

# Por uma vida menos ordinária: política, estética e cultura popular na obra de Jorge Luis Borges dos anos 1920

Gustavo Naves Franco\*

## Resumo

O artigo propõe uma análise da obra de juventude de Jorge Luis Borges, enfatizando os diferentes papéis que o cenário e a população dos subúrbios de Buenos Aires teriam assumido em seus escritos durante a década de 1920. A partir da leitura dos primeiros poemas e ensaios publicados pelo autor no período, é assinalada uma relação entre a experiência estética da paisagem do *arrabal* e um vago projeto filosófico-político registrado em textos como “El Tamaño de mi esperanza”. Em seguida, discute-se a vinculação destes manifestos e de seu autor ao fenômeno da reeleição do líder popular Hipólito Yrigoyen à presidência da Argentina. E, por fim, surge a questão de como Borges, após o fracasso do governo de Yrigoyen, faria uma reavaliação de sua postura intelectual, vendo também de outra perspectiva, mais irônica, distanciada e enternecida, a ideia de que uma “autenticidade” local era preservada pelo estilo de vida suburbano.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; literatura argentina; modernismo; sociologia da cultura.

## Abstract

**For a less ordinary life: politics, aesthetics and popular culture in the works of Jorge Luis Borges (1921-1930)**

The article proposes an analysis of Jorge Luis Borges' youth works, emphasizing the different roles taken by the scene and the population of the suburbs of Buenos Aires in

---

\* Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio, com tese intitulada “As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)”, escrita sob a orientação do professor Ricardo Benzaquen de Araújo. Bacharel em História pela Universidade Federal de Minas Gerais.

his early writings. In an interpretation of the poems and essays published by the author in the period, it is focused the relation between the aesthetical experience of the *arrabal* landscape and a vague philosophical and political project, registered in texts such as “El tamaño de mi esperanza”. After that, it is discussed the support given by these manifests and their author to the reelection of the popular leader Hipólito Yrigoyen to the presidency of Argentina. Finally, arises de question of how Borges, after the failure of Yrigoyen’s government, would make a reexamination of his intellectual posture, also seeing from a more ironic, distanced, and slightly moved perspective, the idea that a local “authenticity” was preserved in the suburban life style.

Key words: Jorge Luis Borges; Argentine literature; modernism; cultural sociology.

A década de 1920 foi, em Buenos Aires, um período de agitação cultural. A expressão é apropriada por referir-se não exatamente a grandes realizações nos campos da filosofia, da política ou da arte, e, sim, à sensação de inquietude que se segue à derrocada de padrões de conduta estabelecidos, e antecede sua substituição por outros modelos de ação e de pensamento. Na maior parte do mundo ocidental do pós-guerra, um vazio se havia instalado no lugar onde antes estava a confiança nos valores legados pela tradição. E, no caso argentino em particular, a ideia de uma pátria que vencera a barbárie, e se incorporara ao conjunto das nações progressistas, deparou com uma juventude que já não se identificava com seus pressupostos. De fato, em uma sociedade em processo de transformação, conceitos e doutrinas formulados de acordo com outro contexto pareciam perder o contato com a experiência, incapazes de servir como mecanismos de entendimento e configuração da realidade. Surgia, assim, uma nova geração, estimulada pelo ambiente de expectativa quanto às suas energias e capacidades criativas, disposta a produzir toda uma nova concepção integradora da cidade, do país e do mundo, a partir dos fragmentos que as antigas convicções já não eram capazes de reunir em uma imagem coerente.

O primeiro propósito deste artigo é o de reunir apontamentos para uma compreensão da obra de juventude de Jorge Luis Borges, tendo em vista tais circunstâncias. O recorte desta análise inicial serão os livros de poesia e os ensaios publicados pelo autor durante os anos 20. De tal maneira que, diante da articulação entre exemplares de ambos os gêneros literários, possa ser brevemente discutido, em sua singularidade, um exemplo de um fenômeno comum a correntes modernistas do período: o da conversão do artefato estético em elemento motivador e modelar para programas políticos, voltados para uma radical transformação da sociedade, e para a substituição dos paradigmas burgueses novecentistas.

Em seguida, devo enfatizar a expressão mais concreta da atuação política de Borges na época, isto é, sua militância no processo de reeleição de Hipólito Yrigoyen à presidência da Argentina, em 1928. A intenção, neste caso, é entender em que medida as propostas revolucionárias presentes em seus ensaios haviam encontrado um agente capaz de conferir-lhes uma ressonância prática imediata, dada a consonância entre aspectos literários e socioculturais da obra do escritor e a figura carismática de Yrigoyen. Surge aí, com maior ênfase, um tema que deve perpassar todo o artigo: o da identificação de Borges com a paisagem e os habitantes dos subúrbios de Buenos Aires, ambiente em que o líder político obtinha grande parte de sua sustentação popular. Refiro-me, portanto, a outro fenômeno, também frequente no ambiente latino-americano do período, com a exaltação das virtudes de um “povo” por jovens intelectuais de classe média, que encontravam nas camadas marginais da sociedade um reservatório de qualidades e energias capazes de proporcionar um verdadeiro renascimento cultural.

Por último – mas com maior detalhe –, será abordado o movimento que considero responsável por uma decisiva mudança no ponto de vista de Borges. Este desvio estaria relacionado à percepção do fracasso do governo de Yrigoyen, cuja inépcia levou o país

à desordem institucional que justificou um golpe militar em 1930. Neste mesmo ano, Borges publicou *Evaristo Carriego*, biografia de um poeta suburbano e amigo de sua família, na qual ele adota outra perspectiva em relação às potencialidades estéticas e revolucionárias do *arrabal*, apontando para o que havia de inconsistente, quimérico, e patético, nas demandas e proclamações da “autenticidade” da cultura popular argentina. Paralelamente, emergia uma releitura crítica de seus ensaios anteriores, cujo hermetismo e grandiloquência retórica eram vistos como recursos destinados a ocultar um vazio, por meio de discursos tão entusiastas quanto insinceros, que tinham sua origem na timidez, no ressentimento e na pobreza da experiência.

Por outro lado, naquele mesmo texto de 1930, o distanciamento que esta inflexão implicava tinha como contraponto um olhar compadecido e uma prosa que intimava “caseiramente” com os objetos de sua atenção, gerando uma lírica do pudor, da moderação e do equilíbrio, cujos melhores exemplos ele teria encontrado na tradição estilística inglesa. Considero este ponto fundamental porque, em meio ao agravamento da reação antiburguesa e antibritânica que marcaria a década seguinte (particularmente na Alemanha), e cujas primeiras manifestações se deram no âmbito das vanguardas artísticas, Borges assim se demonstrava inclinado a resgatar algo do temperamento conservador novecentista, ancorado em uma moralidade de caráter mediano, e expresso nas modulações de uma linguagem sutilmente irônica, que, em sua “ingenuidade”, desconfiava dos extravagantes constructos formais e dos exaltados sistemas ideológicos forjados em meio à crise da tradição.

Com isso, pretendo esboçar uma genealogia da obra de maturidade do autor, configurada, no meu entendimento, por uma visão satírica e paródica (de fundo moralizante) do modernismo literário, extensiva à leitura de desdobramentos políticos posteriores à década de 20, sobretudo no cenário mundial. A ascensão do nazismo, em particular, seria por ele compreendida como uma resultante corrompida de promessas do romantismo germânico, na medida em que este proclamava a mobilização de forças telúricas para a transfiguração da totalidade da vida em uma obra de arte – assim como o próprio Borges havia feito em sua obra de juventude. De maneira que, ao identificar as tendências de radicalização deste pressuposto, ele o teria abandonado em favor de um princípio de moderação mais condizente com seu temperamento e com suas principais referências intelectuais na maturidade, como o escritor britânico G. K. Chesterton.

Todavia, entre as comoventes expressões das aspirações populares e a formação de máquinas partidárias propensas ao totalitarismo não haveria uma relação de necessidade teleológica. Por isso, vale o esforço de entender as diferenças, destacadas pelo autor, entre um sentimentalismo místico e patriótico, tão característico da experiência suburbana em Buenos Aires como o seria em cenários marginais de outros países, e as doutrinas fascistas ou raciais sistemáticas que deste sentimento se apropriariam. Neste sentido, é justo que se dê alguma atenção à especificidade do percurso intelectual de Borges até os anos 1930. Cabe, portanto, retornar ao primeiro momento do recorte cronológico da pesquisa.

### *Regionalismo e Metafísica*

Em 1921, Jorge Luis Borges era um jovem poeta que, após ter integrado um grupo de vanguarda espanhol por um breve período, encontraria em sua terra natal o primeiro grande impulso de sua carreira artística. De volta a Buenos Aires, após uma viagem familiar motivada pela necessidade de tratamento médico do pai, viu uma cidade em meio a processos de expansão territorial, mobilidade social e aumento da população – sobretudo com a entrada de imigrantes –, que estava se transformando em uma metrópole moderna, com todos os problemas e promessas que esta transformação implicava. Segundo José Luis Romero, era a representante mais notável entre as capitais latino-americanas cujo aspecto, de 1880 em diante, era o de uma “irreprimível e ilimitada aventura” (Romero, 2007, p. 247), favorecendo um sentimento de um momento histórico particular, marcado pela intensidade das mudanças, e pela abertura de possibilidades a serem exploradas por quem estivesse disposto a assumir os riscos.

Por outro lado, esta aceleração gerou também reações, que apontavam para a retomada de valores e atributos permanentes do caráter argentino, apresentados sob a forma de mitos de fundação, cuja substância estaria sendo substituída pela absoluta ausência de qualidades do homem dos novos tempos. Enfim, mesmo que de maneira pouco sistemática, dada a urgência do momento, novas ideias, teorias e utopias eram mobilizadas para dar conta de uma iminente reviravolta histórica; a pressa podia comprometer sua consistência, mas, de maneira alguma, limitava suas ambições.

“A modernidade é um cenário de perdas, mas também de fantasias reparadoras”, escreveu Beatriz Sarlo ao tratar do assunto (Sarlo, 1988, p. 29). E os primeiros poemas publicados por Borges caracterizariam este fenômeno de um modo singular. Habitante de Palermo, e identificando os signos de suas origens na paisagem do bairro, ele se propôs a tarefa de ser um poeta do subúrbio, e, assim, dar forma àquela área de transição entre o pampa e a cidade. De um lado, estava a grande planície silenciosa, estendendo-se em um território indefinido, nação mitológica do *gaucho*, e que muitos viam como a fonte de todo o vigor da nação argentina; de outro, a metrópole babélica, labiríntica, povoada por criaturas anônimas e exiladas. Mas a peculiaridade urbanística de Buenos Aires fazia do *arrabal* uma área em que os limites entre uma coisa e outra não eram muito nítidos, e na qual o gesto da imposição de uma forma geométrica à cidade, operado de acordo com o modelo francês, perdia eficácia ao se afastar do centro – do mesmo modo como a suposta vitalidade natural do pampa perderia força ao se aproximar da cidade<sup>1</sup>. Este aspecto de zona intermediária se expressava também na constituição populacional dos subúrbios, povoados por uma classe média difusa, cujo lugar na nova ordem sociopolítica não estava muito bem assinalado.

E, ao vivenciar o processo de rebaixamento social e material de sua família, de cepa *criolla*, com antepassados heroicos na história argentina, mas em dificuldades financeiras, acentuadas pela condição de saúde do pai, Borges teria encontrado precisamente ali o lugar para exercer um refinamento dos sentidos característico dos epílogos de uma estirpe

declinante<sup>2</sup>. Considerava-se um “criollo final”, de quem era exigida uma nova síntese estética das qualidades locais. “Os anos que vivi na Europa são ilusórios”, escreveu, então, em um poema. “Eu estava (e sempre estarei) em Buenos Aires”<sup>3</sup>.

Nestes termos surgia, ainda de maneira tateante, a proposta de distinguir, naquele universo em expansão, os elementos que preservariam uma substância imune a todas as transformações, como peças desgarradas de uma totalidade que ameaçava se desfazer, mas exibía ainda nebulosas imagens de sua existência. Assim, o empobrecimento da experiência deveria ter, como contrapartida, a promoção dos mais insignificantes temas a motivos de júbilo e exaltação, para que a percepção de uma falta fosse imediatamente compensada pelo seu contrário: a elevação do espírito que reencontra um lar. *Fervor de Buenos Aires* (1923), título do primeiro livro de poemas publicado por Borges, escrito sob o impacto de seu retorno, reflete justamente esta dinâmica, sem estabelecer-se em definitivo em nenhum dos dois polos. Poemas como “El Truco” e “Un Patio” são motivados pelo reconhecimento de práticas e objetos cotidianos como impulsos de especulação metafísica, ou focos de amorosa contemplação, capazes de abandonar uma posição histórica para assumir o caráter de ideias platônicas, eternas e imutáveis. Mas estas mesmas práticas e objetos parecem estar sempre a um passo do apagamento de sua figura, de modo que o poeta só pode captá-las como imagens fugidias, que nunca chegam a ser totalmente delimitadas no artefato estético.

A pretensão de Borges era a de tornar-se um escritor universal, em um sentido específico: o da identificação do artefato poético com o cosmos, seus ritmos e modulações. E, muito influenciado pela leitura de Schopenhauer, ele concebia este cosmos como uma sucessão de ciclos que apagavam os limites da individualidade, submergindo-a em uma elegante estrutura metafísica. Ao mesmo tempo, voltava-se para os mais familiares indícios desta indiferença universal às singularidades humanas: as imagens do subúrbio, nas quais reconhecia um misterioso pertencimento de seu espírito ao torrão natal, e deste à eternidade. Note-se que o meio e o propósito não eram excludentes. Toda essência só pode ser entendida como universal, não estando sujeita a quaisquer limitações de tempo ou espaço em sua existência autônoma. Regionalismo e metafísica seriam, no caso, uma coisa só, pois é da própria terra que emerge a ideia absoluta, cabendo ao artista perscrutar a terra, distinguir a ideia das contingências, e expressá-la em seus versos. O que, ao mesmo tempo, torna a imagem e o cosmos duas coisas separadas: da mediação entre ambas surge o poema.

No entanto, se a época exigia o restabelecimento de ideias gerais, que servissem a um novo entendimento do mundo, para isso os poemas isolados de Borges eram insuficientes. A experiência que eles propõem não chega nunca a configurar estruturas estáveis para a re-fundação da comunidade, pois o efeito que eles alcançam é da ordem do mistério, algo que não pode ser fixado como um conceito, mas apenas sentido em uma fugaz experiência sensitiva. Por outro lado, nos ensaios que Borges escreveria no período dá-se uma operação que elimina toda parcimônia ainda verificável em sua poética: a conversão do mistério em um projeto político, apresentado sob a forma de uma cosmogonia.

Este tipo de conversão de uma experiência estética em um programa ideológico não era incomum entre os modernistas<sup>4</sup>. Gabrielle d'Annunzio encontrara na tragédia helênica a fonte exemplar para um renascimento da cultura italiana, sendo procedido pelos futuristas, cujos ideais de constante movimento eram consonantes com os propósitos imperiais do regime de Mussolini (cf. Witt, 2001; Gentile, 1997); e o francês George Sorel, em uma revisão do marxismo, defendia que a greve geral era, antes de tudo, um símbolo, uma imagem a ser intuída por agentes históricos, para que se operasse um súbito ato revolucionário (cf. Kaplan, 1986). No entanto, nem a valorização futurista da velocidade, nem a clarividente concisão imagética de Sorel estão presentes na obra de Borges. A relação entre o *quietismo* e a exaltação, entre os segredos da terra e a vastidão do cosmos, já verificável em seus poemas, indica, portanto, que outro termo de comparação deve ser buscado em seu caso.

Pois, como ficou assinalado, os primeiros poemas de Borges resultavam de uma posição contemplativa do mundo, cujos símbolos se agrupavam em um cosmos misterioso e difuso. E com isso quero sugerir que, ao encontrar no *barrio*, isto é, no torrão natal, a matriz das energias de um renascimento cultural argentino, Borges distinguia sua proposta das já mencionadas, aproximando-a de aspectos mais propriamente encontrados na tradição germânica, e enfatizando a possibilidade de se distinguir, entre os argentinos, os portadores de um segredo popular inviolável, correspondente aos segredos que já então se atribuíam ao *volk* alemão.

Desta perspectiva, seu *criollismo* corresponderia a uma noção ontológica, capaz de adquirir uma dimensão metafísica no estágio em que então se encontrava. Por um lado, estavam suas descrições do “autêntico” tipo popular local, que remetia de maneira peculiar à figura do *gaucho*, caracterizado pela taciturnidade e pela constância de caráter, tal como o habitante do burgo luterano<sup>5</sup>. Por outro, estavam suas proclamações de que o ressurgimento do verdadeiro caráter argentino se daria por obra de poetas e filósofos, que transformariam aquela força arcaica em um impulso para a nova configuração estética do orbe, em um desdobramento típico do romantismo alemão.

“A música não precisa do mundo”, observou Borges em 1928, ao comentar uma passagem de Schopenhauer<sup>6</sup>. E, como demonstrou Erich Heller, ao analisar a influência deste último na obra de Thomas Mann, a noção ontológica da raça, entendida como manifestação de uma vontade impassível e perseverante, estava na raiz desta passagem de uma mitologia do solo e do sangue à noção de transcendência estética dos românticos alemães (cf. Heller, 1979). Assim, a crise decorrente da desagregação da antiga comunidade terrena encontraria uma resolução idealista, com a configuração de uma comunidade cosmológica universal. E, neste processo, acontece a transição entre a disciplina e o êxtase, a passagem da contenção ao entusiasmo, características do espírito prussiano. A saudade do solo pátrio se converte em mistério; e a mística da raça, em excesso metafísico. Trata-se também, enfim, da relação, não isenta de contradições, entre a imagem de uma Alemanha conservadora, luterana, e os ideais de um primitivismo bárbaro que ganhariam força a partir do final do século XIX, principalmente com Richard Wagner<sup>7</sup>.



Daí se chega àquele “universo ilimitado de associações e alusões”, que seria, para Carl Schmitt, o universo do romantismo político, tendo como modelo a arte musical, capaz de provocar a confusão de todos os conceitos, e ainda assim simular o segredo de uma ordem cósmica mais profunda e mais verdadeira (cf. Schmitt, 2001 [1919], p. 170-171). Cabe então assinalar mais detidamente como, em suas particularidades, os ensaios de Borges na década de 20 convergiam para este modelo.

O primeiro fator da questão já foi assinalado: a relação sentimental que Borges estabeleceu com a modesta paisagem de Palermo ao retornar a Buenos Aires, transfigurada na intuição de uma alma *criolla*, etérea e transcendente, a partir de imagens esparsas, recolhidas em caminhadas pela cidade. O autor não abandonou estes temas ao escrever seus primeiros textos em prosa, mas percebe-se, já nos ensaios recolhidos em *Inquisiciones*, de 1925, uma tentativa de conferir a eles conotações filosóficas e políticas de maior abrangência. Com isso, ele ganhou a atenção de seus contemporâneos, nas revistas que marcaram a produção intelectual argentina no período. Sergio Piñero, por exemplo, recebeu o livro na revista *Martín Fierro* como um dos melhores já publicados até então no país, ocupando-se em assinalar, em defesa de sua avaliação, que as sentenças tortuosas e o virtuosismo retórico de Borges não deveriam ser julgados de acordo com critérios clássicos, mas pelo valor intrínseco que possuíam. Outras duas observações feitas no artigo são importantes. Em primeiro lugar, a de que o *criollismo* de Borges parecia-lhe surgir de uma recordação distante, que, ao mesmo tempo, dava uma sensação de intimidade do poeta com todas as coisas que abordava. Mas a isso ele acrescentava uma ressalva: “Como filósofo, [Borges] talvez empastele um pouco a metafísica” (Piñero, 1925, p. 4).

E, da associação entre o poeta contido e o filósofo rebuscado, reunidos em uma figura visionária, surgiriam os ensaios compilados em *El tamaño de mi esperanza* (1926). Neste caso, o primeiro componente da fórmula podia ainda ser ressaltado por outro contemporâneo que, ao resenhar o livro, aprovava a simplicidade patriótica da prosa de Borges, sua familiaridade nostálgica com as velhas casas *criollas*, afirmando que “dá gosto sentir-se no coração de tanta felicidade” (Bernárdez, 1926, p. 4). Desta mesma felicidade tranquila, no entanto, surgia um autor mais exaltado com as possibilidades redentoras do *arrabal*.

Já em “Queja de todo criollo”, um ensaio recolhido em *Inquisiciones*, Borges postulava uma dupla índole das nações, uma de aspecto “aparencial”, e outra de natureza “essencial”, de modo que, na metrópole moderna, a primeira ocultaria a segunda sob uma superfície tumultuosa. A multiplicação das línguas e a mobilidade urbana estariam, portanto, sobrepostas a uma verdade mais profunda, silenciosa, constante e resistente a toda mudança; o dever do poeta argentino seria reencontrar esta verdade, e eternizá-la.<sup>8</sup> Subsequentemente, em “La pampa y el suburbio son dioses”, Borges conferia aos elementos substanciais do título o atributo de “coisas arquetípicas”, que dependiam somente da enunciação de seus nomes para criar na alma do portenho um júbilo ancestral. E, de tão eficazes em causar reverência, seguiam capazes de atingir até mesmo uma embotada mentalidade moderna, para devolvê-la às suas origens atemporais, muito embora apenas o autêntico espírito *criollo* fosse capaz de identificá-las.<sup>9</sup>



E foi a estes *criollos* que Borges dirigiu o famoso ensaio que dava título ao volume, transformando mais efetivamente suas pretensões em uma tarefa coletiva<sup>10</sup>. O tom de conclamação do texto não deixa dúvidas quanto a este propósito, voltado para a mobilização de todas as energias dos portadores do segredo, em função de uma obra comunitária de grandes proporções. Pois, embora ele afirmasse que ainda não havia surgido na cidade “nenhum místico e nenhum metafísico”, ou seja, “nenhum sentidor e entendedor da vida”, estava claro que muitos deles apenas aguardavam um chamado para se manifestarem. Apontar a viabilidade prática do projeto era menos importante; ao apelar para sentimentos supostamente comuns, o objetivo do texto seria o despertar de forças latentes, que bastariam para a realização da totalidade de seus desígnios. Como se o próprio instinto de cada homem pudesse indicar o caminho a ser percorrido, e tudo fosse somente uma questão de possuir o vigor necessário para realizar os trabalhos que os aguardavam:

Ya Buenos Aires, más que una ciudá [sic], es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación [...] Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.

Nesta passagem, ficava percorrido o trajeto entre as casinhas de teto baixo de Palermo e a noção de uma Buenos Aires mitológica, a ser forjada pela nova geração, no momento em que, com maior ênfase, Borges projeta um salto transcendente que vai do *barrio* à cidade, da cidade ao país, e deste a um cosmos aparentemente disperso, mas que seria articulado por uma Ideia, a expressar-se em todas suas artes, ciências e disciplinas. Contraposta à fragmentação da experiência na modernidade estava a nova síntese a ser alcançada, cuja essência tinha origens regionalistas e raciais, mas atingiria, através do sentimento místico, a forma de uma divina epopeia. Resta saber como, pouco tempo depois de publicado este ensaio, Borges viria a identificar uma promessa desta natureza nos eventos políticos de Buenos Aires. Para isso, uma breve exposição do quadro histórico em que se insere a discussão pode ser útil.

### O alucinado misterioso

“Mostram as nações duas índoles”, escreveu Borges em “Queja de todo criollo”. O texto prossegue postulando que uma delas corresponderia a uma definição convencional, elaborada de acordo com contingências históricas e interesses políticos, e geralmente estabelecida por algum famoso personagem das letras locais; enquanto a outra seria a índole verdadeira, essencial, eterna, entranhada na linguagem, nos costumes e na mitologia de um povo. A contraposição é bastante clara: de um lado, está Domingo

Faustino Sarmiento, e seu texto clássico de 1845 sobre a fundação da república, em que uma solução para as guerras civis do século XIX era buscada por meio da narrativa de uma vitória das forças civilizatórias sobre a barbárie; e, do outro, aquilo que esta própria vitória teria sido incapaz de eliminar por completo, isto é, o verdadeiro espírito *criollo*, contemplado por Borges.

O tópico evoca toda uma série de acontecimentos que teriam levado ao estabelecimento de Buenos Aires como centro de resistência e expansão de ideais republicanos no território nacional. Dois deles, basicamente, devem ser ressaltados: a predominância das forças unitárias sobre as federalistas, e a “Conquista do Deserto”, iniciada em 1879. O primeiro criou as condições para uma relativa normalização do regime de governo, motivo das disputas narradas por Sarmiento, em que a capital tentava manter um comando centralizador, contra a resistência de caudilhos provinciais. Já o segundo possibilitara a ocupação do pampa para finalidades agrícolas. Mas este processo, na visão do Borges de 1925, teria resultado na imposição de formas de governo e de produção importadas, a um povo que possuía características singulares, sempre mal compreendidas por aqueles que buscavam sufocá-las ou substituí-las. E a missão do homem de letras argentino, de acordo com esta perspectiva, seria a de resgatar a autenticidade do caráter popular, sem recorrer a formas de pensamento previamente delineadas. Ou seja, através de uma intuição pura, decorrente de um pertencimento às tradições locais mais profundas, este caráter viria a ser revelado.

Deste modo, configurava-se, em primeiro lugar, uma reação a tudo aquilo que era considerado “moderno” na visão civilizatória de Sarmiento; e, em seguida, uma tentativa de buscar na própria tradição o impulso de um revigoramento da autenticidade local. O primeiro destes movimentos já havia sido indicado por Leopoldo Lugones, célebre poeta da geração anterior à de Borges, que em 1917 propôs a substituição do livro de Sarmiento pelo *Martín Fierro*, de José Hernández, como obra fundadora do caráter nacional, privilegiando assim a figura do *gaucho*, em contraposição à do burguês civilizado. No entanto, a este movimento Borges acrescentava um entusiasmo com possibilidades futuras da nação, que em muito se devia à crescente participação na vida política argentina de um novo grupo particular: a pequena classe média urbana, representada pela população dos subúrbios.

Com o apoio deste grupo, Hipólito Yrigoyen, ícone político de Borges, foi eleito para a presidência do país pela primeira vez em 1916, assinalando uma transformação social que não podia ser enquadrada no esquema de Sarmiento, e, portanto, demandava novas reflexões sobre o contexto de sua emergência. Refiro-me ao crescimento acelerado de Buenos Aires, que, a partir do final do século XIX, tornou bairros como Palermo, e em especial suas adjacências mais afastadas do centro, cada vez mais povoados por trabalhadores de baixa renda, insatisfeitos com o controle oligárquico exercido pelas elites conservadoras. Este fenômeno levou, em um primeiro momento, à criação de organizações políticas revolucionárias, como a Unión Cívica Radical, que em 1890 fracassou em uma

tentativa de tomar o poder. Mas, com a instituição do sufrágio universal, prevista como ponto fundamental do estabelecimento de um Estado republicano, a própria UCR tornou-se um partido regular, sob o comando carismático de Yrigoyen.

Este comando representava a promessa de uma síntese, capaz de substituir a dualidade característica da visão sarmentina pela unificação dos anseios nacionais, representada na figura do líder. Ou seja: à novidade social do surgimento, mesmo que ainda incipiente, das massas urbanas, deveria corresponder uma novidade política, uma nova forma de liderança. Esta concepção, por outro lado, era um plano de tal maneira ambicioso que não admitia uma delimitação precisa de seus propósitos. Tendo em vista esta constatação, Tulio Halperín Donghi descreveu nos seguintes termos o discurso de Yrigoyen ao assumir o cargo para o primeiro mandato:

Era expresión de una experiencia existencial demasiado honda y removedora para poder expresarse en los términos limitativos de cualquier programa político. A la luz de esa experiencia, la Unión Cívica Radical se erguía como “el alucinado misterioso [...] irreductiblemente identificado con la patria misma, serena auscultadora de sus anhelos e intérprete fiel de sus imperiosas reivindicaciones”. (Donghi, 1999, p. 196)

E aqui o objetivo desta etapa da análise deve ficar claro. Anteriormente, busquei demonstrar como a poética do jovem Borges pôde se converter no fundamento de um ideal político sobrecarregado de misteriosas alusões sentimentais a uma identidade pátria, confluindo para uma visão profética do futuro argentino, na forma de um cosmos vasto, mas integrado pela expressão onipresente desta identidade. Agora, será o caso de verificar como esta perspectiva estava associada a símbolos e atores políticos efetivos do período, que, com frequência, são mencionados nos textos do autor, como manifestações lendárias ou presentes das aspirações populares. Neste caso, tanto o regionalismo metafísico de Borges, quanto a retórica alucinada de Yrigoyen, corresponderiam a uma expectativa difusa, mas nem por isso menos intensa, relativa ao papel da população dos subúrbios na nova ordem social de Buenos Aires. Uma expectativa que teve uma primeira confirmação nas eleições de 1916, e que levaria Yrigoyen de volta à presidência, com uma votação massacrante, doze anos depois, em um episódio que por muitos foi considerado então o ápice de uma trajetória de redenção.

Borges participou deste processo fundando e presidindo um “Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes”, cuja sede ficava em sua própria casa, e que teve como membros Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, os irmãos Tuñón e Francisco Luis Bernárdez, entre outros, que assinaram uma lista de adesistas do jornal *Crítica* de 20 de dezembro de 1927. O caso apresenta algumas características da frequente associação de intelectuais a camadas marginais da sociedade, com as quais compartilhavam o descontentamento com estruturas e paradigmas herdados do século XIX, na América

Latina. E ele é um primeiro dado sobre uma relação que assumiria diferentes aspectos no percurso literário de Borges, sendo, nesta oportunidade, marcada por seu fascínio com a figura do candidato da UCR, correlata à sua apreciação das lendas e da sociabilidade do *arrabal*. Estes dois pontos serão analisados na sequência.

Vejamos, então, como o comportamento e a imagem de Yrigoyen possuíam traços que o tornavam um símbolo adequado ao novo *criollismo*. O primeiro deles, a princípio em desacordo com sua retórica profusa e dispersiva, dizia respeito justamente àquela contenção espiritual que, para Borges, seria a marca do autêntico *criollo*. Já em 1917, Horacio Oyhanarte havia atribuído ao líder o equilíbrio mental de uma “individualidade severa, sem afetações nem protocolos”, capaz de tornar Yrigoyen a máxima interpretação do caráter argentino, ou sua síntese em um “homem-ideia”, cuja simples aparência exibia a solução dos problemas nacionais. “O presidente nacional é tudo”, afirmava o comentarista. “E podemos enfrentar os conflitos do porvir com a mesma serenidade com que perduram sobre nós as montanhas” (Oyhanarte, 1999, p. 569-570).

Alguns anos depois, enquanto Yrigoyen aguardava a oportunidade de voltar à presidência (no momento em que esta era ocupada por uma facção menos personalista da UCR), foi a vez de Jorge Luis Borges evocar o tema da compostura e da circunspeção, em “Queja de todo criollo”. Tal como se segue:

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguna la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas y Yrigoyen [...]. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Yrigoyen es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados.<sup>11</sup>

E em “El tamaño de mi esperanza” ele dava uma demonstração mais direta do papel que o então ex-presidente ocupava em sua releitura do caráter argentino, caracterizando-o como o único personagem contemporâneo que seria “privilegiado pela lenda” da alma *criolla*<sup>12</sup>. Por fim, em uma carta já de 1928, endereçada aos irmãos Enrique e Raúl Tuñón, Borges escrevia sobre o que fazia de Yrigoyen o “reverso adivinatorio” da publicidade política usual: seu comportamento discreto e enigmático, que evocava o ambiente dos subúrbios de Buenos Aires, “lugar que tem clima de pátria até mesmo para os que não somos de lá”, e no qual melhor se expressaria “uma profética e esperançosa memória do nosso porvir”<sup>13</sup>.

De maneira que Hipólito Yrigoyen teria sido, para Borges, a encarnação da autenticidade *criolla*, sob a forma de um mistério. Nele, a natureza e o temperamento dos homens de uma comunidade desfeita eram reencenados, no centro das disputas políticas

da argentina moderna, com o objetivo de solucioná-las através do resgate das qualidades perdidas, que emanavam da figura do líder. Estas qualidades implicavam uma solidez interior do indivíduo, decorrente da posse de um segredo comunitário, e possibilitaria aquele enfrentamento resignado e fatalista do destino, dada a incorporação de um *ethos* inviolável. No entanto, se, para os primeiros colonos, esta seria uma fonte inesgotável e universalmente compartilhada de autoconfiança, agora ela apenas se mostrava em alguns exemplos admirados pelo povo, nos quais a substância do segredo adquiria o aspecto de uma força oculta, a ser revelada para que a comunidade se reintegrasse.

Algumas observações merecem então ser feitas sobre Rosas, um elo entre a autenticidade perdida e as energias a serem reconquistadas, e cuja memória era preservada na vida cultural dos subúrbios. Trata-se do mais importante adversário de Sarmiento, para quem suplantava até mesmo Facundo Quiroga como motivo de fascínio e rejeição simultâneos, na medida em que nele a barbárie feroz teria se convertido em um despotismo frio e demoníaco, alojado no próprio governo central de Buenos Aires. A figura do “Restaurador” era complementada por um refinamento da inteligência, e, neste sentido, Rosas seria uma metamorfose da natureza campestre e colonial do *gaucho* em arte e sistema – “como o modo de ser de um povo encarnado em um homem com ares de gênio, que domina os acontecimentos, os homens e as coisas”, afirmava Sarmiento. Isto, porém, não impediu que, sob o comando de Rosas, entre os anos de 1835 e 1852, a cidade fosse convertida em um território anárquico, fazendo do tirano uma figura lendária, semelhante ao demônio metafísico de Goethe, que, nas palavras de Georg Lukács, “se assemelha à providência, e ao mesmo tempo faz proliferar a desordem” (cf. Lukács, 2000 [1920], p. 88).

Assim, no exato período em que Sarmiento escrevia suas invectivas, Rosas era, de fato, o maior risco às suas pretensões civilizatórias, dado o encanto carismático que exercia sobre a população; encanto este ao qual o próprio Sarmiento não estaria imune, de modo que todo o início de seu livro fosse dedicado a uma espécie de exorcismo do misterioso poder do oponente, em favor de uma proposta progressista iluminadora. O autor, no entanto, parece não cogitar a destruição total do mistério que seu adversário propõe, consciente da maneira como “el Esfinge Argentino” já então era parte de uma mitologia popular. “Chegará o dia em que o decifrem”, afirmava Sarmiento. Ao retornar a Buenos Aires, em 1921, esta foi uma das primeiras tarefas de que se encarregou Borges.

Na ocasião, ele escreveu um poema em que assomava a lembrança do “famosamente infame” ditador; porém, as evoluções do texto antes preservam o mistério do que o elucidam, na medida em que, a partir da mera menção ao nome de Rosas, no ambiente quieto e silencioso de uma casa suburbana, sucedem-se as imagens de uma epopeia bárbara e sangrenta. Mas fica a impressão de que sob estes tumultos reside uma verdade mais profunda, de que o caos está sobreposto a uma ordem cósmica absoluta. Já nos seus ensaios, ele afirmaria que Rosas havia sido uma etapa necessária, mas ultrapassada, do espírito *criollo*, posto que, com Yrigoyen, este haveria de alcançar sua expressão *espiritual*, sugerido no universo de alusões

nebulosas da linguagem do líder radicalista. Mais uma vez, estamos diante da passagem do misticismo ontológico para uma experiência metafísica, em que a releitura dos signos da terra proporcionava a emergência de uma retórica abstrata e messiânica.

Isto deve bastar para que as observações precedentes sobre ensaios como “El tamaño de mi esperanza” possam ser recuperadas em outra chave. Depreende-se que a tarefa da transfiguração de Buenos Aires em um cosmos forjado por músicos, poetas e metafísicos estava realmente por acontecer, da perspectiva de Borges. Falta indicar como a sociabilidade dos subúrbios podia também confirmar o diagnóstico, sendo objeto de um encanto duradouro da parte do escritor, desde que, na infância, ele escutara histórias sobre lendários personagens e acontecimentos do *barrio*, os quais, em sua opinião, ainda aguardavam um grande poeta para que fossem eternizados em verso. Devo, então, esboçar um quadro descritivo deste ambiente e seus tipos, na comparação com ambientes e tipos correlatos da boemia do início do século. Ao mesmo tempo, com a descrição que se segue, serão oferecidos elementos importantes para a última etapa desta análise.

Observe-se, então, que, nas classes baixas e médias que ocupavam as zonas marginais de Palermo, conviviam dois estilos de vida distintos, mas relacionados. Um deles era o da simplicidade e da decência circunspecta, capaz de gerar o mito da autenticidade do bairro, em que a pobreza estava associada à virtude dos que resguardavam as antigas tradições, diante do crescimento desordenado da cidade. Em contraste com este ideal de modesta dignidade, no entanto, o outro constituía um movimento reativo mais violento, em que a insatisfação com a realidade presente gerava uma extravagante encenação de qualidades épicas e aristocráticas. Isto se expressava na gestualidade afetada e vestimentas do *compadrito*, cujo dandismo ostentoso o tornava uma reprodução estetizada do *gaucho*, de acentuada sensibilidade nervosa. Seu comportamento era também marcadamente sensualista, sugerindo uma intimidade demoníaca com forças relacionadas ao sangue e ao sexo. Em sua figura se perpetuava a lenda de Rosas.

E, misturado a outros pequenos criminosos, prostitutas e artistas populares, o *compadrito* povoava os armazéns das esquinas do *arrabal* de Buenos Aires, que geralmente eram pintados de cores fortes, tendo uma vida noturna relativamente agitada, em uma atmosfera de desleixo, embriaguez, e hipertrofiado sentimentalismo. A tristeza de fundo dos subúrbios era com isso transfigurada em uma desordem comovente e vulgar, que flertava com a sordidez, mas reafirmava padrões de gosto considerados autênticos. Trata-se, afinal, de uma versão portenha de ambientes que viriam a ser conhecidos como os “inferninhos” da sociedade moderna, onde predominava uma difusa sensação de irrealidade. E, como os cabarés de Paris e os teatros de Viena, estes lugares reuniam uma ralé proscrita e inclinada ao entusiasmo político, fosse pela imaginação conspiratória, ou pela identificação com líderes que considerassem legítimos representantes das aspirações populares. Um fenômeno em que a música cumpria um papel fundamental, ao sugerir, em refrões conhecidos por todos, o pertencimento das existências desgarradas a uma etérea comunidade, cujo porvir se anunciava<sup>14</sup>.

Em uma palavra: tais ambientes, cenários e personagens buscavam a *sofisticação*. Assim como, da “simplicidade” dos primeiros poemas de Borges, haviam surgido seus rebuscados ensaios de projeção cosmológica, e nos discursos de Yrigoyen se dava sua transformação de um homem taciturno no orador alucinado, os armazéns de Buenos Aires convertiam-se no território de um refinamento dos sentidos cujo efeito era a imersão do indivíduo em uma atmosfera onírica. Borges não foi exatamente um frequentador assíduo destes estabelecimentos, mas, segundo um testemunho tardio de F. L. Bernárdez, membro do comitê por ele presidido, teria participado de “celebrações do espírito *criollo*” que, como em um ritual sagrado, reuniam jovens intelectuais no “paraíso wagneriano do fragoroso armazém da esquina” (Bernárdez, 1968). O que pode haver de exagerado ou ridículo em relatos desta natureza é um dos temas de que ainda devo tratar.

Consta também que, às vésperas da eleição de 1928, Borges teria saído para “sentir o clima” de Buenos Aires, sendo atraído pelo som de uma viola que vinha de um armazém suburbano, no qual foi convidado a entrar. “Sob a efígie do velho homem, boa parte do submundo de San Bernardo estava de posse da noite”, relatou o próprio escritor, acrescentando que assumiu os versos de uma milonga, e registrando o refrão cantado na sequência: “Radicales los que me oyen / del auditorio presente / el futuro presidente / será el doctor Yrigoyen”. É de se presumir que isto expressava um desejo, uma aspiração, que congregava a todos em torno do sentimento de uma vaga promessa de redenção.

No entanto, este tipo de cumplicidade do jovem intelectual com as demandas populares dos argentinos seria rompida em breve, mesmo que sem se transformar em um antagonismo. Na identificação do autor com o projeto radical seria acrescentada uma nota de distanciamento e ironia, a qual viria junto de um redirecionamento de sua carreira literária, terminado o ciclo de sua poesia e ensaística da década de 1920, que também seria visto em uma nova perspectiva crítica a partir daí. Mas isto tampouco implicava, necessariamente, a substituição repentina de uma conduta romântica juvenil por padrões de austeridade moral da idade madura, no que estes possam conter de repúdio à expressão artística, por exemplo. Acredito, inclusive, que de tal movimento nasce uma *poética* singular, com suas próprias conotações políticas. Explorar este ponto é, afinal, a principal motivação deste artigo.

### **Profundos desapontamentos**

Como eventualmente se passa com os movimentos conspiratórios, mesmo os que se utilizam de instrumentos democráticos, o processo que culminou com os eventos de 1928 havia sido imaginado como um mecanismo de tomada do poder no qual o programa de governo era o menos importante, considerando-se que as forças da necessidade histórica bastariam para colocar a nação no rumo de sua verdadeira grandeza. Mas Yrigoyen estava então com 76 anos, cada vez mais taciturno e enigmático, e também cada vez menos apto a lidar com os problemas recorrentes do país, que tampouco parecia contar com quadros competentes no partido vitorioso. Logo viria a quebra da bolsa de Nova York



no ano seguinte, e, embora suas consequências só fossem alcançar a economia local com mais força no início da década de 1930, ela já sugeria que a situação dos habitantes das grandes metrópoles de todo o mundo estava ameaçada de uma maior degradação. No caso argentino em particular, o período anterior à crise havia sido caracterizado pela ideia de que o país se tornaria o grande fornecedor de grãos de um mundo em constante crescimento econômico, de modo que a sensação de ter o acesso negado à terra prometida foi intensa em Buenos Aires. As esperanças não iam apenas ser descumpridas; tudo ainda podia piorar bastante.

Já o período imediatamente posterior à eleição presidencial fora marcado por um fenômeno de reversão de expectativas, em que as energias mobilizadas na espera por um evento redentor de grandes proporções são dispersadas, e a necessidade do prosseguimento da vida, em seus trâmites cotidianos, se impõe. E, com o manejo desordenado da coisa pública por parte dos radicais, o descontrole das instituições, e a inação de Yrigoyen, esta experiência se converteu em motivo de crescente frustração e contrariedade da população em relação aos integrantes do governo. Logo, alguns meios da imprensa, que os haviam apoiado abertamente no processo eleitoral, assumiram uma postura crítica; e os setores da sociedade que se ressentiam da prepotência do yrigoyenismo aproveitaram a ocasião para se articular em torno de uma causa comum. Entre estes, estavam, a princípio, jovens fascistas de influência franco-italiana, e antigos defensores do conservadorismo portenho, que se reuniram, mesmo que provisoriamente, no apoio ao general José Félix Uriburu, comandante de um golpe que, em 6 de setembro de 1930, não encontraria maiores resistências para se realizar, embora o recurso à violência contra os adversários políticos viesse a se tornar recorrente por parte do novo regime.

O viés autoritário do golpe não era um consenso, mesmo entre suas principais facções, ao menos no que dizia respeito à reconstrução do Estado a médio prazo. Mas todos concordavam que, em um primeiro momento, seria necessário fortalecer o poder central e restabelecer a ordem no país. E aqueles que se opunham ao retorno do sufrágio universal contavam com um argumento sumário: o de que a própria democracia havia sido responsável pela degeneração institucional vigente. De acordo com este raciocínio, se, entre 1916 e 1930, a Argentina havia tido sua única experiência plenamente democrática até então, uma ruptura incisiva com este período era recomendada como maneira de evitar que suas consequências se repetissem. Este seria o pensamento do presidente empossado e de seus seguidores mais próximos, que consideravam o golpe a correção de um desvio no processo histórico argentino, na medida em que ele estaria de acordo com uma trajetória iniciada nas guerras do século XIX – o da constituição do Estado nacional por uma elite dominante –, mas não com o direcionamento liberal e democrata, imaginado pelas próprias elites novecentistas, que a normalização da vida política teria permitido no século XX.

Segundo este ponto de vista, tudo deveria ser feito para impedir a re-emergência dos fatores responsáveis pelo descaminho atual. Isso incluía medidas repressivas sobre

alguns partidários do radicalismo, que teriam insistido em defendê-lo mesmo durante os momentos de maior desaprovação do governo, para o que Uriburu teve poderes assegurados ao assumir o cargo. Mas o propósito assumiu também a forma de uma campanha contra a imagem do presidente deposto, de imediata repercussão. Tratava-se de fixar a imagem de Hipólito Yrigoyen como o líder de um bando corrupto, que tomara o controle total dos recursos estatais com premeditada astúcia, e com um projeto de poder voltado exclusivamente para interesses pessoais, sustentado por eleitores encantados com o carisma populista do chefe radical. Com isso, o próprio golpe de 1930 podia apresentar-se como uma *gesta* providencial, em sua função de retomar a presidência das mãos de usurpadores.

Sobre estes acontecimentos, Jorge Luis Borges escreveu, pouco depois do golpe, uma carta a Alfonso Reyes que vale uma citação mais longa:

En cuanto a la eliminación del Doctor, puedo asegurarle que, descartada su necesidad, su bondad final, su justicia, nos vale ahora un desagradabilísimo ambiente. La revolución (o cuartelazo con el apoyo público) es una victoria del buen sentido sobre la ineptia, la frecuente deshonestidad y la ofuscación, pero esas malas cosas correspondían a una mitología, a una felicidad: a la imagen estrafalaria del Doctor, conspirador y tácito mismo en la Casa Rosada. Buenos Aires, ahora, ha tenido que repudiar su mitología casera, y frangollar motivos de entusiasmo con heroísmos en los que nadie cree y con el tema – insignificante para el espíritu – de que estos militares nos roban. Sacrificar el Mito a la lucidez, qué le parece? Shaw, indudablemente, lo aprobaría. No sé si escribo con precisión; antes (repito) poseíamos idiotez, pero con barulleros diarios opositores, con sus vivas y mueras, con una idolatría cómoda que florecía en las paredes, en las milongas y las letras del tango; ahora, tenemos independencia con ley marcial, una prensa adulona, la tuñonada con escarapela perpetua y la ficción de que el régimen anterior era *cruel y tiránico*. (*apud* Pacheco, 1979)

A carta revela um duplo movimento, nos quais identifico o cerne de uma transformação substancial no ponto de vista de Borges entre os anos de 1928 e 1930. Por um lado, ele reconhece os resultados desastrosos do segundo mandato de Yrigoyen: ou seja, que a ordem cosmológica a que estava destinada Buenos Aires era, na verdade, uma grande bagunça. Porém, diante da imposição autoritária de uma ordem efetiva, operada por militares neste contexto, ele remonta às origens do mistério para reafirmar o que este possuía de enternecedor, e mesmo patético, próprio a uma mentalidade suburbana, mais apegada ao passado do que ávida de futuro. Isso enfatiza o aspecto pouco sistemático, e improvisado, de um movimento do qual o novo regime sobrevalorizaria a capacidade de organização, como modo de perpetuar-se no controle da política nacional. A criação de uma ficção em torno de figura de Yrigoyen e de seus correligionários atendia assim à

necessidade de criar condições para o acúmulo de poder. Ao que Borges contrapõe: não éramos cruéis. Sequer éramos astuciosos. Éramos somente idiotas.

A força desta expressão não deve ocultar o que ela pode sugerir à análise. Todavia, para que seu papel em meu argumento seja esclarecido, é necessário esboçar o sentido de uma mudança igualmente importante para este estudo, ocorrida no período mencionado, referente à produção literária de Borges. É o caso de compreender como, neste momento, ele passa a adotar uma perspectiva histórica em relação ao ambiente circundante, em contraste com o alcance épico e metafísico a que sua mitologia caseira chegou a aspirar; e, a partir daí, creio que será possível retomar o assunto da carta com mais recursos à disposição.

Isto nos leva a uma sequência de projetos abortados, que termina com a publicação do primeiro livro em prosa de Borges. Ela se inicia em 1925, quando, nos últimos meses do ano, ele imaginava um vasto projeto literário, vinculado às suas esperanças de então: o de escrever uma história da Argentina em verso, que abarcasse todos os momentos da constituição da pátria, sob uma totalidade orgânica, em reação à fragmentação decorrente do crescimento de Buenos Aires. Deste plano, ficaram apenas poemas isolados. Paralelamente, havia a ideia de se criar, em conjunto com outros escritores, uma antologia sobre os bairros da capital, em que cada um deles contribuiria com um poema para o volume a ser publicado com um desenho (um mapa) de sua irmã Norah na capa. Mas tampouco este propósito foi adiante, apesar da insistência com que seu idealizador abordava os possíveis colaboradores, segundo descrição de Ulyses Petit de Murat (cf. Willianson, 2006, p. 168).

Afinal, após a publicação do *Cuaderno San Martín*, em 1929, Borges abandona a poesia para dedicar-se, em seguida, a outra tarefa, que, se guarda relação com as anteriores, é fundamentalmente distinta: a de escrever um texto biográfico. Como objeto de suas pesquisas, ele escolheu um poeta popular do *arrabal*, que chegara a frequentar a casa de seus pais. Ao defender a opção diante do estranhamento da mãe, ele argumentaria que, embora não fosse um artista de maior expressão, Evaristo Carriego fora “amigo e vizinho” da família. Isto nos situa em uma atmosfera de intimidade caseira, que atravessa todo o livro.

Carriego oferecia a Borges a possibilidade de evocar uma Palermo perdida, à qual o escritor renunciava em um gesto que era também uma declaração de amor e gratidão. O texto surge da percepção de que as antigas formas de vida do bairro estavam em processo de declínio, sem que nenhum projeto de resgate ou renascimento destas formas através da poesia, da música ou da metafísica pudessem evitá-lo. Nesta mesma operação, portanto, Borges negava o estatuto ontológico e inviolável que havia antes atribuído ao espírito *criollo*, inserindo-o em um curso temporal, que consome todas as coisas, e as torna objeto de uma aspiração sentimental, mas asceticamente resignada à perda. Em resumo, operava-se de uma substituição da epopeia cósmica pelo idílio; o reconhecimento de uma fratura no curso da história, e a instalação de uma nostálgica voz discursiva neste mesmo espaço de ruptura.

Consequentemente, este ponto de vista permitiria também a constatação dos mecanismos pelos quais a vida nos subúrbios podia se tornar uma encenação de si mesma.

O distanciamento da narrativa criava o autor/espectador de uma população que começava a trocar a decência pequeno-burguesa por formas mais extravagantes ou ruidosas de expressão da dignidade pessoal. Na obra de Carriego, Borges encontraria, em primeiro lugar, um poeta criador destas formas, para depois perceber como ela evoluiu para um comentário mais reflexivo e compadecido sobre a dissonância que apresentavam em relação ao contexto local. Buscarei demonstrar, na sequência, alguns modos pelos quais estas relações se desenvolvem, acrescentando, no percurso, alguns detalhes que considero relevantes.

O livro começa com uma breve narrativa da história de Palermo no século XIX, com a menção ao momento em que Juan Manuel Rosas estabeleceu no bairro sua corte ditatorial, fazendo dele o epicentro da uma Buenos Aires convulsionada pela desordem. “Durou doze anos esse ardido Palermo, na soçobra da exigente presença de um homem obeso e loiro”, afirma o cronista, e já nesta passagem percebe-se um tom de delicada ironia em relação à figura do Restaurador. A seguir, Borges passa rapidamente pelos acontecimentos posteriores, até chegar ao final do século, que seria o objeto de seu verdadeiro interesse, ou, para ser mais específico, de seu encantamento sem esperanças. “Direi sem restrição o que sei, sem omissão nenhuma, porque a vida é recatada como um delito, e não sabemos o que é enfatizado por Deus”, ele escreve, anunciando seu propósito de evitar maiores exaltações. “Além disso, o circunstancial sempre é patético”.

Esta última observação está acompanhada de uma nota, em que uma passagem do *Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon é citada, segundo a qual o patético estaria quase sempre no detalhe e nas circunstâncias marginais. O que nos oferece uma noção de como Borges estava então incorporando outras referências literárias a seus escritos, e marca o início de sua crescente aproximação à tradição britânica, enquanto se desvinculava do romantismo alemão. Mas, por ora, basta observar que isto significava o abandono de uma configuração ontológico-metafísica da história, em que o processo de decadência era revertido pela transcendência estética, por outra em que, ao declínio, se seguia um processo de esvaziamento da tradição, sob a forma de um degradante espetáculo político. Um espetáculo contemplado, porém, com uma ironia associada ao humor e à ternura pelos mais insignificantes aspectos do mundo em dissolução. Em certo sentido, trata-se de uma compreensão mais “rasteira” da história, imune à sedução da ontologia e da metafísica como modelos discursivos unificadores. Mas, ainda assim, encantada com a variedade de pequenos momentos dramáticos que o plano terrestre e o espectro das paixões humanas podem oferecer.

Como foi assinalado, a vinculação afetiva do narrador de *Evaristo Carriego* ao tema de sua escrita implicava uma intimidade particular, em que o sentimental se articulava com o afastamento irônico, e o desejo convivia com o pudor, situando a voz narrativa em uma zona intermediária entre a completa identificação com o objeto e um total estranhamento em relação a ele<sup>15</sup>. O que se reverte em um *pathos* da distância e da proximidade, resultando na natureza idílica do texto, que gradualmente toma forma, na medida em que se passa à

descrição da Palermo da década de 1890, quando Carriego teria se instalado no bairro:

Palermo era una despreocupada pobreza. La higuera oscurecía sobre el tapial; los balconcitos de modesto destino daban a días iguales; la perdida corneta del manisero exploraba el anochecer [...]. Había felicidad también: el arriate del patio, el andar entonado del compadre, la balaustrada con espacios de cielo [...]. Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera; había lugares en que un galpón del ferrocarril o un hueco de pitas o una brisa casi confidencial inauguraba malamente la pampa.<sup>16</sup>

O tema da pobreza, como se vê, é recorrente. E cabe apontar que ele não se refere apenas a aspectos estritamente materiais, correspondendo ao temperamento da pequena burguesia que habitara a Palermo. Ou seja: é também uma carência de recursos espirituais disponíveis à expressão artística, despojada até mesmo do mistério, que, todavia, se apresenta como origem de uma felicidade igualmente discreta, apegada à própria obtusidade característica de seu lugar.

O autor se refere, portanto, a um lugar de ruptura duplamente atravessado por promessas de futuro e afeição ao passado. Este é o presente histórico que, situado no curso destrutivo do tempo, por breves momentos consegue detê-lo, e dar forma ao próprio desejo, que contém em si mesmo uma beleza singular. No entanto, se esta conduta é incapaz de rearticular o mundo sob o próprio poder de criação, seu gesto derradeiro só pode ser o de uma despedida. Tal como Borges finaliza a primeira parte do livro:

Escribo estos recuperados hechos, y me solicita com arbitrariedad el agredido verso de *Home-Thoughts* [de Browning]: “*Here and here did England help me*” [...]. “*Here and here did England help me*”, aquí y aquí me vino a ayudar Buenos Aires. Esa razón es una de las razones por las que resolví componer este primer capítulo.<sup>17</sup>

Mais uma vez temos indício de como certo temperamento britânico se insinua no livro, sob a forma dos atributos burgueses da decência, da parcimônia e do pudor, aos quais era agora acrescentada a categoria do “lar”, dos “pensamentos caseiros”. A associação entre a Inglaterra e Buenos Aires não me parece fortuita ou casual, em que pese sua inesperada singularidade, que seria também a de traços que se desenvolveriam, a partir deste momento, no caráter de Borges.

Isto feito, ele anuncia, em outro subtítulo, a etapa do livro mais propriamente dedicada a Evaristo Carriego. E o olhar do narrador se dirige então às possibilidades criativas do subúrbio, em sua forma mais impositiva e menos resignada. Assim, à tranquilidade e à pobreza de espírito até aí descritas, sobrepunham-se a inquietude e sofisticação característica da obra do poeta, que, ao menos em um primeiro momento, teria se proposto a representar o *arrabal* como um reservatório de energias épicas. “Carriego acreditava ter

uma obrigação com seu bairro”, afirma, neste sentido, o narrador. “Obrigação que o estilo velhaco da época traduzia em rancor, mas que ele sentiria como uma força”.

E, logo em seguida, Borges lembra que, junto a biografias romantizadas de *gauchos* rebeldes e criminosos, a leitura mais frequente de Carriego era o *Quijote* de Miguel de Cervantes. A identificação que o biógrafo compõe é imediata: como o fidalgo de La Mancha, Carriego possuía a tendência a transfigurar uma realidade inóspita no cenário da encenação de ideais abstratos. Sua obrigação para com o bairro seria a de vestir-lhe a pobreza com a indumentária que imaginava digna de nobres e cavaleiros – ou, no caso, dos antigos heróis da resistência contra o Estado centralizador dos unitaristas. Tratava-se de ver nos *compadritos*, com sua habilidade no manejo da faca, e sua insistente busca de prestígio, uma representação de códigos de honra extintos, atribuídos ao *gaucho*, e que deviam ser mobilizados na afirmação de uma sofisticada opulência, sobreposta à aridez de fundo.

O tema surge ainda na descrição de Don Nicolás Paredes, compadre de Carriego, que foi uma das fontes orais para a realização do livro. E, por fim, ele é a base da análise de dois livros de Carriego no terceiro capítulo. Mas o texto prossegue ainda com um capítulo dedicado inteiramente àquela que seria sua obra mais madura – *La canción del barrio*, de 1912 –, na qual algumas diferenças em relação às anteriores são ressaltadas por Borges. E acredito que esta distinção é a que mais contribui ao entendimento de como seu próprio idealismo esteticista sofreu uma decisiva inflexão entre os anos de 1928 e 1930.

O capítulo se inicia resgatando a descrição da primeira parte do livro, que se sobressai mesmo diante da eventual morte de um *compadrito* nas ruas do bairro: “Em geral, Palermo se portava como Deus manda, e era uma coisinha decente, infeliz, como qualquer outra comunidade gringo-crioula”. É esta Palermo que ressurgue nos últimos poemas de Carriego, com o retrato de um “pobrerío conversador”, que se reuniria em qualquer batismo ou velório, no mesmo intuito de se evitar a solidão. Desde logo, segundo Borges, a situação espiritual característica dos subúrbios não seria nem mesmo a da pobreza desesperada ou congênita do naturalismo russo – leia-se Dostoiévski –, mas, sim, a de uma população apegada às míseras esperanças da loteria e do comitê, incapaz de maiores atos de violência premeditada, e que buscava no álcool e nas *milongas* dos armazéns rosados o acesso a uma existência menos tacanha, através de emoções tão intensas quanto superficiais, e do inepto exagero no colorido da vida. Uma mistura de tristeza e pretensão, de comoções fáceis e profundos desapontamentos. E, assim, o foco recai sobre o *infortúnio* fundamental de se pertencer ao subúrbio, destituído até mesmo dos arrebatamentos cênicos da tragédia, que Borges exemplifica com uma citação de Shakespeare, sobre a iminência de eventos estranhos e terríveis, que na paisagem de Palermo estaria completamente deslocada. O que o leva à observação de que nem mesmo o terror trágico podia ser extraído dos personagens do poeta: “Carriego apela somente para nossa piedade”.

Este retrato é uma resultante de todos os anteriores. Juntos, eles compõem uma análise que elimina a própria possibilidade de síntese que o *criollismo* dos ensaios de Borges

anunciava. Por um lado, a lenda de uma comunidade original, composta por indivíduos taciturnos e determinados, dá lugar à imagem de uma configuração social muito mais frágil, de homens não tão seguros e de uma moralidade um tanto mais quebradiça. Uma comunidade na qual nenhum segredo garante a substância do pertencimento à terra, embora desta mesma ausência surja o desejo de reconciliação com o lar.

Nisto, o silêncio fatalista, que era signo de fortaleza pessoal, pode ser entendido como timidez e embaraço; a solenidade vira mero disfarce de deficiências, indício da sensação de deslocamento e da falta de naturalidade, escamoteadas na elaboração de um personagem austero e enigmático. Comprometida a ontologia da raça, fica-o igualmente seu destino metafísico, o que já se percebe em um personagem intermediário como Rosas, que adquire algo de burlesco e caricato, dissonante em relação à sua representação demoníaca. E, por fim, os heróis, poetas e semideuses que levariam a cabo a tarefa de erigir o grande edifício cósmico da alma *criolla* revelam o que está por trás da máscara: pequenos funcionários frustrados, pensadores excêntricos, marginais melindrosos, todos com o objetivo de transcender a desventura cotidiana, na esperança de que uma outra forma de vida lhes estivesse reservada, em algum outro lugar.

Embora o livro não deva ser compreendido como uma unidade cerrada – visto que inclusive receberia vários anexos ao longo dos anos, tornando-se uma espécie de museu sobre Palermo –, o capítulo finaliza a análise da obra de Evaristo Carriego. E resume a maneira como Borges, a partir daí, avaliaria não somente a vida cultural do bairro, como também suas primeiras obras literárias, entendidas como uma tentativa de transfigurar uma realidade desafortunada em sofisticados artefatos estéticos. Em última instância, esta visão se estenderia a toda a geração de jovens intelectuais da década de 20, através de uma empática compreensão de suas limitações, que impedia o olhar crítico de recair no puro desdém ou em uma distanciada condescendência. A este respeito deve ainda ser mencionada uma última passagem, em que Borges se refere sobre o temperamento de Carriego ao escrever *La canción del barrio*:

La ternura es corona de los muchos días, de los años. Otra virtud del tiempo, ya operativa en este libro y ni sospechada o verosímil en el anterior, es el buen humorismo. Es condición que implica un delicado carácter: nunca se distraen los innobles en ese puro goce simpático de las debilidades ajenas, tan imprescindible en el ejercicio de la amistad. Es condición que se lleva con el amor.<sup>18</sup>

E, neste mesmo clima de afetuosa deliberação, Borges escreveria sua carta a Alfonso Reyes sobre a queda de Yrigoyen em 1930. Com bom humor e nostalgia, havia se referido à débil figura do presidente deposto; com simpático reconhecimento do que havia de patético nas aspirações do *arrabal*, lamentava a substituição da idiotia pela racionalidade golpista, usando um qualificativo não de todo inapropriado para o modo como reavaliava a própria obra poética de juventude. Ficava assim estabelecido um importante contraste



entre o clima político e intelectual da década de 1920 e aquilo que já se anunciava para os anos posteriores. Este contraste gira em torno de uma ideia cujas ambiguidades devem ser avaliadas: a de que o ano de 1930 marca o fim de uma *idade da inocência* no decurso da história argentina.

Isto vale, em primeiro lugar, para a descrição dos subúrbios como lugar de uma vida pacífica e insípida, na qual o desespero existencial e o fanatismo político dele decorrente não haviam tomado forma. Ou, ao menos, não tinham adquirido a sistematicidade ideológica que caracterizaria as doutrinas mais radicalmente antidemocráticas do século XX, limitando-se a gerar o vago esteticismo da aspiração, através do recurso a mitologias populares. Paralelamente, a produção literária dos jovens escritores argentinos, entre os anos de 1921 e 1928 (ou ao menos de alguns círculos próximos a Borges), pode ser considerada, em conjunto, pelo viés que marcaria a visão do próprio autor sobre seus poemas. E, neste ponto, devo aproveitar uma referência extemporânea, procedente do prólogo que ele escreveria para a edição de *Fervor de Buenos Aires* em suas Obras Completas, tendo em vista que a passagem contém o resumo de um desenvolvimento do mesmo raciocínio: “Como os de 1969, os jovens de 1923 eram tímidos. Envergonhados de sua íntima pobreza, tratavam de escondê-la sob inocentes novidades ruidosas”<sup>19</sup>.

Mas Borges nunca acreditou que seus ensaios eram merecedores da mesma avaliação, impedindo sempre que estes fossem reeditados. Tampouco a atuação entusiástica como militante do radicalismo seria recordada, em seus textos autobiográficos, sem um tom de arrependimento e retratação. Isto pode significar que, de acordo com os eventos seguintes, ele percebeu aí uma etapa de transição, na qual um verdadeiro comprometimento com utópicas doutrinas de redenção ameaçava tomar corpo. E, do ponto de vista conservador que ele viria a adotar naquela década, marcado pelo aumento da influência inglesa em seu pensamento e estilo, tais utopias seriam alvos frequentes do viés satirista que viria a adotar, voltado também para os excessos de refinamento e sofisticação do modernismo literário.

Ainda assim, no que se refere ao ano de 1930, percebemos na correspondência sobre a queda de Yrigoyen um olhar ainda carregado de afeição pela “imagen estafalaria del Doctor” e pela “mitología casera” dos subúrbios, estreitamente relacionado à leitura que Borges havia feito então da obra de Evaristo Carriego. Desta perspectiva, o que redimiria o governo derrubado das acusações de tirania e crueldade era justamente sua notável inépcia, sua incapacidade de levar a cabo um programa quimérico de consagração do espírito do povo, que recaía sempre na hesitação ou no puro imobilismo, convertendo Yrigoyen em um personagem muito mais anedótico do que messiânico. O humor isentava o líder das acusações de crueldade e tirania; e este tipo de humor não deixava de ser uma herança dos “ancestrais ingleses” de Borges<sup>20</sup>.

Decerto, ele reconheceu a racionalidade da imposição do golpe autoritário, diante de uma situação prática insustentável, isto é, da crescente desorganização do governo e da sociedade argentina a partir de 1928. Mas sua constatação sobre a natureza do radicalismo ganha outra relevância política a partir do momento em que, se este era para ele merecedor

de piedade, não o seria do ódio e do rancor que marcou a reação imediata dos militares, em sua campanha difamatória subsequente ao golpe, que de sua parte justificaria o surgimento de um ódio e de um rancor mais ferozes nos difamados. Por mais que uma exultante felicidade tivesse marcado o retorno ao poder do Doutor, pouco haveria nela de vitoriosa arrogância, ou verdadeiro risco para as instituições, inclusive porque o radicalismo não possuiria um projeto sistemático de perpetuação no poder. O que havia de “monstruoso” nos sonhos populistas do bairrismo argentino tinha como contraponto o que neles existia de ridículo.

Não éramos sanguinários. Sequer tínhamos competência para isso. Éramos patetas. Bons tempos aqueles, refletiria Borges poucos anos depois, em que os sonhos de redenção coletiva na Argentina e no mundo eram expressos por ineptos refrões sentimentais, na eleição de velhos líderes quixotescos, em singelos poemas de exaltação da terra pátria. Quando o ressentimento contra tudo o que representava o poder conservador, alimentado pelos equívocos e excessos deste mesmo poder, não haviam adquirido a eficácia das ideologias sistemáticas, a força persuasiva dos grandes espetáculos políticos, a sofisticação logística das execuções em massa.

Bons tempos aqueles. A época do fanatismo estava apenas começando.

## Notas:

- <sup>1</sup>. Para um acompanhamento das intervenções e evoluções urbanísticas que criaram este cenário, ver Gorelik (1998).
- <sup>2</sup>. A importância destes condicionamentos na trajetória intelectual de Borges foi ressaltada por Sergio Miceli em “Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato” (2007).
- <sup>3</sup>. Borges, “Arrabal”. In: \_\_\_\_\_. *Fervor de Buenos Aires*. OC, vol. 1, p. 35.
- <sup>4</sup>. Sobre o vasto movimento cultural, no âmbito da literatura e das artes, que precedeu a formulação de variações da doutrina fascista, ver Sternhell, Szdajer e Asheri (1994, p. 2-4), e também Griffin (2001).
- <sup>5</sup>. Para uma caracterização deste ambiente e seus tipos, ver Lukács (1980 [1910]).
- <sup>6</sup>. Borges, J. L. “La penúltima versión de la realidad” [1928]. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. OC, vol. 1, p. 213.
- <sup>7</sup>. Ver também, a este respeito, Berman (1992).
- <sup>8</sup>. Borges, “Queja de todo criollo”. In: \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*, p. 139-146.
- <sup>9</sup>. Borges, “La pampa y el suburbio son dioses”. In: \_\_\_\_\_. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 21-25.
- <sup>10</sup>. Borges, “El tamaño de mi esperanza”. In: \_\_\_\_\_. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 11-14.
- <sup>11</sup>. Borges, “Queja de todo criollo”. In: \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*, p. 139-140.
- <sup>12</sup>. Borges, “El tamaño de mi esperanza”. In: \_\_\_\_\_. *El Tamaño de mi Esperanza*, p. 12-13.
- <sup>13</sup>. Borges, “Carta a Enrique y Raúl González Tuñón” [1928]. *Clarín*, 16.08.1979.
- <sup>14</sup>. Sobre os cabarés de Paris e os teatros de Viena, como referências comparativas desta descrição, ver, respectivamente, Clark (2004 [1984], p. 278-343), e Schorske (1988 [1961], p. 25-42). Outra referência que considero apropriada à discussão é o conto “Ivy day in the comttee room”, incluído no *Dubliners* de James Joyce (1914), por oferecer a imagem de uma sociabilidade boêmia articulada à do comitê político, incluindo a descrição de um fenômeno místico, o da congregação dos “camaradas” por meio da música.
- <sup>15</sup>. Sobre o pudor como componente fundamental da estratégia literária de Borges, remeto a um ensaio de Alan Pauls, “Política del pudor” (2000).
- <sup>16</sup>. Borges, “Palermo de Buenos Aires”. In: \_\_\_\_\_. *Evaristo Carriego*. OC, vol. 1, p. 116-7.
- <sup>17</sup>. *Ibidem*, p. 120.
- <sup>18</sup>. Borges, “La canción del barrio”. In: \_\_\_\_\_. *Evaristo Carriego*. OC, vol. 1, p. 148.
- <sup>19</sup>. Borges, “Prólogo” [1969]. In: \_\_\_\_\_. *Fervor de Buenos Aires*. OC I, vol. 1, p. 15.
- <sup>20</sup>. Sobre o tema genealógico das raízes inglesas da família de Borges, atrelado a uma associação da cultura britânica a características como a excentricidade, a idiotia, a ingenuidade e o pudor, ver Hadis (2006).

## Referências bibliográficas:

- BERMAN, Russel A. German Primitivism/Primitive German: the case of Emil Nolde. In: GOLSAN, Richard (ed.) **Fascism, aesthetics, and culture**. Hanover: University Press of New England, 1992, p. 56-66.
- BERNÁRDEZ, F. L. Norah y Norah. **Clarín**, 5.12.1968.
- \_\_\_\_\_. Un Borges de entrecasa. **Martín Fierro**, segunda época, año III, número 33, septiembre 3 de 1926, p. 4.
- BORGES, J. L. “La penúltima versión de la realidad” [1928]. In: \_\_\_\_\_. **Discusión**. OC, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. “La pampa y el suburbio son dioses”. In: \_\_\_\_\_. **El tamaño de mi esperanza**, p. 21-25.
- \_\_\_\_\_. “El tamaño de mi esperanza”. In: \_\_\_\_\_. **El tamaño de mi esperanza**, p. 12-13.
- \_\_\_\_\_. “Queja de todo criollo”. In: \_\_\_\_\_. **Inquisiciones**, p. 139-140.
- \_\_\_\_\_. “Carta a Enrique y Raúl González Tuñón” [1928]. **Clarín**, 16.08.1979.
- \_\_\_\_\_. “Palermo de Buenos Aires”. In: \_\_\_\_\_. **Evaristo Carriego**. OC, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. “La canción del barrio”. In: \_\_\_\_\_. **Evaristo Carriego**. OC, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo” [1969]. In: \_\_\_\_\_. **Fervor de Buenos Aires**. OC, vol. 1.
- CLARK, T. J. Um bar no Folies-Bergère. In: \_\_\_\_\_. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1984], p. 278-343.
- DONGHI, T. H. **Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)**. Buenos Aires: Ariel, 1999.
- GORELIK, Adrián. **La Grilla y el Parque: espacio público y cultura urbana em Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- GENTILE, Emilio. The myth of national regeneration in Italy: from modernist avant-garde to fascism. In: AFFRON, Matthew; ANTLIFF, Mark (eds.). **Fascist visions: art and ideology in France and Italy**. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 25-45.
- GRIFFIN, Roger. The reclamation of fascist culture. **European History Quarterly**, vol. 31, n° 4, 2001, p. 609-620.
- HADIS, Martín. **Literatos y excéntricos: los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- HELLER, Erich. **Thomas Mann: the ironic German**. South Bend, Indiana: Regnery/Getaway, Inc., 1979.
- KAPLAN, Alice Yaeger. Slogan Text: Sorel. In: \_\_\_\_\_. **Reproductions of banality: fascism, literature and French intellectual life**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 59-74.
- LUKÁCS, G. **A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades;

- Editora 34, 2000 [1920].
- \_\_\_\_\_. The bourgeois way of life and art for art's sake. In: \_\_\_\_\_. **Soul and Form**. Trad. de Anns Bostock. Cambridge: The MIT Press, 1980 [1910].
- MICELI, Sergio. "Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato". **Novos Estudos Cebrap**, nº 77, março de 2007.
- OYHANARTE, Horacio. El presidente actual es todo. In: DONGHI, T. H. **Vida y muerte de la república verdadera**, p. 569-570.
- PACHECO, Jose Emilio. "Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria". **Revista de la Universidad de México**, vol. 34, nº 4, diciembre de 1979, p. 1-16.
- PAULS, Alan Pauls. Política del pudor. In: PAULS, A. e HELFT, N. **El factor Borges: nueve ensayos ilustrados**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2000, p. 47-56.
- PIÑERO, S. "Inquisiciones", por Jorge Luis Borges. **Martín Fierro**, segunda época, año II, número 18, junio 26 de 1925.
- ROMERO, J. L. **Latinoamérica. Las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007 [1976].
- SCHMITT, Carl. **Romanticismo político**. Trad. Luis A. Rossi e Silvia Schwarzböck. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2001 [1919].
- SCHORSKE, Carl E. Política e Psique. In: \_\_\_\_\_. **Viena Fin-de-Siècle: política e cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 [1961], p. 25-42.
- STERNHELL, Z.; SZDAJER, M.; ASHERI, M. **El nacimiento de la ideología fascista**. Trad. Octavi Pellisa. Madri: Siglo XXI de España Editores, 1994.
- WILLIANSON, E. **Borges, una vida**. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- WITT, Mary Ann Frese. D'Annunzio's nietzschean tragedy and the aesthetic politics of fusion. In: \_\_\_\_\_. **The search for modern tragedy: aesthetic fascism in Italy and France**. Ithaca: Cornell University Press, 2001, p. 32-88.