

CONTRADIÇÕES PORTENHAS: MODERNIDADE, MODERNISMO E MODERNIZAÇÃO EM JORGE LUIS BORGES DURANTE OS ANOS DE 1920

Contradictions porteñas: modernity, modernism and modernization in Jorge Luis Borges during the 1920's

Contradicciones porteñas: modernidad, modernismo e modernización en Jorge Luis Borges en los años veinte.

Pedro Demenech

Doutorando em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Mestre em História pela Universidade Federal do Espírito Santo*

e-mail: p_demenech@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo visa discutir os conceitos de modernidade, modernismo e modernização a partir das proposições levantadas por Marshal Berman e Néstor García Canclini. O foco da análise será a cidade de Buenos Aires que durante os anos de 1920 experimentou uma acirrada transformação em seu espaço físico. Para tal, iremos utilizar a obra do poeta argentino Jorge Luis Borges (1899–1986) a fim de compreender o desenvolvimento desses processos no espaço urbano portenho.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; modernidade; Buenos Aires.

* Gostaria de agradecer a CAPES pela bolsa durante o mestrado e aos professores Antonio Carlos Amador Gil e Alexandre Moraes, meus orientadores



Abstract

The aim of the article is discuss the concepts of modernity, modernism and modernization from the propositions raised by Marshal Berman and Néstor García Canclini. The fierce transformation of Buenos Aires during the 1920's will be the focus of the analysis. To this end, we use the work of argentine poet Jorge Luis Borges to comprehend the development of these processes in the urban space of Buenos Aires.

Keywords: Jorge Luis Borges; modernity; Buenos Aires.

Resumen

Este artículo discutirá los conceptos de modernidad, modernismo y modernización planteados por Marshal Berman y Néstor García Canclini. El foco de análisis se centrará en la ciudad de Buenos Aires que durante la década de 1920 experimentó una feroz transformación en su espacio físico. Para eso, iremos utilizar la obra del poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) para comprender el desarrollo de este proceso en el espacio porteño.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; modernidad ; Buenos Aires.



Introdução

Na cidade de Buenos Aires a modernização foi acirrada, com os intensos debates e produções de imagens dos anos de 1920, mostrando o encantamento ou desgosto dos habitantes da primeira metrópole latino-americana sobre aquele momento. Ocorreu, paralelamente à intensificação e massificação da vida urbana, a ampliação das visões sobre a modernidade. Naquele contexto, as opiniões acabaram dividindo-se, em alguns casos assumindo significados contraditórios e paradoxais – se as opiniões e informações não se chocavam, produziam sensações que captavam com alegria e desconfiança esse processo. Abaixo, o trecho da revista *Martin Fierro* dá a dimensão de como interpretar a modernização de Buenos Aires:

Nós sempre acreditamos no chamado "sonho de bronze". Por isso, no cotidiano que a vida da cidade nos impõe, invejamos, mais de uma vez, a imóvel atitude com que nossos heróis, satisfeitos de glória, aparecem eternizados como estátuas no coração de alguma praça sossegada. Mas o senhor Intendente parece empenhado para que os heróis compartilhem conosco o angustiante desconforto de viver em uma cidade improvisada, ignorando talvez que nossos ilustres antepassados já pagaram seu tributo para a tortura edílica nos buracos e pântanos da grande aldeia. Não de outro modo nos explicamos seu afã em deslocar e mudar de lugar as estátuas, de não o que guie o desejo igualitário de que todos os bairros gozem de sua augusta presença. Nestas inocentes reflexões estávamos frente ao pedestal de uma estátua removida, quando nos surpreendeu – sem nos desconcertar – a notícia de que o senhor Intendente ordenou também lava-las, tirando a pátina com que o tempo

às reveste. Se o senhor Intendente não reflete a tempo sobre o perigo que implica para sua imortalidade o de não aceitar a intervenção do tempo no embelezamento de nossos edifícios e monumentos, assistiremos a uma cena profana de balde, sabão e escova. (...) nós deixamos assentado nessas páginas nosso protesto, com heroico hendecassílabo: Piedade para os manes da pátria! (1924)¹

Sob a luz da modernidade, a metáfora do "sonho de bronze" dimensiona como a sociedade portenha experimentou o cotidiano frenético da grande cidade. Portanto, os passantes observavam com inveja a tranquilidade das estátuas.

A questão, levantada pelo artigo, é a de que o Intendente (cargo ocupado pelo dirigente da cidade) de Buenos Aires, ao decidir remover ou retirar as estátuas do seu lugar de origem, destruiria as balizas do passado – em nome do desenvolvimento e progresso

¹ Tradução minha, no original lê-se: "*Siempre hemos creído en el llamado "sueño de bronze". Por eso, en trajín cotidiano que nos impone la vida de la ciudad, envidiamos, más de una vez, la inmóvil apostura con que nuestros próceres, satisfechos de gloria, aparecen eternizados en estatua en el corazón de alguna plaza sosegada. Pero el señor Intendente parece empeñado en que los héroes compartan con nosotros la angustiada molestia de vivir en una ciudad improvisada, ignorando quizás que nuestros ilustres antepasados pagaron ya su tributo a la tortura edilicia en los baches y pantanos de la gran aldea. No de otro modo nos explicamos su afán en desplazar y cambiar de sitio las estatuas, de no ser que lo guíe el deseo igualitario de que todos los barrios gocen de su augusta presencia. En estas inocentes reflexiones estábamos, frente al pedestal de una estatua removida, cuando nos sorprendió – sin desconcertarnos – la noticia de que el señor Intendente ha ordenado también lavarlas quitándoles la pátina con que el tiempo las reviste. Si el señor Intendente no reflexiona a tiempo sobre el peligro que entraña para su inmortalidad el no aceptar la intervención del tiempo en el embellecimiento de nuestros edificios y monumentos, assistiremos a una profana escena de balde, jabón y cepillo. (...) nosotros dejamos sentadas nuestra protesta en estas páginas, con heroico endecasílabo: ¡Piedad para los manes de la patria!*"



da paisagem urbana. Pior ainda era limpá-las e tirar as marcas que o tempo legou, ameaçando a memória da cidade. Essa atitude seria contraindicada porque produzia a sensação de não haver sido válida a ação dos que, no passado, firmaram as bases do presente; logo, ao se lavar as estátuas, o Intendente automaticamente atentaria contra a memória da grande aldeia (a Buenos Aires antiga).

A partir desse ato, poder-se-ia questionar o papel do passado na modernidade, já que, muitas vezes, a própria modernidade necessita destruir ou reconstruir as tradições. Walter Benjamin alegou que a modernidade precisa, necessariamente, estabelecer uma relação com o passado, afirmando-se herdeira de glórias.²

Assim, ao invés de preservar o passado, a metáfora do “sonho de bronze” serve, justamente, para criticar o desenvolvimento de Buenos Aires. Mexer com os heróis representados pelas estátuas, “Piedade para os manes da pátria!” (algo como, “espíritos ou almas considerados benévolos para a pátria”), significa forçar a memória legada por eles a conviver com a “balbúrdia” de Buenos Aires devido à confusão arquitetônica de prédios entranhados na cidade (isso é uma crítica aos diversos estilos arquitetônicos encontrados em Buenos Aires, naqueles anos).

O apelo do artigo, endereçado ao Intendente, é para apiedar-se do passado (por favor, Sr. Intendente, preserve-o!), sem deixar, simplesmente, o desenvolvi-

² Ele escreveu: “De todas as relações estabelecidas pela modernidade, a mais notável é a que tem com a antiguidade. (...) A modernidade assinala uma época, designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade”. (Benjamin, 2010, p. 80).

mento urbano apagar o passado e suas marcas. Essa atitude, então, pode ser vista como uma contundente crítica ao desenvolvimento desenfreado.

Não se trataria, como mostra o artigo, de negar o desenvolvimento, mas de respeitar os elementos que o passado, a memória e a história coletiva da cidade significavam para seus habitantes, que, em detrimento do projeto modernizador, estavam sendo renegados. Por desleixo, ou esmero do poder público municipal, os anseios de tornar a cidade um local monumental, em consonância com o desejo das elites, acabava apagando as referências da paisagem urbana.

A paisagem moderna em Buenos Aires

Os anos de 1920 pareciam desatinados. Muitas confusões (período do entreguerras, crise econômica de 1929) e transformações (questionamentos da hegemonia europeia, ampliação dos governos comunistas e do sistema capitalista, as ascensões dos regimes totalitários) fizeram os habitantes deste período se aventurar – forçada ou voluntariamente – pelas sendas da modernidade, lidando ambigualmente com suas forças. E em Buenos Aires, como descreveu Beatriz Sarlo,

A nova paisagem urbana, a modernização dos meios de comunicação, o impacto desses processos nos hábitos são o marco e o ponto de resistência em torno dos quais se articulam as respostas produzidas pelos intelectuais. No decorrer de pouquíssimos anos, eles têm de processar, inclusive na própria biografia, mudanças que afetam relações tradicionais, modos de produzir e difundir cultura, estilos de comportamento,



modalidades de consagração, funcionamento de instituições
(2010, p. 53-54).

61

Aquela paisagem que se instaurou diante dos portenhas acarretou a busca por projetos em que todas as forças pudessem ser aproveitadas em nome da eficiência, da técnica. Como afirmou Marshall Berman, o cenário imposto pela modernidade é *fáustico*. A metáfora explica o desenvolvimento pelas metamorfoses da personagem do Fausto, de Goethe, transmitindo a impressão de como é a *entrada* no mundo moderno; assim, pode-se tomá-la emprestada para explicar a chegada desse fenômeno, com todas as forças, a Buenos Aires. Berman nos transmite a seguinte explicação:

Uma das ideias mais originais e frutíferas do Fausto de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico. Goethe acredita que essas duas formas de desenvolvimento devem caminhar juntas, devem fundir-se em uma só, antes que qualquer uma dessas modernas promessas arquetípicas venha a ser cumprida. O único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar – Fausto e nós mesmos o veremos – é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive (2005, p.46).

Na história argentina isso se evidenciava na modernização de Buenos Aires. Então, pode-se analisar o papel assumido por Jorge Luis Borges e sua visão *criolla* da sociedade portenha. Longe de mera crítica ao crescimento urbano e sua modernização, esse *criollismo* inscreveu-se também nos debates – estéticos e políticos – sobre interpretações da história argentina, partindo de Buenos Aires.

Modernismo e modernização: uma leitura da modernidade através de Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges é relacionado com a modernidade portenha ao pensar os elementos que transfiguram a cidade. Por um lado, se enxergamos a modernidade como período histórico, percebe-se que os indivíduos podem escolher *entrar* nela – pessoas que saem do campo para trabalhar nas “indústrias”, a sensação de que o mundo está conectado e que o desenvolvimento é infinito, etc. Em outros aspectos, muitos podem ver, somente, os movimentos (ou tentativas) de *saída* da modernidade – como, por exemplo, quando a vida se torna insuportável na metrópole e a classe média, junto à “aristocracia”, cria os “modos de vida *suburbanos*” para viver, afastada da “melancolia urbana” gerada pelo desenvolvimento desenfreado.

Os choques, os processos, as novas culturas e práticas, advindas desses acontecimentos, como afirmou Néstor García Canclini,

(...) revelam que a modernidade não é só um espaço ou um estado no qual se entre ou do qual se emigre. É uma condição que nos envolve, nas cidades e no campo, nas metrópoles e nos países subdesenvolvidos. Com todas as contradições que existem entre modernismo e modernização, e precisamente por elas, é uma situação de trânsito interminável na qual nunca se encerra a incerteza do que significa ser moderno. Radicalizar o projeto da modernidade é tornar aguda e renovar essa incerteza, criar novas possibilidades para que a modernidade possa ser sempre outra e outra coisa (2008, p. 356).



A modernidade, enquanto fenômeno, cria as condições de incerteza e produz as possibilidades de superá-las, daí a diferenciação “modernização/modernismo”, comentada por García Canclini. Deve-se considerar que ao falar do “projeto da modernidade”, discute-se as possibilidades de realização das forças que promovem o desenvolvimento e o progresso, mas geram, concomitantemente, as discrepâncias sociais e as desigualdades econômicas. Portanto, a incerteza que o autor evoca advém das possibilidades malogradas que a própria modernidade trouxe consigo, no bojo de seu “nascimento”.

Nessa discussão, as contradições entre “modernização” e “modernismo” podem ser olhadas como frutos das adversidades que a modernidade engendrou a partir de si mesma; ela produz oximoros quando cria, por exemplo, instituições burocráticas que *fortalecem e destroem* a vida, os valores, as comunidades; quando produz indivíduos *revolucionários e conservadores*, que se abrem às novas experiências e criam a partir delas, mas ao mesmo tempo se abalam pelas incertezas de verem esvair-se o mundo que conceberam, pois o que está em volta acaba por se desfazer (Berman, 2005, p. 12). Nessa ótica García Canclini converge com as ideias de Berman, pois percebe que a modernidade não se constitui a partir de processos congruentes, mas por contradições entre o *modernismo* e a *modernização*.

A partir disso, pode-se compreender que as transformações culturais e artísticas, ao mesclarem-se com os desenvolvimentos econômicos e políticos, carregam em si as contradições que demonstram que os

benefícios produzidos nem sempre privilegiam a maioria da sociedade. Assim, Berman propiciou uma discussão que permitisse desenvolver questões sobre a modernidade a partir dos problemas que ela suscitou para as sociedades e indivíduos que experimentam as forças advindas desse fenômeno.

Por isso, a noção do desenvolvimento fáustico de Marshall Berman como proposta fundadora da modernidade conflita consigo mesma – se a personagem de Goethe vivencia todas as fases e benefícios do desenvolvimento, carrega com eles as consequências geradas pela ganância do crescimento infinito. É justamente, quando as forças de criação são liberadas que a modernidade interrompe as formas de continuidade e acaba com as esperanças de muitos indivíduos e grupos (2005, p. 109).

Ressalta-se, então, que a transformação precocinizada pela metáfora do *Fausto* esbarra – muitas vezes – em suas próprias ambiguidades. O desenvolvimento contínuo e linear, imaginado pelo ideal de progresso, ao invés de fomentar bem-estar, gera, forçosa e automaticamente, cadeia de processos dissolvendo as relações, transformando-as e, às vezes, destruindo-as. A busca cega pela racionalidade, nesse aspecto, só mascara as próprias falhas da modernidade.

Nesse aspecto, Borges, tendo resenhado o livro *Fausto* de Estanislao del Campo (escritor argentino do século XIX), deparou-se com as problemáticas advindas da modernidade. Nesse livro, de 1866, é narrada, em versos, a história de um *gaucho* que assiste à ópera baseada no livro de Goethe. Ocorre, então, que Borges evoca a imagem do *Fausto*, de del Campo, para



formalizar a imagem do *criollo*, se opondo, com fervor, às imagens do progresso que visavam apagar qualquer vestígio que não representasse o desenvolvimento e a inserção do país no mercado mundial. E, evocando elementos populares, Borges, ao resenhar o *Fausto*, de Estanislao del Campo, escreve:

Eu empreenderei algum dia uma peregrinação a Bragao e ali na profundidade dos últimos pátios, darei com algum velho mateador ou com alguma china antiga que recordarão suas graças (graças embaçadas, como antigas moedas) e que me dirão a morte e milagres de homem tão imortal. Antes, vou considerar a poesia que me permitiu o conhecer (2008, p. 20-21).³

Logo mais, refere os elementos da poesia de del Campo:

Estanislao del Campo: Dizem que em tua voz não está o gaúcho, verdade que foi uma jornada no tempo e estende-o no deserto do mundo, mas eu sei que estão a amizade e o querer, realidades que serão e foram e são na ubiqüidade e no eterno.

Estanislao del Campo, alsinista, um dos meus maiores amigos. Que bom presságio para toda a escrita portenha a versada cor de Buenos Aires, que nos deixaste e que vive fazendo viver, na irmandade dos violões manhosos! (Borges, 2008, p. 23-24)⁴

³ Tradução minha, no original lê-se: "Yo emprenderé algún día una peregrinación al Bragao y allí en la hondura de los últimos patios, daré con algún viejo matero o con alguna china antigualla que recordarán gracias tuyas (gracias borrosas, como antiguas monedas) y que me dirán la muerte y milagros de hombre tan inmortal. Antes, voy a considerar la poesía que me permitió conocerlo".

⁴ Tradução minha, no original lê-se: "Estanislao del Campo: Dicen que en tu voz no está el gaucho, verdad que fue una jornada en el tiempo y de un desierto en lo extendido del mundo, pero yo sé que están la amistad y el querer, realidades que serán y fueran y son en la ubicuidad y en lo eterno. Estanislao del Campo, alsinista, amigo que eras de mis mayores ique buen augurio para todo escribir porteño la versada color de Buenos Aires que nos dejaste y que vive haciendo vivir, en la hermandá de las guitarras mañeras!"

A atitude borgiana, inscrita nessas linhas, lida com a invocação dos elementos referentes à cultura *gaucha*. Borges se utiliza de figuras da cultura popular, transferindo para o presente aquilo que del Campo escrevera em seu livro. Tal ato não foi arbitrário, pois a perspectiva nessa resenha anseia captar as imagens de uma Buenos Aires do século XIX, presentes, ainda, em pleno século XX, quando a modernização e o discurso político desejavam esquecer aquele "passado recente".

Ao referir-se a elementos de uma cultura que estava sendo ignorada, Borges reinterpretou as imagens, os valores e os símbolos – que eram ignorados –, dando a eles conotação positiva. Assim, atribuía aos sentimentos como a amizade, a fidelidade e o companheirismo, a característica de serem perenes e inerentes à cultura argentina – logo, a Buenos Aires. A visão borgiana, aqui, conforma o desejo de transferir para o presente e reavivar o "esquecido", quando essas características acabavam por se esvaír junto com o desenvolvimento da cidade.

Anos depois, ao reescrever o prólogo do livro *Lua defronte*, Borges afirmava a seguinte questão sobre os anos de 1920:

Por volta de 1905, Hermann Bahr decidiu: "O único dever, ser moderno". Vinte e tantos depois, eu também me impus essa obrigação totalmente supérflua. Ser moderno é ser contemporâneo, ser atual; todos fatalmente o somos. (...) Esquecido de que já o era, quis também ser argentino. Incorri na arriscada aquisição de um ou dois dicionários de argentinismos, que me forneceram palavras que hoje mal posso decifrar (...). A cidade de Fervor de Buenos Aires não deixa nunca de ser íntima; a deste volume tem algo de ostentoso e de público (2007, p. 101).



Quando se percebe, durante anos os de 1920, a visão *criollista* de Borges, muitas diferenças se entreveem entre o projeto da modernidade, encampado pela Intendência Municipal, e as nuances produzidas, a partir daí, na cidade. Naquele momento, “ser” moderno, para Borges, significava se preocupar com os acontecimentos de sua cidade. Os escritos de Borges possuem, inegavelmente, forte teor político. A partir da relação que estabelece com a cidade em seus ensaios, o escritor deixa clara a preocupação de resolver e mostrar os problemas existentes.

No ensaio homônimo, que dá nome ao livro, “El tamaño de mi esperanza”, o escritor exorta os verdadeiros argentinos a amarem a sua terra: a Argentina que se vê desde Buenos Aires. Significante essa interpretação, pois justamente pela dicotomia Argentina/Europa é que o escritor conclamará àqueles que leem suas palavras.

Aos criollos⁵ quero-lhes falar: aos homens que nesta terra se sentem viver e morrer, não aos que crêem que o sol e a lua estão na Europa. Terra de desterrados natos é esta, de nostálgicos para os distantes e estrangeiros: eles são os gringos de verdade, autorizo ou não seu sangue, e com eles não falam minha pena. Quero conversar com os outros, com os rapazes saudosos e nossos que não lhe diminuem a realidade deste país.

Meu argumento de hoje é a pátria: o que nela está presente,

⁵ Tradução minha, no original lê-se: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se siente vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es está, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero. Y conste que lo venidero nunca se anima a ser presente del todo sin antes ensayarse y que ese ensayo es la esperanza. ¡Bendita seas, esperanza, memoria del futuro, olorcito de lo por venir, palote de Dios!”

do passado e do futuro. E conste que o futuro nunca se anima a ser presente do todo sem antes ensaiar e que esse ensaio é a esperança. Bendita seja, esperança, memória do futuro, aroma do por vir, rascunho de Deus! (Borges, 2008, p. 13)

A esperança é o movimento em que Borges busca firmar sua ideia: a de que a pátria é o mais importante. Com termos que refletem a maneira local de se expressar (*realidad, querenciero*), o autor firma sua visão no que considera sólido. Aqui, o futuro só se apresenta atrelado à esperança (que significa passado, presente e futuro da pátria). Nesses termos, quando o autor faz um breve juízo do que a Argentina produziu, ele esbarra no elemento político e, outra vez, cria um diálogo entre as imagens do passado e a realidade presente:

Não se formou nessas terras nem um místico, nem um metafísico, nem um apalpador. Nem um entendedor da vida! Nosso maior nome segue sendo Don Juan Manuel [Rosas]; grande exemplo da fortaleza do indivíduo, grande certeza de se saber viver, mas incapaz de erguer algo espiritual, e tiranizando ao fim mais que nada por sua própria tirania e seu ofício. Em quanto ao general San Martín, já é um grande general de névoa para nós, com dragonas e guipura de névoa. Entre os homens que andam pela minha Buenos Aires existe somente um que está privilegiado pela lenda, e vai nela como em um coche; esse homem é Irigoyen. (Ibid., p. 15-16).⁶

⁶ Tradução minha, no original lê-se: “No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ini un sentidor ni un entendedor de la vida! Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel [Rosas]; gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo. En cuanto al general San Martín, ya es un general de neblina para nosotros, con charreteras y entorchados de niebla. Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen”.



Continuando, Borges escreve

Nossa realidade vital é grandiosa e nossa realidade pensada é mendiga. Aqui não se engendrou nenhuma ideia que se pareça com minha Buenos Aires, a essa minha Buenos Aires inumerável que é carinho de árvores em Belgrano e larga doçura em Almagro e relutante sarcasmo marginal em Palermo e muito céu em Villa Ortúzar e eminência taciturna nas Cinco Esquinas e querência de poentes em Villa Urquiza e arena de pampa em Saavedra (Ibid., p. 16).⁷

(...)

Não quero nem progresismo nem criollismo na acepção corrente dessas palavras. O primeiro é um submetemos a ser quase norte-americanos o quase europeus, tenaz a ser quase outros; o segundo, que antes foi palavra de ação (embuste do cavaleiro aos chapetones, pífia dos muito a cavalo a os muito de a pé), hoje é palavra de nostalgia (...). Não cabe grande fervor a nenhum deles e o sinto pelo criollismo. É verdade que engrandecer a significação dessa voz – hoje geralmente equivale a um mero gauchismo – seria talvez a mais ajustada ao me empreendimento. Criollismo, pois, mas um criollismo que seja conversador do mundo e do eu, de Deus e da morte.

Procurando alguém que me ajude a busca-lo (Ibid. p. 17).⁸

7 Tradução minha, no original lê-se: "Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra".

8 Tradução minha, no original lê-se: "No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someterme a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero a ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pífia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia [...]. No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdad que de encharlarle la significación a esa voz – hoy suele equivaler a un mero gauchismo – sería tal vez la más ajustada a mi empresa. 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".

Nessa escrita que evoca elementos do passado e do presente, Borges tece sua rede de significados sobre a história e política da Argentina. Podemos pensar, então, como o ato da escrita opera com os sentidos dos símbolos que Borges nos apresenta. A esperança de Borges é uma interpretação sobre a conjuntura da realidade argentina, que se apresentava diante dele naquele momento. Então, ele escreve "Não há lendas nesta terra, nem um só fantasma caminha por nossas ruas. Esse é nosso opróbio". (Ibid., p. 16).⁹ Não há tradição, ela deve ser criada. Nessa operação de criação, Borges se depara com a fundamentação de elementos-chave para a cultura histórica da Argentina. Por exemplo, não é a figura de San Martín que constituirá o panteão de grandes homens que caminham por Buenos Aires. Para Borges, Hipólito Yrigoyen é o indivíduo digno de pertencer à lenda de Buenos Aires – herdeiro e portador da bandeira de Rosas.

Portanto, Borges não deseja o *progreso* (a visão que entrevê, somente, o futuro) nem aquele *criollismo* que se apega ao passado e nega as mudanças em curso. O escritor, desejoso de firmar a imagem de sua cidade, a apreende dentro de visão que dialogue com o mundo – a perspectiva cosmopolita –, com Deus, os homens e a morte – elementos da história argentina que se inserem no passado e presente nacionais a partir da escrita borgiana. Não se trata de operação infundada. A luta de Borges, para mostrar o tamanho de sua esperança, é justamente a exaltação do que a cidade tem de mais peculiar. Embora o *criollismo borgiano* pareça anti-modernizante, pode ser lido como uma refinada atitude

9 Tradução minha, no original lê-se: "No hay leyendas en esta tierra ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ése es nuestro baldón".



diante desse processo.

Borges, por haver sido assaz crítico, empreendeu a reconfiguração das formas e tradições vigentes até então que pensavam a Argentina. Mais do que projetar as contradições da realidade argentina, a obra borgiana despoja (e dialoga com) os cânones nacionais propondo nova interpretação da história e da tradição argentinas:

Sarmiento (norte-americanizado, índio bravo, grande inimigo e desentendedor do criollo) nos europeizou com sua fé de homem recém chegado da cultura e que espera milagres dela [...] Ainda tenho o quarto do século que vai do novecentos ao novecentos e vinte e cinco e julgo sinceramente que não devem faltar ali três nomes: o de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández e de Ricardo Güiraldes. Outros nomes, disse à fama, mas eu não acredito. [...] Lugones e Ingenieros [...] são pessoas de uma época, não de uma estirpe (Ibid., p. 14-15).¹⁰

Não serão os grandes que Borges exaltar. Sarmiento, na visão borgiana, era o grande culpado pela instauração do "progressismo". Enquanto os nomes de Lugones e Ingenieros representariam uma época, não uma estirpe; falta-lhes o elemento borgiano, essencial para pertencerem à história argentina: a origem. Carriego, Güiraldes e Fernández eram escritores que tinham re-

¹⁰ Tradução minha, no original lê-se: "Sarmiento (norteamericanizado índio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella. [...] Aún me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos y veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández y de Ricardo Güiraldes. Otros nombres dice la fama, pero yo no le creo. [...] Lugones, Ingenieros [...] son gente de una época, no de una estirpe".

lação com o passado argentino, de acordo com Borges.

Esses três nomes não aparecem como meros exemplos. A relação de Borges com eles variava entre a memória (Carriego) e o convívio pessoal (Güiraldes e Fernández). Enquanto Lugones, por exemplo, havia escrito e participado da história argentina por ser assíduo participante do governo, Borges e os outros participavam dela por ascenderem de famílias importantes na história nacional, afirmou Funes (2006, p. 299). Não à toa, Borges dedica o poema "A praça San Martín" a Macedonio Fernández, em seu primeiro livro.

Pode se supor, então, que ao escrever um poema sobre a Praça San Martín (situada bem no centro de Buenos Aires), o poeta brinca com os símbolos nacionais (San Martín foi e é herói da independência nacional argentina) sem tergiversar com a realidade portenha dos anos de 1920, pois mescla, na sua poesia, o desejo pessoal e a aparição dos elementos sociais e culturais de então. Vislumbrando as forças "modernas" como um suposto perigo, Borges desejou sondar pelas ruas o desenvolvimento que afetava sua cidade.

*À procura da tarde
fui perscrutando inutilmente as ruas.*

(...)

Todo sentir se aquieta

Sob a absolvição das árvores

– jacarandás, acácias –

cujas curvas piedosas

amenizam a rigidez da impossível estátua

(...)

Que bela vê-se a tarde



*do singelo sossego de seus bancos!
Lá embaixo
o porto almeja latitudes distantes
e a profunda praça igualadora de almas
abre-se como a morte, como o sonho (2007, p. 29).*

Esse poema descreve a sensação de situar-se na praça e observar a cidade. Esse espaço se apresenta como igualadora de almas, pois ali, cravada bem no centro da cidade, aparece como lugar público onde as pessoas que caminham não necessitam demonstrar quem são – apenas andam por lá.

Não se trata de um lugar dedicado exclusivamente ao general San Martín. Ali, a atitude importante é a de observar. Ao invés de representar o passado argentino, a praça para Borges figura como o elemento que abre novas possibilidades para o presente, haja visto que a morte e o sonho são as metáforas indicadas para afirmar o novo desenvolvimento, inserindo os componentes que a “rigidez” da estátua é incapaz de afirmar. Muito mais do que a vista panorâmica para a cidade, a praça oferece ao observador a possibilidade de se inserir e reconfigurar o passado e a história argentina.

Borges não transforma a praça San Martín em poema por simples prazer, sua apreensão residia na construção de uma visão sobre essa parte da cidade que é importante para a cultura argentina e de Buenos Aires. Ao buscar a tarde e escutar as ruas inutilmente, o escritor se detém na praça. A tarde sobre a praça serve como elemento de percepção da cidade e mostra a cidade nos seus meandros. Não há agitação. Somente “do singelo sossego de seus bancos” é possível perceber

“a profunda praça igualadora de almas”, que se sobrepõe ao porto – onde a modernidade aparece, pois ali Buenos Aires se interliga ao mundo e recebe pessoas de todos os tipos, que se aventuram pela cidade (o porto de Buenos Aires foi um dos elementos mais importantes de sua modernidade. Porém, Borges a enxergava com cuidado). Eis, então, o motivo de ele observar o porto por cima da praça. Esse lugar é importante para perceber os aspectos negados, ou não percebidos, da cidade. A memória que a Praça San Martín evoca gera um sentimento de pertencimento à cidade em seus habitantes, que a veem como lugar importante para a construção de uma história, seja ela pessoal (pelos próprios desejos do autor), ou coletiva – à medida que evoca símbolos nacionais.

Como afirmou Daniel Balderston, o conhecimento da história e da cultura argentinas marca a obra de Borges, pelas maneiras como ele se insere e experimenta os elementos de sua cultura ao misturá-los com os outros que já vivenciara (1996, p. 31). Portanto, Borges apresenta profundo conhecimento sobre os problemas e dificuldades do presente argentino, ao mesmo tempo em que conhece as histórias que configuraram o passado argentino.

Buenos Aires entre o pampa e a rua

Borges utilizou elementos cruciais da cultura portenha como, por exemplo, a rua e o pampa, para criar seus constructos sobre Buenos Aires. No poema “Rua desconhecida” (1923), Borges escreveu:



*Nessa hora em que a luz
tem a finura da areia,
dei com uma rua ignorada,
nobre em sua largura de terraço,
cujas cornijas e paredes mostravam
cores suaves como o próprio céu
que comovia o fundo (2007, p. 25).*

E em “Ao horizonte de um subúrbio” (1925), escreveu:

*Pampa:
Eu sei que te cortam
trilhas e atalhos e o vento que te muda.
Pampa sofrido e macho que estás nos céus,
Não sei se és a morte. Sei que estás em meu peito
(Borges, 2007, p. 107).*

Borges, nesses dois poemas, criou *um* sentimento de particularidade com a cidade. O autor revela não buscar as ruas centrais, mas as do bairro – com seus elementos periféricos, que pertencem à cultura periférica dos bairros e subúrbios. Nesses lugares, o tempo passa diferente, as experiências vividas se opõem ao que era encontrado no centro da cidade, com suas luzes de neon e automóveis que circulavam a todo instante. A calma do bairro, a habitualidade das ruas ignoradas pelos passantes, para Borges são importantes, pois a partir deles funda a imagem de uma cidade que é particular (surgida das suas andanças, das suas visões pessoais), mas que se pretende pública ao exortar as pessoas a prestarem atenção naquilo que é presente, porém acaba sendo excluído por não ser lembrado.

Já o pampa, elemento presente na geografia

portenha, se apresenta como metáfora que dialoga com as visões borgianas sobre Buenos Aires. Devido a sua planura, o terreno é todo retificado, quase que desprovido de grandes acidentes geológicos. Por essas características, é visto como inerente à cidade, essencial à paisagem urbana portenha. Devido desenvolvimento desenfreado, o pampa que, na visão de Borges, pertencia ao passado e à história de Buenos Aires esvaía-se. Com esses dados, Adrián Gorelik alegou que na cultura argentina

ante a experiência da planície se impõe a descoberta de que o homem e a cultura local são telúricos. E tal conclusão produz uma articulação “natural” com a longa linha de interpretações argentinas, as que reorganizam de acordo com suas próprias perspectivas, oferecendo uma completa mediação entre tradições diferentes e o sentimento, em muitos dos intelectuais locais, de que se fez possível uma harmonia entre a densidade histórica do objeto (o pampa com suas sucessivas correntes de interpretações) e os novos instrumentos para tocar suas cordas mais arcanas. (2004, p. 25-26).¹¹

Nos anos de 1920, Borges tem a experiência de vislumbrar o pampa como elemento de interpretação da cultura argentina e o torna uma das principais vias para se pensar a cidade. Nisso, devido à retidão do terreno,

¹¹ Tradução minha, no original lê-se: “(...) ante la experiencia de la llanura se impone el descubrimiento de que el hombre y la cultura local son telúricos. Y tal conclusión produce un empalme “natural” con el largo linaje de interpretaciones argentinas, a las que reorganizar de acuerdo con sus propias perspectivas, ofreciendo una compleja mediación entre tradiciones diferentes y el sentimiento, en muchos de los intelectuales locales, de que se hacía posible una armonía entre la densidad histórica del objeto (la pampa con sus sucesivas capas de interpretaciones) y los nuevos instrumentos para pulsar sus cuerdas más arcanas”.



o próprio “homem” e a “cultura” argentinos aparecem como produções “naturais”, integrando a paisagem urbana que desponta sobre quem a observa.

A noção de *telúrico* (de pertencer à terra), então, se constitui de sentimentos que vislumbam o *essencialmente* argentino. Como bem lembra María Esther Vázquez, o pampa das lembranças de Borges ligava-o ao passado argentino, em que poderia lembrar as histórias de seus avós, dos *gauchos*, com figuras e imagens que se tornavam desconhecidas à maioria dos argentinos (1999, p. 35-36).

O pampa utilizado como elemento de interpretação cultural também esconde as diferenças culturais e sociais na Argentina. Se o terreno é homogêneo, por que a cultura não o pode ser? Aqui, as poesias e os ensaios do Borges *criollista* são produtos que questionam a vontade de homogeneizar a história e a sociedade a partir de um olhar lançado “de cima”.

Ao invés de apresentar uma visão fechada sobre a história da Argentina, em que o progresso é o eixo central de toda interpretação, a obra borgiana dos anos de 1920 produz elementos cruciais para se lembrar daquilo que estava prestes a ser esquecido: um passado de Buenos Aires, com característica mítica, que lembrava a *pluralidade* de visões sobre sua história.

Aqui, a rua e o pampa aparecem como maneiras de dizer algo: a força da modernidade não pode ser usada, somente, para a destruição. Ela é, também, criadora. Nesse cenário, Marshall Berman lembra que:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda, quando tudo em volta se desfaz (2005, p. 12).

Essa descrição ajuda a compreender os escritos de Borges como elementos contundentes para interpretar a cultura argentina dos anos de 1920. A força encontrada nesse discurso borgeano, sobre a cidade e os seus elementos, funda-se nessa ambiguidade, a partir do movimento entre a *destruição* e a *criação*. Borges se baseia nas modificações que apagam todo um passado e uma tradição para, então, produzir as interpretações sobre sua cultura. Aqui, a ideia de Néstor García Canlini sobre o desenvolvimento da modernidade, na América Latina, é relevante, pois faz-nos notar as especificidades do continente, em relação aos modelos de desenvolvimento prontos e importados de lugares considerados centrais, como os Estados Unidos e a Europa.

Conclusão

Destarte, nesse debate, Buenos Aires é bom exemplo. As ideias que configuraram as discussões sobre a importância da urbe vinculavam-se ao mais atual, a partir do desejo de captar essa modernidade. A especificidade



da modernização latino-americana é que aqui:

Suas contradições e discrepâncias internas expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente. Pareceria então que, diferentemente das leituras obcecadas em tomar partido da cultura tradicional ou das vanguardas, seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformados (García Canclini, 2008, p. 83).

Ao entender a modernidade latino-americana como fruto desses diversos encontros e desencontros da diversidade cultural, a obra de Borges pode ser tratada como documento que nos ajuda a enxergar as nuances e os meandros de uma cidade caracterizada por ampla *mescla cultural*.¹² O poema "*Dulcia liquimus arva*" demonstra-nos essas peculiaridades, tanto da poesia borgiana, como da própria cultura argentina:

*Meus avós fizeram amizade
com estes ermos
e conquistaram a intimidade dos lhanos
e ligaram a seu campear
a terra, o fogo, o ar e água.
(...)
Sou do povoado e já não sei dessas coisas,
sou homem de cidade, de bairro, de rua:
os bondes distantes embalam minha tristeza
com o lamento longo que soltam pelas tardes (Borges, 2007,
p. 129-131).*

O relato da poesia evoca os elementos do passado, ligando-se a eles, mas sem saber do que tratam. Ao mesmo tempo em que é homem de cidade, a rua e o bairro importam tanto quanto a própria imagem da urbe, celebrada com tristeza através das imagens dos bondes que a percorrem. Aqui reside todo o teor que Borges vislumbra sobre uma possível cultura coletiva: a origem e a cidade. É justamente por essas vias que Borges entra na modernidade. Ao utilizar elementos legados pelo passado, evocando símbolos que remetam à memória da cidade, ele afirma suas opiniões sobre a modernização e construção de uma tradição portenha.

12 Na visão de Sarlo: "A mescla é um dos traços menos transitórios da cultura argentina: sua forma já 'clássica' de resposta e readaptação". (Sarlo, 2010, p. 57).



Referências Bibliográficas

- BALDERSTON, Daniel. **¿Fuera de contexto?**: referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Herson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010 (obras escolhidas v. 2).
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **El tamaño de mi esperanza**. Madrid: Alianza Editorial, 2008 [1926].
- BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires**. In: _____. Primeira poesia. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. **Luna defrente** (1925). In: _____. Primeira poesia. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- ESTHER VÁZQUEZ, María. **Jorge Luis Borges: esplendor e derrota**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FUNES, Patricia. **Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos**. Buenos Aires: Prometo Libros, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- UN SUEÑO interrumpido. **Martín Fierro**, segunda época, Buenos Aires, ano I, n. 2, marzo 1924.

