

BORGES E A POLÍTICA DA EXPRESSÃO A TRANSVALORAÇÃO DO PASSADO NACIONAL

Eduardo Pellejero*

Em 1991, Gilles Deleuze e Félix Guattari assinalavam que as obras de Kafka (para a Europa Central), assim como as de Melville (para a América do Norte), davam conta de uma potência expressiva incomensurável: a literatura como enunciação colectiva de um povo menor, que só encontra a sua expressão –e mediatamente a sua existência– *no e através* do escritor⁷.

Digamos, para generalizar, que a ideia de que é possível produzir novas formas de subjectividade (individuais e colectivas), através de um uso inteligente da expressão, tem sido recorrente na literatura moderna e contemporânea, e tem suscitado os seus conceitos tanto na crítica como na filosofia.

Sem ir muito longe, Lelia Madrid e Doris Sommer, cada uma à sua maneira, procuraram reconstruir a história da literatura latino-americana deste ponto de vista. Em ambos os casos, ora para por a descoberto a relação que existe entre a política e a ficção na história do nascimento de uma nação⁸, ora para –dado isto– deslocar a atenção sobre as tentativas de desconstruir estas ficções hegemónicas, é comum a convicção de que insiste na expressão uma força política latente.

Quero dizer, a expressão devém política, para além da legislação do público, o policiamento do comum e a administração do Estado, cada vez que intervêm na consolidação ou na problematização dos sujeitos de um dispositivo qualquer de poder. E, pelo menos, em dois sentidos diferentes: por um lado, com efeito, temos escritores alentados a preencher os vazios de uma história que contribui para legitimar o nascimento de uma nação e impulsionar essa história no sentido de um futuro ideal⁹, ao mesmo tempo que, por outro lado,

* Universidade de Lisboa, Lisboa – Portugal, epellejero@hotmail.com.

⁷ Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 14; e Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, pp. 103-104.

⁸ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, versão castelhana de José Leandro Urbina e Ángela Pérez, FCE, Bogotá, 2004; p. 22.

⁹ Cf. Sommer, *op. cit.*, p. 24 e ss.: “En 1847, el futuro historiador y presidente de Argentina, general Bartolomé Mitre, publicó un manifiesto con el que pretendía suscitar la producción de novelas que sirvieran de cimiento a la nación. (...) Dentro del espíritu idealista de la reforma ilustrada que consideraba que una legislación racional inspiraría conductas racionales, Mitre estaba convencido de que las novelas de calidad promoverían el desarrollo de América Latina. Las novelas enseñarían a la población sobre su historia, sus costumbres apenas formuladas,

encontramos escritores que procuram reintroduzir a contingência no passado, propiciando a resistência ou a abertura de novos espaços de possível¹⁰.

Neste sentido, por exemplo, Robert Burgoyne tem mostrado como as ficções, que jogam um papel central na construção de uma identidade nacional por parte do cinema norte-americano, enquanto imagens de consenso social, encontram nos anos oitenta e noventa uma oposição inesperada em filmes que pretendem reformular, através de um trabalho de fabulação alternativo, essas ficções dominantes, oferecendo «identidades alternativas» –como dizia Foucault– ou propiciando a adopção –para usar o vocabulário de Nietzsche– de uma «segunda natureza» por parte da gente (uma natureza política, social, étnica)¹¹.

Porque a política depende da história, mas o problema da história é que não há história, mas sempre varias histórias, uma infinidade de histórias. O problema do povo é que não há povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que é necessário unir ou, pelo contrário, salvaguardar na sua diversidade, através do agenciamento singular de uma memória comum, que só a arte pode convocar¹².

así como sobre ideas y sentimientos modificados por sucesos políticos y sociales que aún no habían sido celebrados. (...) Cuando el oficio de escribir –como acto de crear América- parecía más urgente, la autoridad suprema se limitó en favor de los autores locales, quienes no se atormentaban ante la idea de escribir fabricaciones compensatorias para llenar un mundo plagado de vacíos. (...) Las guerras civiles resonaron durante toda una generación y, en el ínterin, los periódicos publicaban por entregas tanto novelas europeas como americanas. Los romances locales no sólo entretuvieron al público lector con remiendos de una historia nacional llena de agujeros, sino que desarrollaron una fórmula narrativa para resolver conflictos que se venían arrastrando por años, constituyéndose en un género postépico conciliador que afianzó a los sobrevivientes de las encarnizadas luchas, postulando a los antiguos enemigos como futuros aliados. En los Estados Unidos, el país y la novela prácticamente nacieron de la mano; lo mismo ocurrió en las naciones del sur, siempre y cuando consideremos que fue la consolidación, más que la emancipación, el momento culminante de este parto”.

¹⁰ Problema estritamente político que Paul Virilio, em *A insegurança do território*, colocava nos seguintes termos: “«Habitar como poeta ou como assassino?». Assassino é aquele que bombardeia o povo existente com populações molares que não cessam de fechar de novo todos os agenciamentos, de precipitá-los num buraco negro cada vez mais amplo e profundo. Poeta, pelo contrário, é aquele que lança populações moleculares na esperança de que semeiem ou mesmo engendrem o povo futuro, passem para um povo futuro, abram um cosmos” (Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980; pp. 426-427).

¹¹ Burgoyne distingue, neste sentido, dois modos cinematográficos de explorar ou reinventar o passado comum na procura de novas formas de agenciamento da multidão. Por um lado, temos uma reconstrução do passado que se opera «de baixo», enfatizando as experiências minoritárias de segregação e exploração como aspectos centrais do passado americano. E, por outro, temos uma aproximação «transversal» à história, que contra a ideia de uma comunidade de iguais, destaca as relações antagonistas (especialmente raciais) que constituem o tecido social. Exemplos do primeiro tipo seriam *Born on the Fourth of July*, *JFK*, *Jefferson in Paris* e *Forrest Gump*. Exemplos do segundo, *Thunderheart*, *Malcom X* e *Glory*. Em todos, de qualquer modo, a mitologia da identidade nacional norte-americana aparece atravessada por uma dupla contradição: “não só o ideal de uma camaradagem profunda e horizontal é obscurecido pelo facto da dominação e da hierarquia racial, mas o mito da nação é também contradito por uma espécie de sistema lateral de castas, no qual a identidade é construída segundo relações de oposição” (Burgoyne, Robert, *Film nation: Hollywood look at U.S. history*, London, University of Minnesota Press, 1997; p. 3)

¹² Deleuze, *Cinéma-2: L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985; p. 286.

Ainda quando programaticamente sempre se tenha colocado nos antípodas do compromisso literário, Borges apontou alguma vez na arte uma «função política compensatória» deste tipo. Recordarei, para começar, os seguintes versos, que datam de 1958:

O tango cria um turvo
Passado irreal que de algum modo é certo¹³.

Estes versos retomam, no essencial, o comentário que Borges fazia de um diálogo de Oscar Wilde, onde afirmava que “a música revela-nos um passado pessoal que até esse momento ignorávamos e nos move a lamentar desventuras que não nos aconteceram e culpas que não cometemos”¹⁴.

Mas na música, e mais tarde na literatura, e mesmo no cinema, Borges iria ver mais; ia ver, como muitos dos seus contemporâneos e como quase todos os seus epígonos, a possibilidade efectiva de redefinir a identidade nacional (ética, cultural e política) através de uma reconstrução criativa do passado pela expressão.

Seja ainda o caso do tango, que é abordado mais explicitamente em *Evaristo Carriego*. Borges afirma então que o tango tem por objecto a fabulação de uma certa memória combativa:

Talvez a missão do tango seja essa: dar aos argentinos a certeza de terem sido valentes, de terem cumprido já com as exigências da coragem e da honra.¹⁵

Memória alternativa, em todo o caso, se tivermos em conta que a independência da América, ao menos na medida em que constituiu uma empresa argentina, não menos que a conquista do deserto, já supunha um passado militar copioso e, logo, uma experiência singular desses valores.

A posição de Borges é mais complexa do que pode parecer num princípio (dada a marginalidade dos textos em questão e a suposta puerilidade dos seus objectos). Comporta, para começar, uma concepção da literatura que, para além dos seus problemas formais,

¹³ Borges, «El tango», em Borges, *Obras Completas*, 4 vols., Barcelona, Emecé Editores, 1989; tomo II, p. 266.

¹⁴ Borges, *Evaristo Carriego*, em *Obras Completas*, tomo I, pp. 162-163. Cf. Borges, «Sobre Oscar Wilde», em *Obras Completas*, tomo II, p. 70, onde Borges volta sobre essa mesma referência, desta vez denunciando a fonte: “el dictamen de que la música nos revela un pasado desconocido y acaso real (*The critic as artist*)”.

¹⁵ Borges, *Evaristo Carriego*, em *Obras Completas*, tomo I, pp. 162-163.

reconhece um objecto político imediato na produção de ficções alternativas às ficções hegemónicas (tanto no domínio da cultura como no do social).

A Argentina, do mesmo modo que a América, é um lugar literário e ficcional. Logo, a arte não pode ocupar senão um espaço duplamente ficcional: um espaço dividido entre as ficções coloniais hegemónicas (que coincidem com a sua primeira fundação), as ficções nacionalistas modernas (que dobram especularmente a gesta da independência), e as ficções dos escritores que, em maior ou menor medida, procuram pôr em questão essas ficções dominantes, reformulando a tradição e relançando continuamente a fábula da sua fundação (apelando a esse «passado desconhecido e acaso real» de que falava Wilde e do qual Borges faz eco).

É neste sentido que podemos ler, por exemplo, «Fundación mítica de Buenos Aires», poema que Borges escreve em 1929, e no qual, contra a versão da história consagrada, propõe-nos variações que a colocam em questão:

Pensando bem a coisa, suporemos que o rio
era azulado então como oriundo do céu
com a sua estrelinha vermelha para assinalar o sítio
no qual fez jejum Juan Díaz e os índios comeram.¹⁶

Ou que abrem, inclusive, o espaço para uma memória alternativa:

Fixaram uns ranchos trémulos na costa
dormiram estranhados. Dizem que no Riachuelo,
mas são embelecocos forjados na Boca.
Foi um quarteirão inteiro e no meu bairro: em Palermo.

(...) A tarde tinha-se afundado em ontens,
os homens partilharam um passado ilusório¹⁷

É, também, o sentido que devemos dar ao critério que rege a «História do tango», e em geral todos os textos que compõem Evaristo Carriego, onde a questão não é “como foi aquele Palermo, mas como teria sido bonito que fosse”¹⁸.

Quero dizer, Borges reconhece nesta forma activa da memória, que de certo modo enriquece e aumenta o passado, uma das potências próprias da literatura¹⁹. A saber: para fugir

¹⁶ Borges, «Fundación mitológica de Buenos Aires», em *Obras Completas*, tomo I, p. 81.

¹⁷ Borges, «Fundación mítica de Buenos Aires», em *Obras Completas*, tomo I, p. 81. Cf. «Prólogo» (1969): “Esta composición, por lo demás, es fundamentalmente falsa. Edimburgo o York o Santiago de Compostela pueden mentir eternidad; no así Buenos Aires, que hemos visto brotar de un modo esporádico, entre los huecos y los callejones de tierra”.

¹⁸ Cf. Borges, «Prólogo» [a *Evaristo Carriego*], em *Obras Completas*, tomo I, p. 101.

das ratoeiras literárias e políticas nas quais nos vemos fechados, a literatura é capaz de nos ajudar na paciente e infinita tarefa de nos reinventar a nós próprios enquanto sujeitos individuais e colectivos²⁰ (tema que Borges abordara em «O escritor argentino e a tradição» e que Juan José Saer –num curioso paralelo com a literatura de Gombrowicz– resgatará sob o lema da «perspectiva exterior»²¹).

Voltando ao caso do tango. Se Borges prefere o tango, como fábula de um Palermo que poderia ter sido, e que seria de vital importância que fosse, é porque o passado militar cunhado nas histórias oficiais não funda uma conexão produtiva com a gente, isto é, não constitui uma memória comum onde os homens se reconheçam para a organização ou a estilização da vida, porque:

o argentino, na hora de se pensar valente, não se identifica com ele (apesar da preferência que nas escolas se dá ao estudo da história), mas com as vastas figuras genéricas do *Gaacho* e do *Compadre*.²²

Do *gaucho* e do compadre, aclaremos, tal como estes aparecem depois da sua reformulação pela música popular e a literatura *gauchesca*, enquanto contrapontos às ficções hegemónicas do Estado e do poder em geral. Borges escreve:

O argentino encontraria o seu símbolo no *gaucho* e não no militar porque o valor cifrado naquele pelas tradições orais não está ao serviço de uma causa e é puro. O *gaucho* e o compadre são imaginados como rebeldes; o argentino, ao contrário dos americanos do norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado. Isto não se pode atribuir ao facto geral de que o Estado é uma inconcebível abstracção; o certo é que o argentino é um indivíduo, não um cidadão. Aforismos como o de Hegel: «O Estado é a realidade da ideia moral» parecem-lhe piadas sinistras.²³

¹⁹ Cf. Borges, «Thomas de Quincey. Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos», Biblioteca personal, Hyspamérica, Buenos Aires, 1987: “De la suma de páginas que componen el libro de *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, de Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado”.

²⁰ Roberto González Echeverría, *Alejo Carpentier: The pilgrim at Home*, p. 28 (citado em Lelia Madrid, *La fundación mitológica de América Latina*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1989; p. 11).

²¹ Cf. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004; pp. 17-29. Cf. Borges, «El escritor argentino y la tradición» em *Obras Completas*, tomo I, pp. 267-274.

²² Borges, *Evaristo Carriego*, em *Obras Completas*, tomo I, pp. 162-163.

²³ Borges, *Evaristo Carriego*, em *Obras Completas*, tomo I, pp. 162-163.

Colaborando na postulação da realidade destas «figuras genéricas do *gaucho* e do compadre» enquanto ficções alternativas, em todo o caso, Borges vem somar-se à empresa deicida que Vargas Llosa atribui ao escritor na sua análise da obra de Gabriel García Márquez. Só que o Deus morto por Borges não é o demiurgo platónico nem a palavra feita carne dos livros sagrados, mas o espírito absoluto hegeliano que se realiza no mundo sob a forma do Estado moderno. Neste sentido, talvez fosse mais correcto inscrevê-lo na linha dos deicidas nietzscheanos.

Borges, com efeito, não cria do nada estes tipos existenciais, mas resgata-os de uma tradição que tende a fixá-los para a reprodução de certos ideais nacionalistas, para tratar, por sua vez, de dar-lhes uma segunda natureza. Ao contrário de Lugones, de Rojas ou de Estrada, que tendem a reterritorializar os argentinos, a partir destas figuras, em arquétipos míticos que remetem para uma origem esquecida, Borges –como Zarathustra– não conhece mais terra que a dos seus filhos (uma terra sempre por descobrir, ou, melhor, por inventar²⁴). Terra que não implica uma territorialização sobre o futuro sem ser, ao mesmo tempo, uma desterritorialização do passado.

Falamos, não da revisitação de um passado monumental (oficial ou revisionista), que procuraria o reconhecimento ou a iluminação do leitor (alienação ou tomada de consciência), mas de uma reconstituição útil da memória, capaz de pôr em questão as representações existentes e abrir o leque das possibilidades futuras. Como diria Foucault, a literatura “pensa [assim] a sua própria história (passado), mas para libertar-se do que pensa (presente), e poder finalmente pensar «de outra maneira» (futuro)”²⁵.

Tem-se tornado habitual a afirmação de que a obra de Borges aposta sistematicamente na inversão de perspectivas instituídas e na destituição de vectores temporais, mas é necessário lembrar as consequências que estes procedimentos têm ou podem chegar a ter a nível dos dispositivos que os constituem como sujeitos éticos, culturais e políticos. Para Nietzsche, ao fim e ao cabo, uma política expressiva deste tipo podia significar, através da transfiguração do passado, o caminho para um homem e um povo futuros²⁶.

²⁴ Nietzsche, «Del país de la educación», *Así hablaba Zarathustra*: “já só amo a terra dos meus filhos, a terra ainda não descoberta no mar mais longínquo; é por ela que mando as minhas velas a procurar e voltar a procurar. É nos meus filhos que quero remediar o facto de ser filho dos meus pais: e compensar todo o futuro... por este presente!”.

²⁵ Deleuze, *Foucault*, versão castelhana de José Vasquez Pérez, Barcelona, Paidós, 1987; pp. 149-155.

²⁶ “Wagner será para este povo [por vir] (...) não o vidente que perscruta o futuro, como quiçá temos a impressão, mas o intérprete que transfigura um passado” (Nietzsche, *Considérations Inactuelles, I et II*, versão francesa de Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1990; IV - § 11).

Isto é, a destruição do conceito de verdade histórica por uma instrumentalização da potência do falso, poderia propiciar a oposição de ficções alternativas às ficções dominantes, como agenciamentos colectivos de enunciação que apelam à constituição de um povo que aparece como ausente.

O que aqui está em jogo é uma erosão dos limites entre o factual e o ficcional, que desloca o critério da objectividade escolar (como parte de um aparelho de Estado) ao da criação do novo (enquanto propriedade de um povo que falta). E este último é o mais importante. Porque estes procedimentos literários são controversos, não pela sua mistura de ficção e história, mas pelo uso que fazem da ficção para desafiar os pontos de vista consagrados pela história (política ou literária)²⁷.

Trata-se de uma conjugação muito especial do estético e do político, que pode chegar a tornar indecível uma situação sem saída, bifurcar o tempo, ou mesmo diferenciar uma nova sensibilidade, através de um reordenamento do real (actual) e uma reformulação do passado (virtual), contra a postulação de uma representação ideal como reguladora de um estado de facto (utopia).

Neste sentido, e acredito que isto talvez não desgostasse a Borges, podemos ver na ficção um sucedâneo da “função do trabalho do sonho e, por extensão, dos momentos de reordenação selectiva que marcam as descontinuidades históricas”²⁸.

Do mesmo modo que Nietzsche, Borges compreende que quando a história falha na empresa de fazer da cultura uma força vital, cabe à arte pôr em jogo o passado, mesmo quando para isto tenha que dismantelar antigas estruturas de sentido.

Sabemos que Borges era um exímio artista da transvaloração. Penso, para mencionar apenas alguns exemplos, em «A esfera de Pascal», em «Kafka e os seus precursores», em «Pierre Menard, autor do Quixote». Mas penso também, para voltar onde começámos, na transvaloração da poesia *orillera*, do tango, e da história argentina, que seguramente conhece o seu ponto de máxima exposição na redefinição borgeana do *Martín Fierro* como livro nacional²⁹. Quero dizer, o *Martín Fierro* já tinha sido consagrado por Lugones como epopeia nacionalista de um povo mítico³⁰, mas Borges vai reinscrever o poema numa genealogia diferente, para lhe dar um outro uso, outro sentido, outra essência (outra vida, se preferem)³¹.

²⁷ Burgoyne, *Film nation*, p. 5.

²⁸ Lambert, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, Continuum Books, New York, 2002; pp. 137-138.

²⁹ Cf. Borges, «José Hernandez. Martín Fierro», Editorial Sur, Buenos Aires, 1962: “En el autor de *Martín Fierro* se ha repetido, *mutatis mutandis*, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar”.

³⁰ Cf. Borges, «La poesía gauchesca», em *Obras Completas*, tomo I, p. 188: “...si atendemos al propósito

Borges reconhece que para além da sua hipotética intenção original, o livro de Hernández tem sido sucessivamente transvalorado –e neste mesmo sentido traído, mas também enriquecido– pela crítica³². Logo, quando ataca as interpretações ou os usos instituídos do livro, não é para defender um eventual retorno ao texto, mas para –contra a sua canonização³³– propor uma leitura diferente. Exemplo:

O *Martín Fierro* (apesar do projecto de canonização de Lugones) é menos a epopeia das nossas origens – em 1872!– do que a autobiografia de um *cuchillero*, falseada por bravatas e por queixumes que quase profetizam o tango.³⁴

Borges não ignora o que está em jogo nesta reapropriação:

É como se cada país pensasse que tem que ser representado por alguém diferente, por alguém que pode ser uma espécie de remédio, uma espécie de droga, uma espécie de contraveneno dos seus defeitos. Poderíamos ter escolhido o *Facundo* de Sarmiento, que é o nosso livro, mas não; nós, com a nossa história militar, nossa história de espada, escolhemos como livro a crónica de um desertor, escolhemos o *Martín Fierro*, que mesmo merecendo ser escolhido como livro, como pensar que a nossa história esteja

nacionalista de Lugones, que era exaltar el *Martín Fierro*". Cf. Borges, «Versos de Carriego», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 42: "Martín Fierro no había sido canonizado aún por Lugones".

³¹ Cf. Borges, «La poesía gauchesca», em *Obras Completas*, tomo I, p. 193: "Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una, las admiraciones que condescienden; otra, los elogios groseros, ilimitados; otra, la digresión histórica o filológica". Cf. Borges, «El matrero», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 105: "El culto de la obra de Hernández, iniciado por *El payador* (1916) de Lugones y abultado luego por Rojas, nos ha inducido a la singular confusión de los conceptos de matrero y de gaucho. Si el matrero hubiera sido un tipo frecuente, nadie seguiría recordando, al cabo de los años, el apodo o el nombre de unos pocos: Moreira, Hormiga Negra, Calandria, el Tigre del Quequén. Hay distraídos que repiten que el *Martín Fierro* es la cifra de nuestra complejísima historia. Aceptemos, durante unos renglones, que todos los gauchos fueron soldados; aceptemos también, con pareja extravagancia o docilidad, que todos ellos, como el protagonista de la epopeya, fueron desertores, prófugos y matreros y finalmente se pasaron a los salvajes. En tal caso, no hubiera habido conquista del desierto; las lanzas de Pincén o de Coliqueo habrían assolado nuestras ciudades y, entre otras cosas, a José Hernández le hubieran faltado tipógrafos. También careceríamos de escultores para monumentos al gaucho".

³² Cf. Borges «El libro», em *Borges Oral*, Buenos Aires, Alianza, 1980; p. 26: "He hablado en contra de la crítica y voy a desdecirme (pero qué importa desdecirme). (...) Igual sucede con Lugones y Martínez Estrada, el *Martín Fierro* no es el mismo. Los lectores han ido enriqueciendo el libro. (...) Así nació aquel libro que ni los contemporáneos ni Hernández penetraron del todo y que sería enriquecido, después, por las vigiliias de Lugones y de Ezequiel Martínez Estrada."

³³ Borges deplorava a canonização do *Martín Fierro*, exactamente como deplorava a de *Dom Quixote*, por exemplo, no «Pierre Menard», isto é, a sua redução a símbolo pátrio ou curiosidade gramatical, mas também a sua fixação numa história bem centrada: "el *Martín Fierro* no tolera otro precursor que Lussich ni otro continuador que Gutiérrez. Nos propone un orbe limitadísimo, el orbe rudimental de los gauchos. Sus glosadores son apenas (lo temo) una especie más pobre de cervantistas: devotos de refranes, de coplas, de barbarismos ínfimos, de mediocres enigmas topográficos" (Borges «El libro», em *Borges Oral*, Buenos Aires, Alianza, 1980; p. 26). Contra esta esclerotização do objecto literário, Borges procura reinscrever o livro numa nova corrente de vida. Procura restituir-lhe a sua vitalidade, o que o torna importante para a vida dos homens, da cultura, do povo; procura aquilo que fez com que, em seu momento, o *Martín Fierro* chegasse a impor-se sobre outros livros possíveis, mas procura-o onde não está e acaba por situá-lo onde não se encontra.

³⁴ Borges, «Sobre The purple land», em *Obras Completas*, tomo II, p. 111.

representada por um desertor da conquista do deserto? Contudo, é assim; como se cada país sentisse esta necessidade.³⁵

Agora, como qualquer bom deicida, Borges joga connosco, porque a escolha da qual fala não recai na gente, mesmo se o livro foi apreciado no seu momento, nem recai noutros escritores que, mesmo coincidindo na escolha do *Martín Fierro* como livro nacional, aduzem critérios diferentes³⁶, mas na ficção-crítica pela qual ele próprio (Borges) propõe certos vectores singulares para o agenciamento de novas subjectividades; neste caso, «a ética do poema» e os seus valores associados (marginalidade, audácia, amoralidade, alegria, individualismo, coragem, estoicismo)³⁷.

³⁵ «El libro», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 169. Cf. Borges, «El Matrero», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 105: “Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. Inglaterra ha elegido a Shakespeare, el menos inglés de los escritores ingleses; Alemania, tal vez para contrarrestar sus propios defectos, a Goethe, que tenía en poco a su admirable instrumento, el idioma alemán; Italia, irrefutablemente, al alígero Dante, para repetir el melcólico *calembour* de Baltasar Gracián; Portugal, a Camoens; España, apoteosis que hubiera suscitado el docto escándalo de Quevedo y de Lope, al ingenioso lego Cervantes; Noruega, a Ibsen; Suecia, creo, se ha resignado a Strindberg. En Francia, donde las tradiciones son tantas, Voltaire no es menos clásico que Ronsard, ni Hugo que la *Chanson de Roland*; Whitman, en los Estados Unidos, no desplaza a Melville ni a Emerson. En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*”.

³⁶ Cf. Borges, «José Hernández. *Martín Fierro*», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 90: “Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina. Su valor humano y estético (tal vez ambo epítetos son fundamentalmente iguales) es innegable. Así lo han declarado, de éste y del otro lado del mar, muchos autorizados críticos y, lo que sin duda es más importante, muchas generaciones de lectores (...) En su pieza de hotel, el hombre solitario escribía y un hecho singular ocurrió; *Fierro*, que al principio no era otra cosa que un sonido apto para la rima, se impuso a José Hernández. Se convirtió en el hombre más vívido que nuestra literatura ha soñado, en un hombre tan vívido y tan complejo que ha sufrido interpretaciones contrarias. Para Oyuela un forajido, un Moreira con menos muertes; para Lugones y para Ricardo Rojas, un héroe”.

³⁷ Borges, certamente, procura confrontar a afirmação de uma ética nacionalista (saudosista e purista), como a que se segue da leitura de Lugones, mas enfrenta o seu inimigo sobre o terreno proposto, e procura menos uma negação de toda a ética, que um deslocamento da mesma; cf. Borges, «La poesía gauchesca», em *Obras Completas*, tomo I, p. 180: “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 (...) La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar” (cf. Cristina Piña, «Borges y la reivindicación del margen: Buenos Aires como arrabal de Occidente», VII Jornadas «Borges y los otros», Buenos Aires, 21 de Agosto de 2007, sem publicar). Borges acreditava sinceramente que o povo preferia intimamente essa versão da sua história? Ou simplesmente aspirava a que, através da sua oposição às histórias oficiais, pudesse dar lugar ao surgimento de um povo capaz de se unir em torno desta ideia da coragem e de honra? Como vemos, chegados a este ponto, torna-se difícil estabelecer os limites daquilo que consideramos um agenciamento colectivo de expressão. O que manifesta, com efeito, a existência de uma necessidade comum por detrás de um agenciamento de expressão colectiva? Em que se diferencia, em todo o caso, dos eventuais agenciamentos expressivos de controlo do tipo propaganda? Não me parece, certamente, que possamos estabelecer um critério formal. Porque quando o povo, a necessidade de uma expressão só se pode mostrar *a posteriori*, quando é abraçada por gente que se encontrava até então em condições de minoridade. A expressão tem sempre preeminência, e se o povo e o artista se encontram na criação de uma ficção comum, não é certamente porque trabalhem em colaboração, senão porque, enquanto que um põe a expressão, o outro põe o corpo. Claro que o corpo implica sempre uma certa expressão, ainda que virtual, que impõe resistência ao acto expressivo (não é possível fabular qualquer coisa); e claro que a expressão comporta o seu corpo subtil, que exerce à sua maneira uma força, uma coacção mais ou menos importante sobre a comunidade que convoca (não é possível fabular sem certa perspectiva). Mas, apesar

Fascinação de Borges por esse momento crucial no qual Cruz –sargento da polícia rural, comissionado para deter o *gaucho* rebelde–, ao ver a desesperada resistência de Fierro, grita que não consentirá o delito de que se mate um valente e passa a pelear contra os seus soldados, junto ao desertor³⁸. Cito Borges:

É natural e acaso inevitável que a imaginação escolha o matreiro e não os *gauchos* da partida policial que andavam à sua procura. Atraí-nos o rebelde, o indivíduo, mesmo inculto ou criminoso, que se opõe ao Estado; Groussac assinalou esta atração em diversas latitudes e épocas.³⁹

Borges lamentava que Hollywood propusesse repetidamente o caso do traidor e do herói do modo contrário: “o caso de um homem (geralmente um jornalista) que procura a amizade de um criminoso para entregá-lo a polícia”⁴⁰. Chegou mesmo a tentar a sorte de levar a sua própria versão ao cinema (falo de *Los orilleros*, esse roteiro que Borges escreve em colaboração como Bioy Casares, entre 1951 e 1957⁴¹).

A releitura do *Martín Fierro*, como a vindicação do tango *orillero* ou a poesia de Carriego, implicam, neste sentido, uma aposta política genérica, que cifra –na transmutação inteligente do passado pela expressão– a constituição de novas possibilidades de pensamento e de vida, isto é, novos modos de agenciar as multiplicidades que somos, novos hábitos de dizer eu e nós⁴²:

de se retro-alimentar, a função fabuladora implica para Deleuze, e necessariamente, uma certa polaridade da perspectiva da mudança possível: a primazia efectiva da expressão.

³⁸ Cf. Borges, «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874), em *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

³⁹ Borges, «El matreiro», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 106. Cf. Borges, «Los laberintos policiales y Chesterton», em *Revista Sur*, Nº 10, Buenos Aires, Julio de 1935, pp. 92-94: “Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente: pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era *desgraciarse*. Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud”.

⁴⁰ Cf. Borges-Bioy Casares, «Prólogo» [a *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*], em J.L.Borges, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Emecé, 1997; pp. 1999-200.

⁴¹ Uma nota: Num pós-data de 1974, Borges viria a criticar justamente alguns destes rasgos do *Martín Fierro* que ele próprio exaltara, atribuindo a culpa a Lugones: “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 del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias” (Borges, «José Hernández. Martín Fierro», em *Obras Completas*, tomo IV, p. 93).

⁴² Cf. Rajchman, *As ligações de Deleuze*, vers. portuguesa de Jorge P. Pires, Lisboa, Temas e Debates, 2002; p. 106: “Na obra moderna encontramos, portanto, o problema de «fazer uma multiplicidade» –a tentativa de criar espaços a-centrados anteriores às identidades personalizadas e às identificações, inventado assim novos «hábitos de dizer eu e nós» que já não se referem à identificação ou à representação”.

A história universal é a memória das ulteriores gerações e esta, segundo se sabe, não exclui a invenção e o erro, que é talvez uma das formas da invenção. O ginete acossado que se oculta como por arte mágica, na mera variedade da pampa ou nos emaranhados labirintos do monte ou da *cuchilla*, é uma figura patética e valente da qual de algum modo precisamos. (...) Menos que indivíduos, a história dos tempos que foram é feita de arquétipos; para os argentinos, um de tais arquétipos é o matreiro. Hoyo e Moreira podem ter capitaneado bandos de foragidos e ter manejado o trabuco, mas nós gostamos de imaginá-los pelejando sozinhos, a poncho e faca.⁴³

Por desconhecimento ou por impostura, Borges detestava a ideia do escritor comprometido, mas isto não significa que a sua literatura não implicasse apostas políticas. A sua reapropriação do *Martín Fierro*, deste ponto de vista, é exemplar. Só que a política da expressão não depende, para Borges, da capacidade da literatura para dar testemunho do verdadeiro, mas de uma potência do falso que lhe é intrínseca e exclusiva. A sua missão não é apreender a essência mas produzir estrategicamente a aparência, não é representar o existente mas postular a realidade, não é restituir a necessidade à história mas reintroduzir a contingência no passado, não é revelar a natureza dos homens (neste caso dos argentinos) mas propor naturezas alternativas.

É neste sentido que Borges dizia que “uma função da arte é legar um ilusório ontem à memória dos homens”, e é neste sentido também que, para Borges, “de todas as histórias que sonhou a imaginação argentina, a de Fierro, a de Cruz e a dos seus filhos é a mais patética e firme”.

Ideia de uma política que Borges encontrava cunhada na sentença de Andrew Fletcher que fechava a sua «História do tango», e que bem poderia definir, para além do testemunho e da denúncia, da sublimação ou da utopia, as apostas de uma verdadeira política da expressão:

Se me deixam escrever todas as baladas de uma nação, não me importa quem escreva as leis.⁴⁴

⁴³ Borges, «El matrero», em *Obras Completas*, tomo IV, p 106.

⁴⁴ Borges, *Evaristo Carriego*, em *Obras Completas*, tomo I, p. 164.