civilizados, irracional e racional, tradicional e moderno, onde o não só econômico, mas cultural e mental estavam na Europa (“a Europa e o europeu se constituíram no centro do mundo capitalista” (QUIJANO, 2005, p. 120). A prática de um etnocentrismo colonial e a classificação racial universal atribuiu aos outros povos o atraso e uma inferioridade inédita na história, o que justificou a escravidão, a subjugação e o genocídio. “O fato é que já desde o começo da América, os futuros europeus associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, porque eram raças inferiores” (idem). Paralelamente, o novo sistema-mundo de poder obteve êxito na sua estratégia de articular o trabalho e todas as formas históricas de controle do trabalho (assalariado, escravo, serviçal, etc.), de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial e das suas formas de exploração. Apoiado nessa nova estrutura de controle do trabalho, no eurocentrismo e na colonialidade do poder, o capitalismo mundial pode expandir-se e tornar-se hegemônico, criando novas identidades e interferindo na intersubjetividade, promovendo a resignificação de culturas e tradições (como as pertencentes às populações originárias da América, mas não só). Quijano atribui a essa nova configuração que a exploração da América provocou a gênese do que se convencionou a chamar de modernidade:

com a América inicia-se, assim, todo um universo de novas relações materiais e intersubjetivas. É pertinente, por tudo isso, admitir que o conceito de modernidade não se refere somente ao que ocorre com a subjetividade [...]. O conceito de modernidade dá conta, do mesmo modo, das alterações na dimensão material das relações sociais. Quer dizer, as mudanças ocorrem em todos os âmbitos da existência social dos povos e, portanto, de seus membros individuais, tanto na dimensão material como na dimensão subjetiva dessas relações. E como se trata de processos que se iniciam com a constituição da América, de um novo padrão de poder mundial e da integração dos povos de todo o mundo nesse processo, de todo um complexo sistema-mundo, é também imprescindível admitir que se trata de um período histórico inteiro. Em outras palavras, a partir da América um novo espaço/tempo se constitui, material e subjetivamente: essa é a mentira do conceito de modernidade (QUIJANO, 2005, p. 124-125).

À essa missão civilizadora eurocêntrica que impulsionou ideologicamente Sarmiento e outros intelectuais do continente deve ser contraposta uma situação concreta, real, de guerras intermináveis e conflitos sem fim. Os personagens dos contos tardios de Borges, a que o Prólogo a *O informe de Brodie* se refere, estão condenados a um destino violento – o “destino sul-americano” que o autor fala no “Poema conjectural” (BORGES, 1999b, p. 268). Suas vidas são determinadas pela luta e pelo conflito. Os conflitos do século XIX – aqueles que levaram à emancipação da Espanha e depois aqueles entre unitários e federalistas, que visavam organizar o Estado e dar uma unidade nacional – revelaram uma sociedade vivendo em estado de guerra permanente; um estado pré-social, que remete àquela situação descrita pelo filósofo Thomas Hobbes como o estado de natureza¹⁵⁴ em que viveriam os homens se deixados sem o controle de uma entidade superior e toda poderosa – o Estado.

Hobbes elabora nos seus ensaios políticos uma ciência baseada na busca e obtenção da paz, objetivo que justifica e fundamenta na teoria expressa no *Leviatã*: a de que o homem, em estado natural, vive em eterna guerra, em luta constante para se alimentar e sobreviver, em batalha pela auto conservação. Para Hobbes, o estado de natureza é um estado de permanente conflito e disputa entre grupos e entre indivíduos. Um estado de desordem e violência, de prevalência dos interesses pessoais, egoístas e antissociais, cujos membros vivem em constante desconfiança e com disponibilidade preventiva para a violência, para o acúmulo de poder e para a obtenção de armamentos cada vez mais competitivos. Impera a solução violenta dos conflitos.

¹⁵⁴ Vale aqui assinalar como esse conceito, ele mesmo, é parte de uma estratégia de dominação hegemônica da modernidade capitalista mundial e do sistema-mundo de poder: “o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a ideia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização europeia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. Tal mito foi associado com a classificação racial da população do mundo. Essa associação produziu uma visão na qual se amalgamam, paradoxalmente, evolucionismo e dualismo” (QUIJANO, 2005, p. 127).

“No estado de natureza não existe nenhum freio à concorrência e nenhum processo civilizador do conflito. No estado de natureza vigora uma predisposição multilateral para a violência e os concorrentes tornam-se necessariamente inimigos [...]” (KERSTING, 2003, p. 75). Para combatê-lo, os homens firmam um contrato, um acordo de cada um com cada um, e renunciam a certos direitos em favor de uma ordem apoiada na dominação e na repressão por parte desse ente. Para o filósofo inglês, a maior descoberta do seu tempo, a mais útil e que poderia evitar todo mal e garantir condições pacíficas de vida a todos, seria o surgimento do Estado e do seu poder absoluto, o poder legitimado racionalmente e socialmente pelo contrato que se estabelece com seus membros, os indivíduos dessa sociedade burguesa que se organiza e ganha o poder, ou pelo menos o seu controle.

Se Spencer, dentro da sua perspectiva que pode ser definida como darwinismo social, prevê no futuro uma sociedade sem Estado e baseada no indivíduo, um caminho que ainda precisa ser percorrido, Borges vê a Argentina – sobretudo nos anos 1970 – seguindo o caminho inverso, de uma sociedade que ainda precisa passar por um governo forte e militarizado para que haja o desenvolvimento e a evolução para um individualismo balizado pela cooperação voluntária. Não se alcança o desenvolvimento e o progresso (representado por uma sociedade industrial, tal como a conhecemos agora) senão passando pelo militar, o qual, pela disciplina, engendra a persistência nos esforços, o consentimento para agir sob uma mesma direção – não imposta, mas aceita por contrato – e o hábito de se organizar para alcançar grandes resultados. Borges parece então abandonar nessa fase tardia da vida aquele ideal das sociedades modernas em que o individualismo prevalece, e dá um passo atrás nas suas convicções políticas: defende o Estado autoritário.

Se podemos associar “Nosso pobre individualismo” à influência do pensamento político inglês, podemos dizer que ele se desenvolve entre uma concepção apoiada nas ideias de John Locke e seu Estado Liberal com governos estáveis, tendo como horizonte as ideias de Herbert Spencer e seu individualismo radical. São ideias pelas quais Borges manifestara simpatia e que estavam presentes nas suas reflexões desde os anos 1930-1940, mas que foram retrocedendo e se radicalizando em um conservadorismo cético e pessimista, desesperançado, resignado e até mesmo cínico. O Borges dos anos 1920-1930, que apoiou o governo de Yrigoyen e uma visão liberal clássica, nos anos 1940 acentua sua mirada liberal em direção à defesa cada vez mais acirrada da concepção spenceriana do individualismo irrestrito e ante estatal. Esse Borges, nos anos 1970, inclina-se para uma opção conservadora e cética a partir da sua leitura do contexto político-ideológico que pediria a instalação de um Estado militar baseado na força. A sua defesa

da autonomia da arte e da autonomia das opiniões políticas da criação artística é reafirmada de forma categórica, porém deve ser relativizada pela leitura das ficções daquele período, que, diferentemente daquelas de *Ficções* e *O Aleph*, distanciam-se das narrativas desreferenciadas, autorreflexivas, dessubjetivizadas e centradas nas questões linguísticas e literárias. A imposição da ordem pela força e a eliminação do adversário (no caso, o adversário peronista) é sua resposta ao contexto político da Argentina daqueles anos, ameaçada por uma nova guerra civil, como a que dividiu o país entre unitários e federalistas. Nos contos de *O informe de Brodie*, o escritor flagra as origens desses conflitos voltando um século no tempo e enxerga no duelo sempre latente entre seus personagens a repetição de uma luta fratricida que remonta à Conquista e às lutas pela unificação nacional. Para um autor que nos anos 1930 e 1940 discutia política situando-se entre um Estado Liberal de modelo clássico e um individualismo liberal radical, esse horizonte de “um severo mínimo de Estado” torna-se mais distante – daí o sentimento de derrota e o ceticismo, resumido no Prólogo com um processo de aprendizagem: “a já avançada idade ensinou-me a resignação de ser Borges” (BORGES, 2001, p. 17).

O estado das coisas remete mais ao mundo pré-social que ao mundo liberal no qual acredita e no qual foi formado. Está mais para uma solução hobbesiana do Estado forte e todo poderoso, que afinal precisa impor a paz e a ordem naquele mundo em decomposição/desagregação. Esse caminho que, em termos políticos, vai da civilização à barbárie, do Estado liberal ao Estado militar autoritário (que Borges passaria a defender nos anos imediatamente posteriores), pode ser percebido nos contos que se seguem ao Prólogo de 1970, como “O outro duelo”, de forma indireta, e “O Evangelho segundo Marcos” e “O informe de Brodie”, de forma mais visível. Em todos eles subjaz um duplo sentido de executar um ato tendo como propósito maior sua missão civilizadora. Não uma missão evangelizadora ou religiosa, mas uma missão cultural e política, assumindo uma função institucional, representativa dos organismos do Estado. A incapacidade dos Gutre (“O Evangelho segundo Marcos”) de abstração e interpretação da parábola bíblica da crucificação é também a ausência de educação e práticas sociais e culturais inclusivas e homogeneizadoras de padrões culturais mínimos. A regressão cultural que os Mlch (“O informe de Brodie”) sofrem é também uma dificuldade dessas mesmas instituições de darem conta da sua função organizadora e atribuírem um sentido mínimo ao grupo social. A impunidade dos Nilsen (“A intrusa”), o duelo que está para acontecer a qualquer momento em “O outro duelo”, remetem a personagens que vivem sem lei ou ordem, sem Estado e suas entidades. Há nos contos de *O informe de Brodie* um sentido regressivo na missão civilizadora. Nenhuma imagem traduz melhor esse fracasso

civilizacional do que o relato do reverendo David Brodie, que se depara com um grupo humano que envolveu, mas que ainda é mais organizado e “civilizado” do que o nosso mundo atual (o dos anos 1970).

Em “O outro duelo”, o tema também aparece, mas com o sinal invertido, como indicador de exaustão de um mito – aqueles gaúchos de vida nômade e indômita, seres brutos e incultos, estão fadados ao desaparecimento. Há uma ação afirmativa, executora desses personagens como sinal do fim de um modo de vida. Esse é também um momento em que os gaúchos são cooptados pelo poder militar e estatal e enviados ao campo de batalha, onde enfim perecem. Carlos Gamerro, em *Facundo o Martín Fierro* (2019), comenta sobre esse embate que ocorreu ao longo do século XIX e que colocava o individualismo e um certo anarquismo dos gaúchos dos pampas contra o governo central e suas elites letradas, para quem o progresso e a civilização eram incompatíveis com o modo de vida que os dois personagens representam. Ao analisar e reinterpretar a importância do poema *Martín Fierro* para a história e a cultura argentinas, o crítico recupera o papel preponderante que a *Ley de Levas*¹⁵⁵ teve no desaparecimento de figuras como Cardoso e Silveira (o recrutamento pelo “moreno brasileiro” lembra os arrastões que a *Ley de Levas* permitia e que afinal está no começo da desgraça de Martín Fierro): “O problema, assinala Hernández, é que a lei do Estado se aplica de modo distinto: a *lei de vagos*, cujo objetivo é proporcionar braços nas estâncias, e a *lei de levas*, destinada a prover de tropa os fortes, valem para o campo e não para a cidade”¹⁵⁶ (GAMERRO, 2019, p. 79, tradução nossa). A naturalidade com que os gaúchos de “O outro duelo” seguem seu caminho ao lado do exército no conflito uruguaio, a total falta de resistência em seguir para o campo de batalha, que afinal colocará fim às suas vidas, revelam não só o processo de cooptação e institucionalização do recrutamento forçado, mas também a cotidianização desse comportamento guerreiro e violento e sua presença em todas as esferas da vida social. “A solução dos conflitos se dá quando uma das partes derrota e elimina a outra: triunfo da civilização sobre a barbárie, degola do caudilho, substituição do gaúcho pelo imigrante, eliminação física do selvagem”¹⁵⁷ (GAMERRO, 2019, p. 45, tradução nossa). Em ambos os casos, a violência predomina e determina as relações. O

¹⁵⁵ A *Ley de Levas* permitia ao Ministério da Guerra recrutar homens, geralmente jovens, sem ocupação e domicílio definidos, ou sem posse de terras, para lutarem no exército na expulsão dos indígenas locais e na consolidação das fronteiras, além de outros conflitos militares.

¹⁵⁶ No original: “*El problema, señala Hernández, es que la ley de Estado se aplica de modo diferencial: la ley de vagos, cuyo objetivo es proporcionar brazos a las estancias, y la ley de levas, destinada a proveer de tropa a los fuertes, se aplican en el campo y no en la ciudad*”.

¹⁵⁷ No original: “*La solución de los conflictos se da cuando una de las partes derrota y elimina a la otra: triunfo de la civilización sobre la barbarie, degüello del caudillo, reemplazo del gaucho por el inmigrante, eliminación física del salvaje*”.

projeto de Sarmiento, de exploração econômica intensiva e voltada para o mercado mundial, enfim prevalece.

O Prólogo de 1970 pode ser considerado um exemplar da crise entre o ideal do individualismo moderno defendido por Borges e o contexto político argentino, reproduzindo o embate entre as liberdades individuais e a inclinação do autor a favor de um maior controle estatal. Também pode ser considerado mais um momento da obra do escritor em que as questões estéticas e as políticas se entrelaçam e no qual, arriscamos dizer, Borges se torna um escritor engajado de forma menos dissimulada. A discussão proposta pelo argentino, e realizada nos ensaios a partir da forte influência do pensamento político de tradição inglesa, sugere que essa elaboração ensaística esteja mais ligada ao campo dos componentes civilizacionais eurocêntricos desse embate, ao pensamento político das nações que servem de modelo para a elite intelectual argentina da qual Borges faz parte. Do lado oposto, nas ficções dos anos 1970, publicadas um quarto de século depois de “Nosso pobre individualismo”, a frustração com o quadro nacional reflete-se no tom de desencanto e pessimismo que domina os enredos desses contos. Numa trajetória que segue caminhos paralelos, podemos afirmar que o escritor argentino transita do ensaio à ficção, da civilização à barbárie, da análise da filosofia política à elaboração e encenação da violência como elemento entranhado no âmago da sociedade argentina.

Ao explorar ficcionalmente os conflitos que originaram e ainda dividem a nação, ao trazer o tema para o centro da sua obra “nas fronteiras da velhice”, o autor expõe as suas próprias contradições e uma escritura apoiada no conflito. Se manifesta contrariedade com qualquer tipo de regime ou filosofia política autoritária ou ditatorial – a referência aos regimes comunistas, nazistas ou nacionalistas, feita no Prólogo, atesta esse comentário –, Borges opta, entretanto, por uma saída radical através da violência extremada e institucionalizada, reveladora de uma sociedade fraturada e que só resolve seus impasses pela violência. Borges faz a opção por um individualismo heroico de uma Argentina do século XIX: contradizendo seu discurso liberal, opta pelo retorno a um passado arcaico e pré-capitalista, oligárquico e com traços coloniais, “Borges se considera atolado em uma época miserável, em que o heroísmo e a coragem já não existem, sente nostalgia – e paixão – pela aventura, recorda seus antepassados, suas mortes vitoriosas [...]”¹⁵⁸ (DORFMAN, 1972, p. 54, tradução nossa). Como afirma Ginzburg (2017, p. 155), a opção de Borges reafirma que

¹⁵⁸ No original: “*Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente nostalgia – y la pasión – de la aventura, recuerda sus antepasados, sus muertes victoriosas...*”.

[...] há uma espécie de permanência do passado ao longo do que se entenderia por presente. Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um desespero para uma distinção entre a percepção mediada pela memória e a percepção imediata da experiência.

O passado permanece e retorna pela mão da violência, numa enunciação dilacerada que se deixa entrever no percurso de um projeto nacional que se esvai nos seus impasses e em uma realidade dominada pelo conflito e por personagens degradados vivendo em um país marginal na ordem mundial.

Para uma sociedade desorganizada e em estado de guerra, há que refazer o contrato à maneira de Hobbes e implantar um Estado Leviatã, que, sob o domínio do medo e o monopólio da violência, se imponha sobre a sociedade que, um século depois, continua dividida e vivendo próxima ao estado de natureza. Desde Hobbes, o Estado é considerado o instrumento moderno para estabelecer a paz e evitar que os homens se destruam mutuamente, permitindo melhorias nas condições de vida. O Estado evitaria o caos. Sem a segurança oferecida pelo poder regulador e repressor do Estado,

não há lugar para a indústria, pois seu fruto é incerto; consequentemente não há cultivo da terra, nem navegação, nem uso das mercadorias que podem ser importadas pelo mar; não há construções confortáveis, nem instrumentos para mover e remover as coisas que precisam de grande força; não há conhecimento da face da Terra, nem cômputo do tempo, nem artes, nem letras; não há sociedade; e o que é pior do que tudo, um constante temor e perigo de morte violenta. E a vida do homem é solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta. Poderá parecer estranho a alguém que não tenha considerado bem estas coisas que a natureza tenha assim dissociado os homens, tornando-os capazes de atacar-se e destruir-se uns aos outros. (HOBBS, s.d., p. 89)

Ao tentar integrar e equacionar essa dupla herança, Borges explicita as bases sobre as quais se constrói a sua visão de mundo política, a ideologia que tensiona sua escritura. Como bem assinala Piglia,

[...] essa forma ideológica não deve ser confundida com as visões políticas de Borges. Ela as determina, mas contraditoriamente, e enquanto essas opiniões mudam e Borges passa do yrigoyenismo a uma certa forma nativa de fascismo, os elementos básicos dessa construção permanecem e se encontram ao longo de toda a sua produção. Fundada no passado de sangue e linhagem, na origem e no culto dos ancestrais, essa ideologia reflete, antes de tudo, as contradições de sua inserção na sociedade. Ela transcreve em uma linguagem específica um conteúdo social particular, e ao mesmo

tempo expressa uma oposição central entre consciência de classe e situação social.¹⁵⁹ (PIGLIA, 1979, p. 6, tradução nossa)

Borges nunca “exclui os contrários, mas os mantêm e os integra como elementos constitutivos da sua escritura”¹⁶⁰ (PIGLIA, 1979, p. 6, tradução nossa).

Conforme analisamos antes, a postura do escritor nos anos anteriores ao surgimento de Perón e do peronismo era marcada pela defesa do individualismo contra projetos nacional-populistas, contexto que é melhor traduzido pelo artigo “*Nuestras imposibilidades*”. Naqueles anos, a adesão ao gaúcho e ao *orillero* como símbolos da identidade nacional, da liberdade individual e da valentia e coragem que eram próprias do argentino era “sobretudo vivencial e emotiva, porém não carecia de sustento ideológico”¹⁶¹ (GAMERRO, 2019, p. 77, tradução nossa). Nesse período, Borges gostava de se declarar anarquista e defensor do liberalismo – ideários, por sinal, contraditórios, mas que eram úteis no combate contra as intervenções militares e estatais que se tornaram mais e mais frequentes na vida política argentina. Porém, a partir do surgimento da figura de Perón no cenário político, “tudo se complica: o primeiro peronismo se apropria da figura do gaúcho como símbolo”¹⁶² (GAMERRO, 2019, p. 77, tradução nossa). Esse é o período do ensaio “Nosso pobre individualismo”, publicado entre *Ficções* e *O Aleph*, no qual o autor elabora uma literatura ficcional que se apoia no desreferenciamento em relação ao mundo concreto e expressa a sensação de irrealidade perante esse contexto.

Tudo se radicaliza nos anos 1970 – o contexto e as posições políticas do autor. Borges busca sustentação ideológica no passado para fazer oposição ao peronismo e à iminência da sua volta, assim como da explosão da luta guerrilheira. O escritor também transforma suas narrativas, que deixam de ser elaboradas, rebuscadas, eruditas e labirínticas, para serem diretas e realistas, com relatos de inspiração oral e memorialista, buscando no passado os valores que julgava que a sociedade argentina daqueles anos havia perdido, assim como a desintegração do tecido social e político que acontecia diante dos seus olhos. Essa leitura do quadro político

¹⁵⁹ No original: “[...] esta forma ideológica no debe ser confundida con las opiniones políticas de Borges. Las determina, pero contradictoriamente, y mientras estas opiniones cambian y Borges pasa del yrigoyenismo a cierta forma nativa del fascismo, los elementos básicos de esa construcción se mantienen y se los encuentra a lo largo de toda su producción. Fundada en el pasado de sangre y en la estirpe, en el origen y en el culto a los mayores, esta ideología refleja, antes que nada, las contradicciones de su inserción en la sociedad. Transcribe en un lenguaje específico un contenido social particular y a la vez expresa una oposición central entre consciencia de clase y situación social”. Borges então nunca “excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura”.

¹⁶⁰ No original: *sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura*”.

¹⁶¹ No original: “sobre todo vivencial y emotiva, pero no carecía de sustento ideológico”.

¹⁶² No original: “todo se complica: el primer peronismo se apropia de la figura del gaucho como símbolo”.

empurra Borges para a radicalização conservadora, culminando poucos anos depois no apoio ao regime militar. É quando o autor renega a si mesmo e a alguns escritos do passado.

“O regresso do peronismo, entre outras coisas, reaviva o Borges da dura religião da coragem e da espada”¹⁶³ (GAMERRO, 2019, p. 313, tradução nossa). Ao operar pela desconstrução da mitologia nacional criada em volta de alguns símbolos, como o gaúcho e sua insubordinação, o escritor apresenta, pelo retorno aos temas da coragem e da violência, nesses anos 1970, uma proposta reacionária ao estado de desagregação social, aos atos terroristas tanto do Estado quanto de grupos de oposição. A crítica política é acompanhada da crítica ao nacionalismo, que elevava a literatura gauchesca e a figura do gaúcho ao papel de representante das ideias populistas do peronismo. Enquanto procura desconstruir a imagem épica do gaúcho como herói nacional e aponta com frequência cada vez maior que a mitificação de Martín Fierro é a valorização do personagem fora da lei, desertor, traidor e assassino, Borges percebe que “as esperanças que havia posto em Martín Fierro haviam sido desvirtuadas, pois esperava que seu individualismo fosse o baluarte contra o peronismo, porém esse o absorveu e renovou”¹⁶⁴ (GAMERRO, 2019, p. 77-78, tradução nossa).

Ao criar uma “terceira” parte para o poema nacional no conto “O fim”, ao promover o encontro de Martín Fierro com o Moreno (irmão do personagem que o herói nacional assassinara na primeira parte do poema), ao fazer Fierro ser morto em um duelo redentor, Borges está restabelecendo o senso de justiça e os mecanismos que faziam cumprir não a lei, mas uma ideia de justiça disseminada naquela época e naquela região inóspita e remota da Argentina onde habitavam os personagens. “Borges, em ‘O fim’, coloca mais uma vez a justiça oral e familiar contra a lei, e agora Martín Fierro é o representante da lei”¹⁶⁵ afirma Gamero (2019, p. 69, tradução nossa). Para ele, Borges opera a rebarbarização do personagem, procedimento que é acentuado em 1970 com os gaúchos de “O outro duelo” – que, como Fierro, Moreira ou Muraña, eram gaúchos simplórios, sem imaginação, vivendo entre a lei e a marginalidade, a pobreza e algum poder desfrutado graças aos únicos valores que possuíam: a honra e a fama de valentes. Cardoso e Silveira e a imagem do gaúcho mitificado pelo revisionismo populista são desconstruídos em “O outro duelo”, uma vez que o relato os

¹⁶³ No original: “*El regreso del peronismo, entre otras cosas, reaviva al Borges de la dura religión del coraje y de la espada*”.

¹⁶⁴ No original: “*las esperanzas que había puesto en el Martín Fierro se han visto defraudadas, pues esperaba que su individualismo fuera baluarte contra el peronismo, pero este lo absorbió y lo remonterizó*”.

¹⁶⁵ No original: “*Borges, en El fin, pone otra vez la justicia oral y familiar contra la ley, y ahora Martín Fierro es el representante de la ley*”.

aproxima mais da realidade rústica e ignota em que vivem do que de personagens rurais transformados em heróis nacionais.

Nessa revisão da obra, “Borges se arrepende de ter contribuído para a exaltação da barbárie que culminou com o culto do gaúcho” (GAMERRO, 2019, p. 283, tradução nossa). O gaúcho, que a mitologia ligada ao movimento peronista associava ao indígena habitante original da pampa e ao seu “descendente”, o trabalhador dos subúrbios, era elevado então a um poder que transcendia sua condição social, e deveria militar nas fileiras peronistas. Borges radicaliza contra essa imagem e renega alguns textos do passado. Qualquer coisa é melhor que “o Monstro” e nunca nominado Perón. À desordem peronista, até mesmo uma ditadura militar seria preferível. Aquela simpatia que Borges nutria pelo gaúcho e que ainda, segundo Gamero (2019), pode ser vislumbrada em “Nosso pobre individualismo” – uma vez que naqueles anos 1940 o personagem ainda era visto como rebelde (assim como a figura do *compadrito*) – já não existe mais. Vale lembrar o que o autor escreveu naquele ensaio de 1946 como expressão da ideia da insubordinação: ao não consentir que se mate um valente, e se pôr então a lutar com ele, Martín Fierro estaria representando a coragem e o valor pessoal, a amizade e a lealdade, colocando assim as relações pessoais acima das relações com o Estado – o símbolo, portanto, do individualismo argentino e a origem do seu ilegalismo, da valorização do valente que não se subordina ao poder opressivo do Estado.

Contraditoriamente, nos anos 1970, Borges deixa entrever que a Argentina se tornou uma sociedade onde o homem ainda é o principal perigo ao próprio homem, e onde se faz necessário um Estado forte, autoritário, coercitivo e amedrontador para instaurar a paz entre os grupos e os membros da sociedade. Essa última inflexão da obra ficcional borgeana é antecipada na apresentação do novo e aguardado livro. Os contos “realistas” e diretos são o oposto dos contos “fantásticos” e “labirínticos” das ficções anteriores. Daí merecerem alguma explicação e justificação no Prólogo. São textos para comover e distrair, seguindo o estilo de *As 1001 noites* ou do jovem Kipling, não angustiantes como os textos de Kafka ou Henry James. Não são desreferencializados nem buscam na irrealidade o motor ficcional, mas o referencial político é acentuado e perceptível. Como em nenhuma outra obra literária sua publicada até então, Borges leva a política para sua literatura.

Essa seria a época mais violenta da literatura do autor, que vai de *O informe de Brodie*, “passa pelos poemas épicos-patriotas de *A rosa profunda*, até o Prólogo de *A moeda de ferro*”¹⁶⁶ (GAMERRO, 2019, tradução nossa). É o período que antecede o apoio aos governos militares, a Augusto Pinochet, ditador do Chile, e que vai até 1976, fase mais dura da ditadura militar e da história recente da Argentina, que culmina com a declaração de que a democracia é “um abuso da estatística”. Gamerro (2019) assinala que, a partir de então, Borges revê seu posicionamento e em 1985, no livro *Conjurados*, não há mais a celebração da violência, da barbárie ou do culto à coragem. Entre essas duas obras, Borges toma conhecimento das atrocidades cometidas pelos militares a partir de depoimentos de mães de desaparecidos políticos e também do período de redemocratização do país. Ao visitar o Brasil, em 1984, o escritor faz mais uma vez a autocrítica e reescreve sua história:

eu desacreditava da democracia e repetia aquela frase de Carlyle, que dizia que a democracia era o caos provido de urnas. E eu disse que era um abuso das estatísticas. Mas, depois, a democracia argentina encarregou-se de desmentir-me, de provar que eu estava enganado, visto que a maioria do eleitorado argentino não votou no Partido Radical ou no Dr. Alfonsín, mas em algo bem mais essencial: votou no retorno ao bom senso, no retorno à honestidade, à paz, ao trabalho. (SCHWARTZ, 2001, p. 279)

Se, como afirmamos, a última inflexão na poética borgeana acontece a partir de 1970, com a publicação do seu livro de contos mais visceral e contundente, no qual a realidade invade mais do que em outros momentos da sua obra os seus relatos imaginativos, a reflexão sobre esses conteúdos permanece acontecendo de forma (in) coerente nos textos de caráter ensaístico – nos artigos, conferências, prólogos, entrevistas e depoimentos, como esse no final da vida em um país ao mesmo tempo tão próximo da sua Argentina e tão distante da sua literatura. A radicalização dos anos 1970 afeta sobremaneira a literatura que surge naqueles anos, muda a escritura de Borges em relação à representação que faz do real. A política e a volta de Perón transbordam para dentro das suas ficções, renovam uma das características fundamentais da sua obra - a indistinção e o embaralhamento entre gêneros literários. Borges, no Prólogo, reafirma seus princípios estético-compositivos, porém a realidade fala mais alto. Se em “*Nuestras imposibilidades*” e principalmente em “Nosso pobre individualismo” o escritor estava muito interessado na conjuntura política, em 1970 ele é absorvido por ela.

¹⁶⁶ No original: “*pasa por los poemas épico-patrioterios de La rosa profunda, hasta el prólogo de La moneda de hierro*”.

REFERÊNCIAS

- ADAMOVSKY, E. **El gaucho indómito**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019.
- ADORNO, T. W. El ensayo como forma. In: **Notas sobre literatura**. Madri: Akal, 1993.
- ÁGUILA, E. Las enumeraciones borgeanas (o algunas notas para leer la “diversa entonación” de la narración de El Aleph en la obra de J.L Borges y algunas consecuencias que de allí se derivan). **Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades** – Universidad de Chile, Santiago, otoño 2000. Disponível em: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx1eaguila.html>. Acesso em: 27 out. 2021.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARCINIEGAS, G. **Nuestra America es um ensayo**. México: Universidad Autonoma de Mexico, UNAM, s.d.
- ARRIGUCCI JR., D. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. Borges ou do conto filosófico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 abr. 1996. Jornal de Resenhas. Especial Borges.
- AUERBACH, E. O escritor Montaigne. In: MONTAIGNE, M. de. **Ensaio**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019. p. 9-33.
- BALDERSTON, D. *Revelando las falacias del nacionalismo: de “Viejo hábito argentino” a “Nuestro pobre individualismo”*. **Variaciones Borges**, n. 46, p. 135-154, 2018.
- _____. “Anotación al 23 de agosto de 1944”: reflection on a newly acquired manuscript. **Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires**, Buenos Aires, n. 81, p. 77-90, 2020.
- _____. **El método Borges**. Buenos Aires: Ampersand. 2021.
- BALDERSTON, D.; MARTINS, M. C. (ed.). **Ensayos: Jorge Luis Borges**. Pittsburgh, EUA: Borges Center, 2019.
- BENEDICT, N. C. Censorship and Political Allegory in Jorge Luis Borges's 'Viejo hábito argentino'. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v. 96, n. 1, p. 87-105, 2019.
- BENJAMIN, W. **El narrador**. Ed. Librodot.com. Disponível em: www.librodot.com. Acesso em: 2 nov. 2021.
- _____. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Os Pensadores).
- BENSE, M. Sobre el ensayo y su prosa. **Cuadernos de Seminarios Permanentes**, México, não p., 2004.

BERGONZONI, G. A. Borges não acreditava na perfeição: Entrevista com Daniel Balderston. **Manuscrita: Revista de crítica genética**, São Paulo, n. 43, p. 9-16, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/187661>. Acesso em: 7 dez. 2021.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIANCO, M. **Invención de la nación en Borges y Marechal**. Córdoba: Editorial Eduvim, 2020.

BIOY CASARES, A. **Borges**. Edição digital. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n88snnx>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BOBBIO, N.; MATEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora UnB, 1998.

BORGES, J. L. **Obras completas: 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. **Obras Completas**. Volume I. 1923-1949. São Paulo: Globo, 1999a.

_____. **Obras Completas**. Volume II. 1952-1972. São Paulo: Globo, 1999b.

_____. **Obras Completas**. Volume III. 1975-1985. São Paulo: Globo, 1999c.

_____. **Borges en el Hogar**. Buenos Aires: Sur. 2000.

_____. **O informe de Brodie**. Porto Alegre: Globo, 2001.

_____. **Ensaio autobiográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Prólogos, com um prólogo de prólogos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Textos recobrados (1919-1929)**. Volume I. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. **Textos recobrados (1931-1955)**. Volume II. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

_____. **Textos recobrados (1956-1986)**. Volume III. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. **Borges en Sur (1931-1980)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016a.

_____. **El aprendizaje del escritor**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016b. (e-book)

_____. **El tamaño de mi esperanza**. Buenos Aires: Penguin, 2016c.

_____. **Inquisiciones**. In: Moro Digital (edição digital), s.d.

_____. **Historia de la noche**.: EpubLibre, s.d.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A. A festa do monstro. In: BORGES; BIOY CASARES. **Crônicas de Bustos Domecq/ Novos contos de Bustos Domecq**. São Paulo: Globo, 2014.

BORGES, J. L.; FERRARI, O. **Diálogos**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1992.

BORGES, J. L.; GUERRERO, M. **O Martín Fierro**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BORGES, POR PIGLIA. Aulas 1 a 3. Buenos Aires: TV Pública, 2013. Programa de televisão.

BURKE, P. Um ensaio sobre ensaios. **Folha de S Paulo**, São Paulo, 13 maio 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200113.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021.

CAMPOS, V. M. de. **Borges & Guimarães**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANTO, E. **Borges a contraluz**. Buenos Aires: Libros Centauro, s.d.

CASAS, A. Breve propedéutica para el análisis del ensayo. In: ÁLVAREZ, R.; VILAVEDRA, D. (ed.), **Cinguidos por unha arela común**: Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero. T. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, p. 315-327, 1999.

CERVANTES, M. **Dom Quixote**. São Paulo: Abril, 1978.

CHACON, V. **O Brasil e o ensaio hispano-americano**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CHIARAMONTE, J. C. Prólogo. **Pensamiento de la Ilustración**: Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII. Biblioteca Ayacucho, 1977. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190906091850/Pensamiento_de_la_Ilustracion.pdf. Acesso em: 19 out. 2021.

DOMÍNGUEZ, P. J. C. Verdad y futuro: el ensayo como versión moderna del diálogo filosófico. In: ÁLVAREZ, R.; VILAVEDRA, D. (ed.). **Cinguidos por unha arela común**: Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p. 328-342, 1999.

DORFMAN, A. **Imaginación y violencia en América**. Barcelona: Anagrama, 1972.

DORFMAN, D. “La amistad una pasión y la policía una maffia”: legalidad y justicia en Jorge Luis Borges. **Variaciones Borges**, Pittsburgh, n. 46, nov. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38356151/LA_AMISTAD_UNA_PASION_Y_LA_POLICIA_UNA_MAFFIA_LEGALIDAD_Y_JUSTICIA_EN_JORGE_LUIS_BORGES. Acesso em: 21 fev. 2022.

ECHEVERRÍA, E. El dogma socialista a la juventude argentina. **Educación Portal**, 30 ene. 2012. Disponível em: <https://www.educ.ar/recursos/70079/dogma-socialista-de-esteban-echeverria>. Acesso em: 28 out. 2021.

EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. **Revista Língua e Literatura**, São Paulo, ano XIV, v. 17, p. 9-54, 1989.

FAUSTO, B.; DEVOTO, F. J. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Editora 34, 2005.

GAMERRO, C. **Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina**. Buenos Aires: Sudamericana, 2019.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2017.

GONZÁLEZ, M. B. H. *El ensayo como ficción y pensamiento*. In: CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B.; ADSUAR, M. D. (ed.). **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. p. 143-178.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GUERRA, F-X. **Modernidad y Independencias: ensayos sobre las revoluciones hispanicas**. Madri: Editorial Mapfre, 1992.

GUTIÉRREZ, E. **Borges y los senderos de la filosofía**. Buenos Aires: Altamira, 2001.

HARO, P. A. de. El género ensayo, los géneros ensayísticos e el sistema de géneros. In: CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B.; ADSUAR, M. D. (ed.). **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, p. 13-23, 2005.

HERNÁNDEZ, J. **Martín Fierro**. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2012.

HOBBS, T. **Leviatã**. Ou matérias, formas e poder de um Estado eclesiástico e civil. LeLivros editora digital, s.d. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-livro-leviata-thomas-hobbes-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 28 out. 2021.

KERSTING, M. Thomas Hobbes. In: KREIMENDAHL, L. (org.). **Filósofos do século XVII**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KREIMENDAHL, L. (org.) **Filósofos do século XVII**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KROHN, W. Francis Bacon: filosofia da pesquisa e do progresso. In: KREIMENDAHL, L. (org.). **Filósofos do século XVII**. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 34-62.

JÁUREGUI, C.A. **Canibalia**. Madri: Ed. Iberoamericana, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_America_Latina_Introduccion_. Acesso em: 10 mai 2022.

LACLAU, E. **La razón populista**. México: Fondo de Cultura Economica, 2014.

LAFFORGUE, M. (org.). **Antiborges**. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.

LOCKE. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

LUKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução: Mario Luiz Frungillo. **Revista UFG**, Goiânia, v. 9, n. 4, p. 7-31, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186/23535>. Acesso em: 26 jan. 2021.

MARECHAL, L. Proyecciones Culturales del Momento Argentino. In **Argentina en Marcha**. Buenos Aires: Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, 1947. Disponível em: <http://www.peronlibros.com.ar/content/argentina-en-marcha-0>. Acessado em 07 mar. 2022.

MARTINS, P. M. P. S. Borges: nas margens da política. **Diacrítica** – Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, n. 173, p. 53-88, 2003.

MATAMORO, B. Detrás de la penumbra está Inglaterra. In: LAFFORGUE, M. **Antiborges**. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999. p. 199-250.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/ projetos globais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTAIGNE, M. de. **Os ensaios**. São Paulo: Penguin Companhia, 2019.

O'GORMAN, E. **La invención de América**. México, 1976. Disponível em: https://cursosluispatinoffyl.files.wordpress.com/2014/01/la-invencion-de-amc3a9rica-o_gorman.pdf. Acessado em 07 mar. 2022.

OLMOS, A. C. **Escritas descentradas**: o ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

ORGAMBIDE, P. Borges y su pensamiento político. In: LAFFORGUE, M. **Antiborges**. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, p. 257-331, 1999.

PAULS, A. **El factor Borges**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

PIGLIA, R. Ideologia y ficción en Borges. **Revista de Cultura**, Buenos Aires, ano 2, n. 5, p. 3-6, 1979.

_____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADO, B. C. La tradición inglesa em la obra de Jorge Luis Borges. **Revista de Estudios Filológicos**, Murcia, Espanha, n. 14, não p. dic. 2007. Disponível em: <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-3-borges.htm>. Acesso em: 2 nov. 2021.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, p. 117-142, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 08 mai 2022.

REYES, A. Notas sobre la inteligencia americana. **Cadernos de Cultura Latinoamericana**, Cidade do México, n. 15, 1978.

ROMERO, J. L. **Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)**. Biblioteca Ayacucho, versão digital. 1988. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190905093410/Pensamiento_politico_de_la_emancipacion_1.pdf. Acesso em: 2 nov. 2021.

ROSA, L. O. **Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio**. Buenos Aires: Corregidor, 2020.

SABATO, H. Soberanía popular, ciudadanía y nación en Hispanoamérica: la experiencia republicana del siglo XIX. **Almanack Braziliense**, n. 9, não p., maio 2009.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALINAS, A. Libertad política e individualidad en las ficciones de Jorge Luis Borges. **Revista Libertas**, ano XIII, n. 45, oct. 2006. Disponível em: <https://riim.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/Salinas-Libertad-politica-e-individualidad-Salinas.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2021.

SANTIAGO, H. Três notas sobre a relação entre filosofia e forma textual nos Ensaaios de Bacon. **Cadernos Espinosanos**, n. 17, p. 58-70, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/espinosanos/article/view/89326>. Acesso em: 26 jan. 2021.

SARLO, B. Prefácio. In: BORGES, J. L. **O informe de Brodie**. Porto Alegre: Globo, p. 07-14, 2001.

_____. **A paixão e a exceção**: Borges, Eva Perón, Montoneros. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SCHWARTZ, J. (org). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. (org). **Borges babilônico**: uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEBRELI, J. J. Borges: el nihilismo débil. In: LAFFORGUE, M. **Antiborges**. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, p. 337-383, 1999.

SOUZA, E. M. de. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

SPENCER, H. **O indivíduo contra o Estado**. Disponível em: <http://docero.com.br/doc/n80sc88>. Acesso em: 2 nov. 2021.

UNAMUNO, M. **Contra esto y aquello**. S.d., não p. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contra-esto-y-aquello-785974/html/ff20cca0-ee0e-4c60-bd38-e18c63b83f84_2.html. Acesso em: 2 nov. 2021.

VÁZQUEZ, M. E. **Borges: esplendor y derrota**. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2010.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997.

WILLIAMSON, E. Borges y Bioy: una amistad entre biombos. **Letras Libres**, p. 30-36, 30 jun. 2008. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-espana/borges-y-bioy-una-amistad-entre-biombos/>. Acesso em: 27 out. 2021.

ZEA, L. **America como conciencia**. México: UNAM, 1972.

**APÊNDICE – ENTREVISTA COM DANIEL BALDERSTON SOBRE OS
MANUSCRITOS DE “NOSSO POBRE INDIVIDUALISMO” E O DESENHO DA
“HIDRA DO DITADOR”¹⁶⁷**

Daniel Balderston, pesquisador e professor do Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas da Universidade de Pittsburgh (EUA), é considerado um dos maiores especialistas na obra de Jorge Luis Borges. É diretor do Borges Center, que reúne vasto material sobre o escritor argentino, além de fortuna crítica e inúmeras entrevistas gravadas. Dedicase atualmente ao estudo dos manuscritos de Borges deixados espalhados em coleções particulares ou bibliotecas universitárias pelo mundo, num meticuloso trabalho de crítica genética. Um dos manuscritos analisados – e que é tema desta entrevista – é o que deu origem ao ensaio “Nosso pobre individualismo” e, mais tarde, a “O escritor argentino e a tradição”, conferência de 1952 transformada em artigo que foi publicado na revista *Sur* em 1955 e depois incluído na edição das *Obras Completas* junto à coletânea de ensaios de *Discussão* (livro publicado originalmente em 1932).

O pesquisador começou a procurar e estudar com regularidade manuscritos de Borges por volta de 2010, e foi montando um quebra-cabeças, uma vez que o material se encontra disperso por vários países, como Estados Unidos, Argentina, Uruguai, Espanha e Suíça. É um *corpus* de estudo que ainda está se formando. O próprio pesquisador reconhece que, quando começou a pesquisar, o material era escasso – numa primeira etapa conseguiu reunir cerca de 180 manuscritos, que resultaram no livro *How Borges Wrote* (University of Virginia Press, 2018), atualizado com novos materiais na edição em espanhol, *El método Borges*, lançada no final de 2021 (Editora Ampersand). O livro reúne e analisa manuscritos referentes às “obras mais canônicas de Borges, escritas de 1930 até a segunda edição de *Ficciones* (1957). Atualmente tenho acesso a mais de 300 manuscritos” (BERGONZONI, 2021, p. 11), na sua maioria no acervo de bibliotecas de universidades como a de Pittsburgh, Virgínia, Michigan, Texas e na New York State Library (EUA). Editor da revista *Variaciones Borges*, publicada pelo Centro que dirige desde 2008, lançou recentemente uma edição especial – a de número 52 – dedicado à crítica genética dos textos borgeanos. Atualmente, Balderston lidera uma equipe multinacional que estuda o acervo que contém anotações e prototextos preparados pelo escritor argentino para uma série de palestras que proferiu entre 1949 e 1955. “Como o material é

¹⁶⁷ Entrevista concedida ao autor do presente trabalho, por videochamada, em 04 de dezembro de 2021.

bastante heterogêneo, diferentes pesquisadores – de especialistas em sufismo até literatura nórdica – estão se dedicando a esse trabalho” (idem, p. 12).

Daniel Balderston esteve no Brasil há pouco mais de dois anos, quando fez uma série de conferências em São Paulo (no Instituto Cervantes e no Departamento de História da Universidade de São Paulo). Já publicou os seguintes livros sobre Borges: *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges* (1981), *Out of context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (1993), *Borges, Realidad y simulacros* (2000), *Innumerable relaciones: cómo leer con Borges* (2010), além de *How Borges Wrote* e uma série de artigos sobre os manuscritos analisados. Prepara, para 2022, nova coletânea de ensaios sobre o escritor, *Lo marginal es lo más bello: Borges en sus manuscritos*.

Minha primeira questão é sobre o desenho da “Hidra do ditador”, encontrada junto aos manuscritos que deram origem a “Nosso pobre individualismo” e “O escritor argentino e a tradição”, e analisado no seu artigo “Viejo hábito argentino”, título inicial do ensaio de 1946 que depois foi abandonado nas versões finais. O senhor afirma que essa ilustração já era bem conhecida...

Balderston: Esse manuscrito está no Estado de Virgínia (EUA), na Virginia Small Library, a biblioteca de livros raros e manuscritos, que é a maior coleção (de manuscritos) de Borges, nos Estados Unidos. E faz tempo que está aí. Várias pessoas tinham mencionado esse desenho, eu escrevi esse artigo (“*Viejo habito argentino*”) e a Nora Benedict, que agora está na Universidade de Georgia, escreveu também – ela tem hipóteses bem diferentes das minhas. O desenho do Borges – eu tenho um artigo um pouco secreto pois não consegui permissão (para publicar), que se chama “*Borges, portrait of an unexpected artist*”, sobre vários desenhos de Borges. Ele desenhava muito nos manuscritos, mas não publicava.

Desde quando há registros dos seus desenhos – desde os anos 1930, 1940 ...?

Balderston: Os primeiros são de 1919, 1920. E isso continua até que fique cego. Ele sempre estava desenhando nos manuscritos. Nesse artigo devo ter colocado uns 15 (desenhos), mas não necessariamente grandes reproduções, pois nem sempre dá para conseguir, mas pelo menos uma boa mostra do fato dele ter desenhado e também especulo nesse artigo que ele não publicava porque a irmã era artista.... Aí neste artigo tem muitos outros desenhos dele.

Esse é um campo promissor de pesquisa. Pode ter mais material como esse nos arquivos ainda inexplorados?

Balderston: O problema é que é muito difícil encontrar, ter acesso aos manuscritos não publicados. Não sei quantos mais que não estão nesse artigo meu.

E em termos de manuscritos, há muito ainda a ser descoberto e pesquisado?

Balderston: Manuscritos: chegaram uns 30 cadernos dois anos atrás à Biblioteca de Coleções Especiais em Michigan State University, que era a coleção de Donald Yates (um dos primeiros tradutores de Borges nos EUA). Ele morreu em 2018 e a sua coleção foi adquirida pela Biblioteca de Michigan State, onde ele trabalhava, e agora está aí. E no número 52 de *Variaciones Borges* (revista editada pelo Borges Center), temos 14 artigos sobre anotações dele nesses cadernos para aulas e palestras. Está disponível em forma digital um artigo sobre Juan Escoto Erígena, artigo sobre literatura islandesa, artigo sobre “*islam mysticism*”, artigos sobre Hume, Voltaire, Blake, Poe, Emerson, um meu sobre Melville, um sobre Browning, Arthur Conan Doyle, Oscar Wilde, Almafuerite, e um sobre realismo e literatura fantástica.

Todos eles fruto da análise desses 30 cadernos?

Balderston: É o trabalho inicial. Vai ser um trabalho de várias décadas, eu acho. É complicadíssimo. Então, para o próximo ano, o número de outubro, número 54 (de *Variaciones Borges*), nós temos pelo menos sete temas que não cobrimos essa vez. Algumas coisas medievais, Francis Bacon, vários poetas ingleses, Whitman, Fitzgerald, Faulkner. Pelo menos sete ou oito outros temas vamos continuar (publicando).

E depois de 1955, depois que a visão dele fica comprometida pelas várias cirurgias? Existe registro de quem escrevia por ele – a mãe, alguma secretária? E isso constitui também um campo de pesquisa?

Balderston: Até certo ponto, mas não tem muito material. Nesses cadernos tem muitas coisas que a mãe escreveu, até antes de 1955. Ela servia de secretária antes de 1955, e anotava coisas ditadas. Mas no livro *Poemas y prosa breves*, que foi o primeiro de três edições *fac similiares* (a segunda é *Ensayos* e a outra é *Contos*, todas editadas pelo Borges Center), nós temos aí o manuscrito da famosa milonga de Jacinto Chiclana, que é de 1965, e na letra dela. Tem outras coisas desse jeito. Agora, ele não perdeu completamente a vista, porque nós temos aqui na Biblioteca (de Pittsburgh) o manuscrito de *El oro de los Tigres*, que acho que é de 1969,

e está na letra dele e inclui a data da composição. Então, ele estava escrevendo ainda. O poema inclui a data de composição. Foi 3 de agosto de 1959. E isso está na letra dele, na letra pequena, na letra de inseto. É um pouco mítica essa coisa da cegueira total. Mas sim, costumava usar outras pessoas que estavam perto para anotar, mas isso começou mais ou menos em 1949 e 1950, antes das cirurgias.

Gostaria de voltar à “Hidra do ditador”. O senhor fala que os manuscritos que deram origem a “Nosso pobre individualismo” e a “O escritor argentino e a tradição” são ricos em referências a obras de lógica e matemática, havendo uma preocupação do escritor em argumentar racional e logicamente contra o discurso político-cultural populista vigente. O desenho da Hidra, encontrado justamente com esse manuscrito de um ensaio político, faz parte dessa preocupação de clarear, de desmontar o que chama de “falácias do nacionalismo”?

Balderston: Sim, e também os desenhos de temática rural e os poemas que têm a ver com Martín Fierro e Cruz (que fazem parte desses mesmos manuscritos, que no total possuem nove páginas e incluem fragmentos de poemas não aproveitados na versão final do texto, além de outros desenhos, como velas, tinteiros e fivelas desenhados pelo escritor e esparsos pelas páginas do manuscrito).

Referências ao passado....

Balderston: Sim, mas também uma rebelião contra o Estado. O poema de Hernández, de 1872, é um poema político escrito contra Domingo Faustino Sarmiento. Ele está se fixando aí nesse poema de Hernández, porque *La vuelta de Martín Fierro*, de sete anos depois, propõe a paz com o governo. Mas o poema de 1872 é um poema de rebelião. Então, ele está fazendo desenhos e poesias que têm a ver com isso durante o peronismo. E na mesma época, ele escreve que se o livro nacional fosse o *Facundo* em vez de *Martín Fierro* o país teria sido melhor. Então, está muito interessado na conjuntura política.

Exatamente por isso que o desenho da Hidra chama atenção, pela sua riqueza de detalhes e pelo aspecto ameaçador. É significativo que haja essa representação pictórica naquele momento histórico e justamente associada a um dos ensaios mais explicitamente políticos publicados pelo autor na sua obra “oficial”. Por outro lado, comparando com “*Nuestras imposibilidades*”, que também explora o tema do indivíduo contra o Estado, e

que também foi escrito sob o impacto de outro acontecimento político decisivo – a queda do governo Yrigoyen –, me parece que o texto de 1946 passa por um processo de depuração, é mais conciso, menos contundente....

Balderston: Ele diz isso, mas não sei. Era uma pessoa que gostava muito de palavras e poesia obscena e de manifestações populares da obscenidade, etc. Assim que eu não.... Digamos que nós temos uma imagem de um velho muito cuidadoso, elegante, mas acho que a pessoa que escreveu essas coisas não era necessariamente assim.

“Nuestras imposibilidades” me parece mais satírico, um estilo meio jocoso, popularesco...

Balderston: Sim, e está escrito numa época que ele está muito perto da cultura popular. (De) 1926 até 1933 ele está publicando muita coisa que tem a ver com a vida dos bairros, com os gângsteres, com a poesia popular, etc., etc. E em 1933 e 1934 escreve os contos para *História universal da infâmia* para um jornal, para o suplemento de um jornal – *Crítica* – que tinha distribuição para meio milhão de pessoas por dia. E que era um jornal que publicava muitas fotos de crimes, e escândalos e essas coisas. Ele e Ulisses Petit de Murat dirigem a revista *Multicolor* dos sábados para esse jornal. Acho que ele tão elegante não é.

Mas o que ele publica afinal é uma versão mais cuidadosa: nas *Obras completas*, ele retira o texto de 1931 e mantém o de 1946.

Balderston: Sim, mas outro texto da mesma época, que está no *Ficcionario*, a antologia que fez Emir Rodrigues, Monegal, é um texto panfletário. E é também dessa época, 1947-1948. *La fiesta del monstruo*, o conto que escreve com Bioy Casares, que tem aspectos vulgares viscerais, a fala do narrador, etc.

Tanto o conto – assinado com um pseudônimo – quanto o ensaio “Nuestras imposibilidades” – suprimidos da sua obra “oficial” não indicam essa preocupação com a edição final dos seus textos? Ambos têm como característica comum abusarem dessa “vulgaridade” e são de certa forma renegados pelo autor.

Balderston: Não sei. *El Aleph*, por exemplo, não é um texto elegante, tem muitos ataques a Carlos Argentino Daneri, à própria Beatriz Viterbo, que está morta, mas ela se revela nesse conto como uma pessoa vulgar, que tem uma vida secreta sexual com o primo-irmão – que era irmão no manuscrito, não era primo-irmão. E num artigo meu eu falo do fato do gosto

de Patricio Canto e Estela Canto de scandalizar, dizendo que o grande relacionamento sexual deles tinha sido incestuoso (Patrício Canto era homossexual, mas parece que em algum momento teve alguma coisa com a irmã) – e tudo isso está no conto do Borges, porque uma das coisas que ele vê no *Aleph* são as cartas obscenas de Beatriz Viterbo a Carlos Argentino Daneri.

Nesse sentido, a ficção tardia do autor, os contos de *O informe de Brodie*, de 1970, também poderiam ser incluídos nessa categoria pelo apelo que o autor faz a temas violentos, um tema de apelo popular?

Balderston: Está presente no imaginário dele pelo contexto político ou pelo apego dele a certos imaginários.

Gostaria de voltar ao seu livro *Ensayos*, em que afirma ver duas tradições nos ensaios do Borges: uma de textos curtos, breves, compilados nos livros (como *Discussão e Outras inquisições*); e outro tipo de ensaios que está disperso em conferências, palestras, conversas gravadas, etc. O senhor vê essa diferença em termos de abordagem, estilo, preocupação com o contexto?

Balderston: E também de extensão. Por exemplo, “*La obra de Flaubert*” (1952), que está nesse livro de ensaios, é um texto, um manuscrito de 18 páginas, mas que quando fizemos a transcrição e a edição crítica, eram 85 páginas, alguma coisa assim. Agora, ele (Borges) está ganhando a vida – desde 1949 até 1955 – com as palestras. Deixa a Biblioteca Municipal Miguel Cané em 1946. De 1946 a 1948 trabalha nos *Anales de Buenos Aires*, mas recém essa pessoa que pagava essa revista ocorreu alguma coisa, e Borges vai embora em 1948. Então, desde 1949, quando perde o medo de falar em público, até a perda da visão, ele está dando palestras pagas, com 160 pessoas pagando e ele ficava com uma parte disso, dos ingressos, das entradas. Basicamente essa é a atividade comercial principal dele nesses anos. É por isso que nesses cadernos nós temos tanto material de tantas aulas. Você viu na página do Borges Center, “*Talks by Borges*” (<https://www.borges.pitt.edu/talks-borges>), eram muitas nesses anos. Dúzias ou cem, não sei, já perdi um pouco a conta. Nós temos anotações para palestras que não sabemos se foram dadas, e algumas foram repetidas, muitas vezes. Eu acho que vai ser eventualmente um *corpus* de umas 100 palestras.

Apenas desses anos?

Balderston: Sim. Depois, ele dá as palestras famosas de cego, onde vai citando coisas. Mas o trabalho de juntar as citações e começar a organizar palestras começa nesses anos, de 1949 a 1955. Tem uma equipe internacional – e todos eles estão (presentes com artigos) no número 52 de *Variaciones Borges* – trabalhando sobre essas palestras. E não temos acesso a onze cadernos que estão numa coleção particular em Buenos Aires. Eu sei o que tem lá nessa coleção, mas não temos acesso a isso. Mas nós temos acesso aos cadernos e anotações que estão em Nova Iorque, Virginia, aqui em Pittsburgh, Texas e Michigan State. E com isso nós temos um material enorme.

Há muito por fazer, muitos anos de estudos e pesquisa...

Balderston: Não vou ver os resultados....

Voltando uma vez mais ao “dibujo” da Hidra. Tradicionalmente ela é associada a um elemento negativo – ao monstruoso, à morte, ao mal. Mas no Brasil, no fim da última ditadura militar (de 1964), se associava o mito à democracia, que mesmo quando ceifada ela renasce, como a cabeça da Hidra. Essa outra leitura do monstro mítico não a aproxima também do escritor argentino, pela sua resistência à democracia? A eleição de Perón, afinal, foi dentro das regras do jogo democrático.

Balderston: Você conhece meu texto “*Anotaciones a 23 de agosto de 1944*”? Porque esse é um ensaio onde falo também do fascismo e da coisa popular. Está em inglês numa revista da Colômbia, e na seção de “*Criticism*” do Borges Center. Mas sim, as ideias políticas dele vão evoluindo muito nos anos 1930-1940, porque ele deixa o entusiasmo por certos projetos nacionalistas e populistas depois da queda de Yrigoyen e com a República espanhola e Hitler e a Segunda Guerra Mundial e etc., os textos de política são cada vez mais negativos com respeito a esse tipo de projeto nacional.