



**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE**

EL SUR: A fundação de um espaço mítico em Jorge Luis Borges

Francieli Cristina Miotto

Caxias do Sul, 2010.

Francieli Cristina Miotto

EL SUR: A fundação de um espaço mítico em Jorge Luis Borges

Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre.

Professor Orientador: Dr. Rafael José dos Santos

Caxias do Sul, 2010.

AGRADECIMENTOS

Especialmente, ao meu orientador, professor Rafael José dos Santos, que me acolheu e acreditou em meu trabalho. Por sua contribuição intelectual e apoio constante.

À Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de pós-graduação, a qual possibilitou a realização deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade; em especial, à professora Luciana Murari, pelas leituras indicadas e materiais disponibilizados.

Ao professor Milton Hernán Bentancor, por fazer me adentrar no universo da Literatura Latino-americana.

Ao professor Flávio Loureiro Chaves, pela atenção e palavras de incentivo.

À minha família, minha memória. Pelo carinho, apoio e presença nesta jornada.

Ao Marcelo, meu companheiro de viagem. Pelas horas ausentes.

Ao Guilherme, pela possibilidade de me experimentar.

Aos meus amigos, pelo companherismo, palavras e partilhas.

*Si el sueño fuera (como dicen) una
tregua, un puro reposo de la mente,
¿por qué, si te despiertan bruscamente,
sientes que te han robado una fortuna?
¿Por qué es tan triste madrugar? La hora
nos despoja de un don inconcebible,
tan íntimo que sólo es traducible
en un sopor que la vigilia dora
de sueños, que bien pueden ser reflejos
truncos de los tesoros de la sombra,
de un orbe intemporal que no se nombra
y que el día deforma en sus espejos.
¿Quién serás esta noche en el oscuro
sueño, del otro lado de su muro?*

Jorge Luis Borges

RESUMO

Este estudo investiga como ocorre a construção do sul mítico no conto *El Sur*, de Jorge Luis Borges. Para tanto, é analisado de que maneira a representação do sul torna-se um espaço simbólico e, assim, consegue caracterizar uma regionalidade mítica. Examina-se também como a memória e o imaginário fundam espaços. Caracterizando um espaço de regionalidade, através de uma perspectiva antropológica, a viagem é considerada uma travessia que se constrói pelas práticas de espaço, pela fronteira e pela passagem.

Palavras-chave: Regionalidade; Jorge Luis Borges; *El Sur*; o sul mítico; a viagem; espaço imaginário.

RESUMEN

Este estudio investiga cómo ocurre la construcción del sur mítico en el cuento *El Sur*, Jorge Luis Borges. Por lo tanto, se analiza cómo la representación del sur se convierte en un espacio simbólico y así se puede caracterizar a una regionalidad mítica. También examina cómo la memoria y la imaginación fundan espacios. Con un espacio de regionalidad, a través de una perspectiva antropológica, el viaje es considerado un cruce que se construye por las prácticas del espacio, por la frontera, por el pasaje.

Palabras-clave: Regionalidad; Jorge Luis Borges; *El Sur*; o sur mítico; el viaje; espacio imaginario.

SUMÁRIO

Introdução / 7

1. Borges e a Argentina / 9

2. O Sul mítico / 30

2.1 Paisagem / 35

2.2 Arquétipo / 59

2.2.1 *Martín Fierro* / 71

2.2.2 *Honra e 'Honor'* / 79

2.2.3 *Duelo* / 83

3. A viagem de Dahlmann / 86

Considerações Finais / 96

Referências / 99

Anexo / 107

Introdução

A minha viagem pelo universo borgeano começou a ser organizada na graduação, durante as aulas de Literatura Latino-americana. Este trabalho marca a primeira parada, na primeira estação. Ainda tenho um longo caminho a percorrer, novos itinerários a cumprir a fim de verificar como se dá a fundação de outros espaços literários.

Investigo, neste estudo, como ocorre a construção de um espaço imaginário no conto *El Sur*, de Jorge Luis Borges, publicado na obra *Ficciones*, em 1944.¹ O sul mítico – presente em vários momentos da obra de Borges – se funda na relação entre a ficção e a realidade, entre o verossímil e o imaginário.

A Literatura cria um espaço que não é real, mas que transfigura a realidade a partir de um espaço ficcional. No caso de Borges, esse espaço ficcional pertence a ordem do mito. Como lembra Benseñor, o espaço borgeano é mítico, devido a perspectiva que o escritor argentino produz de sua Buenos Aires.

Essa investigação contribui dentro da proposta do programa de mestrado por pesquisar como se constrói uma regionalidade mítica. O espaço pesquisado no conto se estabelece de um imaginário construído a partir da memória, instituindo, assim, uma regionalidade. Assim, o presente estudo não busca fazer análise literária. Pretende caracterizar um espaço de regionalidade, através de uma perspectiva antropológica.

Desse modo, busco analisar de que maneira a representação do sul torna-se um espaço simbólico. Através da caracterização da temática da paisagem, procuro mostrar que as representações paisagísticas são utilizadas como metáforas geográficas. Verificando como a memória e o imaginário fundam espaços, examino o sul borgeano como elemento caraterizador de uma regionalidade imaginária.

A dissertação se constitui de três grandes capítulos. Para adentrar no universo borgeano, inicio minha inquirição trazendo Borges e seu reencontro com a Argentina. No

¹ Em anexo, reproduzo o conto *El Sur*.

primeiro capítulo faço uma síntese de como foram sendo desenvolvidas as análises críticas da obra borgeana. Trago análises da obra borgeana construídos por escritores canônicos da crítica brasileira. Entro no contexto dos diferentes momentos da obra de Borges e, paralelamente, apresento informações a respeito da construção da obra do escritor e comentários da crítica contemporânea sobre essa construção. Dentre as inúmeras análises, destaco as considerações tecidas por Beatriz Sarlo, Arrigucci Jr., Júlio Pimentel Pinto e a leitura biográfica de Borges realizada por James Woodall. Procuro, nesse capítulo, mostrar como questões de espaço vão se tornando fundamentais para a criação da literatura borgeana.

No segundo capítulo, trago diversas análises realizadas de *El Sur* e, a partir delas, produzo um estudo sobre a temática do sul mítico. A partir das opiniões críticas construo duas possíveis leituras do conto: arquétipo e paisagem. Assim, por meio da temática da paisagem, mostro que as representações, as construções paisagísticas são utilizadas como metáforas geográficas, de maneira a construir arquétipos e a fundar espaços. Investigo como a origem do sul borgeano vai fundando espaços, tornando-se um veículo simbólico, um elemento caracterizador de uma regionalidade imaginária. Utilizo Raymond Williams quando falo sobre a paisagem e as relações entre o campo e a cidade. Para fundamentar a investigação dos sonhos e arquétipos resgato as contribuições de Jung.

A travessia é o assunto do último capítulo. Nessa última parte, trabalho a temática da viagem. Mostro como um percurso / um discurso imaginário demarca uma fronteira, ao mesmo tempo, em que representa uma passagem. *El Sur*, assim, torna-se uma bifurcação labiríntica, uma metáfora da condição fronteira presente na história cultural Argentina.

1. Borges e a Argentina

Jorge Luis Borges cresceu no subúrbio de Palermo, Buenos Aires. Estimulado por seus familiares, em especial sua avó materna, Borges passa a ser introduzido nas literaturas inglesa, americana, bem como na literatura e história argentinas, com as quais constrói parte importante de sua obra. Esse trânsito cultural e literário faz com que Borges neutralize os obstáculos das visões nacionalistas e adote a desvinculação como modo de relacionar as diferenças do mundo. Talvez essa visão desarraigada seja a causa de sua dificuldade em estabelecer-se como escritor nacional, já que, por um longo período, foi consagrado no exterior e recebido com menor destaque no âmbito nacional argentino.

A literatura borgeana é inovadora e híbrida. Inúmeras redes de relações marcam sua produção. Borges faz com que questionamentos metafísicos e filosóficos transformem-se em problemas literários. O escritor defende que o tema local, regional pode ser abordado sem citar elementos nacionais, visto que, para ele, não é necessário concretizar o argentino para torná-lo argentino, já que ser argentino é uma fatalidade, uma afetação, uma máscara e ocorrerá de qualquer modo.

Borges trazia em sua obra inicial um entusiasmo genuíno, o que segundo Woodall² (1999) deveu-se também a sua animação por Concepción Guerrero, que acabou tornando-se musa de seu primeiro volume publicado, *Fervor de Buenos Aires*. A apresentação feita de Buenos Aires nessa obra, seus labirintos, pátios, ruas que se repetem, desafiam “tempo e espaço no coração do universo de Borges” (Woodall, p.20).

² Autor de *O homem no espelho do livro*, livro em que constrói a primeira biografia inglesa de Borges após a morte do escritor argentino.

Por mais que seja um escritor renomado, existem poucos documentos e material biográfico de Georgie, como era conhecido na juventude e por familiares e amigos próximos, visto que nessa fase inicial, o escritor quase não escrevia cartas, bem como, vivia de forma modesta, sem aventuras. (WOODALL, 1999, p. 21) Ele manteve-se por muito tempo oculto, escondido do Borges famoso.

Conforme Woodall, por volta da década de 1970, “Borges havia desenvolvido uma espirituosa, brilhante e auto-ocultadora relação com 'Borges', o mundialmente renomado escritor e vidente a quem seus fãs, incluindo a maioria dos cidadãos de Buenos Aires, saudavam como uma espécie de César literário”. (Woodall, 1999, p. 22)

Schittine (2008) afirma que é vagando pelas fronteiras de Buenos Aires e seus labirintos que Borges fabula uma cidade suspensa entre sonho e realidade, com uma geografia própria, construção de um universo encontrado em sua biblioteca real, mental e em sua memória e sonhos. Assim, nasce uma Buenos Aires mitológica, real e imaginária.

A Buenos Aires de Borges é mais platônica do que real: está localizada no mundo das idéias, dos livros. E, jogando com o arquétipo platônico do essencial, o escritor recupera a cidade pelas origens, que, para ele, estão localizadas em Palermo, seu bairro de infância. Um dos bairros formadores do Sur, arrabalde da cidade e espécie de “limite” onde o espaço urbano se confundia com o pampa. (SCHITTINE, 2008)

Por meio de metáforas, representações paisagísticas, o escritor manifesta a cultura de um lugar, retrata um tempo, uma história. Ele reconstrói, por meio de “redes de relações semióticas” (ECO,³ 1991, p. 193), a sua Buenos Aires memorialística. E é dessa forma que a escritura borgiana vai formando códigos, criando ícones, construindo símbolos de continuidade. Símbolos que acabam constituindo paisagens. Paisagens que envolvem o ser humano em seu meio natural, mantendo-se no tempo, de maneira a ter um significado cultural muito forte, visto que colabora na formação de identidades. Como afirma Correa e Rosendahl (1998), paisagens que expressam “valores, crenças, mitos e utopias: tem assim uma dimensão simbólica.” (CORREA e ROSENDAHL, 1998, p. 8)

Beatriz Sarlo, em *Paisagens Imaginárias*, discute, por meio de diversos ensaios, como se constituem paisagens imaginárias na Argentina. Pensando no futuro, a escritora

³ De acordo com Eco (1991), o discurso sobre a metáfora envolve: a linguagem, que é, por sua natureza e originalmente, metafórica; e a língua, que é mecanismo, uma máquina convencional regida por regras, sendo nesse caso, a metáfora considerada uma pane, um sobressalto. Eco (1991) destaca que as metáforas são sistemas de relações entre dois ou três termos, expressando significados, destacando equivalências, proximidades, associações, de maneira que essas, podem ser óbvias ou insuspeitadas, ou seja, podendo exigir, do entendimento, tanto um raciocínio simples quanto complexo ou mesmo refinado.

parte do presente, analisando como o passado interfere na atualidade. Ela verifica como ambos se interrelacionam e colaboram na construção de “imagens” culturais e históricas argentinas.

No ensaio intitulado *Buenos Aires, cidade moderna*, Sarlo (1997) fala da paisagem urbana de Buenos Aires construída nos quadros do pintor argentino Xul Solar. Segundo a autora, o pintor cria em suas pinturas um “quebra-cabeça de Buenos Aires”. Ela descreve a paisagem criada em alguns quadros do pintor, entre eles “Ronda”, “Outro Drago”, “Dos Mestizos de Avión y Hombre”, “País Duro em Noche Clara”, “Uma Pareja”, enfatizando que o arquiteto Jorge Sarquis relaciona-o “ao espírito moderno na arquitetura que começa a se desenvolver em Buenos Aires na década de 1920”. Assim, Xul Solar constrói uma paisagem urbana

formada de retângulos sobrepostos; alguns têm um enorme olho aberto no canto superior; de outros brotam calçadas ou ruas, que saem por arcos tradicionais de meio ponto. Sobre cilindros, dois homenzinhos sentados e, em primeiro plano, um ícone semi-humano exhibe seu rabo de dragão ou de serpente. Todas as superfícies, perfeitamente definidas, são atravessadas por linhas horizontais. Um rosto, metade homem, metade mulher, recorta-se contra o espaço transparente onde pairam grafismos; fitas saem da parte superior da cabeça e outras fitas sobem da base do quadro. Há um rastro de caricatura nos dois meio-sorrisos e uma qualidade plana evoca ao mesmo tempo a pintura primitiva e o cartum. (SARLO, 1997, p. 200)

Buenos Aires, nos anos 20 e 30, era um espaço produtivo em que muitos sentimentos se mesclavam. Estavam adentrando na cidade elementos culturais europeus, de aceleração e renovação, oriundos do modernismo e havia traços tradicionais rio-platenses, como o crioulismo. “Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma *cultura da mescla*”. (SARLO, 1997, p. 201) É nesse contexto que Borges, apresentando um espírito nacional, vê os crioulos como verdadeiros símbolos nacionais, longe de qualquer influência estrangeira. Conforme Sarlo, a Buenos Aires das primeiras décadas do século XX permite que o *flâneur* lance um “olhar anônimo” em uma cidade que já possui um “traçado” definido, mas que ainda conserva muito espaços periféricos. Xul Solar representa em suas pinturas essa Buenos Aires de transformação, híbrida, em que a modernidade e a tradição se cruzam.

Em *Respuestas, Invenciones y Desplazamientos*, Sarlo continua a discorrer a respeito das transformações urbanas. No entanto, a autora agrega a essas transformações as utopias rurais ocorridas no período denominado “edad dorada”, no qual, são produzidas pela sociedade representações simbólicas para reconstruir o passado.

A “edad dorada” é gerada, consoante Sarlo,

Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre, muchas veces no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos; cuando, por otra parte, esos cambios coinciden con la infancia o la adolescencia y afectan no solo a actores y practicas ya constituidos sino a los restos la memoria conserva; frente a transformaciones que alteran relaciones sociales y económicas, pero también perfiles urbanos, los planos y las perspectivas del paisaje, las topografías naturales, la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de ‘edad dorada’. (SARLO, 1988, p. 31)

Esse sentimento é adotado quando a sociedade percebe que um passado vai desaparecer diante de uma situação nova. A ‘edad dorada’ é uma “configuração ideológico-cultural”. Esse tópico, então, “restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado”. (SARLO, 1988, p. 32)

Assim, a autora mostra que não ocorre uma reconstituição realista nem histórica do passado, mas uma pauta que, estando localizada no passado, “es básicamente acrónica y atópica”, em que se misturam desejos, utopias e recordações coletivas. Citando Raymond Williams, Sarlo constata que a ‘edad dorada’ contesta o capitalismo e as condições de sua implantação, torna-se uma manifestação, um sintoma do mal-estar frente à mudança, muito mais do que uma proposta para radicaliza-lo.

No interior desse tópico, a autora enfatiza que a produção de uma transação ou de um combate de valores pertencentes a dois espaços, que são, na verdade, mais simbólicos que reais: o campo e a cidade⁴.

En un proceso de modernización cuya dinámica es urbana, las relaciones tradicionales son afectadas por nuevas regulaciones. La vuelta al campo pareciera garantizar que lo conocido y experimentado, cuya base son las costumbres legitimadas en razones más trascendentes que los intereses individuales enfrentados, recuperan un lugar y una vigencia. No es sorprendente que esta valorización del pasado tenga como promotores a intelectuales de origen rural: más bien sería extraño que sucediera lo contrario. El origen de estos intelectuales suele vincularlos a los instauradores del orden evocado en la pastoral y no, claro está, a los grupos que fueron su soporte y padecieron sus muy concretas imposiciones. (SARLO, 1988, p. 34)

O cenário pastoril é, então, um conjunto de construções imaginárias de um espaço observado, podendo também ser considerado uma paisagem. Sarlo salienta que frente às práticas urbanas, a paisagem torna-se um elemento fundamental nas utopias rurais das primeiras décadas do século XX. No entanto, nessa utopia rural criada não há cisão entre o

⁴

Assunto desenvolvido no segundo capítulo.

homem e a natureza e a sociedade. Ocorre um apagamento dessas cisões, visto que, como distingue Sarlo, “la utopía se articula en contra de las ideologías de representación que ponen a esos conflictos en su centro”. (SARLO, 1988, p. 34-35)

Como exemplo dessa utopia, a autora cita a obra *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, que traz a nostalgia de uma época e de um mundo social perdidos. Conforme a Sarlo, essa obra desencadeia um processo de memória e nostalgia:

sobre el hueco producido por esta ruptura y por otras que afectan a la sociedad rioplatense, el mensaje de la novela construye su escucha social, basada en la eficacia estética y la oportunidad ideológica. Se puede ser gaucha y simbolista. El gauchismo refinado es una respuesta a la sociedad donde ni el campo intelectual ni las nuevas modalidades del cambio ofrecen pautas de reconocimiento seguro. (SARLO, 1988, p. 43)

Ela assinala ainda que Borges desde o início de sua produção, rejeita o ruralismo utópico proposto por Güiraldes. Como lembra a autora, a invenção de Borges é “las orillas”, área entre o campo e a cidade. “El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística”. (SARLO, 1988, p. 43)

Sarlo afirma que a argentinidade foi muito questionada nos anos 20 e 30, época em que escritores fazem diversas leituras de obras nacionais e internacionais, traduções e publicações de várias matérias. Assim, como relembra a autora, diante dessa mistura de idéias e conceitos, Borges questiona-se sobre quem é verdadeiramente argentino. “El ‘mundo heteróclito’, que menciona Borges a propósito de Sarmiento, era criollo. En cambio, la ciudad de los años veinte mezcla de manera imprevisible, en el interior mismo del campo intelectual y político, a los argentinos viejos con los hijos de la inmigración.” (SARLO, 1988, p. 44) De maneira semelhante à Buenos Aires, Borges apresenta essa dupla inscrição.

La cuestión del origen está unida, obviamente, a la del comienzo: y de eso se trata, en el caso de los escritores del veinte, de empezar a escribir en un medio que, por otra parte, ha hecho que varíen las condiciones de ingreso y de legitimación de la escritura. No sorprende, por eso, que los textos de Borges mantengan una relación obsesiva con sus orígenes. (SARLO, 1988, p. 45)

No entanto, segundo evidencia Sarlo, em Borges, ao mesmo tempo em que há esse sentimento de pertencimento à cidade, há uma série de deslocamentos na forma como constrói suas narrativas. Assim, conforme a autora, a nostalgia presente em Borges, é um sentimento novo, construído a partir de uma Buenos Aires criada nas recordações de infância, em que há o cruzamento de duas tendências: “ultraísmo y criollismo, renovación estética y memoria”. Desse modo, “el barrio se convierte en *orilla*, margen de la llanura; el

baldío es la inclusión de la pampa dentro del incompleto trazado urbano; el color de las tapias rosadas cita el color rural de las esquinas de campaña” (SARLO, 1988, p. 47).

Após esse primeiro movimento da literatura borgeana, Sarlo um segundo momento, realizado em *História universal de la infâmia*, em 1954, em que é criada uma nova autoridade na produção de Borges. O escritor concebe uma nova forma de relação com as traduções e com as literaturas estrangeiras.

Años después Borges se reprocha, el hiperbólico adjetivo ‘universales’. Pero más que por exageración, estas historias son universales desde otro punto de vista: por ellas Borges inaugura una zona de su ficción construida contra la otra zona, de Palermo, las orillas y los guapos, con la que, sin embargo, se cierra el volumen. Borges ‘universaliza’ los temas de la literatura argentina, con el gesto que afirma la legitimidad de toda historia, incluso la más descabellada por exotismo, la más impensable. Pero, ¿cuál es la universalidad postulada? Precisamente la que cultivará borges desde entonces: colocarse, con astucia, en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense. (SARLO, 1988, p. 49)

Assim, o real se encontra em um espaço próprio, nas *orillas*, tanto portenhas quanto da literatura universal. Para a cidade, Borges cria “uma mitología en tiempo pasado y un espacio literário de proyección universal”. (SARLO, 1988, p. 50)

Em *Cosmopolita y nacional*, primeiro capítulo do livro, *Borges, un escritor en las orillas*, Sarlo discorre sobre a presença da nacionalidade e do cosmopolitismo em Borges. Nesse texto, ela mostra o caráter duplo da literatura borgeana. A autora não opta por um escritor cosmopolita em detrimento de um escritor nacional.

La originalidad de Borges (entre otras, entre las muchas formas de su originalidad) reside en su resistencia a ser encontrado allí donde lo buscamos: algo del viejo vanguardista queda en esa resistencia a responder lo que se le pregunta y ajustarse a lo que se quiere escuchar de él. La ironía desalienta a quien busque fijar un sentido; pero también fraudas a quien que no hay sentido en absoluto. (SARLO, 1995)

Para a autora (1995), a literatura de Borges é uma literatura de conflito, em que ocorre um encontro de caminhos, uma vez que a obra produzida pelo escritor argentino é perturbada por uma mistura de tensão e de nostalgia, de modo que sua particularidade é constituída por um fio de duas margens, ao mesmo tempo, cosmopolita e nacional. “De cara al pasado criollo, Borges se pregunta cómo evitar las trampas del color local, que sólo produce una literatura regionalista y estrechamente particularista, sin renunciar a la densidad cultural que viene del pasado y forma parte de su propia historia.” (SARLO, 1995)

Os vestígios do passado argentino estarão presentes na obra de Borges, como afirma Sarlo, no entanto, “su literatura cumple, entre otras tareas, la de volver a armar los fragmentos dispersos, y rearticular la escritura propia con la de otros argentinos ya muertos.” (SARLO, 1995) Assim, o cosmopolitismo presente em Borges, é

la condición que hace posible inventar una estrategia para la literatura argentina; inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas. Al reinventar una tradición nacional Borges también propone una lectura sesgada de las literaturas occidentales. Desde la periferia, imagina una relación no dependiente respecto de la literatura extranjera, y está en condiciones de descubrir el 'tono' rioplatense porque no se siente un extraño entre los libros ingleses y franceses. Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética.(SARLO, 1995)

Rodríguez-Monegal, em *Borges: hacia una interpretación*, afirma que para Borges o nacionalismo é somente um conceito romântico anacrônico ou uma experiência de sangue oriunda dos militares de sua família que colaboraram na configuração da pátria. Rodríguez-Monegal reflete essa questão presente em Borges, mostrando o que o escritor pensa sobre os Estados Unidos.

En su actitud frente a los Estados Unidos, Borges refleja esa distancia geográfica entre Argentina y la poderosa nación del Norte, pero refleja también una incapacidad de asumir un destino continental que se proyecte históricamente más allá de las gestas de Junín o Ayacucho, y lo comprometa a él, en persona. (RODRÍGUEZ-MONEGAL, 1976, p. 13)

Conforme Rodríguez-Monegal (1976), a obra crítica de Borges não se desenvolve de maneira progressiva, havendo diversos hiatos: um período inicial que reflète o Borges jovem, em que se sobressai uma voz ultraísta, “algo claudicante y renegado, crítico polémico, barrocammente arbitrario”; e, um segundo, do Borges maduro, em que o escritor condena seus primeiros volumes publicados. “El resto es parte de una prehistoria de su vida intelectual que interesa más a sus críticos que a él mismo” (RODRÍGUEZ-MONEGAL, 1976, p. 31).

No Brasil, Raúl Antelo analisa como ocorreu a chegada de Borges ao país. No ensaio *Borges/Brasil*⁵, ele verifica que o pintor Francisco Palomar é o responsável por estabelecer pontes entre o Brasil e Borges. No entanto, Antelo destaca que “caberia a Mário

⁵ Texto presente em *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade* de dezembro de 1984. Nesse volume é prestada uma homenagem a Borges, dedicando-lhe integralmente essa publicação. No editorial da revista, Elza Miné da Rocha e Silva afirma que ao lado de textos contemporâneos, são trazidos ao volume registros das primeiras repercussões da obra de Borges no Brasil.

de Andrade o primeiro artigo de fôlego sobre Borges” em 1928. O pioneiro do labirinto borgeano recebe revistas como *Síntesis*, e *Proa*, a partir de 1925, e é através delas que ele vai adquirindo informações para compreender o universo borgeano. Verificando como ocorre a inserção crítica no universo borgeano, Antelo constata que

Poucos, com efeito, os críticos dessas primeiras **Inquisiciones**: Piñero, González, Mariátegui, Henríquez Ureña. Valéry Larbaud (**La Revue Européene**, dez. 1925) não só detectava nelas um certo idealismo de fonte italiana como também tocava no ponto da erudição. Para Larbaud, Borges *possède un savoir (une matière première) qui aurait stupéfait et peut-être scandalisé ses prédécesseurs du XIX siècle*. É o tópico do “viveu menos do que pensou e agiu”, que seria copiado pelo próprio Borges quando, em 1960 e no epílogo de **El hacedor**: *Poças cosas me han ocurrido y muchas he leído* Borges se lembra de Borges ou lembra os textos que outros escreveram sobre Borges? (ANTELO, 1984, p. 95)

Antelo percebe algumas instabilidades apresentadas nos discursos dessa época, devido ao funcionamento cultural, urbano e moderno dos núcleos polarizadores. Como registra o autor,

Seus núcleos polarizadores – São Paulo e Rio de Janeiro – nem sempre oferecem boa receptividade a sistemas semelhantes porque sua definição está orientada a outros pólos, notadamente, o francês, que foi dominante até 1945, e que cede ao norte-americano, daí em diante. Pela reacomodação em virtude das imigrações internas e do conflito hegemônico externo, é previsível que os centros letrados estejam absorvidos por outras questões (retorno classicizante, internacionalismo realista ou experimental) que traduzem a mais ampla internacionalização da cultura brasileira. No Rio Grande do Sul, porém, área que se define, culturalmente, pela diferenciação interna na macro-região e em confronto com a cultura “externa” de Buenos Aires – sistema tão transplantado como o próprio e em cuja composição entram idênticos elementos – o processo é contínuo. Para Porto Alegre (muito mais que para São Paulo) Buenos Aires é a alteridade que permite sua constituição como núcleo modernizador do sul brasileiro. Daí que haja não apenas sintonias estruturais mas inter-ação constante. (ANTELO, 1984, p. 97)

Antelo cita alguns críticos do Rio Grande do Sul que se preocuparam em analisar a obra de Borge, tais como: Paulo Hecker Filho; Augusto Meyer, juntamente com Fausto Cunha e Alexandre Eulálio. O autor resgata ainda a leitura kafkaniana da obra borgeana feita por Aníbal Machado e Otto Maria Carpeaux; a visão de John Updike, que coloca Borges na “linha do absoluto ceticismo machadiano, numa inversão paródica da tradição humanista clássica”; a leitura de José Guilherme Merquior que considera Borges uma figura da pós-modernidade, mostrando que “a invenção da variedade concreta, sob espécie retórica, já se perfilava como o mais moderno traço machadiano”. (ANTELO, 1984, p. 98)

No texto *Literatura Modernista Argentina III* – publicado primeiramente em 1928, no *Diário Nacional* e reproduzido por Emir R. Monegal, no livro *Mário de Andrade/Borges: um diálogo dos anos 20*, em 1978 – Mário de Andrade analisa a revista

Martín Fierro, enfatizando que o movimento desse periódico é o mais fecundo e típico da literatura moderna argentina. A força nacional esboçada na revista é percebida, conforme Andrade, mesmo nos escritores mais dispares. O autor afirma que “um crioulismo essencial, menos tendencioso que inconsciente, mais ativo que simplesmente rotular”, uma espécie de “fatalidade nacional eminentemente lógica e feliz” pode ser encontrada especialmente em Borges, visto que “dentro de toda a cultura hispânica dele, vê e sente crioulamente”. (ANDRADE, 1984, p. 43) Para Mário de Andrade, Borges é o escritor que mais se preocupa com o nacionalismo argentino.

Quem se preocupa mais com ele é Jorge Luis Borges. Este poeta e ensaísta me parece a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina. Depois de Ricardo Güiraldes – o que teve a felicidade de morrer depois da obra-prima – a figura de Jorge Luis Borges é a que mais me atrai e me parece mais rica de lá. Será talvez ele quem vai substituir Ricardo Güiraldes e o consolar com uma presença de intimidade a memória do morto. (ANDRADE, 1984, p. 44)

Andrade afirma que Borges, após viver muitos anos no estrangeiro, chega na pátria e espantado com ela, começa a “cantar a realidade dela”. O autor destaca os livros produzidos por Borges nessa época, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de Enfrente* e *Inquisiciones*, que apresentam esse característica. Para ele, Borges “viveu menos do que pensou e agiu literariamente”. Mario enfatiza que o escritor “afirma a tristeza essencial do argentino”, “um silêncio essencial”, um silêncio “altivo das trepidações que supõe lá dentro da usina milhares de cavalos-força nascendo”. (ANDRADE, 1984, p. 44)

Outro resgate crítico trazido pelo Boletim Bibliográfico é o texto de Alexandre Eulálio, *O Bestiário fabuloso de Jorge Luis Borges*, publicado no *Diário de Notícias* de Porto Alegre, em 1958. Nesse artigo, Eulálio afirma que Borges “é um dos maiores poetas do seu tempo”, tornando-se célebre por seus contos, ensaios. “O mundo do poeta Borges – ecumênico, eruditíssimo, intoxicado mesmo por uma cultura vivida até a exaustão – forma uma ilha perfeitamente definida dentro do panorama literário não só do seu país, mas de toda a América Latina”. (EULÁLIO, 1984, p. 51)

Eulálio analisa a produção de Borges a partir do livro *Manual de Zoologia Fantástica*. Ele adiciona às bestas criadas pelo escritor argentino assombrações do folclore brasileiro e de sua infância e enfatiza que na fauna criada por Borges podem ser reencontrados os melhores “pretextos” de sua obra, uma vez que, Borges “numa compilação de invenções alheias, revela-se (confirma-se) insuperável inventor”. (EULÁLIO, 1984, p. 55)

Como expoente dessa visão crítica, temos também o texto *O mundo fantástico de J. L. Borges*, de Otto Maria Carpeaux – publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 1955 e, posteriormente, no livro *Presenças*, de Carpeaux, em 1958 –, no qual o autor afirma que Buenos Aires é celebrada na obra de Borges de maneira nostálgica e futurística. Ele considera Borges um escritor “mistificador e satírico”

Dominando todos os estilos, sabendo imitar o sotaque de diversas línguas e épocas, utiliza essa faculdade histriônica para mistificar os leitores. Escreve críticas sobre obras que nunca foram escritas. Cita, em notas eruditas, profusão de livros de todos os tempos e de todas as literaturas, metade reais, metade imaginárias, inventadas. Também gosta de citar, de livros que realmente existem, páginas que não constam deles. Define, ele próprio, sua técnica literária como sendo “de anacronismos deliberados e atribuições errôneas”. (CARPEAUX, 1984, p. 47)

De acordo com Carpeaux o mundo fantástico de Borges é igual ao mundo real, em que “mudando-se a hora e um ou dois nomes próprios, é o nosso mundo” (CARPEAUX, 1984, p. 49) Os labirintos de Borges são símbolos desse universo fantástico criado pelo escritor.

Fausto Cunha, outro exemplo de crítico acerca de Borges, em *Introdução a Borges como Deus e como labirinto* – texto publicado em 1964, no livro *A luta literária*, analisa o universo borgeano como “fantástico e histórico, tempo e movimento”, de maneira que toda a sua escritura se centraliza no “tempo como realidade”. (1984, p.58) Cunha afirma que tal como Deus, Borges não necessita de duração, sucessão, permanência, mas de tempo. O mundo de labirintos tecidos por Borges, segundo o autor, demonstram que os grandes e verdadeiros labirintos são os sem paredes, os que estão em linha reta. Citando o conto “La Muerte y la Brújula”, ele verifica que o personagem é assassinado após resolver problemas labirínticos. Assim, Cunha constata que “a morte em Borges é apenas um fenômeno de simetria”. (CUNHA, 1984, p. 58), a qual precisa ser decifrada.

Seus temas são os mesmos, os autores são os mesmos, os problemas – as conjecturas – são os mesmos. Alguns livros repetem trabalhos publicados em outros. Todavia, só um leigo desprevenido pensará que essa igualdade é verdadeira. É verdadeira, isto é, aparente, em relação ao espaço. Mas o espaço não existe em Borges. No tempo ela é profundamente distinta em si mesma, como um segundo difere do segundo imediato [...]” (CUNHA, 1984, p. 59)

Augusto Meyer traz em *Jorge Luis Borges* – texto publicado no livro de Meyer, *A forma secreta*, em 1981 – a representação de Deus presente em contos e obras do escritor argentino: *Los teólogos*, *Historia del guerreiro y de la cautiva*, *Aleph*, *Historia universal*

de la infamia. O autor afirma que o Deus criado por Borges é um parente próximo do Deus de Heráclito, visto que representa a “unidade dos contrários”.

Há em Borges, a um só tempo, um zaori e um diabo rengo, um olho clarividente, a par de um olho vesgo e turvo, que mistura as coisas por gosto e magia, para que pareçam mais ameaçadas, mais imprecisas e mais patéticas. Da imprecisão, uma imprecisão lúcida e precisa, ele soube fazer um acerado instrumento de sugestões poéticas. (MEYER, 1984, p. 62)

Como exemplo de leituras contemporâneas a respeito de Borges, o *Boletim Bibliográfico*, apresenta diversos ensaios, dos quais destaco os textos de Raúl Antelo, Arriguicci Jr. e Bella Josef, visto que trazem aspectos importantes sobre a divisão da obra de Borges em nacional e universal.

Raúl Antelo, em *Borges / Brasil*, afirma que Borges concebe a metáfora como uma comparação de objetos dissímeis, como uma criação de objetos verbais. Borges, conforme o autor, consegue colocar, dessa forma, lado a lado sistemas culturais distintos.

Na primeira perspectiva, aristotélica, duas realidades se contrapõem alterando todo princípio de contradição, Borges transfunde atributos e age metonimicamente. A essência nacional está no gaúcho e o arquétipo se encontra... na fronteira. Na segunda perspectiva, das sagas escandinavas – “bárbara”, portanto – a metáfora é um artefato estético e a etimologia um modo de organização do mundo. Em ambos os casos, percebe-se a desconfiança no finalismo da história. Borges, ao contrário, busca ler a contrapelo. (ANTELO, 1984, P. 91)

Antelo analisando o processo de formação do pensamento borgeano, afirma que o cosmopolitismo vem “arquitetar uma identidade redutível ao discurso, um discurso do passado que se recupera nas lendas e nas incisões”. (ANTELO, 1984, p. 92) De acordo com o autor, Borges realiza a leitura da história de maneira retórica. Assim, para Antelo, o escritor argentino oferece *versões* da realidade, que não desprezam a fabulação: “o rural e o urbano, o marginal e o cosmopolita, a dispersão e a convergência pautam a escritura de Borges, espaço em que o mundo encontra, alternativamente, sua transformação e sua mimese” (ANTELO, 1984, p. 93)

Bella Josef, em *J. L. Borges, o último criador de mitos*, afirma que o universo borgeano é como um livro infinito, em que se emaranham mitos, dialetos, tradições, religiões e afirmam que “a vida dos homens é tão penosa quanto sublime”(JOSEF, 1984, p. 136) Josef sustenta que, para Borges, o homem encontra-se perdido em um labirinto. Elemento que a autora considera “metáfora poética do universo”, com a qual o escritor argentino mostra seu “relativismo ideológico”.

Josef afirma que Borges considera a cultura uma “criação da imaginação do homem”, inventada ante a incógnita do mundo real. Ela comenta também que Borges consegue comprovar que a arte e a linguagem são símbolos, de maneira que a cena literária é ficcional e o universo borgeano se constrói no imaginário.

Só na arte a realidade adquire seu verdadeiro significado e nada pode parecer mais lógico do que partir dela para chegar à vida. Ao se propor representar a realidade, através de símbolos e alegorias, quer criar o mundo ficcional tão real como a própria realidade empírica. (JOSEF, 1984, p. 137)

O infinito, assim, reside no imaginário. Por não se satisfazer com a realidade referencial, Borges cria outra, tentando preencher, segundo Josef, “o vazio marcado pela ausência do passado”. Passa a captar o mundo pela palavra e pela ficção. A metáfora, então, se torna para o escritor uma necessidade metafísica. De acordo com a autora, Borges considera a metáfora o “caminho mais breve”, em que é tecida a impossibilidade, na literatura como mundo, e a irrealidade, no mundo como ficção.

Na literatura borgeana, o tempo, a constatação do tempo é considerada também um sonho. Josef mostra que na antologia *Livro dos sonhos*, de 1979, da editora Difel, são levantados o que se escreveu sobre o sonho em 112 textos, sendo que Borges aparece em dez. Os sonhos em Borges podem ter “um clima noturno ou serem frutos de estados oníricos em pleno dia”. (JOSEF, 1984, p. 138)

A autora verifica que as misturas de planos de existência do homem presentes na ficção borgeana faz com que o leitor se questione a respeito de sua condição de “ser 'real' ou 'simulacro’”. Assim, “ser borgesiano” é “evocar o vaguear de um homem num labirinto mais perverso do que qualquer outro pois não possui um centro e se funde e confunde-se com o mundo”. (JOSEF, 1984, p. 140)

Arrigucci Jr, no texto *Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)*, afirma que a presença da cor local na obra de Borges não fica bem diante de sua face universal. Em Borges, temos a impressão de encontrar, segundo Arrigucci Jr. a “universalidade absoluta”, uma “universalidade desvincilhada do real”, sem a presença de momentos históricos, de acontecimentos cotidianos. Arrigucci Jr. registra que a fama do escritor argentino multiplicou essa imagem criada a respeito da obra dele, bem como, a ênfase cosmopolita gerada pela crítica e influência de suas obras em literaturas estrangeiras.

Os aspectos internos das obras, a presença de temas filosóficos, as conjecturas presentes em suas produções, os apontamentos que desrealizam as coisas concretas e

produzem um sentido abstrato, também pesaram para dar esse valor universal à produção de Borges, distingue Arrigucci Jr.

Alguns motivos recorrentes da obra – o tempo, o infinito, a eternidade – ajudam a compor agora a aura do velho narrador, viajante e sábio, que, em auditórios do mundo inteiro, conta suas histórias, feito um conselheiro de outras eras, um oráculo, armado de ceticismo e ironia, sempre pronto para respostas lapidares, tantas vezes sibilinas, a toda sorte de questões. (ARRIGUCCI JR., 1984, p. 68)

Dessa forma, Arrigucci Jr. evidencia que pensar Borges nos quadros da história concreta, uni-lo ao contexto literário onde surgiu, compreender a especificidade e particularidade do escritor considerado universal é um trabalho crítico vasto, complexo e essencial. O autor acrescenta que é possível ensaiar Borges lendo-o a contrapelo, duelando com sua imagem universal, fazendo-o voltar às raízes e, assim, defrontá-lo com um outro duelo, o do escritor inicial, que resgata a Buenos Aires e seus ecos de armas, *cuchilleros*.

Ele salienta ainda que Borges particulariza a tradição literária ocidental pelo uso que faz dela. Segundo o autor, para Borges, as letras são uma forma de espaço, ou seja, a biblioteca: “ali a imaginação se fecunda, e o mundo vira ficção: narrativas, contos, que às vezes são também poemas, ensaios, nunca se deixando de contar, de algum modo, histórias”. (ARRIGUCCI JR. 1984, p. 69)

É, portanto, no “espaço da leitura, do leitor” que Borges se forma como escritor. Para Arrigucci Jr., a poética da leitura de Borges, a forma como o escritor concebe uma obra, implica num modo de ler. Essa forma de conceber a obra, esse modo de ler, faz com que pensemos que “a obra nunca deriva da experiência direta da realidade, mas da convenção aprendida de outros textos”. (ARRIGUCCI, 1984, p. 69)

Partindo do “modo de ler” de Borges, Arrigucci Jr. tenta analisar como ocorre o surgimento de Borges no contexto histórico-literário latino-americano. Ele compara Borges ao escritor Machado de Assis, traçando alguns paralelos entre os escritores.

O autor afirma que tal como Machado, Borges “parecia diferente de tudo, à primeira vista só se deixando explicar por influências estrangeiras” (ARRIGUCCI, 1984, p. 72). Essa consideração gera na crítica argentina, conforme constata Arrigucci Jr., divisão “entre a consagração e o anátema”. O autor afirma que da mesma maneira que ocorre no Brasil, que Antonio Candido formulou uma interpretação de Machado, na Argentina, César Fernández Moreno escreve a respeito de Borges.

Segundo Arrigucci Jr., César Fernández Moreno, no livro *Esquema de Borges*, tenta “o reconhecimento crítico do escritor”. Para o autor, Moreno não esconde, pela constante presença de expressões dualistas, sua perplexidade diante da obra de Borges. “Para ele [Moreno] a presença de Borges era a de um “aerolito perpétuo” na literatura argentina, 'un fenómeno prematuro de nuestra cultura', o que explicaria as reações negativas e polêmicas à obra borgiana”. (ARRIGUCCI JR. 1984, p. 72)

A obra de Borges sempre gerou um desafio crítico para compreendê-la. Assim, é preciso “buscar compreender o processo de integração dialética pelo qual ele resgatou, reordenou, fundiu e transfigurou dados e estilemas locais em padrões universais de cultura”. (ARRIGUCCI JR. 1984, p. 73) Conforme Arrigucci Jr., no ensaio produzido por Borges, *El escritor argentino y la tradición*, se percebe uma leitura singular das propostas do meio literário argentino:

Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, deste modo, uma leitura **inventiva** da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a. (ARRIGUCCI JR., 1984, p. 73)

Através do texto *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, Arrigucci Jr. analisa como se processa a dialética entre o local e o universal na obra borgeana. Segundo o autor, nesse conto, “a biografia de um indivíduo se converte, pois, na história da decifração do sentido da vida, contido na revelação de um só momento, de uma única cena, ou de um único ato”. (ARRIGUCCI JR, 1984, p. 77)

Reduzir a história em um só ato é ir além do significado das palavras que compõem o conto. É ver o conto como uma breve totalidade. Em Borges, Arrigucci Jr. afirma que “o momento crucial do enredo é também o momento de revelação da identidade”. O conto, dessa forma, se desenvolve “na busca do reconhecimento de uma face (na busca de uma resposta para a questão da identidade)”. (ARRIGUCCI JR, 1984, p. 77)

Assim, nesse conto, somos conduzidos da decifração de uma identidade ao mito, visto que o “poder de resposta à questão primeira da origem desemboca, na verdade, numa repetição especular e sem termo”. (ARRIGUCCI JR, 1984, p.78) Ao ser revelada uma face é descoberta outra, de maneira circular, fazendo perder a origem.

Trazendo um personagem de Hernández, Isidoro Cruz, e narrando o encontro dele com Martín Fierro, de maneira a mostrar a combinação de duas faces constrárias, a face do

traidor e a face do herói, Arrigucci Jr. constata que o particular faz a mediação entre a singularidade do indivíduo e a generalização de um mito de origem. O labirinto torna-se o lugar em que mistura “o real e o imaginado, a História e a ficção, a criação e o sonho”.

Borges destrói o mito do **gaucho** enquanto herói nacional, fundado nos elementos localistas e projetado como sustentáculo ideológico, conforme a versão federalista no processo de formação da nação argentina; recupera a imagem realista do **gaucho**, enquanto tipo social acossado pelas contradições históricas do momento, recuperável, segundo a versão liberal dos unitários, se tivesse sido outra a história; por fim, constrói um novo mito, projetando numa perspectiva universalista a história do indivíduo que busca sua identidade, que tenta decifrar o enigma de seu destino e se defronta com a multiplicação especular e recorrente de sua face inalcançável no fundo do espelho. (ARRIGUCCI JR., 1984, p. 87)

Arrigucci Jr. publicou outros trabalhos posteriores, em que retoma a presença da historicidade na obra borgeana. Em *Outros achados e perdidos*, o autor escreve um ensaio, *Borges ou do conto filosófico*, em que enfatiza novamente a necessidade de reinterpretação da obra borgeana

Tornou-se um lugar-comum da crítica vê-lo como o autor de uma visão alucinada do universo, artista da linguagem centrado sobre si mesmo e sempre isolado do real, posto além das circunstâncias imediatas, pairando num universalismo abstrato, meio fantasmal. Buscando o fundamento interpretativo na autoridade do próprio autor, comentarista de si próprio, a maioria dos críticos tendeu a fazer dos ditos de Borges sobre a literatura os ditos da crítica sobre Borges. Por uma espécie de petição de princípio, transformou o que deveria interpretar em fundamento da interpretação. (ARRIGUCCI JR, 1999, p. 286)

Utilizando um ensaio de Borges, *Nathaniel Hawthorne*, publicado em *Otras inquisiciones*, Arrigucci Jr. considera esse texto borgeano uma metáfora sobre a literatura como sonho, em que Borges diferencia os escritores que pensam por imagens de outros que pensam por abstrações. Por meio dessa análise, o autor traça um paralelismo entre Borges e Guimarães Rosa.

O paralelismo me faz sempre pensar naquilo que o separa, a ele, Borges, enquanto autor de famosas abstrações que soube fundir em não menos notáveis imagens, de outro grande escritor de seu tempo que pensava fundamentalmente por imagens, por intuições, Guimarães Rosa. Em ambos a questão da história parece ter sido descartada – a literatura sempre lembrando um sonho desgarrado –, sendo, no entanto, decisiva, para sua compreensão. (ARRIGUCCI JR. 1999, p. 287)

Conforme o autor, Borges trabalha com figuras do pensamento e Guimarães com imagens concretas. No entanto, quando se analisam suas obras é possível verificar “o peso da realidade imediata em Borges, e muitas as mediações culturais em Rosa”. Enquanto em Guimarães Rosa é difícil “compreender como nele se universaliza a visão de um mundo particular”, em Borges ocorre o processo inverso, “a dificuldade é compreender criticamente o lastro particular do universalismo ostensivo.” (ARRIGUCCI, 1999, p. 287-

288) Arrigucci Jr. acredita ser necessário, para a compreensão exata dos autores, para que se perceba suas semelhanças, “o reconhecimento histórico de seu verdadeiro modo de ser.”

No livro *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, Júlio Pimentel Pinto analisa a obra de Borges com uma perspectiva de historiador. Assim, o autor questiona a respeito da relação entre a literatura e a história, trazendo temas como memória e passado. Em um capítulo destinado à pátria, à nação argentina, Pinto tece discussões acerca da presença do nacionalismo e do cosmopolitismo em Borges. O autor inicia seus comentários apresentando algumas características de como ocorreu a formação nacional argentina.

Pinto aponta que da mesma maneira que ocorreu em quase toda a América Latina, a formação e consolidação da Argentina em Estado Nacional aconteceu de maneira difícil e conflagrada, levando desde a primeira década do século XIX – quando a Argentina começa a movimentar-se em busca de emancipação da metrópole espanhola –, mais ou menos cinqüenta anos de conflitos internos. Para o autor, os unificadores do Estado nacional argentino procuravam assegurar uma individualidade argentina em relação à Espanha e a outros Estados nacionais e acreditavam ser necessário manter coesas regiões como o Vice-Reino do Prata. A primeira função para conseguir tal intuito foi garantir a predominância de propostas unificadoras frente aos interesses localistas, criando um governo único. No entanto, Pinto afirma que para solidificação da autonomia do novo Estado foram necessários mais esforços.

Tratava-se do esforço, levado a cabo nos meios políticos e intelectuais e revelado numa luta paralela aos embates político-militares, pela tessitura de um *espírito nacional*, pela construção de uma identidade própria, determinante da singularidade do novo Estado. Colocada *grosso modo* entre a busca de suas raízes *criollas* – expressas na construção da figura do *gaucho* – e a definição de sua origem européia, os argentinos oscilaram, durante o século XIX, entre assumir, como modelo do ser nacional, a figura *gaúcha* de Martín Fierro, extraído da obra homônima de José Hernandez, ou a imagem do argentino como um europeu situado no além-mar, proposta, por exemplo, por Domingo Faustino Sarmiento. Quando o século XX se iniciou, a questão persistia pendente e a disposição da intelectualidade argentina para responde-la mantinha-se intensa. (PINTO, 1998, p. 48-49)

Após quase duas décadas fora da Argentina, Borges retorna a Buenos Aires e percebe uma cidade modificada. A virada do século gerou mudanças na cidade. Conforme Pinto, a Argentina havia crescido bastante, sendo impulsionada por um aumento populacional, pela expansão agrícola, por modificações na pecuária e na industrialização, pela modernização dos meios de transporte, enfim, “a economia argentina permitia

reacomodações na sociedade, redefiniam o cenário político e ampliava o debate em torno do próprio sentido do *ser argentino*, reforçando, pelo próprio sucesso econômico, as abordagens nacionalistas”. (PINTO, 1998, p. 50)

A imigração também fez com que o número populacional quadruplicasse, “dos cerca de 1,8 milhões de habitantes contados em 1869, saltou-se a mais de 3 milhões em 1890 e a quase 8 milhões na metade dos anos dez do século XX” (PINTO, 1998, p. 50) Esses imigrantes eram em sua maioria homens ativos que passaram a viver principalmente na cidade e no litoral, locais em que havia uma economia respeitável.

Analisando o meio rural, Pinto constata que a produção agrícola se modificara e se ampliara a produção de cereais, uma vez que houve uma maior distribuição da produção de cereais, o que ocasionou uma maior exploração dos campos argentinos. Ocorreram também redifinições da forma de colonização agrícola, fazendo com que o Estado funcionasse como facilitador, não intervindo na produção e na negociação dos produtores, mas criando condições para que se consolidasse a infra-estrutura dos transportes. (PINTO, 1998, p. 51)

A agropecuária, assim, aumentou o número de exportações na Argentina e gerou cifras superiores à indústria e ao transporte. No entanto, essas duas áreas aumentaram significativamente sua produção devida a demanda vinda da agropecuária. Os frigoríficos foram sofisticados para atender o mercado externo, bem como o mercado interno. A indústria precisou também desenvolver utensílios que fossem utilizados nos trabalhos agrícolas e nas ferrovias.

Os transportes, alimentados pela agropecuária e pela indústria criaram condições para que se expandisse a produção do mercado interno e externo. O governo argentino procurou colocar em sua geografia linhas férreas em todas as capitais de província e em regiões cuja produção era maior. Como constata Pinto, os trens e as vias férreas representam “símbolos de uma modernização econômica, pressupostos inclusive imaginários para a geração de um cosmopolitismo que vai gradualmente se opondo/mesclando ao nacionalismo que, por sua vez, acompanha a definição das identidades nacionais argentinas”. (PINTO, 1998, p. 53)

A respeito da participação política no desenvolvimento da Argentina, Pinto afirma que essas instituições encontravam pouco eco para suas reivindicações, mantendo-se, portanto, isoladas. De acordo com o autor, “por trás de um conservadorismo orgulhoso de

suas conquistas econômicas, a Argentina era lugar de denúncias de fraudes eleitorais e de exclusões sociais” (PINTO, 1998, p. 54). Ele salienta que a Argentina esperava superar seus problemas sociais com o crescimento gerado pela economia.

A expansão econômica, dessa forma, ganha destaque no cenário argentino, passando a ter peso importante no desenvolvimento de valores nacionais. A economia acaba sendo considerada uma ferramenta fundamental para a criação de uma identidade nacional.

A Argentina entrava no novo século como uma das mais fortes e promissoras economias do mundo, alimentando um nacionalismo crescente, mas envolvida, ainda, em questionamentos sobre sua identidade, sobre si mesma. Se o século XIX legou ao XX o impasse em torno do tema, os episódios econômicos vividos nessa passagem ampliaram a disposição tanto política quanto intelectual para responder às dúvidas nascidas da autonomia política. Só que o cenário agora era outro: grande imigração, explosão econômica, exportações em expansão, industrialização, urbanização, modernização. (PINTO, 1998, p. 55)

Em um cenário de grande expansão, a Argentina busca no século XX constituir uma nacionalidade, uma identidade. À literatura cabe o papel de definir e criar uma memória cultural argentina. Assim, as representações do nacional e da nacionalidade são construídas partindo dos problemas encontrados na ordem política e social, de maneira a criar uma simbologia para o nacional.

Invenção de tradições, consolidação de memória coletiva, reinvenção do passado para preparar um tempo futuro em que se manifeste a nação e a nacionalidade, comunidade imaginária pretendida para que seja possível nela, ou por meio dela, identificar o argentino como alguém oriundo de tal etnia, de determinado meio social, disciplinado por uma língua que, ao mesmo tempo, unifica e uniformiza, desprezando os resquícios de estrangeirismos anteriormente introduzidos no nacional e criando estratégias de definição das rotas de entrosamento entre este nacional, agora constituído, e o universal; roteiros que assegurem a identidade própria e afirmem uma individualidade da nação argentina – lugar, como visto, de muitos imigrantes – no cenário mundial. Em outras palavras, nação entendida como espaço cultural estabelecido e literatura como fundadora de um discurso representativo dessa nacionalidade. (PINTO, 1998, p. 59-60)

É com esse ambiente que Borges volta a Argentina, em 1921. A produção de Borges nessa época buscava “recuperar o território esquecido dos subúrbios que, distante do agitado presente, possui o poder de evocar uma capital perdida no tempo, quase inexistente”. (OLMOS, 2008, p. 53) Além de ter sofrido inúmeras mudanças, agregado diversos conhecimentos e convivido com diferentes culturas que modificaram sua percepção, o escritor chega expressando furiosamente suas idéias e paixões em seus poemas. Sarlo evidencia que

Cuando Borges regresa a Buenos Aires, a comienzos de la década de 1920, el mundo popular atravesaba una transformación aceleradísima, definida por el curso de la urbanización y los procesos de alfabetización. [...] El debate sobre la identidad, en este proceso al cual se incorporaban centenares de miles de

inmigrantes, tenía ya varios capítulos. Uno fundamental, sin duda, había sido la discusión sobre la poesía gauchesca, en la cual Borges va a tener una intervención decisiva corrigiendo las razones de la canonización del *Martín Fierro* como gran poema nacional. (Sarlo, 1995)

Da mesma forma que os vanguardistas, Borges busca, nessa época, o descobrimento do cenário bonaerense, retratando o nacional e insistindo em temas reiterados em toda a sua obra, o pampa e Buenos Aires. Ao “ouvir a pátria” vai surgindo e se sintetizando, segundo Pinto, “o dito *primeiro Borges*”(PINTO, 1998, p. 67) Pinto segue a trilha de interpretação da obra borgeana realizada pela crítica, constatando a existência de um *primeiro Borges* e de um *segundo Borges*. O segundo Borges apresenta outro sentido, “menos empenhado na negação de seu próprio nacionalismo e mais voltado à elaboração de um modelo mais ampliado do nacional, composto pela diversidade de seus traços combinados.” (PINTO, 1998, p. 99)

No entanto, Pinto dilui o Borges vanguardista e o Borges anti-vanguardista num só Borges, constando que há na escritura de Borges uma construção do nacional presente em toda a sua produção, construção essa que tece a memória coletiva de tradições recriadas. “Identidade cuja busca / construção / invenção cabe – segundo Borges, em qualquer momento de sua obra – à produção intelectual-literária, que o faz, assim, por meio da sistemática constituição de tradições, montagem de referenciais de memória coletiva.” (PINTO, 1998, p. 104)

A respeito da formação nacional da literatura na América Latina, Rama, em *Literatura e cultura na América Latina*, afirma que devido à fragmentação política sofrida pelos países latino-americanos, devido ao imperialismo, às oligarquias locais e às formas das estruturas administrativas, foram criadas estruturas pseudonacionais. Esse fato, segundo Rama, “dificultou a natural expansão e desenvolvimento das regiões semelhantes, onde os elementos étnicos, a natureza, as formas espontâneas da sociabilidade, as tradições da cultura popular convergem para formas parecidas de criação literária.” (RAMA, 2001, p. 63)

Esse processo pode ser verificado, conforme o autor na “comarca dos pampas”, em que são associados os territórios argentinos, uruguaios e rio-grandenses e criado o gaúcho, com sua particularidade, literatura e visão de mundo. De acordo com Rama

Essas comarcas – não só naturais, como também culturais – são desfiguradas pela fragmentação política e, no entanto, devem se reconhecer nelas elementos por si só tão poderosos para as fazer sobreviver, conferindo-lhes unidade característica,

neste século e meio de vida independente, dividida, da América Latina. É mais: se continuaram sendo notórias e notáveis as aproximações entre os países dentro da mesma comarca, isso se deve em primeiro lugar à literatura, sobretudo àquela – romance ou poesia – mais embebida nas fontes populares. (RAMA, 2001, p. 64)

No entanto, ele salienta que mesmo havendo uma região cultural em funcionamento é difícil reconhecer nela a existência natural de uma literatura – entendida por Rama, conforme o significado conferido por Antonio Candido, ou seja, literatura como elemento social e psíquico, manifestado historicamente.

Como exemplo de uma literatura nacional autônoma, Rama enumera o caso de Buenos Aires, não da Argentina, em que é produzida uma “literatura característica, com traços prototípicos que parecem nascer da extraordinária vivência da cidade e que permitem envolver em uma mesma rede orientações narrativas que se apresentam como opostas e inimigas na vida literária da cidade.” (RAMA, 2001, p. 66) Essa característica se faz presente em obras de Cortázar, em contos de Borges, de diversas maneiras, mas “todas diferentes expressões de um mesmo mundo alienado”. (p.66)

Como assegura Rama, Buenos Aires, em 1896, era “a maior ambição que podia alimentar um hispano-americano ansioso por vir a ser um perfeito europeu”. Ele constata que há um esforço por parte das elites hispano-americanas em alcançar o mesmo nível de produção e compreensão literária da metrópole. O primeiro período que exemplifica esse esforço é o barroco americano, como o “exagero dos altares churriguerescos” e com a arte de Sor Juana⁶; o segundo é o modernismo, com Rubén Darío; o terceiro período é expressado por Borges. Para Rama, o escritor argentino é quem melhor expressa essa fase. Etapa em que encerra-se “a ambiciosa empresa que iniciaram as elites vice-reais mexicanas no século XVIII, e o produto obtido em terra americana por elaboração extremada, formal, sutil, foi reintegrado com êxito na grande cultura ocidental européia.” (RAMA, 2001, p. 68)

Rama diz que Borges deixa de ser um “orientador cultural no Rio da Prata” e passa a ser um clássico, não representando a cultura de seu país, passando a reintegrar-se ao mundo europeu. “Um ciclo terminou, e ele mede o progresso das letras latino-americanas, é verdade, mas mede também as mais sutis artes miméticas de nosso continente”. (RAMA, 2001, p. 68)

⁶ Sor Juana Inés de La Cruz é poetisa barroca da segunda metade do século XVII.

Borges percorre as orillas de Buenos Aires e cria espaços imaginários. É na fronteira que o nacional e o universal se manifestam, e é nessa margem que o sujeito se compreende, construindo sua identidade. As orillas tornam-se parte dos sonhos de uma mente isolada, que constrói e distorce, engana seus personagens e leitores.

O escritor argentino mesmo trazendo em sua obra elementos da história e da paisagem de seu país não pode ser simplesmente estereotipado, considerado um escritor regional ou nacional, nem mesmo metafísico. Discussões relacionadas ao sentimento nacional sempre estiveram ligadas às produções borgeanas. No entanto, como Borges em *El escritor argentino y la tradición*, Machado de Assis, em *Instinto de nacionalidade*, defende que um escritor não deve se prender a estereótipos pré-definidos, já que tem o direito de ser universal sem deixar de pertencer a uma nação.

Para Machado, o instinto de nacionalidade torna-se um fator limitante para o escritor e para a literatura se considerarmos somente significativas as questões locais. Esse instinto de nacionalidade de que trata Machado pode ser compreendido como um elemento essencial na constituição da literatura.

Assim, os signos, enigmas e representações que geram novas re-apresentações, enfim, a linguagem que precisa ser desvendada são condições necessárias para que exista a literatura. As constantes descobertas e re-descobertas, os espelhos ampliados que traz Borges servem para mostrar que a identidade é móvel, transitável. Há uma articulação entre o imaginário e o histórico na produção do escritor de tal forma que a literatura borgeana torna-se um veículo que promove o re-conhecimento da realidade.

2 O Sul mítico

O Sul mítico de Borges é tema recorrente trabalhado em toda a sua obra. No conto *El Sur*, é um elemento ao mesmo tempo anacrônico e simétrico. Como muito bem nota Tedio (2000), em um ensaio em que analisa o conto *El Sur*, os anacronismos podem ser percebidos quando são trazidos elementos antigos em ambientes modernos, tais como a aparição do *gaucho*, bem como sua vestimenta e pertences.

Por outro lado, o autor mostra que as simetrias podem ser notadas em elementos que perpassam na ambientação da cidade. O carro, veículo simbólico, que leva Dahlmann à clínica, esta que produz uma possibilidade de morte, por o personagem sofrer uma septicemia, é o mesmo carro que o conduz da clínica à estação e à morte. Outro paralelismo apresentado na obra, destacado por Tedio, está relacionado ao transcurso do dia, que simbolicamente pode representar o percurso da existência humana, em que o amanhecer é recomeço, uma vida nova, e o anoitecer, a morte: “cuando Dahlmann sale de mañana del sanatorio, sano aunque convaleciente, con una nueva vida y el pensamiento de recobrar su esencia criolla en la estancia, por un lado, y por otro, cuando se va a enfrentar a la muerte, al terminar el día. Luz que comienza y luz que termina.” (TEDIO, 2000)

Os espaços geográficos, ou melhor, as metáforas geográficas, percebidas no texto, ao mesmo tempo em que fornecem as coordenadas, percorrem lugares, criam espaços, imagens míticas, que mesclam ficção e realidade. Aseff acrescenta em sua análise *Borges e o sul mítico*, que não é somente em *El Sur* que Borges cria esse mito, “também personagens e situações de outros contos de Borges, como 'La otra muerte', 'Emma Zunz', 'El muerto', entre outros, se combinam na obra de Borges para criar o *Sur* mítico.” (ASEFF 2005, p. 174)

A respeito da configuração de um mito, Aseff relembra-se de Roland Barthes e sua constatação de que “tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso”, salientando que, desse ponto de vista, a nomeação, a recriação que ocorre

na literatura contribui na constituição do mito literário e, portanto, podendo ser considerado metáfora da realidade. Segundo a autora, “nesse sentido, é inegável que a idéia de *Sur* faz metáfora dos dilemas culturais de toda uma região”. “*Sur* é por excelência o espaço mítico dos gaúchos”, visto que sendo um tema literário passa a ter um valor mítico, de maneira a reconhecer um grupo social. (ASEFF, 2005, p. 175-176) Dessa forma, pode-se acrescentar às idéias de Aseff, que os mitos, por serem reconhecidos em um grupo social, por fazerem parte do discurso social, vão tecendo, em *El Sur*, através de atos simbólicos, a cultura.

Por meio de um personagem central – Dahlmann –, de uma identidade central, vai sendo construída a expressão da Argentina. Conforme afirma Pinto, no artigo *En busca del Sur*,

A tonalidade autobiográfica do início do conto certamente não resiste à força da fabulação da parte final: nenhuma identidade individual é traçada em "El Sur". O rosto que vemos, imaginário ou real, é o da Argentina. E o Sul de Dahlmann, à semelhança de tantas outras construções identitárias, uma ficção.(PINTO, 2005)

Pinto acrescenta que, em *El Sur*, ocorre um cruzamento entre as instâncias narrativas e os espaços de revelação, permitida pelo desejo, pela busca do Sul, anseio central do personagem. Assim, estando “diante de um repertório e de inquietações, tanto históricas quanto literárias, reconhecidamente reincidentes em Borges”, temos uma história que define, por meio dessa busca do Sul, "um lugar de ancoragem para que identidades fugidias ou incertas – nacionais, locais, individuais – afirmem-se.” (PINTO, 2005)

Calles enfatiza em seu texto *Múltiplas Leituras de El Sur, de Jorge Luis Borges*, que a obra, trazendo sinais, elementos em que ocorre a coexistência espaço-temporal, cria uma atmosfera quase onírica, de maneira a incorporar-se ao imaginário. “Borges habilmente cria uma impressão de realidade valendo-se de referências concretas a fatos, nomes, datas, detalhes e circunstâncias que suscitam no leitor a disposição de admitir como verossímil a versão dos fatos apresentados.”(CALLES, 2008, p. 8)

Segundo Calles, o tempo é um elemento importante para a análise do conto, visto que, ao mesmo tempo em que, na experiência real parecer linear, acaba descortinando um futuro desconhecido. “Borges parece romper a sucessão linear do tempo em proveito do tempo mítico, do tempo original da infância, do inconsciente, da imaginação, uma espécie de tempo lúdico em que a eternidade se realiza pela fusão do presente, do passado e do futuro.” (CALLES, 2008, p. 8) Para Calles, em *El sur*, tem-se a

visão mito-simbólica de Borges, a recorrência circular do mito implica a volta de Dahlmann para completar o destino do avô e o do argentino. Mescla o mito

peçoal, a busca da história subjetiva individual com a história social e nacional. Dahlmann podia escolher e sonhar sua morte a céu aberto: um alívio e uma libertação. (CALLES, 2008, p. 12)

Apresentando diversas possibilidades de leitura do conto *El Sur*, Calles mostra a leitura de Jaime Alazraki, que tal como Pinto, “considera *El Sur* uma metáfora de toda a história argentina, resumida no simbólico duelo a faca”. A autora enfatiza ainda outro aspecto que pode ser encontrado no conto “a concepção de que o homem é uno e múltiplo ao mesmo tempo.” Concepção encontrada em inúmeros contos borgeanos, tal como *El inmortal*, que narra a história de Flamínio Rufo, um militar de Roma que comanda uma expedição pelo Egito e Ásia e, já cansado de enfrentar tantas mortes, decide – após conversar, com um homem ferido, sobre um rio que dá imortalidade – ir em busca desse rio, na cidade dos Imortais. Nesse texto borgeano, como em toda a sua produção, o conceito de tempo como sucessão parece ser destruído. Daólio (2004) contata que Jorge Luiz Borges consegue, nesse conto, mostrar o paradoxo da mortalidade, em um ensaio de poética fantástica, em um processo de criação singular, na qual a plurivalência das palavras e a multiplicidade de sentidos questionam a imortalidade em um nível filosófico.

Uma possível leitura é a transcendência de Dahlmann. Calles sustenta que o personagem poderia ter “regressado depois da morte a um passado anacrônico”, vivenciando uma morte desejada. Outra perspectiva seria, considerar “a viagem como um sonho”, ocasionada pela febre sofrida pelo protagonista, visto que a narração, o discurso do narrador, segundo Calles, conduz “a uma outra fronteira, onde realidade e irreabilidade se confundem em uma realidade suprema: uma super-realidade”, refletindo os diversos estados de consciência do personagem. (CALLES, 2008, p. 12-14)

Charles Kiefer (2007), em *Simetrias e leves anacronismos em O Sul*, analisa o conto de Borges como uma “história cifrada no interior da história visível”. A partir do nome da rua em que Dahlmann faz uma radiografia, ou seja, a partir da “calle Equador”, que para Kiefer representa uma metáfora da fronteira que separa e une o sul e o norte, o autor examina o conto. Com essa percepção, a rua divide o conto temporalmente e espacialmente. “A ubiqüidade da rua – capaz de ser a um só tempo Sul e Norte – fornece a chave para o deciframento da história secreta do conto.” (KIEFER, 2007)

Conforme Kiefer, em *El Sur* “os planos real e imaginário se fundem, para dar passagem ao fantástico”, é uma “escritura no espelho, escritura que não apenas inverte, mas duplica e multiplica a realidade”.

Aceitar, pois, a história de Dahlmann como uma narrativa realista, linear, de meros “fatos novelescos” é reduzi-la a uma insignificância, mas lê-la de “outro modo”, como o autor o desejava, é ingressar nos mistérios da ubiqüidade de um universo de simetrias e reverberações, de paralelismos e alteridades, em que o mito recobre irremediavelmente a realidade. (KIEFER, 2007)

Kiefer, propondo uma leitura simétrica a de Tédio, afirma que o leitor realista, linear, veria as simetrias entre as mortes do avô e do neto; entre as ruas Equador e Rivadavia, entre o carro de aluguel que levou Dahlmann à clínica e o que o conduziu à estação ferroviária, entre o bar da Rua Brasil e o armazém encontrado durante a viagem, entre o roçar da janela e das bolinhas de pão atiradas pelos peões, entre o gato e o velho gaúcho. No entanto, um leitor investigador, analisaria os anacronismos, “mergulharia num outro gênero de literatura, cuja causalidade comporta a existência simultânea de dois bibliotecários, um na clínica e outro no trem” e perceberia, além da presença de elementos simbólicos como *As mil e uma noites*, “livro-símbolo dos contadores de histórias”, a mudança dos tempos verbais no final da narrativa, visto que “o Dahlmann do duelo já vive “na eternidade do instante””, tal como o gato ou o *gaucho*, “tornados todos realidade textual pelo sonho da ficção”. (KIEFER, 2007)

Na literatura borgeana, em especial, no conto *El Sur*, temos a fundação de um espaço mítico, que ocorre por um processo metafórico. Ao trazer imagens reais e imaginárias, e repeti-las (no conto e em outros textos), Borges vai aprofundando o seu significado, tornando-o múltiplo. Ao trazer elementos que fazem parte do imaginário argentino, o escritor cria símbolos que, quando decodificados tem-se a visão do mundo, da condição humana. Assim, mesmo apresentando elementos do regional, *El Sur* verbaliza o particular conseguindo chegar ao universal. Borges toma posse do mundo dos objetos, registra, nomeia um "cenário". Assim, cria-se um mundo imaginário, um mundo que não é real, mas que acaba modificando o mundo real.

Na construção do Sul mítico ocorre um diálogo entre o imaginário e o histórico. O processo discursivo social passa pelo filtro da memória, tornando-se um discurso da memória, criando representações verossímeis: personas imaginárias, espaços imaginários. É através da verossimilhança que a história e a literatura se mesclam.

Assim, por meio de um personagem-viajante descobridor⁷, transitamos em ambientes (o real e o de lembranças) e em áreas científicas diversas, que acabam tornando um lugar, em um espaço praticado que, dessa forma, além de transformar-se em persona colabora na caracterização de determinada regionalidade.

⁷ Essas viagens que são na verdade viagens iniciáticas fazem parte da escrituras de diversos escritores latino-americanos, tais como Gabriel García Marquez, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Ruan Rulfo, Alejo Carpentier, entre outros.

2.1 Paisagem

O *sur* de Borges seria geograficamente a região do Prata, do pampa e dos arredores de Buenos Aires. Correa e Rosendahl (1998) constatam que o termo “paisagem” ajuda a definir o conceito de unidade da geografia, ou mais precisamente, a caracterizar a associação peculiarmente geográfica de fatos, de modo a, muitas vezes, ter sentido de “área” e “região” como termos equivalentes. No entanto, as autoras salientam que a paisagem é composta de associações de formas físicas e culturais. (CORREA e ROSENDAHL, 1998, p. 23) O sentido que Borges emprega para o “sur” rompe fronteiras físicas e constrói representações paisagísticas.

No conto *El Sur*, o personagem principal, Juan Dahlmann, é um homem trabalhador, que possui o ofício de secretário de uma biblioteca municipal e manifesta uma postura discordante diante da vida, visto que, apesar de possuir um trabalho, vive de maneira indolente na cidade, tendo somente uma idéia abstrata de posse de uma estância no Sul, dos antepassados materno, e a certeza que um dia iria para a casa que estava esperando-o em um lugar preciso da planície.

No início do conto, o personagem principal recorda-se da estância, criando uma representação mental do que para ele simboliza aquele espaço. Por meio dessas recordações, Dahlmann contempla uma paisagem criada em suas memórias, por suas lembranças, imaginando o passar dos anos e suas modificações, atingindo e quase apagando a vivacidade da estância. Dahlmann recorda-se dos costumes da estância ao visualizar em sua memória os eucaliptos balsâmicos e a casa carmesim que imagina já estar rosada, pelo passar do tempo.

Em outros momentos, o narrador descreve a cidade de Buenos Aires, suas ruas, praças, representando um espaço de contrastes entre o campo e a cidade, o novo e o velho. Utilizando elementos naturais: dia e noite, estações do ano, vai sendo criada uma Buenos Aires que se mistura a Dahlmann. Ambos partilham de um mesmo momento: a cidade e

Dahlmann se transformam, renascem. Desse renascimento, Dahlmann vê uma Buenos Aires criada a partir de imagens que traz em sua memória.

Dahlmann elabora uma cidade, traduzida por meio de imagens que qualificam o seu mundo, orientam o seu olhar, mostrando a percepção que ele tem da realidade. Conforme Pesavento (2008) a ação humana de “re-apresentar” o mundo, dá a ver uma ausência, representa um “estar no lugar de”, sendo assim, essa representação se caracteriza pela ambigüidade de “ser” e “não ser” a coisa representada. Surge, dessa forma, o imaginário, que são “idéias de imagens de representação coletiva que os homens constroem através da história, para dar significado às coisas”. (PESAVENTO, 2008, p. 13)

Dahlmann investe em sua Buenos Aires, expressa sentimentos que qualificam a realidade e dão sentido ao momento em que está vivendo. Essas representações se apóiam sobre sonhos, desejos, medos, mas também fazem parte do mundo visível, experimentado de Dahlmann. De acordo com Pesavento (2008) temos uma espécie de “museu imaginário” de imagens que transmitem uma herança do passado e que se vinculam com a memória individual, que é forjada de acordo com a memória social.⁸

Pesavento (2008) constata que esse “museu imaginário de representação do mundo” modifica-se consoante as nossas referências de tempo e espaço, experiências, formações, ambiente cultural, entre outros. Assim, vamos criando imagens mentais que são dotadas de sentido. A partir desse processo ocorre a “percepção do mundo em imagens”, já que “pensamos coisas enquanto vemos, e lhes atribuímos valor e significado; classificamos o que vemos e lhes conferimos sentidos; correlacionamos aquilo que é visto, e que está presente, com o plano das imagens ausentes, mas lembradas e evocadas pelo pensamento” (PESAVENTO, 2008, p. 101)

Dessa forma, “através de uma operação mental e pelas artes da memória” tornamos presente, com o imaginário, uma ausência, uma forma, uma cor, um cheiro, um som. O imaginário passa a recriar a realidade através da representação da imagem. Assim, “a imagem é sempre uma construção, uma interpretação, uma recriação do real.” A imagem, o “simbólico das imagens”, partindo da memória, carregam experiências de vida que, fazem parte de uma “herança imagética comum”, mas que, ao mesmo tempo, vão sendo reatualizadas no tempo. Logo, as representações tornam-se ambíguas, sendo ao mesmo

⁸

Assunto discutido em 2.2 Arquétipo.

tempo, *mimesis* e *fictio*: “*mimesis*, propriedade de similitude que permite o reconhecimento do representado e da criação, e o *fictio*, que aponta para a metáfora, para a alegoria e para outras manifestações de caráter simbólico.” (PESAVENTO, 2008, p. 105) Pesavento salienta que essa característica das imagens gera tensão, visto que em sua constituição, as imagens podem mostrar e ocultar, insinuar continuidade ou apelar para outros significados. São capazes também de mostrar totalidades ou ressaltar sutilezas; podendo apresentar traços individuais, subjetivos ou do social, do coletivo.

Dahlmann traz em seu “museu imaginário” uma Buenos Aires que tem ar de casa velha infundida pela noite em que “las plazas” são “patios”, “las calles” são “largos zaguanes”. Com um olhar voltado para o passado, Dahlmann registra as singularidades de Buenos Aires, visualizando as ruas e esquinas. Dahlmann cria “quadros” a partir de sua memória, paisagens, representações que não são somente recordações individuais, mas instrumentos que expõem as percepções de uma época, desvenda-se um passado re-apresentado.

O “patio”, a “calle”, as “plazas” são elementos constantes na obra borgeana. Em *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de Enfrente* e *Cuaderno San Martín* essas “construções paisagísticas” estão presentes constantemente. Constroem-se espaços urbanos, como bairros, ruas, praças, de maneira melancólica, como lembrança de um espaço distante, possível somente pela memória.. Borges cria, nessas obras, espaços imaginários.

Em *Fervor de Buenos Aires*, Borges constrói uma Buenos Aires íntima, passeando pela Recoleta, e pela praça San Martín. Em *Arrabal*, um dos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, fala da Buenos Aires que existe nele. Para o poeta, o arrabalde é o reflexo do tédio. A cidade, por sua vez, é um labirinto em que as casas “cuadrículadas em manzanas diferentes e iguales como si fueran todas ellas monótonos recuerdos repetidos de una sola manzana” (p. 32) O verde que o eu-lírico vê na cidade é precário, um mato, que como ele, encontra-se desesperadamente esperançado, que só no horizonte, “en la hondura”, ele consegue encontrar-se.

Y sentí Buenos Aires. Está ciudad que yo creí mi pasado es mi porvenir, mi presente; los años que he vivido en Europa son ilusorios, yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (BORGES, 1974h, p. 32)

Em *Arrabal* prevalece como símbolo o campo. O poeta traz a presença do campo, que continua lutando para permanecer na cidade. A cidade deixa-o tonto e impossibilita de sair de seus espaços. O eu-lírico sente-se entediado, diante de tanta monotonia. Somente

consegue se identificar e ter esperança quando percebe elementos que remontam uma Buenos Aires do passado, em que prevalecem o horizonte, o campo.

Na obra *Luna de Enfrente*, o pampa também simboliza o horizonte. No poema *Al horizonte de un suburbio*, o eu-lírico vê o pampa partindo da cidade, como se estivesse preso a cidade e nostalgicamente sentisse-o em “el ambito de um pátio colorado” (BORGES, 1974l, p. 58), “en las tenaces guitarras sentenciosas y en altos benteveos y en el ruido cansado de los carros de pasto que vienen del verano” (BORGES, 1974l, p. 58). Ele sabe que o pampa está sendo transformado, encontrando-se esfarrapado, cortado por sulcos, ruelas. No entanto, esse pampa, “sufrida y macha” (BORGES, 1974l, p. 58), que já não é possível encontrar, considerado também um sinônimo da morte, mantém-se em seu peito.

Cuaderno San Martín traz poesias que falam da fundação e da morte de Buenos Aires. Em *Fundación mítica de Buenos Aires*, o sentimento, a emoção da fundação de uma cidade, a sensação de possibilidade, é o tema central dessa poesia. O eu-lírico fala também do risco das viagens pioneiras. Borges retoma, nessa poesia, diversos fatos de diferentes fases da historia de Buenos Aires, seleciona imagens aleatórias, mistura-as a acontecimentos fictícios, transformando a fundação da cidade em mito.

Desde o início de sua literatura, as constantes representações produzidas por Borges demonstram o interesse que ele manifesta pelo significado de paisagem. As paisagens construídas pelo escritor reforçam idéias, costumes, símbolos de uma determinada sociedade. Por estarem ligada à memória e sendo produto de relações sociais, pode-se dizer que as representações paisagísticas constituem parte da cultura.

A noção de paisagem surge da palavra *landscape*, que entra na língua inglesa, com *herring* e *bleached linen*, no final do século XVI, procedente da Holanda. O pano de fundo ganha autonomia estética e passa a ser objeto de apreciação principal. O termo paisagem designa, assim, toda a busca de modelo visual estabelecida. A respeito de paisagem, Schama (1996) afirma que “é a cultura, a convenção e cognição que formam esse desenho que conferem a uma impressão retiniana a qualidade que experimentamos como beleza.” (SCHAMA, 1996, p. 22)

De acordo com Valladares (2007, p. 29) o conceito de paisagem ampliou-se graças à renovação da geografia cultural e o intercâmbio entre a poética e a retórica, construindo uma idéia de paisagem como texto, como categoria de análise do espaço. Assim, sendo um

texto, a paisagem traz um caráter documental, já que retrata lugares segundo a perspectiva das pessoas, seguindo pontes que a memória delinea, sendo capaz de gerar identidades e cristalizando historicidades.

Conforme Figueiredo (2002)

paisagem constitui um lugar de apropriação visual e um foco para a formação de identidade, o que supera a concepção estética de gêneros fixos (sublime, pitoresco, pastoral) da literatura, pintura ou fotografia e lugares considerados objeto de interpretação visual e meramente contemplativa. Compreendida como uma cena natural, mediada pela cultura, a paisagem revela-se um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental e suas inter-relações (FIGUEIREDO, 2002)

Correa e Rosendahl (1998) acrescentam ainda que

a paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas é também uma *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem do seu ecúmeno. E assim, sucessivamente, por infinitos laços de co-determinação. (CORREA e ROSENDAHL, 1998, p. 84-85)

Pozenato (1977) sugere algumas maneiras para estruturar o espaço narrativo, sugerindo possíveis situações paisagísticas na ficção, tais como: paisagem-contemplativa, paisagem-cenário e paisagem-imagem. Cabe salientar, também, que a paisagem não é somente representação visual, cenários de contemplação, mas um espaço em que ocorrem afirmações de continuidade, do culto ao passado, denotando algo que se mantém no tempo. Nora (1986) define, através de um pioneiro da arqueologia, a paisagem como um “monumento histórico”, salientando que ela pertence aos sentidos, àqueles que a traduzem, a representam.

A paisagem criada no conto revive e remonta um momento do passado. O *sur* vai sendo marcado pelo paralelismo, pela repetição. A reprodução desse passado vai tornando-o eterno. O passado, ao ser recordado, não é mais passado, mas faz parte do presente.

Antes de sair da clínica, Dahlmann sofre por sua impotência diante de seu destino, odeia sua identidade, suas necessidades corporais, passando a pensar na morte. Dahlmann vive uma espécie de nostalgia, sensação que segundo Beneduzi (2008) perpassa a trajetória humana, colocando-se em um lugar de cruzamento, em que dois níveis de experiências se entrelaçam produzindo um outro sentido. Essa nostalgia “demarca os espaços de perda, produz a tristeza pela impossibilidade de um reencontro” (BENEDUZI, 2008, p. 23)

O nostálgico vive de maneira dolorosa o espaço em que se encontra, mas padece ainda mais pelo tempo, pelo não-reviver, por não conseguir mais se encontrar consigo mesmo. “O seu único fim será aquele de reencontrar o caminho que o reconduza o mais rapidamente possível ao ‘fio de fumaça’ da sua casinha” (PRETE, 1996, p. 171 apud BENEDUZI, 2008, p. 33)

Quando consegue sair da clínica e vai se recuperar na estância, sente que seu destino fora resgatado da morte e da febre. Para Dahlmann atravessar a rua Rivadavia é entrar em mundo mais antigo, mais firme. É adentrar no sul.

Em sua re-apresentação do passado, ele sente vertigem, mas não cansa de procurar em meio às edificações novas, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o corredor de entrada, o pátio íntimo, enfim, símbolos que são sinônimos de segurança e solidez.

A dicotomia campo-cidade surge no conto, marcando um espaço e um tempo que se relacionam. Williams (1989), analisando o campo e a cidade, constata que persistem certas imagens e associações quanto à descrição do campo e da cidade, sendo a perspectiva o fator decisivo na representação dessas imagens. Pozenato (2003), por sua vez, salienta que o mundo rural existe em contraposição ao mundo urbano, se construindo a partir de uma relação de interdependência. Assim, esses dois universos não existem de maneira separada, são influenciados pelo mesmo processo, pela mesma dinâmica.

O campo é a representação, o símbolo da tradição, já que como afirma Williams (1989, p. 280-281), a verdadeira percepção da tradição está profundamente ligada à memória, e a experiências de família, infância, lugares, formando a história do indivíduo. O personagem recorrendo a memória julga reconhecer lugares, plantas, o campo vasto, “pero al mismo tiempo íntimo y de alguna manera secreto”. (BORGES, 1974f, p. 527)

Assis Brasil (2002) analisa a díade pampa-cidade, constatando que “o pampa⁹, nos cerca com sua presença cheia de mistério”, traz imbuído ambivalência de gênero – *la*

⁹ “Pampa, palavra de origem *quíchua*, é o nome dado as planícies de vegetação rasteira que ocorrem no Rio Grande do Sul e nos países do Prata, associado a ocorrência de pastagem que também se denominam savanas, estepes ou simplesmente campo (este o termo mais adequado). É usado como adjetivo para distinguir o animal de cara branca e o restante da pelagem de outra coloração: gado pampa, cavalo pampa, cachorro pampa. É utilizado tanto no masculino como no feminino.” (In: FONTOURA, Luiz Fernando Mazzini; PIZZATO, Fernanda. *Recordações do pampa: estudo das transformações da atividade pecuária no rio grande do sul*. Disponível em: http://egal2009.easyplanners.info/area06/6104_Fontoura_Luiz_Fernando_Mazzini.doc)

pampa, para os hispanofalantes e o pampa, para os brasileiros; “é um diluidor de fronteiras, território da liberdade”. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 128) “Em sua majestosa amplidão de pradarias, o pampa chama-nos à ancestralidade, à terra, instituindo-se em território pleno de metáforas, de existência mais lírica do que real” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 128)

A cidade, então, surge como um estalo de civilização, a partir dessa visão de mundo. De acordo com Assis Brasil (2002) a cidade age como uma “caixa de ressonância do pampa”, já que não só reflete o pampa, mas também o estiliza. A cidade age com uma “dicotomia muitas vezes esquizofrênica”, dependendo do pampa por este dar sentido existencial, ao mesmo tempo em que busca modelos estéticos internacionais. Na literatura pode ser percebida a manifestação desse diálogo campo-cidade.

Assis Brasil (2002) analisa o conto *El Sur* sob essa perspectiva: “quanto um homem civilizado até a medula dos ossos – um bibliotecário –, um homem da cidade cercada pelo pampa, mantém dentro de si uma dilacerante ambigüidade”. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129) Assis Brasil (2002) mostra como a ascendência do personagem é desagregadora, ao mesmo tempo em que descende de um pastor europeu da Igreja evangélica provém, por outro costado, de um *campesino* morto pelos índios em combate. Essa inquietação a respeito de suas duplicidades, segundo Assis Brasil (2002), faz com que o personagem, indo para o sul, encontre uma morte prevista, já que ele assume uma peleia na qual sairá derrotado, de maneira a representar “a impossibilidade de fazer a união entre esses dois pólos em que se fragmenta a identidade.” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129)

Com isso resgata sua condição irresolvida de gaúcho e conquista seu lugar no mundo. De acordo com o subtexto (ou, para usar a terminologia de Ricardo Piglia, a história cifrada) é a antítese cidade-pampa que o destrói, mais do que as suas características psicológicas. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129)

Sarlo (1995) mostra também que Dahlmann constrói seu destino, elegendo – entre todas as possibilidades existentes por sua dupla origem –, por um capricho que se converte em sua sentença, o mundo rural, por mais que não pertença a ele.

Los “leves anacronismos” son avisos de la dirección elegida y signos de que está recorriendo el camino buscado: una tradición se acepta incluso al precio de la propia muerte. Por eso, el viejo que le entrega el cuchillo (una daga, escribe Borges) es “una cifra del Sur”. El cuento, que también puede leerse como fantástico, gira hacia la alegoría: por una parte, las coincidencias son el camino elegido por el destino para que Dahlmann acceda al núcleo amenazante del criollismo; por otra, la forma del contacto y la diferenciación entre tradiciones

culturares se ordenan siguiendo el dobléz de un pliegue, cuya línea de puntos es la calle Rivadavia, donde comieza el sur. (SARLO, 1995)

Assis Brasil, verificando, na literatura brasileira, como o pampa aparece, constata que não há lugar para idealizações, “o pampa é evocado, sim, mas em suas peculiaridades universais”. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 130) Assim, longe de entrar em conflito com a cidade, o pampa estabelece com ela pontos em comum, convivendo de maneira transitiva e enriquecedora, mostrando a singularidade da natureza humana.

Nessa perspectiva de pampa, visto com ares familiares, como uma forma de idealização do mundo da infância, cabe destacar outro conto de Borges, intitulado *El fin*, em que é narrada uma história em que ocorre a morte de Martín Fierro. Nesse conto o pampa é visto como uma abstração, um sonho, transformando em um objeto quase metafísico: “Hay una hora de la tarde em que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, pero es intraducible como una música...” (BORGES, 1974d, p. 521)

Pensando a França, Cachin, em *Le Paysage du peintre*, afirma que ao se pensar em uma idéia de paisagem visualiza mentalmente uma imagem da região francesa em que o inconsciente coletivo cria “um símbolo de união calma”, “um cenário da tradição”. Assim, a paisagem rural torna-se “lugar de memória”, em que o passado rural é recuperado pela urbanização. Essa valorização do passado rural ocorre, segundo a autora, ao longo do século XIX, em momentos que se dá a saída do campo e no período em que prevalece o Romantismo. Nesses momentos, desenvolve-se nas cidades movimentos de expressão artísticas, como o regionalismo.

A autora afirma que a paisagem demorou a ser implantada sob forma de pintura, talvez porque por a tradição campestre fazer parte do cotidiano tenha sido difícil imaginar uma paisagem emblemática francesa. Isso somado a grande variedade de paisagens que havia do país. Cachin assinala, no entanto, que com o tempo foram sendo criados “sinais de reconhecimento” fornecendo uma imagem unificadora de país. “Tudo acontece como se a paisagem mais representativa fosse o cenário responsável por uma duração, um enraizamento cronológico sobre os próprios lugares do espaço central da história nacional, onde se misturam a natureza e a imagem do tempo” (CACHIN, 1986, p. 437)

Quando se supera uma tradição de valorização da paisagem clássica, mitológica, controlada, esse “jardim à francesa”, no final do século XVIII, surge uma nova

representação do campo, é construído um cenário onírico, entre o rústico e o idealizado. Politicamente, essa mudança corresponde a um momento em que a história valoriza e enfatiza o modelo democrático, mais ou menos na década de 1830, período em que ocorrem revoluções populares antiabsolutistas, trazendo idéias nacionalistas por toda a Europa. Passa a importar o cotidiano, a paisagem real, um “lugar de enraizamento”, “motivo de lirismo e de meditação, escola de verdade, de modéstia, e cenário onde se alimenta a permanência nacional” (CACHIN, 1986, p. 439) O campo passa a ser representado como antítese à vida corrupta da cidade, tornando-se símbolo das raízes históricas do país.

Em *El Sur*, esse período é marcado quando Dahlmann, desembarca do trem, no meio do campo e, após aventurar-se em uma caminhada, depara-se com um armazém, que “había sido punzó¹⁰”(BORGES, 1974f, p. 528). A pobre arquitetura do lugar, faz com que ele se lembre de uma velha edição de *Pablo y Virginia*, romance trágico, do francês Bernardin Saint-Pierre, escrito em 1787. *Pablo y Virginia* é uma romance que tematiza sobre como a modernização corrompe o ser humano, pervertendo sua pureza, seus impulsos. Há também uma crítica a Revolução Francesa na obra.

A história de Paulo e Virgínia se passa em uma ilha francesa quase deserta. Duas mulheres, Madama de la Tour e Margarida, em situação semelhante – ambas encontram-se grávidas – se refugiam no campo, lugar deserto, para viver só, ocultar sua vergonha e manter sua reputação. Um vizinho – que é também quem conta a história – ajuda as mulheres a dividirem o vale em duas porções territoriais para que não haja conflito entre elas. As duas vivem conjuntamente, ajudando-se reciprocamente. Desde a manhã até a noite, todos os dias, fiam algodão.

Quando nascem as crianças, Virginia e Paulo, frutos de um amor igualmente infeliz, as duas, vivendo em comunidade com seus escravos Maria e Domingos, consolam-se em pensamentos futuros, em que os filhos seriam felizes, longe dos preconceitos da Europa, gozando juntamente do amor, da felicidade e da igualdade.

As crianças são criadas unidas. Não sabem ler nem escrever. A curiosidade deles não se estende além das montanhas que cercam as cabanas em que vivem. Acreditam que o mundo acaba quando acaba a ilha. São “espíritos bemaventurados, cuja natureza é de amar-

¹⁰ Punzó é um vocábulo argentino, que pode ser traduzido em português por vermelho vivo. Esse termo era empregado na época de Rosas.

se”, não precisando expressar “o sentimento com idéias e a amizade com palavras” (SAINT-PIERRE, 1904, p. 17).

As famílias nomeiam tudo o que as rodeiam, conforme lhes convém:

um círculo de laranjeiras e de bananeiras plantadas à roda de um terreno coberto de relva, em cujo centro iam algumas vezes Virginia e Paulo dançar, chamava-se a Concórdia; uma velha árvore, á cuja sombra madama de la Tour e Margarida tinham contado as suas desgraças uma a outra chamava-se: As lágrimas enxugadas. Davam os nomes de Bretanha e de Normandia a umas porções de terra onde tinham semeado trigo, morangos e ervilhas. (SAINT-PIERRE, 1904, p. 34-35)

Vivem em festa. Quando alguém da comunidade se encontra triste, os demais se reúnem para distraí-lo, mais pelos sentimentos do que pelas reflexões. Cada um deles apresenta uma característica particular: Margarida é símbolo da alegria; madama de la Tour representa a religião; Virginia, as carícias; Paulo, a franqueza e a cordialidade. Maria e Domingos agem como espelho, choram se alguém chora, afligem-se se alguém se aflige, são “como as plantas débeis que se enlaçam para resistir aos furacões”.

Em seu Éden particular, Paulo é Adão e Virginia, Eva. No entanto, o paraíso começa a estremecer quando Virginia é enviada para a cidade, a fim de ser educada e, assim, trazer melhores condições para a família, visto que as matriarcas, por estarem envelhecendo, sentem dificuldades quanto ao trabalho. A ilha, seus campos, toda a natureza, aos poucos vão perdendo o colorido que Virginia exalava. Os demais membros da sociedade também sofrem com a falta de Virginia. Ao retornar à ilha, Virginia morre afogada. Paulo morre com a morte de sua metade. As mães aos poucos também vão se abatendo, até morrerem, juntamente com os escravos.

A modernidade e a cidade simbolizam, na obra, o abismo do homem, fazem parte de um mundo enganador. A natureza, o campo, símbolos da tradição, por sua vez, trazem a pureza, a simplicidade, a vida, o concreto. É nesse universo que pode ser pensada a inserção de Dahlmann. O armazém que Dahlmann visualiza, representa as cabanas, o campo, a natureza de *Pablo y Virginia*. Simboliza também um espaço e um lugar do passado. Representam uma tradição que existe somente na memória. A paisagem vai deixando, assim, de ser somente um cenário, transformando-se em um espaço vivido, trazendo características subjetivas.

Na França, conforme Cachin (1986), a pintura, como a literatura, refletem nesse período, “a boa natureza contra a má cultura”. Cachin salienta ainda que, nessa fase,

também é comum associar a paisagem ao conhecimento. Assim, era valorizado os inventários feitos a respeito do território e da história da constituição da nação, por meio de representações de suas paisagens naturais.

Ainda discutindo a respeito da construção de paisagem nacional francesa, Cachin percorre um caminho do fim do século XVIII ao último terço do século XIX em que observa que alguns elementos presentes na paisagem nacional são definidos. A respeito da França, a autora afirma que “a paisagem é desde muito tempo domesticada; sua especificidade está precisamente em oferecer uma mistura harmoniosa e indissociável de cultura e natureza” (CACHIN, 1986, p. 465) A história vai sendo escrita pela pintura, “não somente o paisagista exprime uma verdade nacional, mas ele trabalha para a memória nacional” (CACHIN, 1986, p. 476). A paisagem da natureza vai transformando, tornando-se humanizada, remetendo também a uma ordem cultural do passado. Assim, no século XX, tem-se uma paisagem fixada no imaginário nacional, como uma “sensibilidade ao passado”, uma “difusão em eco de fórmulas passadas”, transformando-se em “objeto de memória, e não mais um motivo de criação e identificação”. (CACHIN, 1986, p.482-483)

No pampa metafísico de Borges, Dahlmann encontra diversos símbolos, que são imagens imortalizadas, símbolos da eternidade. O *gaucho*, no sul atemporal de Dahlmann, é imutável, como se fosse um daguerreótipo. Esse *gaucho* não traz vivacidade e nem participa ativamente na sociedade, ao contrário, está à margem, quase sem visibilidade. Segundo Borges o *gaucho* é uma confusão que desfigura a conhecida verdade. (BORGES, 1950, p.5)

Assim, o *gaucho* em *El Sur* é reduzido a uma pedra, a uma sentença, está deslocado e perdido. Como afirma Sarlo (1995) os *gauchos* encontrados por Dahlmann vestem-se como se viessem do século XIX, e, no entanto, estão situados em 1939. O *gaucho* que, na crença do protagonista, só sobrevive no Sul, é uma figura, sendo apresentada como uma escultura, erigida em um espaço atemporal. Assim, percebe-se que no conto *El Sur* a tradição aparece imobilizada dentro da modernidade.

Normalmente, a tradição é trazida para a modernidade de modo idealizado. Esta se apropria daquela, utiliza elementos, ideias, apodera-se de uma ideia de ficção, no sentido de criação gerada em algo que já existe, recriação, para construir sua auto-imagem. A modernidade institui o discurso histórico, sobrepondo-o à memória. Assim, a tradição vai

sendo incorporada à modernidade, que a reelabora. Dessa maneira, a tradição sempre é atingida por uma forma moderna. Ocorre uma invenção da tradição, um elogio ao passado, a fim de deter poder.

Conforme Hobsbawm e Ranger (2002) por tradição inventada entende-se

um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 9)

Os autores salientam ainda que a “nação moderna” é constituída de tais construções e que o uso de elementos da tradição, símbolos nacionais, como é o caso do *gaucho*, no conto analisado, é uma forma de esclarecer as relações humanas com o passado, utilizando a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 21)

Roncayolo, em *Le Paysage du savant*, afirma que

A memória dos lugares e das paisagens faz certamente parte das memórias da nação. Ela cultiva seus pontos de referência físicos: a psicologia clássica atribui, se sabe, a esses sinais materiais a capacidade de fixar a localização das lembranças e de ajudar sua mobilização. Esta memória age então em muitos sentidos: em primeiro lugar, a apropriação coletiva, pela imagem e as representações, de um conjunto geográfico que ultrapassa as experiências individuais. A paisagem é também objeto de memória, carta mental. Em outro sentido, ele se torna fonte de conhecimentos, arquivo vivo ou material: os aportes e os dispositivos territoriais recebem o traço de uma história mais ou menos longínqua ou movimentada, seja à escala dos tempos geológicos ou da sociedade: patrimônio a descobrir, remoer, escavar quando ele não se desenvolve mais diretamente ao olhar do observador prevenido. Assim, que se procure na paisagem e no solo riquezas a extrair ou usos produtivos, a prova de uma evolução ou dos valores e das relações simbólicas, o conhecimento do território em suas formas concretas, lugar e não delimitações arbitrárias, acompanha a história nacional ou mesmo o desenvolvimento do país. Nos Estados Unidos, a exploração fotográfica e científica do Oeste é um episódio chave da formação da nação. (RONCAYOLO, 1986, p. 487).

De acordo com Roncayolo, as explorações de terras distantes, sua colonização e ocupação que deram à geografia seu caráter universal, visto que ocorre, com as viagens, um enriquecimento do debate epistemológico. O autor enfatiza que, no século XIX, com as chamadas “geografias universais”, foram constituídas as geografias nacionais, havendo um “retorno a si”. Assim, o estudo da sociedade começa a adentrar em outras disciplinas, tornando-se essencial pensar como ela reflete e estuda a si mesmo. Ocorre uma relação entre “passado e presente, formas e eventos, paisagens e movimentos da história”, “apropriação da imagem do território”. Roncayolo acredita que as narrativas e guias de

viagem, entre os séculos XVII e XVIII, fundamentem a divisão do conhecimento sobre a paisagem. Nesse momento, é desenvolvido o gosto pelas antiguidades, monumentos, lugares históricos, em que se apresenta a natureza de maneira exuberante.

É claro que a verdade da paisagem não está na paisagem. Como na obra de arte ou na contemplação do espetáculo natural, o golpe de vista do observador faz tudo e dá um sentido às relações que se tenta estabelecer entre a natureza, a história, os ‘aménagements’. (RONCAYOLO, 1986, p. 522)

Pratt (1999) analisa relatos de viagem, partindo do questionamento de como tais relatos contribuíram para a reinvenção da América e da Europa, mostrando como ocorreu o processo de transculturação. Em um capítulo destinado à América do Sul, Pratt considera como os olhos do império viam a América Latina, mas também mostra a reinvenção da América por hispanistas. “O relato de viagem, entre outras instituições está fundamentalmente elaborado a serviço daquele imperativo; da mesma forma, poder-se-ia dizer, que grande parte da história literária européia” (PRATT, 1999, p. 31).

Assim, com o objetivo de elaborar uma abordagem dialética e historizada dos relatos de viagem, Pratt elabora termos e conceitos, tais como: “zona de contato”, constantemente empregada. Conforme a autora, “zona de contato” refere-se ao espaço de encontros coloniais, em que pessoas geográfica e historicamente separadas estabelecem relações, sendo algumas associadas à coerção e desigualdades.

Pratt destina um tópico a Alexander von Humboldt. Nele, a autora demonstra como o papel desse viajante foi importante para a reinvenção da América. Segundo Pratt, a jornada de Humboldt estabeleceu linhas para a reinvenção ideológica da América do Sul, nas primeiras décadas do século XIX, sendo considerado o interlocutor mais influente, o “explorador mais criativo de seu tempo”, celebrado na América européia e na Europa.

Humboldt reinventou a América do Sul enquanto natureza. Para ele, a natureza não era “acessível, coletável, reconhecível, categorizável”, “que senta e espera ser conhecida e possuída”, mas uma “dramática, extraordinária, um espetáculo capaz de ultrapassar o conhecimento e inteligência humanos”, “uma natureza em movimento”, “que apequena o homem”, “desafia seus poderes de percepção”. (PRATT, 1999, p. 212) Humboldt introduz uma visão, um discurso novo sobre a natureza.

Através dos livros *Imagens da natureza* e *Imagens da cordilheira*, Humboldt significou a América do Sul, nos anos de 1810-1850. Suas representações metonímicas desse espaço eram florestas tropicais superabundantes, montanhas de picos nevados e

vastas planícies interiores, formando a “tríade icônica de montanha, planície e selva”. Humboldt é um dos símbolos representantes do romantismo.

Outros viajantes europeus percorreram a América do Sul, seguindo os passos de Humboldt, principalmente nos anos 1820, quando ocorriam revoluções sul-americanas, e países como Inglaterra e França estiveram presentes, participando militar e financeiramente. Foram por meio dessas revoluções que as viagens tornaram-se possíveis. Dessa forma, a América passou a ser reinventada de maneira distinta a de Humboldt.

Assim, no período de pós-independência da América hispânica foi pressuposta e estabelecida por escritores-viajantes, também chamados por Pratt, de “vanguarda capitalista”, a trajetória neocolonial. Diferente dos exploradores naturalistas, os viajantes dos anos 1820 não registravam realidades que acreditavam serem novas, não se apresentavam como “descobridores de um mundo primal”. Ao invés de uma retórica contemplativa, seus escritos trazem uma “retórica de consecução de objetivos” (PRATT, 1999, p. 256), em que a própria viagem é o triunfo. Nessa literatura, a sociedade hispano-americana é apresentada como “obstáculo logístico ao movimento avançado dos europeus”. (PRATT, 1999, p. 257)

“Esta onda de viajantes-escritores freqüentemente assumia uma postura conscientemente antiestética em seus escritos, introduzindo retóricas pragmáticas e econômicas que não compartilhavam do esteticismo ou da tolerância de Humboldt”. (PRATT, 1999, p. 257) Enquanto Humboldt via o panorama do Prata “selvagem e romântico”, John Mawe, em 1815, declara que o Prata é um cenário “para um agricultor arrojado!”; Charles Brand, em 1828, afirma que os pampas argentinos são “estéreis e inóspitos”. Assim, a natureza inexplorada é vista, por esses escritores, como incômoda, feia, um sinal de fracasso humano. “A descrição termina, mais do que começa, com a floresta primal; o exotismo e a estética do espectador de Humboldt e seus seguidores são totalmente abandonados”. (PRATT, 1999, p. 259)

A sociedade hispano-americana, antes vista pelas margens nos escritos de viagem de Humboldt, torna-se parte integrante dos relatos dessa vanguarda capitalista. “As elites eram freqüentemente louvadas por sua hospitalidade, sua forma aristocrática de viver e seu apreço pelos europeus.” (PRATT, 1999, p. 260) No entanto, a vanguarda critica o caráter retrógrado, a indolência e o fracasso em explorar recursos dessa sociedade.

Assim, a baixa produção econômica hispano-americana é diagnosticada nesta literatura, não só pela recusa ao trabalho, mas pela dificuldade de racionalizar, aprimorar e capacitar a produção.

Os visitantes europeus expressavam seu assombro diante da ausência de cercas, da indiferença pela separação de ervas daninhas e plantações, da falta de interesse pela diversificação de culturas, do fracasso (particularmente irritante para John Mawe) em se “preservar a raça” de cães, cavalos e até dos próprios autóctones. Com igual vigor, os crioulos (isto é, os euro-americanos), especialmente no interior das províncias, são criticados por não desenvolverem hábitos modernos de consumo. Ainda que freqüentemente se externasse entusiasmo pelos aspectos pitorescos da sociedade provincial, um após outro destes contrariados viajantes lastima a indiferença em relação às virtudes do conforto, à eficiência, limpeza, variedade e gosto. Tais críticas são particularmente agressivas na Argentina, onde o “interior”, a parte do país mais próxima à capital do vice-reino do Peru, era a mais – e não a menos – desenvolvida parte daquela região. A crítica à sociedade argentina provinciana, portanto, era dirigida não apenas à vida de subsistência do gaúcho, mas também à cultura tradicional, baseada na *hacienda*, da elite colonial. (PRATT, 1999, 261)

Os viajantes enojam-se dos hábitos encontrados nos pampas da Argentina. John Mawe acredita ser inconcebível uma sociedade manter-se a base de carne e chá mate. Lamentam-se pelas acomodações, pela dificuldade em manter um cavalo, pelos longos atrasos, pela partilha dos pratos de comida e cama, pela falta de higiene em geral. Comentam também a respeito da desonestidade e da preguiça dos empregados. Todo esse discurso legitima as intervenções da vanguarda na América. Torna-se uma missão civilizatória inevitável, visto que a tarefa dessa vanguarda é a de reinventar uma América atrasada, negligenciada e carente de uma exploração racionalizada trazida pelos europeus.

No entanto, Pratt (1999) salienta que houve algumas contradições nessa literatura. A respeito das pessoas dos pampas, John Miers constata que mesmo tendo uma aparência indolente, eram “saudáveis, robustas, musculosas e atléticas”. Charles Brand percebe que a sociedade dos pampas inspira idéias de liberdade e igualdade. No entanto, o viajante salienta a sujeira e o desconforto em que todos vivem, inclusive as mulheres. Pratt enumera outros escritores que contradizem a vanguarda, tais como Robert Proctor, considerado pela escritora, um escritor com mente aberta e Francis Bond Head, um romântico que contradiz seus companheiros.

Segundo Pratt, Head constrói uma descrição canônica de sua jornada de Buenos Aires ao Chile, visto que o viajante se entusiasma e idealiza a vida livre dos pampas, sua ecologia. Pratt salienta que Head denuncia o abandono e o abuso sofridos pelos índios que viviam nos pampas; fala da exploração dos mineiros andinos. No entanto, Pratt constata

que mesmo que as conclusões de Head sejam algumas vezes ingênuas, visto que ele afirma sobre o caso dos mineiros que eles sofrem dificuldades por não se mudarem para os pampas; Head constrói uma “perspectiva crítica em relação ao euroexpansionismo e sua ótica relativizadora em relação à cultura” (PRATT, 1999, p. 267)

Assim, dessa fase da vanguarda capitalista, Pratt apresenta o discurso básico que a sustentava: “a América Latina deveria ser transformada num cenário de indústria e eficiência; sua população colonial deveria ser transformada de uma massa indolente, ordinária, sem asseio [...] em mão de obra assalariada e mercado para bens de consumo” (PRATT, 1999, p. 267) Tais aspirações são partilhadas, de acordo com Pratt, pelos crioulos liberais e urbanos hispano-americanos, no entanto, não de maneira aberta, eles expressaram suas “aspirações modernizadoras e republicanas por outros meios”.

O intelectual venezuelano Andrés Bello é um euro-americano (crioulo) que se manifesta nesse contexto. Bello se assemelha a Humboldt em sua ode americana, visto que o venezuelano repete a tríade de Humboldt, expressando-a como: “ ‘floresta’, ‘llano’ e ‘monte siempre cano’ ”. (PRATT, 1999, 299) De acordo com Pratt, nos textos essenciais da literatura hispano-americana, “a América Latina primal e estetizada de Humboldt fornece freqüentemente o ponto de partida para as prescrições morais e cívicas às novas repúblicas”(PRATT, 1999, p. 300), sendo transculturada pelos euro-americanos. Assim, o mito dos escritos de Humboldt sobre a América Latina, considerados por Pratt de “configuração anticonquista”, teve lugar na literatura crioula, servindo como marco inicial da consciência americanista, visto que essa mistificação serviu para intelectuais crioulos reimaginarem a sociedade e eles mesmos.

Bello cria a fantasia de uma América agrária, não capitalista, urbana, sem industrialização, não mencionando a mineração e as riquezas naturais; o comércio também não é relevante para sua visão. “Bello se desloca resolutamente do modelo pastoral para o agrícola (geórgico) e não para o industrial ou o mercantil”. (PRATT, 1999, p. 304) Assim, o trabalho assalariado, o consumismo, o asseio, o conforto não aparecem no louvor de Bello.

Outro escritor trazido por Pratt que demonstra a paisagem humboldtiana é Esteban Echeverría. Segundo Pratt, *O cativo* (1837), obra de Echeverría, não traz a visão utópica de Bello, mas apresenta “uma distopia moral e cívica”. A paisagem humboldtiana utilizada por

Echeverría serve somente como símbolo, visto que a obra dramatiza a “derrota da civilização nas mãos da barbárie”. Entram em cena, diferente dos demais escritos, os conflitos ocorridos na zona de contato entre o índio e o europeu. Embora, acrescenta Pratt, de forma um tanto mistificada. Aparecem na obra uma família colonial simbólica que representam uma “alegoria romântica racial e da família”, visto que a civilização apresentada pela tríade: homem inglês, mulher crioula e a filha de ambos não se faz possível. O crioulo-americano, que nesse caso seria a filha do casal, é morto por índios, salientando que não há sobrevivência nesse encontro, nesse contato, já que uma ordem branca social não consegue ser lograda. (PRATT, 1999, p. 314-315)

A escritora cita mais um exemplo dessa alegoria americana, na obra de Sarmiento, *Civilização e barbárie: a vida de Juan Facundo Quiroga*, um trabalho não ficcional, considerado, como lembra Pratt, o mais importante escrito do período de independência hispano-americana, em que Sarmiento mostra as dificuldades de consolidação nacional pela Argentina. Pratt constata que a obra de Sarmiento é mais um exemplo no qual “a reinvenção da América de Humboldt fornece o ponto de partida para um projeto discursivo claramente crioulo, que ‘deixa para trás as pegadas de Humboldt’” (1999, p. 315)

Civilização e barbárie se baseia nos *Ensaio políticos* de Humboldt, assim como em seus escritos estéticos, numa tentativa de se opor à “tenebrosa e bastarda herança” que parecia ser um poderoso obstáculo para as aspirações dos crioulos europeizados. A “barbárie”, contra a qual viam a “civilização” enterrada, consistia simultaneamente de sociedades indígenas – ainda majoritárias em muitas regiões –, populações de escravos e ex-escravos, a tradicional sociedade colonial espanhola, autocrática, conservadora e religiosa, e a mistura das três. A miscigenação era vista como o resultado da violência colonial que pilhou seres já inferiores, cuja própria barbárie os tornou sujeitos à conquista européia. (PRATT, 1999, p. 316)

Pratt (1999) afirma que, como Head, Sarmiento é fascinado pelo modo de vida dos gaúchos. No entanto, esboça também a zona de contato e a mestiçagem cultural presente na Argentina. Assim, o determinismo ambiental europeu é aplicado aos gaúchos. Sarmiento contraditoriamente reconhece que a cultura dos gaúchos e, portanto, “bárbara”, fornece elementos “argentinos”, influenciando as elites que vem se descolonizando. Pratt afirma que “de forma inimaginável na Europa, os árbitros culturais na emergente metrópole argentina abraçaram a cultura gaúcha como fonte de uma furiosa estética de autenticidade centrada no homem” (PRATT, 1999, p. 318) Assim, são apresentadas os equívocos da descolonização branca.

De acordo com Pratt, é através da repercussão gerada por *Civilização e barbárie*, que Sarmiento é enviado ao exterior, em 1845, para estudar “sistemas de educação pública e analisar o potencial de imigração de outros países”. (PRATT, 1999, p. 322). A partir dessa viagem, Sarmiento escreve *Viagens*, em 1849, em que gradualmente vai desmistificando o paradigma utópico do *Crusoé*, de Defoe. Segundo a autora, “o episódio do Crusoé transculturado enseja a imagem que a terminologia contemporânea chama hoje em dia de ‘realismo mágico’”.

Ao encarar a metrópole, o realista mágico recupera uma mensagem da fronteira: suas ficções (*Robinson Crusoé*) são minhas realidades (Mas-a-fuera); seu passado é o meu presente; o que para você é exótico (um mundo sem a mensuração do tempo por relógios) é meu dia-a-dia (o interior argentino). Apenas depois de situar-se dessa maneira é que Sarmiento dá continuidade ao seu papel de escritor de viagem como mediador cultural. Sopra o vento e eles navegam adiante. (PRATT, 1999, p. 325-326)

Em Paris, Sarmiento é um infiltrado em uma “Meca cultural”, assumindo o papel de *flâneur*, de “um observador privilegiado da cidade”; de “um análogo urbano do explorador do interior”. Após essa viagem, Sarmiento segue a caminho da África. A ida à África do norte torna, de acordo com Pratt, o mundo de Sarmiento mais simples. É nesse país que Sarmiento “pode ser um europeu puro e simples” e “um colonialista”. Ele se identifica com o projeto colonial dos franceses na Argélia. Os beduínos são para Sarmiento análogos aos gaúchos argentinos, “primitivos e ignorantes”. Segundo Pratt, “Sarmiento passa a soar como a vanguarda capitalista, enojado pelo desconforto e pela sujeira, por pessoas comendo com as mãos”. (PRATT, 1999, p. 327) Mais tarde, enfatiza Pratt, como presidente da Argentina, Sarmiento patrocina campanhas genocidas contra índios dos pampas e procura romper a sociedade gaúcha independente.

Durante toda a sua vida defendeu a educação pública e a imigração da Europa para diluir a “herança do obscurantismo bastardo” com que se preocuparam Echeverría, Bolívar, Mármol e outros. Ao mesmo tempo, legitimadas em parte por *Civilização e barbárie*, as formas de vida e expressões artísticas do gaúcho foram apropriadas pela cultura letrada, para criar o que veio a ser visto como uma tradição nacional argentina. (PRATT, 1999, p. 328)

Pratt verifica que o *americanismo literário*, que surgiu no período de independência, após a proeminente América primal de Humboldt, não foi o único a se fundamentar. Surgiram diversos escritores traçando mapas diferentes. Ela cita duas escritoras crioulas: uma da década de 1830 e 1840, a cubana Gertrúdis Gómez de Avellaneda; e outra, a romancista argentina Juana Manuela Gorriti, também da década de 1840. Bartolomé Hidalgo é outra figura que Pratt aponta como cantor popular da Argentina, celebrado como

“o primeiro poeta nacional”, já que inicia “uma ampla apropriação da cultura oral gaúcha pela imprensa”. (PRATT, 1999, p. 331)

Materiais como estes não podem ser facilmente absorvidos por ideologias de autenticidade e narrativas unitárias de origem. Como a expressão etnográfica, seu poder expressivo está ancorado na dinâmica intercultural da zona de contato e na história da subordinação colonial. (PRATT, 1999, p. 331-332)

Em um pós-escrito, Pratt refere-se a Carpentier, e um texto que o escritor produziu em 1967, intitulado *Tientos y diferencias*, o qual a autora afirma ser um dos “textos fundamentais da moderna crítica literária latino-americana” visto que nele está explícito o contraste “entre um lado e outro do Atlântico”, o marco geográfico e a diferença histórica entre um lado e outro do “marco humboldtiano”. Conforme Pratt, a linguagem de Humboldt “ressoa profundamente nos romances de Carpentier e ecoa no seu conceito do *real maravilloso* da América Latina”. (PRATT, 1999, p. 332).

Carpentier considera a história da América Latina uma “crônica de lo *real-maravilloso*”. No prólogo de seu livro, *El reino de este mundo*, o escritor afirma que a América Latina não esgota suas inúmeras mitologias, por apresentar “la virgindad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del índio y del negro, por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició” (CARPENTIER, 2006, p. 14). A natureza, os viajantes, os personagens de Carpentier, bem como de outros escritores do *boom latino-americano*, como Borges, García Márquez, Cortázar, Rulfo, sempre se encontram em uma “encrucijada mágica”, extraordinária, mas no universo em que se inserem, consideram-na “real”. Assim, mesmo respeitando a verdade histórica dos acontecimentos, alguns elementos simbólicos, acontecimentos singulares, marcam metaforicamente essas narrativas, ultrapassando, dessa forma, a “visão romântica Humboldtiana”.

O *real maravilloso* é para Carpentier uma alteração inesperada da realidade, uma espécie de milagre; uma revelação privilegiada da realidade, mais precisamente “una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.” (CARPENTIER, 2006, p. 10) O escritor salienta, ainda na conceitualização do *real maravilloso*, que sua existência “presupone una fe”. Assim, sua presença e vigência é patrimônio da América inteira, ambiente em que se proliferam e se estabelecem “recuento de cosmogonías”.

A forma como ocorreu a exploração européia na América mostra o anseio dos descobridores por liberdade. Os europeus, tais como Quijote, personagem de Cervantes, sonhavam desbravar o continente, por acreditarem que nele havia um espaço possível, diferente da Europa. A redescoberta da América, assim, é carregada de mitos e lendas. A simbologia, o *maravilloso* surge a partir desse olhar sobre a América. A história e a ficção mescladas constituem a formação de nosso continente e são representadas na produção cultural, artística e literária de nossos escritores, como ocorre na obra de Borges. O *real maravilloso* colabora na construção da consciência crítica do continente, visto que torna-se uma maneira para interpretar a realidade percebida.

O *flâneur* Dahlmann percorre sua cidade, tal como os personagens Humboldtianos. No entanto, muito mais do que rerepresentar a natureza, ou mesmo, questionar “a civilização e a barbárie”, o personagem borgeano constrói espaços culturais, explica, por meio de metáforas geográficas, a fundação mítica do sul, uma região em que o tempo e o espaço de maneira atrelada constroem uma realidade simétrica e anacrônica.

Benseñor (2003), no ensaio *Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios*, identifica na obra borgeana conceitos relacionados com a geografia e analisa seu uso na construção de textos literários. Benseñor parte do ponto de vista de Borges, remetendo a textos produzidos pelo escritor, analisando-o no contexto da escrita borgeana. Benseñor (2003) salienta que dentro da geografia, Borges é citado em relação aos sistemas de classificação, problemas com a superposição e a simultaneidade nos aglomerados urbanos, na concepção multidimensional do espaço e do tempo, na arquitetura e nos labirintos urbanos, nas fronteiras nacionais e na cosmópolis. Segundo o autor, o escritor argentino é mencionado quando métodos lógico-rationais tradicionais são questionados.

Los objetos e instrumentos indisolublemente ligados a la Geografía (los Atlas, uno de los “tácitos esclavos”, los mapas, las brújulas, el compás, los astrolabios) forman parte de la imaginería poética y narrativa de Borges, brindando a su obra un colorido exótico y al mismo tiempo universal. (BENSEÑOR, 2003)

De maneira singular, Borges renova a linguagem narrativa, traz elementos de ordem humana para desvelar o significado de paisagem. Benseñor (2003) destaca que desde o início da escritura de Borges, podemos perceber essa característica. Ele acrescenta que Borges utiliza o termo geografia com liberalidade. Benseñor diferencia quatro significados que o argentino faz referência com a geografia: “1)un espacio real cuya localización no se

detalla; 2) un espacio imaginario; 3) un lugar del cual se informa la localización espacial y temporal; y finalmente 4) una disciplina científica.” (BENSEÑOR, 2003)

No primeiro caso, Benseñor cita o momento em que Borges fala da geografia dos fatos, refere-se ao lugares em que ocorreram os acontecimentos. “El paisaje urbano minimalista que caracteriza a Fervor de Buenos Aires abunda em ejemplos de esta acepción” (BENSEÑOR, 2003). Nesse caso a seleção das imagens e objetos é essencial, e o significado desses elementos precisa ser desvelado. “El pensamiento es aquí asimilado a la exploración de un espacio imaginario, es decir, un espacio imposible (virtual si se quiere) que es presentado como tal por medio de un artilugio narrativo” (BENSEÑOR, 2003)

A viagem, nesse caso, torna-se tema recorrente. “Lo extraordinario se manifiesta en el transcurso del viaje, o bien lo ocasiona” (BENSEÑOR, 2003) As descrições desse espaço, seus objetos e história geram desafios para serem compreendidos, são enigmas a serem desvendados.

No segundo caso, Borges ressignifica os lugares geográficos. Assim, “la llanura (tierra de sus antepasados), los suburbios (el paisaje de su juventud) y la ciudad (el destino por elección) fueron definidos en términos literarios, no meramente geográficos.” (BENSEÑOR, 2003) Benseñor salienta que para Borges os atributos externos, objetivos nao bastam para definir um espaço. É necessário ter um significado pessoal, que se encontre além das palavras, que seja compreensível apesar das palavras.

La llanura (“igual en todas partes, en Oklahoma y en la Provincia de Buenos Aires”) es para Borges el pasado (“Una amistad hicieron mis abuelos / con esta lejanía”), también el infinito, quizás la muerte. No era el único que buscaba el significado de esa región, núcleo y origen de la riqueza argentina. La pampa “sufrida y macha” rondaba esquivo entre los argentinos de su generación como fuente y estigma de lo nacional. (BENSEÑOR, 2003)

Borges percorre o urbano da mesma maneira. Ao eleger uma cidade – para Borges, Buenos Aires é a única escolha – refere-se a ela tanto por meio de suas recordações, de elementos que têm significados somente para o poeta, como por suas edificações, ruas, paisagens e pessoas. Benseñor destaca que a cidade real adquire novos significados: “si en los primeros poemas se tornaba pintoresca a fuerza de insistir en la minúscula medianía de los resabios coloniales [...], en su obra posterior va tornando ajena, extranjera y finalmente, descomunal, anónima y cosmopolita.” (BENSEÑOR, 2003)

A visão particular da Buenos Aires borgeana torna-a uma cidade mítica, transforma-a em um espaço reconhecível, tanto para os que a conhecem quanto para os que nunca

estiveram nela. Cabe acrescentar que nesse contexto Borges é um *flâneur*. Ele consegue criar em sua literatura mesclada, perpassando em seus personagens, como Dahlmann, um olhar de viajante.

Assim, a geografia é um veículo para adentrarmos nos símbolos: a viagem interior, o autoconhecimento, o conhecer-se a si mesmo. Analisando oito textos de Borges – dentre eles: *Del rigor a la ciencia; El congreso; La biblioteca de Babel; El Aleph; El libro de arena; Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; Funes, el memorioso; El Golem* –, Benseñor (2003) destaca um fio temático comum que relaciona-os com a geografia. Nesses textos, sobressai o paradoxo borgeano, no qual a realidade se mostra multiforme e variável, confundindo o essencial e o circunstancial, em que as representações, modelos parciais e imperfeitos, não são menos reais do que entendemos por realidade. Assim, não basta possuir ferramentas capazes de mostrar a realidade, é necessário interpretá-la.

Los laberintos, los mapas, los viajeros y las brújulas se mezclan equitativamente con los tigres, los patios, los cuchillos y Estambul; todos ellos son en última instancia símbolos convencionales, representaciones cifradas, colecciones singulares. (BENSEÑOR, 2003)

Quanto ao quarto caso, Benseñor recorda que para Borges a verdade está excluída das possibilidades humanas. Assim, mesmo quando fala de modelos científicos relaciona-os à esfera de imaginação. “Cuando discute sobre el significado del espacio, el infinito, la pampa o Buenos Aires, incluso en sus pasajes más tangenciales, siempre habla de Literatura” (BENSEÑOR, 2003)

Os geógrafos, assim, encontram na obra de Borges analogias úteis à geografia. No entanto, “la Geografía es convocada para ser metáfora de la Literatura”, algumas vezes, essa analogia é exposta explicitamente, em outras a literatura de um povo é comparada com a paisagem característica de uma região. Tanto a geografia quanto a literatura “representan aproximaciones a la realidad, aunque difieran en los métodos, las herramientas, e incluso la clase de realidad a la que aluden” (BENSEÑOR, 2003) É nesse “desafio prometeico” que “Borges el hombre y la Geografía finalmente coinciden”.

Assim, por meio de construções paisagísticas em que a geografia torna-se um elemento metafórico, ocorre o que Flora Süssekind denomina “viagem dentro da viagem”. Em *O Brasil não é longe daqui*, Süssekind fala da paisagem, partindo de produções literárias brasileiras, centrando seu foco no processo de constituição do narrador de ficção na prosa brasileira, partindo do século XIX até chegar em Machado de Assis. Assim, são

discutidos como a literatura dos viajantes colaborou na formação de escritores posteriores e na construção de uma identidade brasileira. A autora (1990) esclarece que a partir do final do século XIX houve um número expressivo de intelectuais brasileiros viajantes escrevendo sobre o país. No entanto, ela salienta que a ficção brasileira ao trazer em seus textos a presença da viagem, o faz de maneira a inseri-lo na prosa, não clarificando que pertencem ao gênero de relato de viagens.

Segundo Sússekind (1990), em Machado a viagem se dá “ao redor de si mesmo, das dicções narrativas, dos casos diminutos e posições ideológicas do seu tempo” (p. 275). Assim, o narrador machadiano, não dialoga “diretamente com o viajante”, mas dialoga “com alguém que teria conversado com um há algum tempo” (p. 278), ocorre a “viagem dentro da viagem”. Pode-se dizer, que esse processo de “viagem” ocorre em *El Sur* quando Dahlmann vai resgatando e dando sentido a valores, costumes, de maneira a auto-revelar-se.

Calles (2008) discute essa auto-revelação de Dahlmann, o encontro dele consigo mesmo, constatando que esse “momento da *anagnorisis*” ocorre em um “espaço indefinido, fora de qualquer limite e face à morte”. Dahlmann “identifica uma parte dele no seu contrário, na barbárie. Algo que não pode combater, pois o espelha”. (CALLES, 2008, p. 12)

A busca pela identidade é uma busca do indivíduo, da subjetividade, mas também do coletivo, da idéia de passado. É nesse campo de diálogo entre história e memória, em que a vivência e o sonho, a imaginação se mesclam que Borges cria e se cria.

A memória é um lugar de refúgio, meio história, meio ficção, universo marginal que permite a manifestação continuamente atualizada do passado. Mais do que adotar a memória como tema, a obra de Borges é, como um todo, um exercício da memória, da vontade de lembrar, da ordem irrefutável de retomar referências passadas. (ARRIGUCCI JR, 2001, p. 125)

A memória ajuda a criar imagens, paisagens e conseqüentemente torna-se fundamental na construção da identidade cultural e da regionalidade argentina. Borges, trazendo fatos passados e valendo-se da memória, torna-se *Funes, el memorioso*, criando uma poética de sua cidade.

Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan, es mi enemigo, si lo tengo, es la persona a quien le desagradan mis versos (a mí me desagradan también), es la modesta librería en que acaso entramos y que hemos olvidado, es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha

perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos. (BORGES,1996a, p. 388)

Assim, o *caminante* Borges sente, vê e cria uma Buenos Aires de suas recordações, de suas lembranças, de suas leituras. Esse espaço criado pelo escritor faz com que o leitor sintase em um labirinto – labirinto no espaço e labirinto no tempo.

A paisagem, assim, torna-se uma construção do discurso, uma metáfora que desperta o desejo de ser descoberta, cujo sentido incompleto gera questionamentos infundáveis.

2.2 Arquétipo

“*Mañana me despertaré en la estancia*”(BORGES, 1974f, p. 527). Essa é a única voz enunciada por Dahlmann no conto. Essa expressão é marcada em itálico no texto, mostrando sua importância dentro da narrativa. Marca uma mudança nos acontecimentos da narrativa, no processamento do conto, mas também significa uma transformação interna de Dahlmann. A “estancia”, nesse sentido, também pode ser considerada um elemento para que ocorra essa ruptura. O desejo intrínseco manifestado pelo personagem para encontrar esse espaço alegórico ganha traços oníricos. A viagem de Dahlmann pode ser interpretada como um sonho. As pessoas, lugares, espaços que Dahlmann encontra podem fazer parte de mais um de seus pesadelos, causados pela febre. Com tantas turbulências e problemas enfrentados, o personagem vive uma situação ambígua.

Ao mesmo tempo em que avança para o sul, sente-se preso à clínica. Assim, ao entrar em contato com espaços e pessoas tão singulares e distantes do que está acostumado – muitos dessas situações são conhecidas de Dahlmann por aparecerem em seu universo literário – ele não sabe como agir. Às vezes fica admirado com o percurso, prestando atenção nos detalhes da natureza, na disposição dos elementos que a compõem. Em outras vezes, procura distrair-se com o livro que carrega.

No armazém que encontra na planície, ele vê personagens que ele sabe que só podem existir ali, no sul, ou na ficção que está acostumado a ler. Esse universo apresenta peões bêbados, “de rasgos achinados y torpes”, que investem em Dahlmann atirando-lhe “bolitas de miga”. Inicialmente ele tenta evitar, “esconder-se”, “tapar la realidad” (p. 529), lendo o primeiro tomo de *As Mil e uma Noites*.

No entanto, quando passa a ser nomeado, pelo dono do armazém, Dahlmann muda seu comportamento. Esse acontecimento agravava sua situação, já que agora era reconhecido, não mais uma cara accidental. Na “estancia” onírica, ou melhor, em seu “sonhar acordado”, Dahlmann precisa desafiar o compadrito e, assim, se desafiar. Desafiar seu herói interior. Segundo Jung, o herói interior¹¹ é o ego consciente.

Jung afirma que a percepção que temos da realidade traz aspectos inconscientes, mostra a transferência de sentido da realidade para a mente, de maneira que as sensações que perpassam a visão e a audição, geram acontecimentos psíquicos que são desconhecidos. Os sonhos tornam-se assim, uma espécie de segundo pensamento, em que são manifestados acontecimentos como uma imagem simbólica, sendo, portanto, fundamentais de investigação da produção de símbolos.

Os dois pontos essenciais a respeito dos sonhos são os seguintes: em primeiro lugar, o sonho deve ser tratado como um fato a respeito do qual não se fazem suposições prévias, a não ser a de que ele tem um certo sentido; em segundo lugar, é necessário aceitarmos que o sonho é uma expressão específica do inconsciente. (JUNG, 1964, p. 32)

Para Jung os sonhos são a fonte de todo o conhecimento a respeito do simbolismo. No entanto, ele esclarece que os símbolos se manifestam também em pensamentos, sentimentos, situações. Os mitos e símbolos são essenciais para a compreensão e entendimento do passado e do presente do homem; e sendo o indivíduo, uma realidade única, os sonhos devem ser analisados individualmente. Os sonhos, conforme Jung, devem ser considerados como uma “intuição” própria da pessoa. Entretanto, o autor salienta que

Apesar de os sonhos pedirem um tratamento individual, são necessárias também algumas generalizações para classificar e esclarecer o material recolhido pelos psicólogos no seu estudo de um grande número de pessoas [...] Como qualquer análise mais profunda dos sonhos conduz a um confronto entre dois indivíduos, logicamente há de fazer uma grande diferença o fato de possuírem ou não o mesmo tipo de personalidade. (JUNG, 1964, p. 59)

Borges, no livro *Siete Noches* (1993b), escreve o ensaio *La pesadilla*, em que diferencia sonho e pesadelo: “los sueños son el género; la pesadilla, la especie.” Borges afirma que somente podemos examinar a memória que fica dos sonhos, “su pobre memoria”, já que os sonhos acabam sendo esquecidos ao despertar. Ao analisar alguns

¹¹ O mito do herói é um conjunto de metáforas sobre superação. Pode-se dizer também que são arquétipos gerados pela sabedoria instintiva e criativa de nosso inconsciente coletivo.

poetas e escritores que escreveram sobre os sonhos, o argentino constata que há somente um sonhador e que esse sonhador é cada um de nós. Assim, esse sonhador único é quem sonha todo o processo cósmico, sonha toda a história universal, inclusive sua infância e mocidade, “todo esto puede no haber ocurrido: en ese momento empieza a existir, empieza a soñar y es cada un de nosotros, no *nosotros*, es *cada uno*.” (BORGES, 1993b, p. 40) A respeito dos pesadelos, Borges tenta recorrer a outras línguas recordando os nomes dados aos pesadelos, pois acredita que em espanhol ele não é venturoso. Ele destaca que pesadelo em grego é *efiates*, um demônio que inspira a ter pesadelos; em latim, “la pesadilla” é *incubus*, que também é um demônio dormiente que inspira ao pesadelo. Em alemão, *Alp* refere-se a pesadelo, trazendo a mesma idéia de demônio. Borges confessa que a palavra mais sábia e ambígua para denominá-lo ocorre na língua inglesa, *the nightmare*, que para os espanhóis significa “la yegua de la noche”, mas que ao ser analisada a raiz etimológica do termo também refere-se ao demônio da noite. Em todas essas denominações há “la idea de un demonio que causa la pesadilla”. Assim, o sonhador Borges crê que “puede haber – y estoy hablando con toda ingenuidad y toda sinceridad –, algo verdader en este concepto”. (BORGES, 1993b, p. 43)

O escritor afirma que tem inúmeras “pesadillas” do labirinto, do espelho, de máscaras. No entanto, todos seus pesadelos trazem um traço curioso, a topografia em que ocorrem.

Siempre sueño con esquinas determinadas de Buenos Aires. Tengo la esquina de Laprida y Arenales o la de Balcarce y Chile. Sé exactamente donde estoy y sé que debo dirigirme a algún lugar lejano. Estos lugares en el sueño tienen una topografía precisa pero son completamente distintos. Pueden ser desfiladeros, pueden ser ciénagas, pueden ser junglas, eso no importa: yo sé que estoy exactamente en tal esquina de Buenos Aires. Trato de encontrar mi camino. (BORGES, 1993b, p. 44)

Assim, o mais importante nos pesadelos não são as imagens, mas “la impresión que producen los sueños”. Nessa “actividad estética más antigua”, como se fosse uma espécie de teatro, em que somos atores, espectadores e a ao mesmo tempo a fábula, “todo lo hacemos de modo inconsciente y todo tiene una vividez que no suele tener en la realidad” (BORGES, 1993b, p. 47). Para Borges, os sonhos buscavam explicações.

Em *Las ruinas circulares*, Borges cria um personagem sonhador que vive em uma espécie de prisão, em um espaço inabitado, em um tempo circular. Esse personagem é prisioneiro de sua ideia de criar um homem. Nesse conto, Borges traz da infinitude dos

sonhos. Ele cria a representação do homem que não sabe se sonha ou se é sonhado por alguém.

Através dos sonhos – também denominados “auto-representações do inconsciente”, por Jung – vemos aspectos de nossa personalidade, que muitas vezes ocultamos, por dificuldade de olhá-los de perto. São as chamadas “sombras”, símbolos, que para Jung, simulam atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego, tudo o que o indivíduo não reconhece em si e que lhe causa desconforto, direta ou indiretamente. No entanto, Herderson destaca que o ego e a sombra, apesar de separados, são tão indissolúvelmente ligados um ao outro quanto o sentimento e o pensamento. (HERDERSON, 1964, p. 118)

Outro exemplo de sombra é a denominada por Jung de “projeção”. Quando o indivíduo se vê em outro indivíduo, quando suas tendências inconscientes podem ser observadas em outros indivíduos, tem-se a projeção. Borges traz essa idéia em inúmeros contos, entre eles, cabe destacar *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, publicado em *El Aleph*. Nesse conto, Borges, em uma de suas reescrituras de *Martin Fierro*, reconta o encontro de Cruz com o desertor, mostrando o encontro de si-mesmo, a partir do (eu)outro.

Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de *un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es¹². Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. (BORGES, 1974a, p. 562)

Conforme Franz essa “sombra” pode representar fatores coletivos, que se situam fora da vida pessoal do indivíduo. “Os sonhos mostram ao sonhador como cada pequeno detalhe da sua vida está interligado às mais significativas e importantes realidades da existência humana.” (FRANZ, 1964, p. 218)

Nessa autodefesa, Dahlmann sai do nível racional e entra no instintivo ou inconsciente e aceita duelar com o *compadrito*. Na sociedade em que Dahlmann está inserido, não há questionamentos a respeito da atitude do *compadrito*. Nela, Dahlmann deve e pode lutar; é seu papel social.

De acordo com Sarlo (1995)

¹² Essa revelação, “*el momento en que el hombre sabe para siempre quién es*”, é um *continuum* na obra borgeana. Em *Evaristo Carriego*, obra em que destaca um escritor quase desconhecido, Evaristo Carriego, e descreve a decadência dos arrabaldes, traz essa idéia ao descrever esse poeta.

Borges escribe que el destino es ciego e implacable con quienes se equivocan. Esto se aplica a la ensoñación de Dahlmann y anticipa el desenlace de las adopciones descuidadas. Distráido por el pintoresquismo de la escena rural y la tipicidad de una pulpería, Dahlmann no puede resistir la tentación del duelo que puede ser leído como cumplimiento de un destino pero también como castigo por su bovarismo, porque el criollismo de Dahlmann es, como el romanticismo de Emma Bovary, un efecto superficial y trágico de la literatura tomada al pie de la letra. Ambos sentidos forman el pliegue de la ironía en el relato. (SARLO, 1995)

Dahlmann pode apresentar um caráter dúbio e estar vivendo ao mesmo tempo em uma realidade verdadeira e em uma realidade criada por ele mesmo, por meio de sua memória. Essa atitude demonstra a dificuldade que o personagem tem de compreender a si mesmo.

Essa oposição acaba dividindo a vida do personagem. Dahlmann ao ir para o sul deseja ganhar vida nova, apagar a pacata vida que tinha na cidade. Ele almeja resgatar lembranças do passado, de um passado experienciado somente por meio dos livros. Essa atitude mostra o poder que a imaginação tem na vida do personagem, já que envolto a ideias abstratas, a símbolos ele foge para um universo mítico, aceitando-o como verdade indiscutível.

De acordo com Jung (1964) os símbolos tem significações na vida diária, possuindo conotações além de seu significado evidente e convencional. Dessa forma, as imagens, ou mesmo, as palavras são polissêmicas, visto que carregam significados difíceis de serem explicados. A religião, por exemplo, utiliza linguagem simbólica, bem como, se expressa por meio de imagens, representações, termos simbólicos que dificilmente podem ser bem definidos e compreendidos. Como Jung, Chevalier e Gheerbrant (2008) na introdução de seu livro, *Dicionário de Símbolos*, afirmam que os símbolos “revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008)

Jung salienta que “muitos sonhos podem ser interpretados com o auxílio do sonhador, que providencia tanto as associações quanto o contexto da imagem onírica por meio dos quais podemos explorar todos os seus aspectos” (JUNG, 1964, p. 67). No entanto, há situações em que essas associações realizadas pelo sonhador não podem ocorrer. É o caso dos arquétipos ou “resíduos arcaicos” de Freud. Esses arquétipos são para Jung representações, marcadas por uma tendência instintiva, que podem apresentar diversas variações de detalhes, mas que não perdem sua configuração original, podendo ser

manifestado através de imagens simbólicas, fantasias. Essas manifestações arquetípicas são, portanto, manifestadas de maneira dinâmica, por meio de impulsos.

Os arquétipos são, assim, dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar. Podem, graças a esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e suas próprias formações de pensamento. Neste particular, funcionam como complexos; vão e vêm à vontade e, muitas vezes, dificultam ou modificam nossas intenções conscientes de maneira bastante perturbadora. (JUNG, 1964, p. 79)

A respeito dos arquétipos de Jung, Chevalier agrega que eles se manifestam “como estruturas psíquicas quase universais”, são uma espécie de “consciência coletiva”, apresentando estruturas constantes. Assim, estando ciente que os arquétipos influenciam sobremaneira os indivíduos, visto que caracterizam povos, nações e criam religiões, filosofias, pode-se dizer que as representações arquetípicas constroem o que entendemos por cultura, visto que vão se construindo a partir de “teias de esquemas de arquétipos aparentemente interminável” (JUNG, 1964, p. 81)

“La pampa y el arrabal”, trazidos no conto, são, para Borges, considerados totens, que não sofrem a sucessão do tempo e por isso sagrados. No ensaio *La Pampa y el suburbio son dioses*, do livro *El tamaño de mi esperanza*, Borges compara-os a Deus.

Dos presencias de Dios, dos realidades de tan segura eficacia reverencial que la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y nos levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco, son el arrabal y la pampa. Ambos ya tienen su leyenda y quisiera escribirlos con dos mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo. Sin embargo, acaso les quede grande aquello de Dios y me convenga más definirlos con la palabra tótem, en su acepción generalizada de cosas que son consustanciales de una raza o de un individuo. (Tótem es palabra algorquina: los investigadores ingleses la difundieron y figura en obras de Spengler y de F. Graebner que hizo traducir Ortega y Gasset en su alemanización del pensar hispánico).

Pampa. ¿Quién dio con la palabra pampa, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco? Sé nomás que es de origen quechua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero. El coronel Hilario Ascasubi, en sus anotaciones a Los mellizos de la flor, escribe que lo que el gauchaje entiende por pampa es el territorio desierto que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren. Ya entonces, la palabra pampa era palabra de lejanía. (BORGES, 1993a)

O ser humano apresenta idéias e convicções que trazem sentido à sua existência. A religião é uma dessas formas de significação, visto que seus símbolos colaboram para essa construção humana. Da mesma forma, os mitos existem para cumprir uma função social, colaborando na construção da sua imagem e da sociedade em que vivem.

Para explicar estes símbolos e o seu significado é vital estabelecermos se as suas representações acham-se ligadas a experiências puramente pessoais ou se foram

particularmente escolhidas pelo sonho de uma reserva de conhecimentos gerais conscientes. (JUNG, 1964, p. 96)

Assim, para fazer referência a arquétipos são necessárias imagens e emoções, sendo que as imagens devem estar intimamente ligadas ao indivíduo. Muitos mitos arcaicos, símbolos, tornam-se elementos, representações simbólicas ou arquétipos, que figuram sonhos, fazendo parte do inconsciente coletivo. Jung (2007) define inconsciente coletivo a parte da psique que não existe por aquisição pessoal, mas sim que surge pela hereditariedade. Assim sendo, não tem sua origem em experiências e aquisições pessoais.

Jung (2007) salienta ainda que uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos que podem ser conscientizados. Assim, tratando-se do inconsciente coletivo, os conteúdos que o constituem são os arquétipos. Os arquétipos estão presentes em todo o tempo e lugar, podendo ser denominados, em outros campos da ciência, de “motivos”, “temas”, “categorias da imaginação”, “pensamentos elementares”, “primordiais”, “imaginário”.

[...]à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de carácter coletivo, não-pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que - mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal - consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG, 2007, p. 54)

Henderson (1964) destaca que “inconsciente coletivo” de Jung são símbolos oníricos que transmitem a herança psicológica comum da humanidade, sendo que, o material arquetípico, utilizado pelo inconsciente, modifica a sua forma de acordo com as necessidades de quem sonha. Assim, vão ocorrendo recriações desses símbolos.

O inconsciente funciona como uma espécie de invólucro que traz intimidades, ou , como denomina Jung (2007), é uma espécie de “coração”, considerando-o como uma fonte de todos os maus pensamentos. Dessa forma, quem atinge o inconsciente encontra-se frente a dificuldades de ordem psicológica.

A reação necessária e da qual o inconsciente coletivo precisa se expressa através de representações formadas arquetipicamente. O encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro, um portal estreito cuja dolorosa exigüidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo. Mas para sabermos quem somos, temos de conhecer-nos a nós mesmos. (JUNG, 2007, p. 31)

As semelhanças conferidas a cada indivíduo singular, sejam de identidade, por experiências, ou mesmo a forma como são representadas imaginativamente, são influenciadas pelo inconsciente. O inconsciente é uma “*realidade in potentia*”(JUNG, 2007, p. 272), já que tudo que pensamos ou mesmo pensaremos para o futuro, tudo que lamentamos ou lamentaremos quanto ao nosso destino está hoje em nosso inconsciente. Ao mesmo tempo em que o inconsciente aponta os conteúdos passados, históricos, primitivos consegue anteciper um futuro, por ter um caráter instintivo. “Tudo o que será acontece à base daquilo que foi e que ainda é, consciente ou inconscientemente, um traço da memória”. (JUNG, 2007, p. 273)

Dessa forma, os sonhos “simbolizam” não somente a vida do sonhador, mas também representam uma rede de fatores que funcionam, em conjunto, como um esquema, em que sonhos aparecem e desaparecem e tornam a aparecer, mas que formam um todo, denominado por Jung de “processo de individualização”. O processo de individualização ocorre de maneira inconsciente, inata. No entanto, ele só é real se o sujeito sentir-se ou estiver consciente dele.

Consciência e consciente não constituem uma totalidade, quando um é reprimido e prejudicado pelo outro. Se eles têm de combater-se, que se trate pelo menos de um combate honesto, com o mesmo direito de ambos os lados. Ambos são aspectos da vida. A consciência deveria defender sua razão e suas possibilidades de autoproteção, e a vida caótica do inconsciente também deveria ter a possibilidade de seguir o seu caminho, na medida em que o suportarmos. Isto significa combate aberto e colaboração aberta ao mesmo tempo. Assim deveria ser evidentemente a vida humana. É o velho jogo do martelo e da bigorna. O ferro que padece entre ambos é forjado num todo indestrutível, isto é, num *individuum*. (JUNG, 2007, p. 281)

A respeito dos sonhos, Chevalier e Gheerbrant, procurando defini-lo, manifestam o mesmo que Jung, que os sonhos aceleram os processos de individualização “que regem a evolução de ascensão e integração do homem” (2008, p.846). Assim, os sonhos têm a função de “estabelecer no psiquismo de uma pessoa uma espécie de equilíbrio compensador” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 846).

É através dos sonhos que o inconsciente e o consciente dialogam. Assim, segundo Jung, existe um eu-interior e um eu-exterior. Há um homem consciente e um homem inconsciente – este, no entanto, muitas vezes, pode ser contestado, causando desagregações no desenvolvimento do indivíduo. A individualização, assim, passa a ocorrer quando o

indivíduo despe-se de sua “persona”, da máscara protetora que a protege e com a qual se apresenta ao mundo, e adentra-se no inconsciente.

Jacobi (1964) analisa o caso de um jovem engenheiro de 25 anos, que tinha dificuldades para ajustar-se à realidade. Em algum dos sonhos investigados, Jacobi (1964) afirma que, através dos sonhos, o processo de individuação é simbolizado por uma viagem de descobrimento a terras desconhecidas.

Podemos constatar que essa situação ocorre com Dahlmann. Ele sonha constantemente com uma morte romântica, como seu ancestral germânico. Esse sonho se intensifica quando, estando internado, sente que já não poderá ter uma morte digna, visto que está se degradando. Há, no entanto, com a viagem ao sul, uma possibilidade de buscar a verdade, a sua verdade. O sul representa para Dahlmann uma forma de buscar-se a si mesmo.

Nessa trajetória pelo pampa, Dahlmann encontra-se com os *gauchos*, que são para Borges, a figuração humana do símbolo pampeano. O *gaucho*, encontrado por Dahlmann, é, assim, uma representação arquetípica, que simboliza o mito universal do herói, de que trata Jung.¹³ Esse símbolo surge cumprindo um papel social, colaborando na construção da imagem de Dahlmann. Conforme Jung (2007) do inconsciente emanam influências determinantes que, independente da tradição, conferem semelhança a cada indivíduo singular, bem como, identidade de experiências e da forma de apresenta-las imaginativamente.

O bibliotecário Dahlmann, leitor assíduo, traz, arraigado à sua memória, leituras fantásticas, personagens e narrativas que colaboram na construção de sua individualização. Os livros fazem parte do universo de Dahlmann.. Nesse universo das letras, Dahlmann conhece obras canônicas, como *Martín Fierro* e *As Mil e uma noites*.

De acordo com Gotschlich esses dois livros não podem ser considerados dicotomias, já que ambos trazem a possibilidade da morte, o desafio frente a determinadas circunstâncias: “A Schahrazad, el acto de narrar en sí, la pone en una situación límite”; “el narrador del poema gauchesco, particularmente en la primera parte, y en la payada con el

¹³ “Para a maioria das pessoas o lado escuro ou negativo de sua personalidade permanece inconsciente. O herói, ao contrário, precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode retirar sua força.” (HENDERSON, 1964, p. 116)

moreno en la segunda, actualiza vivencias que ciertos desafíos cruciales imponen a su vida.” (GOTSCHLICH, 2000)

Gotschilich salienta que é através dos livros que se origina a situação fundamental do conto: o acidente, a operação, o sonho, a viagem e o enfrentamento. A viagem de Dahlmann, é, para Gotschilich, além de um cumprimento do destino do personagem, uma maneira de ver a realidade a partir de imagens literárias. “La irrealidad que domina al texto, por tanto, reside de manera esencial en la visión libresca que domina en la conciencia de Dahlmann y por cierto en todo el relato.” (GOTSCHLICH, 2000) Assim, outra forma de pensar o conto, é através da memória, visto que a literatura é um dos lugares de memória.

Caminhando pela *llanura*, Dahlmann sentindo o frescor da natureza do sul, Dahlmann entra no armazém como se entrasse em outro universo. Surgem, em sua memória, personagens, situações e cenários característicos de *Martín Fierro: el gaucho, el caballo, los duelos, peones de chacra, la estancia, el almacén*. Dahlmann reconstrói, assim, um conjunto de lembranças adquiridas por suas leituras, seus antepassados maternos, como seu avô, Francisco Flores, morto na fronteira de Buenos Aires, por índios de Catriel; por suas recordações familiares, como fotos antigas, espadas, músicas com temas de coragem e destinos. Dahlmann visita um lugar em que se cruzam pensamentos, sensações, restabelecendo contatos e fazendo com que lembranças reapareçam.

Ocorre assim o reconhecimento de lembranças por Dahlmann. A percepção conduzida pelos “objetos do sul” servem para reaparecerem lembranças no personagem. Segundo Halbwachs (2006) o reconhecimento de objetos, chamados por Bérgrson de reconhecimento por imagens, é ligar a imagem de um objeto a outras imagens ou mesmo pensamentos e sentimentos, formando conjuntos, uma espécie de quadro. É nos caminhos, nas “veredas” que encontramos lembranças que nos dizem respeito.

Essas reconstruções são representações de uma tradição que faz parte da cultura de Dahlmann. Elas somente são evocadas porque tem um sentido, por fazerem parte da memória vivenciada de Dahlmann. Ao trazê-las com ajuda da memória, remontam o fato, o acontecimento atualizando-o.

Halbwachs estuda o conceito de memória partindo de Durkheim e de sua contribuição para a sociologia. Para Halbwachs, as lembranças são reconstruções que

fazemos do passado, com dados emprestados do presente, podendo ainda, essas lembranças trazerem reconstruções de imagens cuja manifestação está bastante alterada.

Halbwachs difere memória individual de memória coletiva. Ele afirma que a memória individual existe a partir de uma memória coletiva, visto que as lembranças são constituídas em grupos. Assim, sentimentos que pensamos serem nossos são, na realidade, lembranças do grupo ou grupos e do lugar em que ocupamos dentro do grupo. Já a memória coletiva (ou memórias coletivas) é o “pensamento contínuo” (HALBWACHS, 2006, p. 102), “um quadro” (HALBWACHS, 2006, p. 109), “um painel de semelhanças”, tendo como suporte “um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2006, p. 106).

Em seus estudos, Halbwachs constata também que a memória coletiva não pode ser comparada à história, visto que esta é um painel de mudanças, em que a sociedade se encontra sempre em movimentação, no qual “tudo está ligado” (HALBWACHS, 2006, p. 109). Halbwachs (2006) afirma ainda que a memória coletiva espera que grupos antigos desapareçam, que pensamentos e suas memórias se apaguem para que fixe e conserve imagens, bem como, a ordem de sucessão dos fatos. Assim, todo o processo de construção da memória coletiva retrocede no passado até um certo limite, conforme o grupo da qual faz parte. No entanto, para a história o que importa é o que se encontra além desse limite.

Halbwachs (2006) analisa, assim, a memória coletiva, o tempo e o espaço. Quanto ao tempo, Halbwachs (2006) destaca que ele só é real na medida em que tem um conteúdo, em que oferece ao pensamento uma matéria de acontecimentos. “Ele é limitado e relativo, mas tem uma realidade plena. É bastante amplo para oferecer às consciências individuais um contexto de respaldo suficiente para que estas possam nele dispor e reencontrar suas lembranças” (HALBWACHS, 2006, p. 156)

A respeito da memória coletiva em relação ao espaço, Halbwachs (2006) verifica que não há memória coletiva que não ocorra em um determinado contexto espacial.

É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem que se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças apareça. (HALBWACHS, 2006, p. 170)

Assim, a conservação de uma lembrança ocorre se a permanência do espaço acontecer, ou pelo menos a permanência da atitude do grupo diante da porção do espaço

adotada. Conforme Halbwachs, a imagem do espaço, sua estabilidade, dá a ilusão de não mudar pelo tempo, podendo ser encontrado o passado no presente. Dessa forma, tanto a memória como o espaço são estáveis, não envelhecem e não se perdem.

Pode-se constatar, então, que a memória coletiva reconstrói, revive o passado, trazendo a tradição. A memória coletiva se apresenta como a solução do passado, resignificando esse passado. Dahlmann, consegue acessar um espaço da memória a partir da “geografia mítica do sul”¹⁴.

¹⁴ Esse tema será aprofundado no capítulo 3.

2.2.1 *Martín Fierro*

A obra *Martín Fierro*, de José Hernández, foi escrita a fim de denunciar o regime adotado nas fronteiras. Hernández queria mostrar a precariedade que os *gauchos*, pessoas da campanha, estavam vivendo. É uma obra que faz parte de uma tradição literária: a poesia gauchesca. A poesia gauchesca é escrita por homens cultos, que residem ou vivem a maior parte de sua vida na cidade. Borges difere a poesia gauchesca da poesia feita por gaúchos.

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el Paulino Lucero, con el Fausto, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. (BORGES, 1974c, p. 268)

Borges escreveu inúmeros ensaios, prólogos, contos e produziu diversas releituras a respeito de *Martín Fierro*. O ensaísta salienta, em seu texto *El escritor argentino y la tradición*, que a obra de Hernández, ao mesmo tempo em que traz entonação gauchesca, com comparações da vida pastoril do *gaucho*, apresenta temas abstratos, como o tempo, o espaço, o mar, a noite. Essa constatação faz com que Borges conclua que a literatura argentina não deve abundar traços argentinos, da cor local e da tradição, por exemplo, para ser considerada argentina, visto que ser argentino é uma fatalidade e, sendo assim, não é necessário concretizar o argentino para ser argentino.

Borges produziu três prólogos para *Martín Fierro*, dois de 1962 e um de 1968. Nesses três textos, o escritor destaca o propósito político de Hernández em escrever a obra;

a diferença de Martín Fierro de outros *gauchos* da literatura. Borges mostra que Martín Fierro se impôs a Hernández, por ser um homem convincente: “Yo diría que la voz del protagonista se impuso a los fines circunstanciales del escritor”(BORGES, 1996e, p. 88)

Martín Fierro, segundo Borges, é um dos homens mais vívidos, brutais e complexos que a história da literatura registra, considerando uma obra capital da Literatura Argentina. O escritor compara-o a Alonso Quijano, de Cervantes. Para Borges, Hernández modificou a tradição, já que criou um *gaucho* qualquer, capaz de representar todos os *gauchos*.

Em 1974, Borges tece a seguinte observação a respeito de Martín Fierro

El Martín Fierro es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra – uso la nomenclatura de la época – hacía el gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias. (BORGES, 1996e, p. 93)

Martín Fierro desde sua aparição teve mais de 250 edições. É uma obra que gera ambigüidade em seus críticos. Recebeu inúmeras definições, mas sua leitura não se esgota.

Se não condenamos Martín Fierro, é por saber que os atos costumam caluniar os homens. Alguém pode roubar e não ser ladrão, matar e não ser assassino. O pobre Martín Fierro não está nas confusas mortes que cometeu nem nos excessos de protesto e bravata que atrapalham a crônica de suas desventuras. Está na entonação e na respiração dos versos; na inocência que lembra modestas e perdidas felicidades e na coragem que não ignora que o homem nasceu para sofrer. Assim, me parece, nós argentinos o sentimos instintivamente. As vicissitudes de Fierro nos importam menos que a pessoa que as viveu.(BORGES e GUERRERO, 2007, p. 95-96)

Nas releituras de *Martín Fierro*, Borges brinca com os personagens de Hernández, criando outras histórias.¹⁵ Sarlo (1995) afirma que Borges, dessa forma, agrega elementos que ninguém havia imaginado, gerando uma nova interpretação, uma revisão da crítica sobre o poema e uma afirmação polêmica da sua natureza narrativa.¹⁶

Assim, da mesma forma que “modifica” Martín Fierro, Borges cria uma representação do *gaucho*. Sarlo (1995) cita Harold Bloom, para explicar essa característica dos textos borgeanos

¹⁵ Os contos *El fin* e *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* são alguns desses textos.

¹⁶ No conto de Borges *El Fin*, o personagem Martín Fierro morre em um duelo com o irmão de um gaucho que ele havia matado. De acordo com Sarlo (1995), “subsiste una deuda de sangre que Fierro debe pagar y el hermano del muerto tiene derecho a esperar que Fierro regrese. Este segundo encuentro entre Fierro y el hermano de su víctima no ocurre en el poema de Hernández”. Sarlo destaca que seguindo o código de *honor* e vingança, uma morte ideal para um homem que tem dívidas morais é uma morte em duelo. (Sarlo, 1995)

Sobre la modificación de un texto anterior por parte de un escritor que, al mismo tiempo, lo admira y lo corrige, Harold Bloom ha escrito:
"Un poeta 'completa' antitéticamente a su precursor, leyendo el poema padre de modo tal que se retienen sus términos pero se los hace significar de modo diferente, como si el precursor no hubiera podido ir lo suficientemente lejos".
(SARLO, 1995)

O aparecimento do *gaucho* ocorreu na região do Prata, mais precisamente no rio da Prata. No entanto, esse tipo social foi se estendendo e apresentando características individuais. Ele foi manifestando diversas variações em sua descrição por influência do espaço em que ia ocupando. Podem ser percebidas, a partir disso, duas caracterizações desse arquétipo: o gaucho platino (argentino e uruguaio) e o gaúcho rio-grandense.

Não há identidade entre o gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino. Trata-se de tipos sociais diferenciados histórica, sociológica e culturalmente. Mas há pontos de aproximação, aspectos semelhantes, contatos, interpenetrações. Afinal a família é a mesma. Ambos se formaram e se desprenderam de sociedades pastoris, geograficamente contínuas. (REVERBEL, 1998, p. 136-137)

No Rio Grande do Sul, por outro lado, o gaúcho é tido como emblema regional e dando força mítica à imagem de estado, já que é um herói marcado pela bravura; na Argentina, o *gaucho* é apresentado “ora como um símbolo de atraso gradualmente cedendo seu lugar aos imigrantes mais modernizados, ora como uma figura romantizada que se oporia ao materialismo desses últimos” (OLIVEN, 2006, p. 65)

Talvez essas discussões e, de certa forma, dificuldades em torno da figura do *gaucho* se deva também por terem ocorrido diversos conflitos no âmbito político e formação cultural, já que a Argentina passou por processo de ditadura e autoritarismos.

Borges em *La poesia gauchesca* afirma que

El gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico. (BORGES, 1974j, p. 180)

Borges declara também que o *gaucho* é um tipo pastor eqüestre, feito da intempérie e da solidão, podendo ser considerado menos um tipo étnico do que um destino. Ele escreve um poema sobre *El gaucho* (1996A), evidenciando essas características.

El gaucho

Hijo de algún confín de la llanura
abierta, elemental, casi secreta,
tiraba el firme lazo que sujeta
al firme toro de cerviz oscura.

Se batió con el indio y con el godo,
murió en reyertas de baraja y taba;
dio su vida a la patria, que ignoraba,
y así perdiendo, fue perdiendo todo.

Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura.

Fue el matrero, el sargento y la partida.
Fue el que cruzó la heroica cordillera.
Fue soldado de Urquiza o de Rivera,
lo mismo da. Fue el que mató a Laprida.

Dios le quedaba lejos. Profesaron
la antigua fe del hierro y del coraje,
que no consiente súplicas ni gaje.
Por esa fé murieron y mataron.

En los azares de la montonera
murió por el color de una divisa;
fue el que no pidió nada, ni siquiera
la gloria, que es estrépito y ceniza.

Fue el hombre gris que, oscuro en la pausada
penumbra del galpón, sueña y matea,
mientras en el Oriente ya clarea
la luz de la desierta madrugada.

Nunca dijo: Soy gaucho. Fue su suerte
no imaginar la suerte de los otros.
No menos ignorante que nosotros,
no menos solitario, entró en la muerte. (BORGES, 1996A)

Descreve-o como sendo “un hombre de mediana estatura, curtido por los soles y fuerte, tal como lo vemos aún en las telas de Blanes”. (BORGES, 2003, p.128). No ensaio *El gaucho* – presente em *Prólogos com un prólogo de prólogos* – o escritor trata da simbologia que o *gaucho* carrega, considerando-o um elemento instintivo, compara-o a Roma ao nomea-lo “estatua ecuestre”. Borges difere-o também do aventureiro Far West, visto que o *gaucho* não busca terra e ouro, mas é levado para longe de casa, dando estoicamente a vida por liberdade, pela pátria, por seu chefe.

Nesse mesmo ensaio, Borges salienta que a coragem e a valentia é uma obrigação imposta pela dura vida dos *gauchos*, e que morto, o *gaucho* sobrevive no sangue de certas nostalgias, na literatura e em inspirações de homens da cidade. A respeito do passado histórico e militar argentino, o escritor afirma, na obra *Evaristo Carriego*, que o argentino se identifica com a figura do *gaucho* e do compadre, porque o valor dado pelas tradições

orais a ele não está a serviço de uma causa, como ocorre com a figura do militar – o *gaucho* é puro. “El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes: el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado.” O argentino é muito mais que um cidadão, é um indivíduo. (BORGES, 1974g, p. 162)

Ao longo de sua obra, Borges traz livros, escritos por autores argentinos e europeus, em que o *gaucho* é figura em destaque. Entre diversos escritores abordados, dois são citados constantemente, o escritor inglês William Henry Hudson e José Hernandez.¹⁷

Hudson é um escritor da segunda metade do século XIX, nascido em uma colônia Argentina, filho de colonos de origem americana, que aproveita o período vivido na América Latina para estudar a flora e a fauna locais. Mais tarde, Hudson é enviado a Inglaterra e naturalizado inglês, retratando, em diversos livros, o que estudou e percebeu na Argentina. Hudson consegue trazer arraigadas duas fidelidades, a inglesa – representante de seus ancestrais – e a argentina – terra de sua infância.

É possível verificar na obra *The Purple Land*, de Hudson, como no conto *El Sur*, a construção de determinada representação de identidade cultural. É elaborada uma representação arquetípica do *gaucho*. *The Purple Land* foi publicado pela primeira vez em 1885, com o título *The Purple Land that England Lost: Travels and Adventures in the Banda Oriental, South América*¹⁸.

The Purple Land é narrado em primeira pessoa, pelo personagem Richard Lamb, podendo ser considerado um livro de memórias de Hudson. Graham (1951) afirma que, por mais que Hudson não tenha uma gota de sangue latino, por ter sido criado entre los *gauchos* em Chascomus, conseguiu criar em inglês uma interpretação exata da linguagem usada no pampa.

¹⁷ A escolha por esses dois autores deu-se por Borges destacar que o único escritor que trata realmente do *gaucho* é Hudson. Já Hernandez deve ser ressaltado porque constantemente é resgatado na obra borgeana e também por aparecer referências à Martín Fierro em *El Sur*.

¹⁸ A edição analisada nesse trabalho tem como título *The Purple Land, Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental, in South America, as Told By Himself*, publicada por Grosset & Dunlap, em 1904. Nessa edição tem-se um prólogo escrito por Hudson para essa segunda versão da obra, em que o autor afirma ter modificado e retirado algumas partes da edição anterior, visto que havia sido criticado por jornais e revistas literária de ser um livro de viagens e geografia. Há também nessa edição um apêndice da parte histórica, o qual, segundo Hudson, faz com que os leitores conheçam alguns fatos sobre as terras que a Inglaterra perdeu, bem como, ilustrações das personagens principais feitas por Keith Henderson.

Habiendo sido Hudson de la *Tierra Purpúrea*, en la persona de su viajero, un británico britanizando, no es de extrañar que hubiese vuelto de aquel viaje del espíritu, el sudamericano que, en verdad, era de nacimiento. El que creo Paquita, Dolores y compañía, era casi compatriota de ellas, nacido, criado y formado, alma y cuerpo – pues tenía el hablar lento de los gauchos – en la pampa argentina. (GRAHAM, 1951, p.10)

No livro, Richard Lamb, personagem-narrador, é um britânico guiado pela paixão, que se enamora por uma argentina, Paquita, e para conseguir ficar junto de sua amada foge com ela para Banda Oriental, elemento mais significativo de sua vida. Ao chegar em Montevideu – também chamada por Lamb de Tróia Moderna – ele realiza peregrinações pela cidade, visitando cada casa de comércio, em busca de emprego, visto que, segundo o próprio narrador, é a única maneira que um jovem robusto e medianamente inteligente busca para conseguir ganhar a vida. Não encontrando uma possibilidade de trabalho, Lamb percorre toda a Banda Oriental em busca de algum ofício. Essa designação de Tróia moderna feita primeiramente por Alexandre Dumas, que, sendo sensibilizado pelo drama uruguaio, escreve o livro *A nova Tróia*, compara Montevideu à cidade grega. De acordo com Markun (2003, p.216) o livro de Dumas ajudou a mobilizar a opinião pública européia contra Rosas.

Cabe destacar também que as aventuras vividas por Lamb, em *The Purple Land*, as circunstâncias que o personagem vai vivendo, modificando e identificando-se ao longo do caminho, fazem parte do destino do personagem. Lamb não tem outra saída a não ser percorrer a Banda Oriental a procura de emprego. Em seu percurso, Lamb viaja pela estância encontrando *gauchos*, oficiais hispano-americanos, britânicos, visto que o contexto vivido pelo personagem é de grandes revoluções no Uruguai, mais ou menos na segunda metade do século XIX, época em que se desenvolve a Grande Guerra.

Dahlmann apresenta o mesmo desencaixe vivido pelo estrangeiro Lamb. Ambos precisam correr em busca de si mesmos. Os dois personagens vão sendo guiados pelo destino. Lamb não tem outra saída a não ser percorrer a Banda Oriental a procura de emprego. Em *El Sur*, a aventura de Dahlmann é gerada por uma distração. Um momento inconsciente modifica a vida do personagem borgeano.

Em *The Purple Land*, os *gauchos* encontrados por Lamb são, como afirma Graham (1947), homens que tomam mate, bebem canha e comem muita carne, sendo carregados de superstições, tendo também temperamento melancólico e digno.

He was dressed in shabby gaucho habiliments – cotton shirt, short jacket, wide cotton drawers, and *chiripa*, a shawl-like garment fastened at the waist with a sash, and reaching down half-way between the knees and ankles. In place of a hat he wore a cotton handkerchief tied carelessly about his head; his left foot was bare, while the right one was cased in a colt's-skin sotcking, called *bota-de-potro*, and on this distinguished foot was buckled a huge iron spur, with spikes two inches long. One spur of the kind would be quit sufficient, I should imagine, to get out of a horse all the energy of which he was capable. When I entered he was holding forth on the pretty well-worn theme of fate wersus free will; his arguments were not, however, the usual dry philosophical ones, but took the form of illustration, chiefly personal reminiscences and strange incidents in the lives of people he had known, while so vivid and minute were his descriptions – sparkling with passion, satire, humour, pathos, and so dramatic his action, while wonderful story followed story – that I was fairly astonished, and pronounced this old *pulperia* orator a born genius.¹⁹ (HUDSON, 1904, p. 15)

De acordo com Borges (1996e), Hudson escolhe como espaço para a aventura de seu herói outro lugar que não a província de Buenos Aires de sempre. Ele elege o Estado Oriental para contar sua história. Essa eleição, segundo Borges (1996e), permite enriquecer o destino de Richard Lamb, com o azar e com a variedade da guerra, de modo a poder ficar na memória do leitor as recordações de Hudson representadas na obra.

A respeito de *The Purple Land*, Borges (1996f) afirma ainda que o *gaucho* aparece de modo lateral, secundário, tornando o retrato mais verossímil, já que “el gaucho es hombre taciturno, el gaucho desconoce, o desdeña, las complejas delicias de la memoria y de la introspección; mostrarlo autobiográfico y efusivo, ya es deformarlo.” (BORGES, 1996e, p. 113) O autor acrescenta ainda que a obra, *The Purple Land*, tem dois argumentos.

El primero, visible; las aventuras del muchacho inglés Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible: el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche. [...] La circunstancia de que el narrador sea un inglés justifica ciertas aclaraciones y ciertos énfasis que requiere el lector y que resultarían anómalos en un gaucho, habituado a esas cosas. (BORGES, 1996f, p. 111-112)

Nesse ensaio, Borges compara ainda *The Purple Land* a obras como *Martín Fierro* e outras obras de escritores como Ascasubi e Güiraldes, afirmando que a obra de Hudson é

¹⁹ Tradução: O velho vestia-se a gaúcho, vestindo uma roupa usada, camisa de algodão, casaco curto, calça e chiripá. Um lenço de algodão amarrado descuidadamente ao redor da cabeça servia como um chapéu; o pé esquerdo estava nu e o pé esquerdo forrado em uma bota de potro, em que levava uma enorme espora de ferro, cujas extremidades da rodela não mediam menos de cinco centímetros de diâmetro. Uma espora dessas bastaria, pensei, para obter um cavalo durante a peleia se fosse preciso.. Ao entrar no armazém, o velho contava sobre o tema banal do destino versus livre arbítrio, mas seus argumentos não eram os argumentos áridos e filosóficos habituais. Eles tomavam a forma principalmente de memórias pessoais e episódios únicos na vida das pessoas que ele conhecia, e de forma tão vívida e contextualizadas eram suas descrições - cintilando paixão, sátira, humor e ternura - e tão dramática sua atitude enquanto contava uma história atrás da outra, que eu fiquei realmente impressionado, e julguei esse orador de armazém um verdadeiro gênio.

incomparavelmente maior, visto que na desses argentinos há um injustificado gigantismo teatral na criação de seus personagens e narrativas.

2.2.2 Honra e 'Honor'

Em um ambiente em que é importante honrar o nome carregado, Dahlmann, instintivamente é levado a lutar, quando é identificado, pelo grupo. Ele se reconhece e busca se defender, defender seu espírito, sua moral.

Santos²⁰ (2009a) investiga na trilogia rural de Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangre, Yerma e La casa de Bernarda Alba*, os motivos de *honra y honor*, suas funções para o desencadeamento das tragédias e o vínculo cultural que produzem, entrelaçando as obras. Ela recorre a etimologia dos termos *honra e honor*, bem como, traça comentários sobre algumas significações dos vocábulos.

Etimologicamente o termo honor originou-se do latim honos, honoris, honore e até por volta do século XIII constitui um vocábulo feminino, mas posteriormente consolidou-se como masculino. Quanto ao seu significado, inicialmente esteve ligado a designação de patrimônio, usufruto de terras de alguma vila ou castelo; posteriormente passou a designar sorte, alta posição. É justamente desse vocábulo que derivou o termo honrar, o qual irá mais tarde dar origem ao termo honra. (SANTOS, 2009a, p. 16)

Analisando o dicionário da Real Academia Española, Santos (2009a) constata que *honra e honor* são definidos de forma muito semelhante, apresentando mais pontos em comum do que de contraste, podendo, muitas vezes, ser tratados como sinônimos. Há, no entanto, ainda a presença do sentido etimológico, já que *honor* apresenta ligação a patrimônio, usufruto de terras. Santos destaca que, por mais que os vocábulos sejam definidos de forma semelhante, serem caracterizados como algo próprio do ser, somente *honor* é entendido como qualidade moral, capaz de reger as ações do ser humano, fazendo com que cumpra suas obrigações, respeite a si mesmo e ao próximo. Já *honra* tem um sentido muito próximo, mas apresenta como principal diferença o fato de ser o reconhecimento social dessas ações. Em outros dicionários de língua espanhola *honra*

²⁰ Discussões acerca da honra e honor percorrem a Literatura Espanhola, na qual, Federico García Lorca, em sua trilogia rural, traz essa temática muito bem representada. Luciana Crestana dos Santos, mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, produziu uma dissertação a respeito desse tema: “*Honra e Honor nas tragédias rurais de Federico García Lorca*”.

aparece como sinônimo de *honor*, no entanto, *honor* não é apontado como sinônimo de *honra*. Assim, quando distinguidos, os termos não têm uma diferença clara.

A autora (2009a) analisa também dicionários de língua portuguesa, como Houaiss. Ela ressalta que *honor* tem sentido de consideração, respeito, atenção, estima. Já *honra* é considerado o princípio ético que leva alguém a ter uma conduta virtuosa, corajosa, ter um bom conceito junto à sociedade. Assim, constata que mesmo na língua portuguesa os vocábulos são definidos de forma muito próxima, não existindo grande distinção em sua caracterização.

Santos (2009a) demonstra que o comportamento humano e a esfera social condiciona as definições para os termos. “Uma pessoa pode ser honrada e não ter essa *honra* reconhecida pela sociedade, ou ser reconhecida pela sociedade como uma pessoa honrada e não ser na verdade. A sociedade impõe normas e valores morais ao indivíduo.” (SANTOS, 2009a, p. 18-19)

Segundo a autora (2009a), a *honra* sempre esteve ligada a procedência familiar, a posição social e a descendência concedem-na. Assim, *honra* vem acompanhada do vocábulo “vergonha”, pois ambos são valorizações sociais, fazendo com que o indivíduo conduza suas atitudes de modo a concordar com as normas morais pré-estabelecidas, para não sentir-se “envergonhado” perante a sociedade.

Santos salienta que *honra* é mais recorrente que *honor*. *Honra* está mais ligada a ações do indivíduo e *honor*, por ter uma conotação mais poética, sendo mais aplicada a problemas de valor individual e questões sexuais. Ela mostra também que muitas vezes a honra é dividida em dois sentidos: em um primeiro sentido, *honra* aparece ligado a *honor*, sendo os valores e virtudes morais internas; enquanto que o segundo sentido, *honra* tem um valor de reconhecimento social, posição social ocupada por alguém. Outras por sua vez a *honra* é dividida em honra interior e honra exterior, em que, de acordo com Santos (2009a) a primeira corresponde à “estima de si” e a segundo ao “reconhecimento de seus valores pelos outros” (SANTOS, 2009a, p. 21)

Para a análise de seu trabalho, Santos (2009a) considera *honor* “como a qualidade que o ser possui, qualidade que se mantém, que o indivíduo pode manchar através de seus atos, qualidade moral que não se perde, que ninguém pode tirar, já que consiste em algo interno e espiritual” e *honra* “como algo que se adquire, se herda, se lava com sangue, que

o mundo reconhece e pode exaltar, menosprezar ou manchar, que se pode perder aos olhos do mundo”. (SANTOS, 2009a, p. 21)

A autora afirma que as ações dos personagens são perpassadas pelos motivos de *honra* e *honor*, de forma que não há outra saída que não seja a eclosão da tragédia. Ela deixa claro que esses motivos não são apenas termos literários, mas colaboram na constituição de uma região. Ao mesmo tempo que unem as relações sociais de um espaço geográfico, delimitam Andaluzia como região, produzem uma identificação e diferenciação desse espaço. No entanto, a autora reitera que *honra* e *honor* estão presentes desde a origem da literatura espanhola.

Em *El Sur*, Dahlmann no armazém, frente a situação que se apresenta, traz uma mistura de sentimentos de *honra* e *honor*. Ao mesmo tempo em que Dahlmann busca defender seus pressupostos morais, sua índole, seus valores, acreditando defender o que considera ser verdadeiro, ser correto; o personagem, só passa a sentir-se pressionado a defender seu caráter a partir do momento em que teve seu nome descoberto por outras pessoas. Assim, além de defender seu *honor*, Dahlmann defende a *honra* de sua família. Ele procura defender o nome de seus familiares, em especial, seu avô materno, Francisco Flores, não deixando que “manchem” a história da qual faz parte. Todavia, o peão que duelar com Dahlmann, busca essa luta para adquirir um valor moral frente aos demais. Ele defende sua *honra*.

Em *Hombre de la esquina rosada*, conto publicado em 1935 no livro *Historia universal de la infâmia*, Borges narra uma história que se passa nos arredores de Buenos Aires, na noite em que um homem tido por covarde, Rosendo Juárez, conhecido por seu grupo como, “el Pegador”, deixa o bairro, a cidade para nunca mais voltar. A atitude de fraqueza, a falta de *honor* e de *honra* de Rosendo, narrada pelo personagem anônimo, de fugir do duelo, é retomada em outro conto borgeano, *Historia de Rosendo Juárez*.

Nesse conto, escrito em 1970, que faz parte do livro *El Informe de Brodie*, Rosendo Juárez encontra Borges em um bar e conta a sua versão da história. Assim, temos um mesmo personagem visto por ponto de vista distinto, ou seja, apresentando razões porque atuou daquela forma no primeiro conto. Ele modifica a realidade apresentada no primeiro conto. Os valores de covardia e de coragem acabam mudando, ou seja, o não aceitar uma

provocação não é mais visto como covardia, mas como uma forma de mostrar o centramento do homem, um poder e um grande autoconhecimento.

Borges mostra, com esses contos, que o mundo tem múltiplas interpretações, que geram impotência e questionamentos no ser humano, já que o homem nunca para de autotransformar-se. Percebe-se que *honra* e *honor* são elementos que constituem a cultura na qual cada indivíduo se insere.

2.2.3 Duelo

O duelo entre Dahlmann e o *muchacho* do bar é um enfrentamento desejado pelo personagem principal, já que, conforme o narrador, se fosse possível escolher uma morte, essa seria a morte ambicionada. Conforme Tedio (2000), no artigo *Borges y El sur: entre gauchos y compadritos*, afirma que esses *muchachones* são *compadritos*, porque diferente do *gaucho* que é “un hombre que por ser campesino, formado en el contacto permanente con la naturaleza pampeana, es leal, respetuoso, honesto pero bravo y duro cuando se le busca” (TEDIO, 2000), o *compadrito* é o *gaucho* que perdeu sua moral, por estar inserido na cidade e manter contato com a civilização, o capitalismo, tornando-se

delincuente, seguramente resentido porque la ciudad le robó su espacio. Es el campesino inmigrante que se vio obligado a venirse a los suburbios, a los arrabales, desplazado del campo por la mecanización de la pampa, y para sobrevivir, ante el desempleo, debió convertirse en maleante orillero, en pandillero o contrabandista (TEDIO, 2000)

No entanto, Tedio salienta que não se deve confundir o *compadrito* com o “gaucho malo o matrero”, já que este “es el campesino argentino que, perseguido por el juez de campaña porque no votó en las elecciones por el candidato oficial o por cualquier otro asunto, debe huir, abandonando a su familia.” (TEDIO, 2000) Tal como Martín Fierro que ao matar um homem precisa fugir da polícia.

Para Tedio, o conto apresenta dois pólos da sociedade, uma sociedade anônima e sem leis e uma sociedade oficial, sendo que aquela desafia esta. A própria atitude de Dahlmann de ser portador de livros e lê-los pode ser considerada uma afronta, mais um motivo para briga, visto que, segundo Tedio, aos *compadritos*, é uma forma de mostrá-los quanto são incultos e incivilizados. “Los compadritos, inmigrantes que vinieron del campo, hacen parte del grupo anómico y por ello, en 'El Sur', desafían a un representante de la sociedad normal, de tal modo que su acto, más que un duelo, constituye un asesinato, una violación de la norma”. (TEDIO, 2000) Outra diferenciação entre *gaucho* e o *compadrito* é, segundo o autor, a presença de elementos que constituem esses personagens: o *cuchillo* e a *daga*. Conforme o autor o *cuchillo* é um elemento vulgar, encontrado em qualquer lugar nos subúrbios. Em contrapartida, a *daga* é uma “arma anacrónica, antigua, con una mayor tradición cultural, hecho que se reafirma por provenir de las manos del gaucho”. (TEDIO, 2000)

Dahlmann consegue encontrar alguém que o faça se aproximar de seu avô campesino, morto bravamente. Dahlmann torna-se uma espécie de “espelho”. Ele reflete seu parente e ao mesmo tempo reflete seu rival. Ambos são Dahlmann, sendo que o rival representa a possibilidade dele libertar-se.

A respeito dos duelos presentes nas narrativas de Borges, Sarlo acrescenta que

las variaciones cruzadas del duelo y del doble son una estrategia de universalización: cuando el duelo no reintroduce un orden, ni lo explica, el doble metafísico de los duelistas coloca, en una dimensión universal propia de la literatura fantástica, el episodio cuyas raíces culturales están en la llanura. (SARLO, 1995)

A presenta do duelo é uma constante na obra do escritor argentino. Destaco dois contos em especial, *El duelo* e *El otro duelo*, presentes no livro *El informe de Brodie*, obra em que esse tema se destaca. Nesses dois textos, não ocorrem duelos explícitos. Em *El duelo*, temos uma narrativa em que duas amigas, Marta Pizarro e Clara Glencairn de Figueroa, de mesma profissão, pintoras, fazem uma guerra de pincéis²¹. Em *El duelo*, são dois *gauchos* Manuel Cardoso e Carmen Silveira, que vão cultivando ódio um do outro, travando, durante toda a vida, batalhas, duelos “implícitos”. O que diferencia os dois contos é o ambiente em que ocorrem, no primeiro temos o conflito na cidade e no segundo, na área rural.

Em ambos, temos lutas veladas, em que o ódio vai se confundindo com a paixão e a admiração. Os personagens veem-se no outro, um precisa do outro, tal como um espelho, para se refletirem. Cabe destacar que ao tratar do tema de duelos, Borges busca mostrar de alguma forma a presença do *gaucho*, de alguma maneira eles são apresentados a essa figura típica do *sur*²².

Na obra *Evaristo Carriego*, Borges compara as batalhas, lutas a uma dança, “el tango pendenciero”. O escritor afirma que talvez a função do tango seja dar aos argentinos a certeza de terem sido valentes e apresentarem *honor* e valores.

Alan Pauls, no livro *El factor Borges*, produz ensaios de leitura a fim de orientar a leitura da literatura borgeana. No texto intitulado, *Libros en armas*, Pauls afirma que a toda a literatura do escritor argentino poderia ser lida como um manual sobre as distintas formas de disputa,

²¹ Camila Pasqual produz um texto analisando esses dois contos e denomina-os dessa forma

²² Em *El duelo*, mesmo estando em um ambiente urbano, o *gaucho* aparece como elemento significativo de pinturas, chamando a atenção da pessoas.

desde la querrela intelectual o erudita (peleas entre escuelas filosóficas, heterodoxias y herejías, litigios de lectura y de interpretación de textos, etc.) hasta el enfrentamiento físico de un duelo a cuchillo o un hecho de sangre, pasando por el célebre motivo del doble, una variate con la que Borges suele traducir las relaciones de rivalidad a la esfera más o menos universal de la metafísica. (PAULS, 2004, p. 39)

Pauls afirma que o duelo para Dahlmann pode não ter sentido, mas que “el duelo *da* sentido”, introduz ordem, confere plenitude a uma vida vazia, ajuda a reorganizar o passado, gera uma experiência. Duelar implica um encontro com o outro, sendo um momento único, já que individualiza, e ao mesmo tempo, convencional, por trazer um conjunto de códigos que fazem parte de uma tradição, inscrevendo uma vida particular a destinos análogos, similares. Os duelos abrem “un mundo dentro del mundo”, criam “un tiempo fuera del tiempo”, são “un bloque de vida arrancado al contexto de la vida, un estado de excepción que pone entre paréntesis las leyes corrientes”. (PAULS, 2004, p. 42)

El duelo *es* para Borges el modelo mismo de la ficción: una situación narrativa que articula de una manera particular la relación entre la literatura y la vida. Porque la ficción según Borges es precisamente eso: lo que suspende la vida, lo que *saca* la vida. Uma vida *fuera* de la vida, *outra* vida en la vida, cuya legalidad interrumpe por un momento las leyes comunes de la vida. (PAULS, 2004, p. 42)

Os duelos, assim, funcionam como arquétipos, mantêm sua essência, mas vão mudando suas representações, disfarçando o sistema original: o enfrentamento de dois homens que objetivam matar ou morrer.

3. A viagem de Dahlmann

O mesmo acaso que fez com que Dahlmann encontrasse o livro *As mil e uma noites*, na biblioteca, faz com que descuidosamente ele sofra o acidente. “Ciego a las culpas, el destino puede ser depiado con las mínimas distracciones”, adverte o narrador. Simbolicamente o livro *As mil e uma noites* é responsável para determinar o destino de Dahlmann. É com o livro nas mãos que Dahlmann passa um período se recuperando do acidente, viaja para o sul, se distrai diante de alguns acontecimentos, enfim desvia a atenção de sua vida.

Constantemente *As mil e uma noites*, alguns textos presentes na obra são citados ou reconstruídos por Borges. Ele escreveu ensaios sobre os tradutores de *As mil e uma noites*, poesias, contos sobre a obra, contribuindo para a criação de uma aura intangível do livro. Em *Los traductores de las mil e una noches*, o escritor afirma que é o mais belo livro já produzido, em que algo além do infinito é dado através da obra. *As mil e uma noites* é, para Borges, um arquétipo de livro, já que representa a origem de tudo que pode vir a acontecer. “Uno tiene ganas de perderse en *Las mil y una noches*; uno sabe que entrando en esse libro puede olvidarse de su pobre destino humano; uno puede entrar en un mundo, y ese mundo está hecho de unas cuantas figuras arquetípicas y también de individuos.” (BORGES,1993b, p. 67)

O livro foi valorizado antes pela literatura ocidental do que pela oriental. No ensaio *Las mil y una noches*, Borges tenta definir o ocidente e o oriente, mas constata que tal distinção é impossível, comparando a questão de definição do latino-americano. Para o escritor, ninguém se sente latino-americano, “nos sentimos argentinos, chilenos, orientales (uruguayos).” (BORGES,1993b, p. 67) Borges que afirma que esse conceito não existe, que tem sua base em um mundo de extremos, no qual as pessoas são felizes ou infelizes, ricas ou pobres.

Para Borges, a obra constitui parte prévia de nossa memória. Assim, não é necessário realizar a leitura de *As mil e uma noites*. O fato ficcional não importa, para Borges. O que deve ser destacado é o que a obra suscita. *As mil e uma noites*, segundo o escritor, deve ser valorizada pelas possibilidades de interpretações, pelas situações

inusitadas, pela inventividade e analogias possíveis. “El libro es una serie de sueños, cuidadosamente soñados.” (BORGES, 1996C, p. 504)

Na poesia *Metáforas de Las mil y una noches*, Borges enumera quatro metáforas presentes na obra²³: o rio, a trama; o sonho; o mapa. Nessa poesia, a ficção e a realidade se misturam, o escritor faz referências a diversas obras e períodos históricos, cruza espaços e tempos. A obra assim é uma espécie de labirinto circular e atemporal, em que o homem fica enclausurado. Diante desse fato, Borges aconselha: “sigue leyendo mientras muere el día / Y Shahrazad te contará tu historia”. (BORGES, 1989, p. 170)

É “escuchando la voz de Shahrázád” (BORGES, 1996C, p. 504) que Dahlmann constrói sua viagem “iniciática”. A viagem é um elemento essencial para que o personagem cumpra seu “destino”. É através do deslocamento, tanto geográfico quanto metafórico, que ocorre uma transformação interna do personagem. Chevalier e Gheerbrant, em *Diccionario de símbolos* afirmam que a simbologia da viagem resume-se “na busca da verdade, da paz e da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 951).

A viagem torna-se uma espécie de labirinto, em que o indivíduo sai em busca de si mesmo, procurando sua essência. O percurso realizado por Dahlmann torna-se uma iniciação. O personagem segue um itinerário imaginário, criado por ele, em que ele manifesta suas percepções, seus desejos, sonhos, pensamentos, de maneira que ele mesmo acaba sendo seu próprio guia.

Chevalier e Gheerbrant constatarem que, na literatura, a viagem simboliza uma aventura, uma procura, que pode ser uma busca por conhecimento, concreto ou espiritual, mas que na maioria dos casos esse trajeto marca uma fuga de si mesmo. Desse modo, “a viagem torna-se o signo e o símbolo de uma perpétua recusa de si mesmo” salientando que “a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 952-953).

“A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais de que um deslocamento físico.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 952). Ao mesmo tempo em que essa travessia produz uma idéia de fuga da realidade, apresenta um desejo pelo desconhecido, uma busca por crescimento.

²³ Sandra Aparecida Silva produz uma dissertação a respeito do livro *As mil e uma noites* em que aborda essas quatro metáforas e como elas aparecem em Borges.

Ao mudar de um espaço físico para outro, Dahlmann não muda só espacialmente, transforma-se em outro Dahlmann, reveste-se de novos pensamentos, conceitos, visões de mundo. A viagem interior possui uma carga mítica e simbólica, empregada pela percepção do viajante, considerado construtor de seu próprio labirinto.

Em seu labirinto, Dahlmann percorre espaços geográficos, espaços que praticados pelo narrador tornam-se, em realidade, imagens, símbolos que colaboram para construir e falar da cultura. Vamos percorrendo os espaços selecionados pelo narrador onisciente, que, como um oráculo, conhece e brinca com a vida do personagem.

As paisagens e os itinerários vividos pelo personagem são espaços imaginários, que demarcam fronteiras, limites e relações identitárias. A viagem de Dahlmann é, assim, uma passagem, representa a vida humana, em busca de lugar. Demarca, também, o que permanece e o que se (re)inventa (cultura/tradição). O caminho enunciado, percorrido por Dahlmann é uma construção proxêmica que partindo de um espaço geográfico específico – a Argentina, Buenos Aires, o sul argentino – funda espaços culturais, que questionam a existência humana, partindo do local questiona o universal.

Certeau, em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, afirma que a literatura, a escritura, bem como, o ato de falar são maneiras de fazer “sucata”, já que combinam espaços, criam e transitam em lugares, construindo caminhos. Os caminhos ou práticas espaciais, dessa forma, manipulam elementos de uma base, de uma ordem construída. Essas práticas espaciais são por isso práticas significantes, designam apropriações espaciais, tornam habitáveis os lugares; lembram, nomeiam, ordenam espaços.

Para Certeau, então, o ato de caminhar torna-se uma enunciação, em que o pedestre se apropria do sistema topográfico, ocorrendo a realização espacial do lugar, em que movimentos criam posições diferenciadas. O escritor considera a cidade um tecido urbano, uma possibilidade, um sujeito universal, uma experiência social que constrói relações, cruzamentos, organiza lugares, itinerários, cria percursos de espaços, metáforas.

O lugar para Certeau é a ordem, a configuração instantânea de posições, história fragmentária, isolada, quebra-cabeças, enigma. Em *El sur*, representa o labirinto metafórico, simbólico, enfim o imaginário de Dahlmann. O espaço, por sua vez, corresponde a percursos, às práticas. “O espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202). Os lugares são criados pelas práticas do espaço. Assim, praticar o espaço é, no

lugar, ser outro e passar ao outro. Desse modo, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas” (CERTEAU, 1994, p. 202)

A forma como Dahlmann percebe, lida com a carga imaginária de que é portador, constrói o espaço praticado de Certeau. Em outras palavras, os espaços praticados representam a travessia executada pelo personagem para encontrar-se, a qual carrega sentidos atribuídos por Dahlmann.

No artigo *A literarização da região e a regionalização da literatura*, Jürgen Joachimsthaler (2009), ao discutir o caso germânico, a respeito do processo de literarização das regiões e de regionalização das literaturas, bem como, apresentar conceitos de região, regionalidade e regionalismo, contata que é através dos sentidos atribuídos pelo sujeito semantizador que são construídos: o pertencimento, a identidade; consolidados os mitos regionais, particularidades lingüísticas, hábitos e costumes. “Ele [o sujeito] participa, antes de mais nada, desta particularidade pelo fato de que também ele a representa na sua vida”. (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 31-32)

Nesse artigo Joachimsthaler afirma que os modelos identitários são construídos pelo homem. Conforme o autor, é por meio dessa "ação humanizadora da cultura" que as regiões se tornam "pátria", entendida pelo autor, como país em que se nasce ou sente-se cidadão. No entanto, Joachimsthaler salienta que "espaços culturais por si sós, ainda não são regiões" (p. 28), são considerados “áreas geográficas” em que os bens culturais são disseminados, podendo formar a partir da interculturalidade “concentrações espaço-culturais”. Cabe destacar que, para o autor,

“região’, ‘pátria’, torna-se espaço cultural para os nela nascidos ou para os que a ela se dirigiram, por meio da consciência de sua particularidade, por meio do desenvolvimento do acúmulo cultural casual num sistema de (auto)-criação, num ‘espaço significativo’, num modo de expressão – tratado e elaborado de forma lingüística, artística e/ou jurídica – de uma existência situada espacialmente.” (JOACHIMSTHALER, 2009, p.30- 31)

Joachimsthaler apresenta duas instâncias que colaboram nesse processo, o governo e as instituições regionais de ação cultural semântica. A partir disso, distingue a “região político-jurídica”, marcada por “engajamentos identitários” e a “região cultural-literária”, sendo que ambas pressupõem um “sujeito semantizador” que dá sentido e particularidade a uma região. (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 31)

Segundo o autor, ao pensar em região não se deve pensar em delimitações geográficas, definições de áreas, ou mesmo em escalas hierárquicas (regionalidade,

nacionalidade, internacionalidade), visto que região é “uma condensação de espaço cultural” (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 40) em que se constroem identidades regionais, que podem se sobrepor, criando “regionalidades pluriculturais”, partindo do sentido dado para identificação dos espaços.

Certeau, de maneira semelhante, afirma, a respeito da escritura, que a descrição é um ato criador-cultural que funda relatos de espaços. Os relatos transformam “lugares em espaços ou espaços em lugares”. (CERTEAU, 1994, p. 203). Os relatos de espaço podem ser como um mapa, em que se vê a ordem dos lugares, ou com um percurso, em que movimenta. No entanto, “nos dois casos, um fazer permite um ver”(CERTEAU, 1994, p. 205) O relato, desse modo, faz a travessia, instaura uma caminhada, funcionando como um “guia”. É nessa travessia que se articula também uma passagem. O relato, então, é, ao mesmo tempo, fronteira, pois cria contatos, pontos de diferenciação e pontos comuns; e ponte, uma vez que, ora solda, ora contrasta insularidades.

Da mesma forma, Rafael José dos Santos (2009b), no ensaio *Relatos de regionalidade: tessituras da cultura*, constata que uma região equivaleria a um espaço, se a compreendermos como conjunto de práticas, de ações e relações sociais. “Uma região cultural estaria para as delimitações físicas, como o *espaço* está para o *lugar* nos termos de Certeau” (SANTOS, 2009b, p. 15). Santos sugere pensar, então, em relatos de regionalidade: “Tal como nos relatos de espaço, os *relatos de regionalidade* não são transposições da região (ou do regional) para a linguagem. Antes, eles são co-produtores de regionalidades, na medida em que se constituem de sentidos partilhados” (SANTOS, 2009b, p. 16)

Os “espaços culturais”, de Joachimsthaler, as práticas de espaço, de Certeau ou práticas de regionalidade, de Santos, podem ser transpostas para análise de espaços imaginários ou da memória cultural de Dahlmann. Ao viajar, Dahlmann contempla paisagens criada em sua memória, por meio de suas lembranças, e através de seu “museu imaginário”. Caminhando com o personagem, vamos percebendo que os lugares vão se tornando espaços, os quais deixam de ser um mapa imaginário do personagem e passam a ser um percurso no qual nos movimentamos.

Entramos no trem e acompanhamos Dahlmann, em seu almoço, que lhe remete à infância, visualizamos pela janela do trem, em seu percurso, cruzando, atravessando a

geografia da pátria, lugares que se tornam espaços: “casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas”, que olham o passar do trem; “jinetes”; “zanjas y lagunas y hacienda”; “largas nubes luminosas” (BORGES, 1974f, p. 527). Dahlmann percorre uma série de espaços, caracterizados como “sueños de la llanura”, que podem ser considerados arquétipos, símbolos que fazem parte da memória cultural e imaginária do personagem.

Quando Dahlmann desembarca do trem, descemos e com ele caminhamos pela planície, “aspirando con grave felicidad el olor del trébol” (BORGES, 1974f, p. 528) Adentramos n armazém e vamos circulando pelo lugar. Com ajuda do narrador, sabemos como esse lugar se organiza, criamos um mapa da disposição das pessoas no armazém.

O narrador nos mostra que há três “muchachones” em uma mesa comendo e bebendo ruidosamente, “apoyado en el mostrador” vemos um homem velho, que faz com que Dahlmann recupere em seu “museu imaginário” leituras de *Martín Fierro*, suas discussões a respeito do *gaucho*. Sabemos também que Dahlmann encontra-se em uma mesa, próxima à janela. Com esse ambiente formado mapeamos o lugar.

Quando começa a haver interação, entre Dahlmann e os personagens encontrados no armazém, esse lugar transforma-se em espaço. Ocorre um contato cultural entre Dahlmann e os peões, cria-se uma ação, um espaço cultural.

Nessa prática de espaço cultural, os compadritos, fazendo parte de um lugar distinto do de Dahlmann, por possuírem uma memória cultural diferente à do personagem, entram em conflito. Eles atuam, agem com Dahlmann partindo de seu imaginário, com provocações, buscam o duelo e a discussão. Dahlmann fica perplexo nessa “zona de contato”, encontra-se em uma situação ambígua.

Inicialmente, ele afirma para si mesmo que não está assustado e que seria um disparate responder às provocações dos peões. Resolve sair do armazém. Procura não interagir com eles. No entanto, quando o dono do armazém conversa com Dahlmann, advertindo-lhe e nomeando-o, ele transforma-se. Adentra no espaço cultural dos compadritos, pergunta-lhes o que querem, o que buscam. A partir desse fato, o bibliotecário passa a apresentar uma nova identidade.

Nesse duelo com o compadrito, Dahlmann identifica-se com o *gaucho*, é ele quem procura auxilia-lo na luta, dando-lhe sua adaga. Com a adaga na mão, Dahlmann torna-se

representante de um imaginário. Começa a fazer parte de um novo espaço cultural. Essa ação do personagem cria uma rede, funda uma nova região identitária e cultural.

Para Geertz, a cultura é tecida por atos simbólicos, por diferentes ações sociais dotadas de sentidos subjetivos. Além de paisagens e elementos culturais, presentes nas “teias da cultura”, deve-se pensar nas relações sociais produzidas com outras formações culturais. É por meio dessas ações sociais culturais que se pode pensar a construção da regionalidade.

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, p. 10)

É através do comportamento, visto como ação social, diferente de comportamentalismo behaviorista, que as formas culturais encontram articulação. Geertz afirma ainda, que a construção cultural, bem como a interpretação dessa construção, não tem fim. À medida em que surgem novos fenômenos sociais, as interpretações devem continuar sendo formuladas. Esse é o sentido da teia cultural de Geertz. Tal elucidação liga-se à idéia de Pozenato (2003) sobre região como redes, sendo que nesse caso é a cultura que se enreda, formando teias.

Os espaços praticados por Dahmann são representações de uma região, são relatos de regionalidade, já que se constroem pelas práticas, ações e relações sociais. Representam valores culturais presentes na sociedade. É a identidade sendo marcada, refletida. O viajante Dahmann sofre com a união de uma idéia que possui do passado e com representações que tem do presente. Dahmann vive na fronteira.

De acordo com Sarlo, em *Borges, un escritor de las orillas*, o escritor argentino explorará essa contradição na formação cultural da Argentina em grande parte de sua obra.

Su invención poética de "las orillas" o en el plegado de fronteras móviles entre dos mundos: Europa y el Río de la Plata, libros y cuchilleros, su abuela inglesa y sus abuelos militares. Algo, profundo y enigmático, del pasado argentino está ligado a esta cultura criolla, que Borges contrasta con las tradiciones urbanas, letradas y europeas. Ninguna de las dos vetas puede ser repelida o abolida por completo; ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir la otra. Pero su coexistencia resulta, invariablemente, no en un equilibrio de simetría clásica sino en una dinámica de conflicto. (SARLO, 1995)

Essa dinâmica de conflito representa aos olhos de Borges a formação da identidade nacional argentina. Parece que Borges consegue tocar o sentimento de pátria argentina, destacando pontos mais sensíveis e de difícil racionalização. Borges coloca lado a lado

sistemas culturais distintos, criando personagens e situações que vivem em uma situação de fronteira.

Sarlo (1995) salienta que durante anos Borges se questionou a respeito das instabilidades culturais presentes em seu país.

Borges está muy lejos de las apacibles soluciones sintéticas que harían de la Argentina el espacio de la fusión cultural. Por el contrario, toda su literatura está atravesada por el sentimiento de la nostalgia, porque percibe el pliegue de dos mundos, la línea sutil que los separa y los junta, pero que, en su existencia misma, advierte sobre la inseguridad de las relaciones. Borges distingue espacios y previene las amenazas y los peligros del borramiento imaginario de los pliegues que, en la ficción, organizan dos culturas, dos lenguas, dos historias. En este sentido, la literatura de Borges es de frontera: vive de la diferencia. (SARLO, 1995)

Esse cruzamento de culturas percebido em Dahlmann e destacado por Sarlo, mostra que Borges converte esses problemas culturais em uma aventura narrativa. E é nessa aventura em que ocorre a renúncia de algo próprio, uma espécie de dependência que marcará para sempre a vida do viajante que nunca pertence completamente a uma cultura.

O trem que conduz Dahlmann ao sul é um elemento simbólico que marca esse não pertencimento, demarca uma fronteira, mas também representa a união, a possibilidade de contato. Certeau, em *Naval e carcerário*, analisa como se constitui o processo da viagem e com se configura esse viajante. O autor percebe que o viajante, alojado em um compartimento, vive em uma situação em que tudo é “minuciosamente mapeado”. Para o autor, o viajante é

“uma célula racionalizada. Uma bolha do poder panóptico e classificador, um módulo do isolamento que torna possível a produção de uma ordem, uma insularidade fechada e autônoma, eis o que pode atravessar o espaço e se tornar independente das raízes locais.” (CERTEAU, 1994, p. 193-194)

Nesse reino utópico, em que a ordem impera, somente cabe ao viajante repousar e sonhar. Fora desse sistema organizacional, que é o trem, tem-se outra imobilidade, que no viajante, produz um “encantamento no abandono”, pois ao mesmo tempo em que são destacados os objetos imóveis, “montanhas solenes, extensões verdes, aldeias sossegadas, colunatas de prédios, negras silhuetas urbanas contra o rosa do entardecer, brilhos e luzes noturnas em um mar de antes de depois de nossas histórias” (CERTEAU, 1994, p. 194), é evidenciado a sua situação de “estar fora”.

A imobilidade de dentro e de fora é quebrada pela vidraça e os trilhos. Segundo Certeau, a ferrovia “corta o espaço e transforma em velocidade de sua fuga as serenas identidades do terreno” (1994, p. 194) Através da vidraça é possível ver e por meio dos

trilhos, é possível atravessar esse terreno. Essas duas ações agem de maneira separada: um cria a distância, “quanto mais vês, menos agarras”; e o outro remete a uma injunção de passar, criam um “imperativo do desapego”, “vai, segue em frente, este não é teu país”. “A vidraça e a linha férrea repartem de um lado a interioridade do viajante, narrador putativo e, do outro, a força de sê-lo, constituído em objeto sem discursos, poder de um silêncio exterior” (CERTEAU, 1994, p. 194-195)

A vidraça e o aço do trem são elementos que fazem aflorar a memória do viajante, tiram “da sombra os sonhos”, criam paisagens incógnitas, bem como, “fábulas de nossas histórias interiores”. Esses símbolos marcam a passagem, quebram o silêncio e demarcam a fronteira. Os ruídos produzidos pelos trilhos e pelas janelas evidenciam o invisível, a locomotiva, a “maquinaria teatral”, “mesmo discreto, indireto, a sua orquestra indica o que faz a história, e garante, à maneira de um boato, que existe ainda uma história.” (CERTEAU, 1994, p. 195) Tal como a história, a locomotiva pode sofrer percalços. Certeau adverte também que só existe história onde há um preço a pagar. Para adentrar no trem é preciso pagar, visto que é ela quem comanda os demais acontecimentos, como um deus invisível, “alinha o sonho e a técnica”.

Ao sair desse locomotor, “dessa sociedade que fabrica espectadores e transgressores de espaços”, outra história recomeça, surge uma “onda de rostos maravilhosamente expectativos”. A máquina, parada parece um monumento, um “deus desmanchado”. Novas fronteiras recomeçam.

Certeau afirma que as espacialidades organizam-se de maneira a determinar fronteiras. A fronteira para o autor é “como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros”. (CERTEAU, 1994, p. 214) Ao mesmo tempo em que separa, une. Funciona como ponte, interligando, dando passagem, fazendo a travessia. Assim, por meio do relato, da viagem, das práticas de espaço que Dahlmann executa sua travessia, através da *metaphorai*²⁴.

No texto *Além das fronteiras*, Sandra Jatahy Pesavento conceitua fronteiras como marcos simbólicos, "são marcos, sim, mas sobretudo, de referência mental que guiam a percepção da realidade", como elementos culturais, que trazem sentido, fazem parte do

²⁴ Certeau lembra que os transportes coletivos de Atenas são chamados *metaphorai*. Assim, “para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” – um ônibus ou um trem”. (1994, p. 199)

"jogo social das representações"; como um marco que une e separa; como um "marco de referência imaginária que se define pela diferença", referindo-se a construção simbólica de identidade. (PESAVENTO, 2002, p. 35-36)

A autora acrescenta que as fronteiras

"induzem a pensar na passagem, na comunicação, no diálogo e no intercâmbio. Figurando um transitio não apenas um lugar, mas também de situações ou época, assim como de população, esta dimensão aponta para uma nova reflexão: a de que, pelo contato e permeabilidade, a fronteira é, sobretudo, híbrida e mestiça." (PESAVENTO, 2002, p. 36)

Nesse sentido as fronteiras tornam-se uma forma, uma possibilidade para serem realizadas novas construções, novas percepções, bem como, novos sujeitos. Assim, constroem-se como representação, passam a "estar no lugar de", sendo si mesmo e sendo o outro.

Jacques Leenhardt, no texto *Fronteiras, fronteiras culturais e globalização*, fala a respeito da ambigüidade que existe na fronteira. O autor procura mostrar, da mesma forma que Pesavento, que a fronteira é um caminho, um limite entre dois territórios, que abre a perspectiva de um "terceiro olhar": "nem perdido na singularidade do lugar, na cor local, no *genius loci*, nem perdido nas brumas da abstração universalizante" (LEENHARDT, 2002, p. 30)

Há em *El Sur* um certo sentido em não chegar. O marco emblemático da obra é a travessia. Esse terceiro olhar de que fala Leenhardt, podendo ser entendido como uma terceira margem. As fronteiras em que vive Dahlmann simbolizam sua travessia. Ele se encontra na travessia, na qual não há saída, nem chegada. A travessia, dessa forma, se torna muito mais que um tema, torna-se uma ambigüidade. Estando na terceira margem, as palavras se tornam ambíguas. Ocorre a impossibilidade de escolha de um significado só. Elas estruturam e reestruturam as relações sociais.

Considerações Finais

O percurso literário de Borges parte do Sul. No entanto, a forma como seu discurso é construído produz uma sensação de ambigüidade. Tanto os personagens quanto os leitores borgeanos encontram-se em uma bifurcação. O percurso realizado por eles cria labirintos metafóricos, demarcam a situação fronteira em que se encontram.

Dahlmann viaja pelo pampa em 1939, época em que a visão de horizonte imutável e inacabável já não existia. Assim, mesmo fazendo parte de um espaço em que as fronteiras já tinham um sinônimo de limite, o viajante Dahlmann cruza essa fronteira, vai além. Ele ultrapassa esse limite e adentra em “uma zona privilegiada de encontro”. (CHAVES, 2006, p. 62)

A identidade, então, vai sendo construída por meio dessa ambigüidade. A idéia de fronteira criada por Borges mostra que a nomeação de um espaço, a identificação de um personagem, de uma persona, se constrói na travessia. Assim, muito mais que uma identidade unívoca, campesino ou cidadão, Borges mostra possibilidade de uma identidade de fronteira.

De acordo com Chaves,

No interior do labirinto sucedem-se lances de desmedida violência, mas paradoxalmente ocorre uma certa paralisia da ação. As ordens de comando se anulam, os chefes se contradizem, neutralizando qualquer estratégia no império da desordem. Equiparam-se na mesma fronteira “heróis e pusilânimes”, eliminando a distinção entre os vencedores e os vencidos. (CHAVES, 2006, p. 29)

Dahlmann é seu avô, mas é também o compadrito. Há um rompimento de fronteiras entre eu e o outro. Dahlmann vive em um terceiro espaço. Ele não é nem *gaucho*, nem urbano, não se encontra nem no campo, nem na cidade. Dahlmann é um representante das *orillas*, tal como Borges.

Denise Mallmann Vallerius, em sua tese *De traduções, intermediações e transcriações: o regionalismo borgeano para além das fronteiras* (2009), analisa o conto *El Sur* e afirma que Borges produz uma definição de fronteira, em que esta representa uma metáfora da situação fronteira do homem latino-americano. De acordo com Vallerius,

Dahlmann não aceita de forma passiva uma identidade urbana, necessitando deslocar-se, mesmo que no plano imaginário, até o “Sul”. Assim, rechaça a identidade que lhe é dada como certa, estável e livre de conflitos para abraçar a tensão que emana da fronteira e que lhe permite reconhecer-se como uma identidade fragmentada.

O discurso dicotomista que vê o outro como algo a ser combatido é destruído em Borges. Temos a presença da alteridade como elemento essencial na busca de uma identificação. O caráter polissêmico da obra borgeana evidencia essa característica. Há nos textos borgeanos a idéia de incompletude, em que textos vão remetendo a outros textos infinitamente. Assim, a própria metáfora da fronteira encontra-se na linguagem metafórica empregada por Borges.

Os duelos enfrentados ou criados por Dahlmann levam o personagem a um espaço em que não há separação entre a realidade e a imaginação. Dahlmann percebe o universo deformado pelos anseios de sua imaginação. Ele busca sua individualidade, mas acaba tornando-se um elemento alegórico. Acabam se unindo no personagem duas forças: a busca por uma morte ideal e o poder do imaginário. Assim, percebe-se que o indivíduo que não se reconhece, mas que busca reconhecer-se em outros que não são ele, acaba se destruindo pelos inúmeros reflexos percebidos.

Chaves afirma que Euclides da Cunha verbalizou o *sertão* brasileiro e fundou um “território imaginário de legitimidade universal”, tal como outros escritores latino-americanos, como Juan Rulfo e o *llano*, Roa Bastos e o *chaco*, Guimarães Rosa e as *gerais*. Pode-se dizer, assim, que Borges funda o *sur mítico*.

Como afirma Chaves,

no interior da escritura abismática, cada elemento contém a sua projeção, isto é, a fronteira do seu reverso. Assim o território vai perdendo os limites demarcados. O pampa não é senão o itinerário do trem fantasma que aproxima e diferencia o texto de sua tradição, o particular e o universal.(2006, p. 68)

Nessa terceira margem que é a fronteira ocorre o reconhecimento do sul mítico, que traz intrínseco a história e a literatura. Cria-se, assim, uma “ficção geográfica”²⁵ em que um espaço geográfico, real, histórico passa para a ficcionalizado. O sul, espaço imaginário, tanto no sentido topográfico quanto no fictício, é uma procura, uma procura da origem e do

²⁵ Expressão de Euclides da Cunha, empregada em *Os Sertões*.

destino. O sul mítico é um espelho que fornece a imortalidade. *El Sur* torna-se, assim, uma representação de uma breve totalidade²⁶, cabendo ao leitor adentrar nessa viagem iniciática e percorrer caminhos, lugares da memória.

Pinto constata que o tema da memória em Borges aparece de diversas maneiras:

na busca enviesada de uma pátria que se afirma menos pelas cores nacionais do que por sua dispersão num patrimônio ocidental alastrado; no resgate de uma cidade – Buenos Aires – aparentemente perdida no surto modernizador do início do século XX; na metáfora do percurso indescritível que faz com que, ao nos afastarmos de nossa origem, nos reaproximemos dela; na identificação de um patrimônio literário, repertório que sustenta a produção textual e funciona como uma espécie de memória do mundo, revelada em citações, provocando, assim, a fusão, nos textos borgeanos, de repertório e memória. (PINTO, 1998, p307)

A memória reatualiza, recria pela recordação um passado. É um elemento que representa um duelo entre o esquecimento e a recordação, entre a história e a ficção. Borges um memorioso, que brinca com o real e o imaginário, com o lembrar e o esquecer, arquiteta desde o início de sua produção, uma literatura que enclausura e que liberta. Borges é o guardião da memória do mundo.

²⁶

Análise de Arrigucci Jr. que pode ser empregada em *El Sur*. Ver p. 24.

Referências

ANDRADE, M. de. Literatura modernista argentina III. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.

ANTELO, Raul. Borges/ Brasil. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.

ARRIGUCCI JR , Davi. Borges e a experiência histórica. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano). *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASEFF, Marlova Gonsales. Borges e o Sur mítico. *Fragmentos*, n28/29, p. 167/177 Florianópolis/ jan - dez/ 2005

ASSIS BRASIL, Luis Antonio de. O nosso pampa, tão comum e vários. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ASSUNCAO, Ronaldo. A problemática do idioma dos argentinos em Borges.. In: *Congresso brasileiro de hispanistas*, São Paulo, 2002. Disponível em:<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300052&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: dez. 2009.

BENEDUZI, L. (2008) Nostalgia do tempo em um tempo de Nostalgia. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008, p. 22.

BENSEÑOR, José R. Dadon. Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales “Scripta Nova”*. Universidad de Barcelona. Deposito Legal: B. 21.741-98. vol. VII. Num. 145, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo, 1950.

_____. Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974a.

- _____. Buenos Aires. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996a.
- _____. Cuaderno San Martín. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974b.
- _____. El duelo. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996b.
- _____. El escritor argentino y la tradición. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974c.
- _____. El Fin. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974d.
- _____. El gaucho. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996c.
- _____. El gaucho. *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé editores España, 1996A
- _____. El Inmortal. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974e.
- _____. El outro duelo. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996d.
- _____. El Sur. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974f.
- _____. *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral: Buenos Aires, 1993a. Disponível em: http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_pampa_suburbio_dioses.htm Acesso em: mar. 2010.
- _____. Evaristo Carriego. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974g
- _____. Fervor de Buenos Aires. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974h
- _____. *História universal da infâmia & outras histórias*. São Paulo: Circulo do Livro S.A., 1975.
- _____. Historia universal de la infamia. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974i.
- _____. Martín Fierro. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996e.
- _____. Metaforas de Las mil y una noches. *Obras completas III*. Argentina: María Kodama y Emecé Editores, 1989.
- _____.
- _____. La poesia gauchesca. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974j.
- _____. Luna de Enfrente. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974l.
- _____. Prólogo com um prólogo de prólogos. *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé editores España, 1996B

_____. (Selección de Antoine Galland) Las mil y una noches. *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé editores España, 1996C.

_____. *Siete Noches*. España: Fondo de Cultura Económica, 1993b.

_____. Sobre *The Purple Land*. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996f..

_____. *Textos Recobrados 3*, Buenos Aires: Emecé, 2003.

_____; GUERRERO, Margarita. *O "Martín Fierro"*. (Tradução de Carmem Vera Cirne Lima). Porto Alegre: L&PM, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. United States of America. 1969.

CACHIN, Françoise. Le Paysage du peintre. In: Nora, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire II. La nation*. v. 1. Paris: Gallimard, 1986.

CALLES, Diva Cleide. Múltiplas leituras de *El Sur*, de Jorge Luis Borges. *Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura - Ano 04 n.09 - 2º Semestre de 2008*. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaEspanhola/artigos/art_diva_calles.pdf> Acesso em: jan. 2010.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAPEL, Horacio. El camino de Borges a la Cosmópolis: lo local y lo universal. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Universiad de Barcelona. v. VI, nº 129, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. O mundo fantástico de J. L. Borges. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Seix Barral, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rs: Vozes, 1994.

CLARET, Martin; FONSECA, Cristina. *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987.

CORREA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de Estoque*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: (mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- DAÓLIO, Marly Alves. O sentido ético da existência. *Temas & Matizes* - nº 06 - segundo semestre de 2004.
- ECO, Humberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- EULÁLIO, Alexandre, O Bestiário fabuloso de Jorge Luis Borges. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.
- CUNHA, Fausto. Introdução a Borges como Deus e como labirinto. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.
- FIGUEIREDO, Carmem Lucia Negreiros de. Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade e literatura. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Rio de Janeiro, 2002.
- FIGUEIREDO, Luis Antonio de. *Cinco faces de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1986.
- FONSECA, Antonio Ângelo Martins da. Em torno do conceito de região. *Sitientibus*. Feira de Santana, n. 21, p. 89-100, jul./dez. 1999.
- FRANZ, M. -L. von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Editora Nova Fronteira, 1964.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Gaunabara Koogan S.A. 1989.
- GOTSCHLICH, Guillermo. Lecturas borgeanas de la literatura gauchesca. Ensayos y Cuentos. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad de Chile*, 2000.
- GROUSSAC, Paul. *Lo mejor de Paul Groussac*. Jorge Luis Borges selecciona Bs. As., Fraterna, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HENDERSON, JosephL. Os mitos antigos e o homem moderno In: JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Editora Nova Fronteira, 1964.

HOBSBAWM, Eric John; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JACOBI, Jolande. Símbolos em uma análise individual. In: JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Editora Nova Fronteira, 1964.

JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. *Antares: Letras e Humanidades*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, nº2, jul-dez, 2009.

JOSEF, Bella. J. L. Borges, o último criador de mitos. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. *O Homem e seus símbolos*. Editora Nova Fronteira, 1964.

JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editora Universitária, 1996.

KIEFER, Charles. Simetrias e leves anacronismos em *O Sul*. *Confraria* - revista bimestral - no. 14 mai/jun 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero14/ensaio01.htm>> Acesso em: dez. 2009.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, Fronteiras Culturais e Globalização. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MARKUN, Paulo. *Anita Garibaldi: uma heroína brasileira*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

MEYER, Augusto. Jorge Luis Borges. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v.45, 1984.

NORA, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire* II. La nation. v. 1 . Paris: Gallimard, 1986.

OLIVEN, Ruben. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil Nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.

OLMOS, Ana Cecília de. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PASQUAL, Camila. O duelo de Borges ou a guerra dos pincéis. *Tessituras, Interações, Convergências. XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, USP, 2008.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

PAVIANI, Jaime. *Cultura, humanismo e globalização*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

_____. *Região, experiência e cultura regional*. Disponível em:
<http://www.ucs.br/ucs/tp/POSLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/professores/jayme_paviani/artigo.pdf
> Acesso em: dez. 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das Fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

PINTO, Julio Pimentel . En busca del Sur. *Variaciones Borges*, Aarhus, v. 20, p. 191-196, 2005. Disponível em:
<<http://www.flech.usp.br/dh/pos/hs/images/stories/docentes/JulioPimentel/emBuscaDoSul.pdf>>

_____. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: _____. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

_____. *O romance: um esquema didático*. Chronos, Caxias do Sul, 1977.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Org. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Gardini T.)

REVERBEL, Carlos. *O gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma biografia literária*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1980.

_____. *Borges: hacia una interpretación*. Madrid: Ediciones de Bolsillo, 1976.

RONCAYOLO, Marcel. Le Paysage du savant. In: Nora, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire* II. La nation. v. 1 . Paris: Gallimard, 1986.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paulo e Virginia**. Nova ed. rev. e corr. Pelotas: Livraria Universal, 1904. (Coleção Especial Laudelino Teixeira de Medeiros)

SANTOS, Luciana Crestana dos. *Honra e honor nas tragédias rurais de Federico García Lorca*. Caxias do Sul: UCS, 2009a. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/ucs/tp/POSLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/dissertacoes/dissertacao?identificador=264>> Acesso em jan. 2010.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. 2009. *Antares: Letras e Humanidades*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, nº2, jul-dez, 2009b.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Disponível em: < <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php> >

_____. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHITTINE, Denise Ventura. Buenos Aires: o labirinto real e imaginário de Borges. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. USP: São Paulo, 2008. Disponível em: < www.abralic.org.br/cong2008/.../pdf/.../DENISE_SCHITTINE.pdf > Acesso em: fev. 2010.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SILVA, Sandra Aparecida. *Um Aleph*: Borges, segundo o livro das *Mil e uma noites* (Estudo Comparativo da poética árabe como elemento de construção da poética narrativa de Jorge Luis Borges). São Paulo: USP, 2008. . 258p. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../8/.../TESE SANDRA APARECIDA SILVA.pdf> Acesso em: abr. 2010.

SILVA, Tomáz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TEDIO, Guilherme. Borges y "El sur": Entre gauchos y compadritos. *Espéculo*: Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2000. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html> Acesso em: mar. 2010.

VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado..(Org.). *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

VALLERIUS, Denise Mallmann. *De traduções, intermediações e transcrições: o regionalismo borgeano para além das fronteiras*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 315p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15905/000693709.pdf?...1> Acesso em: mai. 2010.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Toma Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 2005.

WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: O homem no espelho do livro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Anexo

El Sur, Jorge Luis Borges

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores: una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.

Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las Mil y Una Noches* de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de *Las Mil y Una Noches* sirvieron para decorar pasadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin, dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera

frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

En el *hall* de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de *Las Mil y Una Noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido.

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario.

Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo. También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desafortado, a veces no había

otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba).

El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación, que era poco más que un andén con un cobertizo. Ningún vehículo tenían, pero el jefe opinó que tal vez pudiera conseguir uno en un comercio que le indicó a unas diez, doce, cuadras.

Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.

El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento. Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia*. Atados al palenque había unos caballos. Dahlmam, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. El hombre, oído el caso, dijo que le haría atar la jardinera; para agregar otro hecho a aquel día y para llenar ese tiempo, Dahlmann resolvió comer en el almacén.

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de éstos ya no quedan más que en el Sur.

Dahlmann se acomodó junto a la ventana. La oscuridad fue quedándose con el campo, pero su olor y sus rumores aún le llegaban entre los barrotes de hierro. El patrón le trajo sardinas y después carne asada; Dahlmann las empujó con unos vasos de vino tinto. Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñolienta. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra: otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dalhman, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de *Las Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada:

-Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando.

El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era otra ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó.

-Vamos saliendo- dijo el otro.

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.