

Jorge Luis Borges e o vanguardismo entusiasmado.

*Sua vida inquieta repousa
Aqui, Oliverio Gironde
Gesto feroz, olhar fundo
E estranho poeta em prosa.
Perseguindo novos temas
Ia, e lhe matou um bonde
Enquanto o guarda lia
Seu livro “vinte poemas”.
Aqui jaz, bem sepulto
Capdevila, neste ossuário;
Foi menino, jovem e adulto,
Mas nunca necessário.
Seus restos devem queimar-se.
Para evitar desacertos:
Morreu para apresentar-se
Em um concurso de
mortos.⁹⁹*

Cemitério de Martín Fierro.

I

O escritor argentino Jorge Luís Borges viveu com sua família em Europa entre os anos de 1914 – 1921. E, um dado um tanto jocoso, como pertencia a uma família que se orgulhava de não ler jornais, é bastante difundida a pilhéria acerca da surpresa que

⁹⁹ “Cemitério de Martín Fierro”. In: *Martín Fierro*, Buenos Aires, Ano I, nº. 2, 20 de Março de 1924.

significou para *os Borges* a deflagração da Primeira Grande Guerra onde estavam situados no meio do seu núcleo nervoso, a Europa dos anos de guerra. A estada se deu primeiro em solo suíço e, desde 1919 em Espanha, onde se vinculou ao movimento de vanguarda que se denominou de ultraísmo. Em termos gerais, praticamente duas cidades monopolizaram a atuação e os primeiros contatos daquilo que seria a gênese de uma carreira de escritor em Espanha: Sevilla e Madrid. Na verdade, se aquela desapontou o jovem escritor ao perceber um caráter um tanto provincial em muitos de seus intelectuais e fomentadores de arte, significou também segundo Emir Rodriguez Monegal, o primeiro contato real de Borges com uma incipiente vida literária.¹⁰⁰ De outra forma, ainda segundo as descrições de Emir Monegal, se Sevilla tinha algo de desapontador e triste (ao menos visto retrospectivamente por Borges), Madrid significou para o escritor o advento de uma verdadeira revelação pessoal: o encontro de Jorge Luis Borges com o poliglota Rafael Cansinos-Asséns fundador do movimento ultraísta e que teve enorme impacto sobre o escritor ainda segundo as palavras de Emir Monegal.¹⁰¹

A experiência deste movimento (ultraísmo) para o escritor, que pode ser caracterizado como uma particular versão espanhola das tendências vanguardistas européias como o futurismo, cubismo, expressionismo, surrealismo entre outros¹⁰², foi capital quando da chegada de Borges em solo argentino e sua conseqüente intervenção de vanguarda sendo vista por críticos e estudiosos como uma das mais importantes nas letras do país naquele momento. Conquanto tais assertivas sejam de difícil comprovação, a verdade é que em contato com essa vanguarda espanhola se gestaram as primeiras reflexões e experiências poéticas de Borges, publicadas em algumas revistas ultraístas madrilenas. Essas práticas cobriam um longo raio cuja circunferência abarcava desde publicações de poesias de teor ultraísta, textos críticos e programáticos até discussões e traduções de poetas expressionistas alemães, conforme assegura Emir Monegal.¹⁰³

¹⁰⁰ MONEGAL, E. R., *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, p.158.

¹⁰¹ Há neste caso uma polêmica em torno da criação do movimento ultraísta em Espanha e em América Latina. De um lado temos atribuído a criação do movimento a Rafael Cansinos-Asséns, de outro há a atribuição (ou auto atribuição) do jovem poeta chileno Vicente Huidobro. Ver: MONEGAL, E. R., *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, p. 159-160. Para a prática vanguardista de Vicente Huidobro: LIMA, L. C., *Sociedade e Discurso Ficcional*, p. 324-331. Para os primórdios das vanguardas em América Latina. Ver: PAZ, O., *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*, p. 181.

¹⁰² A definição de ultraísmo além da especificidade acima descrita, possui também segundo Bella Jozef o caráter de tendência esteticista e intelectualista que se radica na corrente da poesia pura. Ver: JOZEF, B., *A Máscara e o Enigma: A modernidade da Representação à Transgressão*, p. 162.

¹⁰³ MONEGAL, E. R., *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, p.164.

Ainda discorrendo sobre os tímidos passos do processo *inciático* do jovem escritor, temos nos primórdios de suas experiências públicas literárias, um Borges que se aventura na difusão do que considerava como característica essencial do movimento de vanguarda em Espanha. Por esta via, o escritor dá ênfase aos conteúdos programáticos elegendo as características de uma poesia que traduzisse as reais necessidades do tempo e, simultaneamente, sublinhando seu caráter puro e dinâmico. Bem típicos desses momentos de ruptura em que os textos programáticos aparecem como compêndios dos novos princípios, vislumbra-se também na postura borgeana o ataque à retórica anterior e o desejo de colisão, através de enunciados veementes, de força e impressão quase bíblicas. O jovem Borges ainda em Espanha impregnado dessa atmosfera vanguardista, enuncia também seu próprio programa poético:

Já cimentadas estas bases, exporei as intenções dos meus esforços líricos. Busco neles a sensação em si, não a descrição das premissas espaciais ou temporais que a rodeiam...Eu – note-se que falo de tentativas e não de realizações satisfeitas – desejo uma arte que traduza a emoção desnudada, depurada dos dados adicionais que a precedem. Uma arte que esquiva o dérmico, o metafísico e os últimos planos egocêntricos ou mordazes.

Para isto – como para toda a poesia – existem dois meios imprescindíveis: o ritmo e a metáfora. O elemento acústico e o elemento luminoso.

O ritmo: não encarcerado nos pentagramas da métrica, mas ondulante, solto redimido, bruscamnte truncado.

A metáfora: essa curva verbal que traça quase sempre entre dois pontos - espirituais - o caminho mais breve.¹⁰⁴

Gesta-se dessa maneira, ainda no jovem escritor da década de 1920, uma interessante particularidade daquilo que seria bastante presente em inúmeros movimentos de vanguarda como um todo: a produção de uma obra que está em drástico processo de ruptura com as caracterizações comuns com vistas ao purismo de sua elaboração.¹⁰⁵ De tal forma imerso neste espírito empreendedor e, *mutatis mutandis*, a despeito da característica que o programa estético enunciado por Borges possuirá no futuro de0 disputa simbólica, ao mesmo tempo o escritor visa inventar uma tradição cultural que dê conta das novidades deste novo cenário alargando o campo para novas modalidades expressivas. Deste modo, e pelo menos a princípio, os *esforços líricos* que Borges enuncia possuíam uma relação de dependência com o afastar-se de tudo aquilo que envelheceu, ou seja, com tudo aquilo que representasse um passado literário recente

¹⁰⁴ BORGES, J. L., *Anatomia do meu Ultra* [1921], p. 27.

¹⁰⁵ JOZEF, B., *A Máscara e o Enigma: A modernidade da Representação à Transgressão*, p. 96.

e ineficaz em termos de ressonância com os novos tempos. Sob esta insígnia é que se costura o empolgante entusiasmo pelas mais novas tendências em literatura, mesmo que plenas de contradições.

Por certo, todo este admirável hino ao ritmo e a metáfora ao qual Borges se entrega com abandono juvenil parece estar fundado na captação de valores vitais aos modernos movimentos de vanguarda. Assim, concebe-se em Jorge Luis Borges, ainda no Velho Continente, a prefiguração de um tempo literário que ande *pari passu* com as modernas questões do homem e da sociedade. O escritor portenho parecia acreditar no êxito incontestado das construções metafóricas breves, na sua significação profunda, ou ainda como diz Juan García Ramos no que se refere ao estudo da metáfora em Borges, uma obra criativa pura.¹⁰⁶

Difícilmente significando uma contrapartida, ou mesmo negação das práticas literárias em Espanha, o desenvolvimento de seus programas estéticos em Buenos Aires será deveras grandioso. Desta forma, se em Espanha o desenrolar de suas iniciativas literárias davam-se em um ambiente cultural consolidado¹⁰⁷, após o navio a vapor *Reina Victoria Eugenia* trazer Borges e sua família de volta ao solo natal, o escritor além de perceber uma cidade alterada em suas características físicas, encontraria também um ambiente literário em efervescência. Assim, um dos aspectos mais salientes da postura de Jorge Luis Borges em seu regresso se desenvolverá num desacato ante aos costumes literários tradicionais, assemelhando-se fortemente a um irreverente movimento iconoclasta:

*(Paul) Groussac, (Leopoldo) Lugones, (José) Ingenieros, Enrique Banchs são gente de uma época, não de uma estirpe. Fazem bem aquilo que outros já fizeram e esse critério escolar de bem ou mal feito é uma pura techniquice com a qual não devemos nos aqui onde rastreamos o elementar, o genésico. Entretanto, é verdadeira a sua fama e por isso os mencionei.*¹⁰⁸

Estas manifestações desenham o traçado da atitude corrosiva que o escritor foi pouco a poucos adotando frente a outros movimentos estéticos. Tanto ao conferir aspecto de literatura datada a escritores eminentes da literatura latino americana quanto a ode ao elemento acústico e luminoso, imprescindíveis na nova poesia, Borges em nome destas premissas tenta rearticular o panorama literário local fornecendo-lhe um

¹⁰⁶ RAMOS, J. M. G., *La Metáfora de Borges*, p. 13-16.

¹⁰⁷ RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaio Latino Americanos*, p. 122.

¹⁰⁸ BORGES, J. L., *O Tamanho de Minha Esperança [1926]*, p.574.

fôlego mais vivo e dinâmico. Ao conjurar os deuses do passado, o Jorge Luis Borges vanguardista deixa claro a abertura que exprime o lançar-se numa irradiosa aventura.

Mas não é de outro lugar que da cidade de Buenos Aires que o escritor faz irromper sua voz numa clave marcadamente aberta e empolgante. Por certo descortina-se em Borges os motivos que tornam aqueles escritores filhos de uma época, a despeito de sua fama: o atavismo de uma ligação com o passado cuja prática literária não oferta ao presente momento nada de novo (*fazem bem aquilo que outros já fizeram*). Da atitude do escritor depreende-se que o momento exigia novas sensibilidades, não é difícil pensar. Desta forma, são estes fatos que, coabitados á percepção de um panorama pulsante da urbe buenairense; cidade que passou a brindar aos artistas e intelectuais com o fomento de suas novas atividades e estímulos de diversas ordens, que induziu certamente Beatriz Sarlo a escrever sobre as vanguardas do período uma afirmação um tanto quanto categórica:

*A vanguarda é a forma de ruptura estética característica de um campo intelectual consolidado e de um mercado de bens culturais relativamente extenso: por que reacciona contra o sistema de consagração, as hierarquias culturais e a mercantilização da arte, o surgimento da forma vanguarda tem como condições a verificação do campo intelectual, a existencia de um público que a vanguarda divide, e os mecanismos de um mercado frente ao que a vanguarda experimenta, ao mesmo tempo, náusea e fascinação.*¹⁰⁹

Tal é a moldura que incide na dedicação devotada pelo Borges vanguardista no início dos anos 20. Esta incidência é esclarecedora na medida em que da chegada do escritor em solo argentino, buenairense especificamente, se conforma nele a percepção da cidade como que inserida num sistema onde existem dificuldades de percepção de um desenho mais nítido de futuro e ausência contínua de regras que possam servir como roteiro de condução mais segura para os homens.¹¹⁰ Incide ainda uma vez mais, na medida que a cidade de Buenos Aires é percebida pelo escritor como fonte profícua de inesgotáveis paradoxos, estranhamentos e arena aberta a inúmeras possibilidades de intervenções. Neste sentido, a corrosão que *reacciona contra o sistema de consagração e hierarquias culturais* que Beatriz Sarlo postula aos movimentos de vanguarda em Argentina, termina por ajustar-se singularmente bem aos imperativos da conduta dinâmica dos novos tempos da cidade de Buenos Aires que, ainda segundo a autora:

¹⁰⁹ SARLO, B., *Sobre la Vanguardia, Borges y el Criollismo*, p. 3.

¹¹⁰ MONEGAL, E. R., *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, p.167-168.

*A conjuntura estética hegemônica pela vanguarda não reclama a autonomia em nome só da beleza, mas, fundamentalmente, da novidade. “O novo” é o eixo que resolve a autenticidade. Não constitui um traço qualquer do programa, mas que organiza e dá significação ao conjunto de reivindicações. Por isso, por que “o novo” é intransigente, a vanguarda esgrime um programa de máxima.*¹¹¹

Esta disposição em promover a renovação estética nas artes já estava sendo anunciada no horizonte artístico do período. Em literatura, desde muito, e alguns conjecturam que desde o século XVIII, a literatura hispano americana carecia de uma renovação que abalasse os fundamentos de suas bases, pois demasiado presas que estavam ao que provisoriamente chamamos de ausência de substituição.¹¹² De acordo com Jaime Alazraki, os literatos hispano-americanos referenciavam-se sempre nas habituais figuras mitológicas, em que os exemplos do que seria uma excelência na forma de escrever, passaram a figurar como entraves a reabilitação da sua profundidade.¹¹³

De posse deste discernimento, Ruben Darío, figura importante no modernismo latino americano já reclamava da igualdade prosística presente na maioria dos escritores situados no eixo de América Latina. Importantes precursores da renovação da prosa castelhana, José Martí e o próprio Darío, inquietaram-se frente a este diagnóstico desanimador. De início, como preceito de rearranjo das formas literárias, eles sugeriram uma atitude de não imitação: *primeiro, não imitar a ninguém, e sobretudo, a mim* dizia Ruben Darío. Ao mesmo tempo se conceberam como adversários ferrenhos do vulgar, pois perplexos que estavam com a insípida prosa que o realismo de fim de século deixara como legado. Inimigos do entusiasmo retoricista que consideravam gangrena da literatura espanhola, os modernistas tinham como projeto a criação de uma prosa virtuosa cujo ideal era a beleza eterna da arte.¹¹⁴ Ao peso e ao hermetismo da velha sintaxe, devia se contrapor segundo as premissas *Darianas*, a agilidade da oração breve, o colorido plástico da frase nominal, a música de ritmos que haviam sido monopólios do verso, de acordo com a análise de Alazraki. Sem falar na contribuição dos mais diversos neologismos, renovação das palavras antigas, denominada no período de arcaísmo, assim como o empréstimo de palavras que poderiam dar, à literatura de Latino América, o frescor e a lubrificação que os diagnósticos de então há muito preconizavam. Desta

¹¹¹ SARLO, B., *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 98.

¹¹² ALAZRAKI, J., *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, p. 122.

¹¹³ *Ibid.*, loc.cit.

¹¹⁴ *Ibid.*, loc.cit.

forma, segundo Bella Jozef, o modernismo cumpriu os cânones que havia fixado a si mesmo; deu origem a uma prosa plena de cor e melodia; tudo concorria para a configuração de um mundo em que os caracteres da arte ganhavam primazia. Estas características ganham nas palavras de Bella Jozef:

*A conexão das frases segundo a emoção, apoiada no adjetivo e no ritmo, livre e subjetivamente, foi umas das principais características técnicas do estilo modernista. A expressividade de cada escritor ficava assegurada ao substituir a linha lógica da sintaxe tradicional. Em cada país, o Modernismo adquiriu matizes próprios e bem definidos. O próprio Darío, intérprete das inquietações continentais, havia aconselhado cada escritor a que procurasse a sua expressão particular, dentro da orientação estética geral, tornando mais flexível o idioma, capacitando-o a expressar a nova complexidade do presente.*¹¹⁵

O projeto de reforma, a procura por soluções estéticas já se revelara como intento desde os modernistas em Argentina. No caso das vanguardas, foram gestadas no seio de uma cultura urbana quando se observa uma profunda diversificação nos meios de comunicação, emergência de novas linguagens e regimes sobrepostos de historicidade. Ao lado destas inovações em termos de linguagem, há também uma nova configuração do público, alfabetizado e mais numeroso conforme vimos sublinhando desde o capítulo anterior. Este nova configuração do público revelou também uma incrível capacidade de deixar ser capturado pelas novas modalidades expressivas levadas a cabo pelos interventores do espaço público:

*O desacordo entre ambos os planos – artístico e social – impunha a correção dos padrões literários, para que obedecessem ao ditame da nova realidade. Com isso, esta voltava a instaurar-se como mestra da criação: a cidade moderna era agora para os vanguardistas o que fora a natureza para os pré-românticos.*¹¹⁶

Com efeito, a geração do que se chama em Argentina modernistas, cronologicamente um pouco anterior a de Borges, já estava bastante determinada a encontrar um ponto fixo em meio às transformações de que Buenos Aires era lugar e palco principal. De fato, buscavam-se caminhos que pudessem garantir com alguma

¹¹⁵ JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano Americana*. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1989, p.112.

¹¹⁶ RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaíos Latino Americanos*, p. 112.

chance de êxito a inserção da América Latina, representada na constelação dos seus mais diversos estados nacionais, em um rol de países com uma literatura própria e dessa forma poder fazer parte do concerto das nações cultas. A partir daí, ensaia-se a configuração de um campo intelectual que, como diz Luiz Costa Lima referindo-se ao caso brasileiro, pudesse possuir seu próprio centro de decisão.¹¹⁷

Já no que tange a prática vanguardista borgeana, o caso de um escritor que adquiriu fama e renome também pelo fato de suas obras literárias estarem repletas de citações e associações das mais díspares, eruditas, ou a imagem de um escritor cego e ávido por leitura, contribuiu, certamente, para a construção da imagem de irrealidade e pureza que envolve ao escritor e boa parte de sua obra ficcional. Mas, por outro lado, ao almejar como programa “*uma arte que traduza a emoção desnudada, depurada dos dados adicionais que a precedem*”, Jorge Luis Borges, imerso na atmosfera de vanguarda ultraísta, estrategicamente fomenta uma distinção frente a outras manifestações literárias do passado que no seu cerne é absolutamente herdeira, ou pelo menos dialogava de forma intensa com a ambiência de utopia esteticista que pulsava nos mais diversos grupos vanguardistas nas cidades européias. Sendo um importante vulto deste novo desenho, a postura borgeana ao requerer uma arte que se *esquive do dérmico*, não dissente em nada da exemplar posição purista frequente em outros movimentos de vanguarda do período.¹¹⁸

Ora, longe de pretender que estas características sejam reconhecidas de forma negativizada apenas pelo que se pode deprender do intercâmbio que Jorge Luis Borges ensaiou com vistas aos movimentos de vanguardas similares, interessante, do nosso ponto de vista, é ressaltar o caráter daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht disse com respeito as vanguardas históricas: um leque de artistas e autores que se auto-revestem de uma suposta autoridade e passam a competir entusiasticamente partindo para a conquista no campo das letras e das artes.¹¹⁹ Deste modo, as manifestações aparentemente subversivas ou até mesmo revolucionárias encontráveis nos programas

¹¹⁷ LIMA, L. C., *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*, p.23.

¹¹⁸ Embora não seja nosso propósito considerar a problemática do diálogo dos grupos de vanguardas em Argentina com movimentos europeus e suas vinculações culturais, há uma interessante discussão acerca das similitudes e diferenças estéticas e ideológicas tanto entre as capitais em América Latina quanto no diálogo entre os dois continentes. Ver: VERANI, H., *The Vanguardia and its implications.*; VASQUEZ, K., *Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920.*; RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaio Latino Americanos.*

¹¹⁹ GUMBRECHT, H. U., *A Modernização dos Sentidos*, p. 19.

e manifestos caminhava de mãos dadas com a tentativa de romper com o peso de uma forte tradição literária cujo eixo principal deste rompimento segundo Angel Rama:

Esse tempo não transcorreu em vão, tanto para a consciência progressiva de si que a América Latina vinha elaborando, como para a exacerbação da ruptura postulada no processo cultural europeu, de tal modo que essa nova revolução desenvolveria em terras americanas uma captação mais lúcida de sua idiossincrasia e de sua herança peculiar junto a um aniquilamento mais cortante, se é possível dizer, da tradição poética recebida.¹²⁰

O que nas palavras do Jorge Luis Borges vanguardista recebia esta forma de tratamento:

Afirmo isto apesar da grande quantidade de moedeiros falsos da arte que nos impõe ainda as enferrujadas figuras mitológicas e os imprecisos e longínquos epítetos que Darío esbanjou em vários de seus poemas. A beleza rubeniana já é uma coisa amadurecida e saturada, semelhante à beleza de uma tela antiga, completa e eficaz na limitação de seus métodos e em nossa aquiescência em nos deixarmos ferir por seus recursos previstos; mas por isso mesmo, é uma coisa acabada, concluída, aniquilada.¹²¹

No caso dos grupos de vanguardas em Argentina a que Borges se filia com entusiasmo de verdadeiro militante, esta função ou mesmo a emergência de sua possibilidade, ao menos em nível de algo pensável e factível, conecta-se com o advento daquilo que, ainda conforme denominação de Hans Gumbrecht, da simultaneidade do tempo histórico.¹²² Como comungante do novo espírito buenairense, Borges partilha com outros confrades vanguardistas o momento de cisão representado na instabilidade que significou a concomitância de passado, presente e futuro. Na verdade, era tamanha a sensação de estranhamento que se impunha por parte desta ebulição que fomentar respostas a esta ambiência passou a envolver a própria identidade da cidade.

Assim, podemos perceber que era esta a sensação experimentada por Jorge Luis Borges em seu regresso à cidade natal, Buenos Aires. E isto, não apenas em virtude dos incentivos tecnológicos que a cidade recebeu como lugar privilegiado. Ao lado do novo, acresce-se uma situação política cada vez mais instável, fragilidade econômica e conflitos sociais temperados por um volume crescente de imigrantes insatisfeitos. Na verdade, a ambiência de inovação colossal se deu justamente pelo gesto largo

¹²⁰ RAMA, A; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaíos Latino Americanos*, p. 114.

¹²¹ BORGES, J. L., *Ultraísmo [1921]*, p.108.

¹²² GUMBRECHT, H. U., *A Modernização dos Sentidos*, p. 19.

representado pelos paradoxos e suas propriedades conseqüentes a patamares lancinantes. As vanguardas, atentas e vigilantes, respiravam e engendravam novas modalidades de expressão estética que dialogavam com esta nova ambiência ao mesmo tempo que percebiam inúmeras das suas mais imediatas perplexidades num processo de aparência palpitante. Ao discorrer sobre algumas características do pensamento de vanguarda e sua relação com outros domínios da sociedade do início do século XX, Luiz Costa Lima afirma:

Importa-nos realçar esse fenômeno do afastamento do poeta, em busca de sua expressão irreduzível...Ou seja, a linguagem se converteu no centro a explorar e sua conquista se media por sua ductilidade quanto ao que ignoram, desprezam ou temem os servidores, voluntários ou involuntários, da sociedade estabelecida. Como uma bola de neve, este processo cresce desde os românticos até o aparecimento das vanguardas, nas primeiras décadas do século XX.¹²³

Nesta direção, a apresentação borgeana de seu programa poético é próspera quando concertada com aquilo que foi produzido por seus companheiros mais velhos não apenas no que tange a tentativa do uso da palavra impermeabilizada e não contaminada pela imprecisão do uso corrente¹²⁴, mas também quando visadas as condições socio-culturais nas quais a produção e recepção de sua linguagem estética estão inseridas. Nesta direção, de acordo com o que seriam os traços comuns dos movimentos vanguardistas, Luiz Costa Lima ainda assevera:

*A **intelligentsia** da época (das vanguardas) vivia uma espécie de variante iluminista, da qual se afastara a intenção pedagógica, mas que mantivera seu propósito de transformação radical. A vanguarda artística, científica ou política se via na obrigação de elaborar uma linguagem mais precisa e refinada, resistente às mistificações da própria fala e independentes da motivação voluntária do agente, assim como formas de ação capazes de dinamitar o **statu quo**. Quanto às massas, nenhum problema mais grave senão o de fazê-las entender e seguir a direção aberta pela vanguarda.¹²⁵*

No seio da intelectualidade buenairense, a dinamitação do *statu quo*, de fato, já estava em curso. Sendo assim, um dos resultados mais bem sucedidos deste procedimento eclodiu na forma com a qual Borges se expressava em seus manifestos e

¹²³ LIMA, L. C., *Sociedade e Discurso Ficcional*, p. 319-320.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 326.

¹²⁵ *Ibid.*, loc.cit. [Grifo do autor].

nos textos assinados nas revistas, jornais e periódicos de Buenos Aires. É singularmente forte em seus manifestos a impressão deixada pela tom aguerrido prontamente assumido pelo escritor na tentativa de transformação radical do panorama literário oferecido como legado. Nestas condições, parecia ser natural o escritor tentar eliminar uma parte de um passado embaraçante com vistas a um salto longínquo em direção ao que se cria ser o futuro.

Em sua ênfase ao pensamento de vanguarda e a seu programa, em cuja diferença queria matizar no que tange ao ultraísmo em Sevilha e Madrid, o escritor inicia sua crítica elencando as características do que era o Ultraísmo nestas cidades e o que o movimento de adquiriu de inovador em terras argentinas. Assim, configura-se ainda uma vez mais o aspecto de pureza e limpidez almejados por grupos de vanguarda em mais de uma parte. A busca da intemporalidade, de algo perene e eterno faz conjunção com ataques, mais uma vez flamejados contra o passado literário do continente, simbolizado mais uma vez ainda, na lendária prosa rubeniana e na eleição da metáfora como elemento majestoso para marcar as diferenças de coordenadas entre os argentinos e os espanhóis. É desta maneira que Jorge Luis Borges almejava que a fisionomia do ultraísmo buenairense fosse vista por seus contemporâneos:

*O Ultraísmo em Buenos Aires foi o anseio de alcançar uma arte absoluta, que não dependesse do prestígio infiel das palavras e que perdurasse na perenidade do idioma como uma garantia de beleza. (...) Nós, enquanto isso, sopesávamos linhas de Garcilaso (de la Vega), errantes e graves ao longo das estrelas do subúrbio, solicitando uma arte límpida, que fosse tão intemporal quanto as estrelas de sempre. Abominamos os matizes imprecisos do rubenismo e nos inflamamos com a metáfora pela precisão que há nela, por sua algébrica forma de correlacionar distâncias.*¹²⁶

O tom francamente belicoso do escritor parece não se importar com preocupações de tato “político” que se traduziriam em possíveis alianças que, se estrategicamente costuradas poderiam render-lhe um lugar mais confortável nos círculos literários de Buenos Aires. Mas o momento não era tão propício a estas ilusões. Impondo-se de maneira aguerrida e combatente, Borges confecciona modalidades de filiação em nome de temáticas diversas das que permeavam o ambiente intelectual anterior. Portanto, em se tratando de Borges pode-se dizer com Miguel Bances que o novo nesta clave foi haver levado até o limite o elemento crítico que subjaz na estética

¹²⁶ BORGES, J. L., *Comentários à Margem [1924]*, p. 470.

moderna.¹²⁷ O olhar corrosivo do escritor ao postular uma garantia de beleza, ataca de frontalmente a palavra (infiel) ou seu prestígio cujo objetivo primeiro é alcançar uma arte absoluta. A modernidade borgeana revela-se na busca do novo como crítica radical ao discurso moderno.¹²⁸

*É claro que o fato de alimentar um sonho, por humilde que seja, de superação e otimismo implica condenar ou rever tacitamente o ponto de partida. É daqui que, sem nenhum temor ou hipocrisia, declaramos nosso amor por tudo o que signifique uma análise ou uma nova rota. E estas se revelam indistintamente no jovem e no velho. Declaramos, pois, que a nova geração não está limitada pela fatalidade temporal e biológica e que, para nós, mais vale um ancião batalhador e fecundo que dez jovens negativos e frívolos. Nunca foi tão justo rotular uma nova geração como na hora presente.*¹²⁹

No ventre da catarse vanguardista a intervenção de Borges se dá pela tentativa de consagração do aqui e agora através da universalização potencial da capacidade de seu auditório. É desta forma que o escritor portenho alarga o círculo restrito da comunicação e dá ensejo a outras novas modalidades, podendo assim, depois de esgarçar a situação dialógica face a face, extravasar sua sensação de incômodo com o panorama da literatura em argentina do período e dar continuidade a euforia que a ciranda efervescente de que Buenos Aires era lugar propiciava. Neste sentido, a postura assumida pelo escritor compõe um pilar onde melhor se pode constatar a ressemantização de universos em transformação permanente e a tentativa de forjar respostas audazes, a altura que a coincidência de tempos exige.¹³⁰

Esta é a forma que se explica no Borges das vanguardas a dinâmica da negação. Absolutamente sensível a atmosfera do período onde havia uma ambiência favorecedora de projeções e ritmos mais lépidos, ousados mesmos. Nesta perspectiva, ocorre uma forma de anatemização como demoníaco de tudo aquilo que significasse impureza ou ruídos da linguagem. Assim posto, os inconvenientes de uma locução desprovida de pureza, encontrava uma forma de confronto imediato no Jorge Luis Borges das vanguardas com o aceno do primado do supra sensorial resguardando desta forma condicionantes para seus projetos de transformação radical. É desta maneira que a prática da utopia lúdica e aparentemente descompromissada, quase irresponsável das

¹²⁷ BANCES, M., *Una nota sobre las poéticas del vanguardismo latinoamericano*, p. 23.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁹ BORGES, J. L., *Proa [1924]*, p. 34.

¹³⁰ RICOEUR, P., *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, p. 42-43.

vanguardas argentinas insere-se num processo de formação de conjunturas em que a contrapartida negadora e visível encontra-se concretizada no fragmento rebelde ou numa atitude anticonformista da expressão estética. Deste modo, os novos signos exigentes de releituras não lograram desvincular-se da totalidade que é o fenômeno da modernidade materializada em nosso caso, na postura de vanguarda em Borges e sua cidade natal modernizada.

Ao se reconhecer nesta atualidade efervescente fomentos variados para uma prática mais móvel e múltipla dos homens das letras, é que desde já verificava-se também um caminhar na direção de uma atuação mais cosmopolita e menos provincial no campo das artes. Por ora, não seria menos verdadeira a atestação de um maior grau de consciência da comunicação entre o escritor e artista com seu público conforme Antonio Candido¹³¹, com a coincidência bastante aproveitada de uma industrialização crescente e índices mais otimistas quanto a instrução formal. Com Walter Benjamin podemos dizer sobre o fenômeno de ligação, de reciprocidade com o novo e a visibilidade de seus indícios, que segundo o autor, estavam presentes no inconsciente coletivo.¹³² Na verdade, trata-se de um período em que as modulações de cunho estético, conduzidas até as últimas consequências, estavam ricamente compaginadas à uma época, um *locus*, uma cidade, *Buenos Aires, cosmópolis*, na frase do modernista Ruben Darío que não apenas serviu de palco para a eclosão dos modernos movimentos artísticos de vanguarda, como efetivamente contribuiu para engendr-los.

Como apresentação dos programas estéticos, o tom da melodia vanguardista presente na assinatura dos manifestos era claro e rangia cordas sensíveis na emoção dos leitores e mesmo de seus pares intelectuais. Estes manifestos programáticos, visados como forma de arte pura, absolutamente isenta de qualquer mistura inoportuna, de qualquer falsa grandeza observada na literatura do passado tornaram-se um caminho inaudito para a exploração dos limites da latitude criativa do escritor.¹³³ Neste sentido, passaram a estar em xeque os valores que dominaram por longos períodos o circuito artístico e intelectual. A transformação radical que as vanguardas tinham em mira acarretou que em suas estratégias de atração de público optassem pelo novo, chamando

¹³¹ CANDIDO, A., *Literatura e Sociedade*, p. 73-88. Para a mesma temática em América Latina especificamente: RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaio Latino Americanos*, p. 60.

¹³² BENJAMIN, W., *Paris, capital do século XIX.*, p. 693.

¹³³ VERANI, H., *The Vanguardia and its implications*, p. 116.

a atenção para a necessidade de compreensão da imprescindibilidade que jaz na necessidade de definir-se frente a presença de uma nova sensibilidade:

Martin Fierro sente a necessidade imprescindível de se definir e de chamar a quantos são capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA SENSIBILIDADE e de uma NOVA COMPREENSÃO que, ao nos conciliarem com nós mesmos, descobrem-nos panoramas imprevistos, e novos meios e formas de expressão.

Martin Fierro aceita as consequências e as responsabilidades de posicionar-se, por que sabe que disto depende a sua saúde. Ciente dos seus antecedentes, da sua anatomia, do meridiano em que caminha, consulta o barômetro, o calendário, antes de sair à rua para vivê-la com seus nervos e com sua vitalidade de hoje.¹³⁴

A gestualidade do manifesto de 1924, tensão vivida pelos resquícios de um passado recente e um porvir a construir, declara fidelidade aos princípios dos novos tempos lançando suas bases na exaltação de um instante. Por outro lado, estas novas sensibilidades promulgadas pelo jornal mais popular da época¹³⁵ foram, certamente, caminhadas na direção de depurar os cânones modernistas, sobretudo no que refere ao afastamento dos exemplos fornecidos por uma das figuras mais lendárias da literatura de hispano america: Ruben Darío e Leopoldo Lugones.¹³⁶ Os exemplos literários fornecidos por estes escritores passaram a ser vistos como inexpressivos, ou mesmo inadequados já que não surpreendiam frente a torrente de estímulos de que Borges e seus confrades escritores estavam constantemente sendo submetidos.

Por sua vez, Oliverio Gironde no extrato anterior de Martín Fierro, manifesta-se gracejosamente contra os aspectos que simbolizariam uma postura rígida frente aos imperativos dos novos tempos: a impermeabilidade hipopotâmica do honorável público, a aparência de funerária solenidade do historiador e catedrático, assim como a incapacidade de algumas pessoas em observar a vida sem escalar as estantes das bibliotecas.¹³⁷ Após estes rompantes burlescos, o aguerrido espírito martinfierrista, exaltado com os instrumentos tecnológicos representativamente mais hodiernos presentes na sociedade buenairense, mais adiante ainda em seu estilo cômico e bem humorado contra ataca:

¹³⁴ GIRONDO, O., *Manifesto Martin Fierro*, p. 115.

¹³⁵ SARLO, B., *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*.

¹³⁶ Com respeito a Leopoldo Lugones, Borges chega a afirmar que suas metáforas eram tão visíveis que obstruíam o que deveria expressar. Numa outra perspectiva, Borges admite que a literatura argentina ainda se nutria deste escritor. Ver: JOZEF, B., *História da Literatura Hispano Americana*, p. 183.

¹³⁷ GIRONDO, O., loc.cit.

Martin Fierro sabe que “tudo é novo sob o sol”, se tudo for olhado com pupilas atuais e expremido com sotaque contemporâneo.

Martin Fierro sente-se, por isso, mais à vontade num transatlântico moderno do que num palácio renascentista, e sustenta que um bom HISPANO-SUIZA é uma obra de arte muitíssimo mais perfeita do que uma liteira da época de Luís XV.¹³⁸

O extrato do manifesto é significativo já que com vários escritores filiados em diversos campos deixa revelar uma verdadeira batalha de programas estéticos e visões de mundo. Neste caso, chega a ser comovente a inflexão vibrante, perspicaz, veloz e declaradamente marcada sob a inspiração do Manifesto Futurista de 1909 de Filippo Tommaso Marinetti.¹³⁹ Mas a despeito das semelhanças com o manifesto europeu, a apresentação de Martin Fierro é composta de forma que ressoe uma transcendência temporal, uma atmosfera limite e derradeira, que é o lugar presente, parecendo dar um ultimato aos que insistem em reverberar sobre o passado. À insígnia de *Tudo é novo sob o sol*, está condicionada a moderna qualidade de *enxergar com pupilas atuais e com sotaque contemporâneo*¹⁴⁰ aquilo que era vetado aos antepassados. Assim, os símbolos recém adquiridos nos círculos das sociedades atuais, o ensurdecido automóvel ou o transatlântico, que passava a singrar os mares oceânicos com velocidade e conforto sem precedentes ganhavam mais *status* artístico do que o antiquarismo representado nos majestosos palácios da renascença italiana ou numa eventual preciosidade estética de um objeto do período de Luis XV:

Martin Fierro vê uma possibilidade arquitetônica num baú innovation, uma lição de síntese num radiograma, uma organização mental numa rotativa, sem que isto o impeça de possuir – como as melhores famílias – um álbum de retrato, que folheia, de vez em quando, para se descobrir através de um antepassado...ou rir do seu colarinho e da sua gravata.¹⁴¹

Neste sentido, pode-se afirmar que Borges tanto quanto seus pares vanguardistas passaram a incorporar racionalmente os valores que jaziam no que podemos caracterizar de ambiência cidadina. Esta postura foi conduzida através de uma progressiva crítica aos

¹³⁸ GIRONDO, O., *Manifesto Martin Fierro* “[1924]”, p.116.

¹³⁹ Impressão confirmada também por Hugo Verani pela semelhança de idéias contidas nos dois manifestos: “Um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia” diz o manifesto. Manifesto do Futurismo extraído de: TELES, G. M., *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, p. 91. A respeito da coincidência de idéias Ver: VERANI, H., *The Vanguardia and its implications*, p.117.

¹⁴⁰ GIRONDO, O., loc.cit.

¹⁴¹ Ibid., loc.cit.

pregressos paradigmas literários fundamentais. Assim, tanto os automóveis, navios modernos e objetos reveladores do avanço científico como a radiografia faziam parte de uma mesma moldura recente que lhes franqueavam o riso dos antepassados.

São estas conjunções que despontam no horizonte dos artistas e que passam a transformá-los em interessantes personagens de intervenção cultural. De fato, a arena em que a moderna cidade de Buenos Aires se metamorfoseia, passa com isso, a receber destes artistas os mais diversos tratamentos, diagnósticos e análises. Neste sentido é curiosa a imagem intensa, ultra moderna ao mesmo tempo que miserável da cidade descrita por Roberto Arlt.¹⁴² A esse respeito se posiciona igualmente a pincelada geometrizada, repleta de imagens de edifícios modernos, automóveis e premonições de um futuro possível nas colagens de hélices de helicópteros produzidas pelos quadros de Xul Solar em contraste com a Buenos Aires de Borges e tantos outros.¹⁴³ De fato, depreende-se que a cidade como portal mais visível das operações capitalistas desenvolvidas em seu pleno vigor feroz funcionou também como *élan* anunciador de novas tendências e aberturas para modalidades inauditas de intervenções. Muitas das vezes estas modalidades assumiam a forma como diz Beatriz Sarlo de uma verdadeira batalha da modernidade:

O capitalismo transformou profundamente o espaço urbano e complexificou seu sistema cultural: isto começa a ser vivido não só como um problema senão como um tema estético, atravessado pelo conflito de poéticas que alimentam as batlhas da modernidade, algumas delas desenvolvidas segundo a forma vanguardista; o realismo humanitarista se contrapõe ao ultraísmo, mas também se enfrentam discursos de distinta função (o perodístico e o ficcional, o político e o ensaístico). A densidade cultural e ideológica do período é produto destas redes e de intersecção de discursos com origem e matriz diferentes.¹⁴⁴

A significação profunda da tendência cultural argentina do período levada a cabo pelas novas tecnologias e pelo vigoroso cruzamento do crescimento da orfeta de bens simbólicos emprestava a experiencia dos homens de letras vanguardistas um caráter não apenas de abertura, mas sobretudo de franca elasticidade e expansão. O universo buenairense num processo de desembargada dilatação simbólica e material de seu espaço propiciou uma renovação literária cujo gesto tradutor parecia evocar o direito à

¹⁴² SARLO, B., *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 13-15.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 50-62.

¹⁴⁴ *Id.*, *Borges, un Escritor en las Orillas*, p. 41-42.

irrevrência, e mesmo à violência e ao extremismo, fornecendo assim, um interessante painel dos acontecimentos recentes da cultura platina:

*Mas há algo que distingue os movimentos de vanguarda dos movimentos anteriores: a violência das atitudes e dos programas, o radicalismo das obras (...) A violência e o extremismo enfrentam o artista com os limites de sua arte ou do seu talento.*¹⁴⁵

A revalorização e, de alguma forma, o usufruto consciente dos novos aparatos modernos forneceu elementos para que a cidade, na visão destes interventores, surgisse como um tesouro pleno de robustez e de sentido. Todos os estímulos fornecidos pela urbe, seus acordes dissonantes, polifônicos, o hibridismo que passou a colorir as novas ruas milimetricamente calculadas, a heterogeneidade das ações artísticas cuja exemplaridade instigante é a pluralidade das vozes, sugere uma imagem em que, pela cidade dificilmente não se teria um impulso de atração mágica:

No terceiro andar de um casarão que abre as janelas para a Rua Flórida, nos somaremos à artéria mais vital da cidade para, ao tomar-lhe o pulso, sentir as mais leves alterações de seu ritmo.

*Estamos onde deveríamos estar: em pleno centro, onde a cidade é mais atual e mais vindoura. O subúrbio abusa de nossa ternura; nos aplaca com demasiada frequência; devemos desconfiar um pouco desse abandonar-nos excessivamente a seu caráter fácil, demarcado, que nos impõe uma limitação.*¹⁴⁶

Este verdadeiro estado de devaneio pela urbe moderna apresentava-se muitas das vezes como num esforço inclemente de adesão aos mais novos valores e num senso de fascinação que as urdiduras da cidade modernizada requeria, como diz Walter Benjamin no que tange ao viver a modernidade, uma formação heróica.¹⁴⁷ Um otimismo atlético e de verniz olímpico predominava nas performances destes homens de letras. Ao lado disso, uma alegria ingênua, vizinha da emoção infantil e nervosa se revelou característica na ambiência artística que a cidade propiciava. Como sugere o manifesto assinado por Jorge Luis Borges, era preciso não apenas estar em Buenos Aires, mas em sua artéria mais vital, sentindo seu apelo em direção ao infinito ou a uma direção qualquer como para que se sentissem mais envolvidos no processo que cambiava a situação espiritual pública:

¹⁴⁵ PAZ, O., *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*, p.145.

¹⁴⁶ BORGES, J. L., *Martin Fierro 1926. A Direção [1924]*, p. 48.

¹⁴⁷ BENJAMIN, W., *A Modernidade e os Modernos*, p. 12.

*Buenos Aires já é mais que uma cidadi, é um país e é preciso encontrar nela a poesia e a música e a pintura e a religião e a metafísica que se harmonizam com sua grandeza. Esse é o tamanho de minha esperança, que nos convida a todos a sermos deuses e a trabalharmos na sua encarnação.*¹⁴⁸

Borges convoca todos à sensibilidade. E o chamado a esta afetividade, apreendida através do contato com a nova urbe, possui entre outras finalidades, o de laureá-la liricamente, o que significará o desenvolvimento de seu canto sentimental pela cidade, as vezes em forma de tema e, em outras vezes como comoção poética. Certamente, surpreende o desembaraço e a largueza (ou o tamanho da esperança borgeana) com que se descortina os atributos mais ignotos: de nossa parte, Borges parece querer espiritualizar Buenos Aires (*convite a sermos deuses e a trabalhar na encarnação da cidadi*). Num chamamento que tem a força divina como impulso convidativo, Borges empenha-se, em uma postura total, a desvelar a cidade de Buenos Aires como símbolo de imensidão e grandeza. Do fragmento do manifesto do autor, deduz-se que para Jorge Luis Borges, em Argentina, é apenas em sua cidade natal portenha que é possível encontrar poesia, música, pintura, religião e metafísica. Na verdade, estas categorias funcionavam em Buenos Aires como disse o crítico uruguaio Angel Rama:

*Não apenas a cidade mecânica dos futuristas, que mal arvorecia na América Latina, mas principalmente esse instante de mudança representado pela junção de setores sociais dispares, pela violenta aproximação entre as tradições e as novas estruturas urbanas, pelo debate que se havia introduzido nos segmentos médios da sociedade cujo poder era reivindicado ou estava em vias de consolidar.*¹⁴⁹

No seio mesmo das rupturas com as figurações tradicionais, a postura vanguardista de Borges sobrepuja as categorias consagradas. E, por este viés de interpretação, a assinatura por Borges de seus manifestos oferece aos leitores e partícipes o efeito, como diz Atonio Candido de que se sente *a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou*

¹⁴⁸ A grafia da palavra *Cidadi* que em espanhol deveria ser *Ciudad* revela o aspecto anteriormente citado da questão nacional no ambiente cultural buenairense. Esta forma de grafar as palavras insere-se num contexto em que a construção de uma “verdadeira língua” está em debate. BORGES, J. L., *O Tamanho de Minha Esperança* [1926], p.575.

¹⁴⁹ RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaios Latino Americanos*, p. 112.

*negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitaram.*¹⁵⁰ De fato, este furor rumo a universalidade, a busca pelo mais alto grau de ressonância ensejará em Borges o salto acima de toda modalidade conveniente que significou a abertura inaudita para criação de um novo panorama artístico e literário:

Consideramos da nossa geração todos os jovens, não pelo fato de o serem, mas porque, via de regra, a juventude tem como patrimônio essencial a inquietação e o descontentamento. É a esse momento psicológico de equilíbrio instável, no qual todas as potências do espírito trabalham em atitude de superação e de otimismo, que chamamos, por antonomásia, de patrimônio virtual da nova geração.

E mais adiante, no mesmo manifesto, Borges ainda completa seu esforço programático:

*Colocamos proa nas mãos de todos os espíritos jovens, e seja ela tão audaz como o símbolo, a pristina amálgama dos sonhos e os desejos despertados de súbito como uma música platônica, entre o fragor da maquinaria e o canto do ouro, único hino que até agora levantava ao espaço a tensão da urbe.*¹⁵¹

Entendamos, pois, que o tema do novo em conjunção com a apoteose da cidade modernizada adquire um conteúdo vital para os vanguardistas portenhos. Suas possibilidades inauditas, exuberantes e plenas de frescor marcam a cidade de Buenos Aires como lugar de confinamento social e topográfico onde estas práticas se desenvolvem.¹⁵² É no entorno da cidade que a escritura de vanguarda de Borges se faz sentir realmente como amplitude dos canais expressivos e contribuição para subversão das formas. Nesta direção, Borges se situa como vértice entusiasta de um novo movimento no campo literário e passa a por em questão os processos de expressão tradicionais.¹⁵³ Ou aquilo que de forma enfática afirmou Octávio Paz no que tange aos movimentos de vanguarda e sua diferença com outros movimentos artísticos do passado: a vanguarda hispano americana seria para paz uma transgressão aos cânones de Madrid, assim como fugas do provincianismo americano.¹⁵⁴

Dessa forma, é mister sublinhar o elemento sedutor da prosa fervorosa que jazia no interior deste espetáculo. Sob os umbrais da urbe modernizada o período em análise foi fortemente marcado pela ascensão das vanguardas, que adotavam uma postura ousada e bastante irreverente. Como a cidade de Buenos Aires passara a albergar

¹⁵⁰ CANDIDO, A., *O Discurso e a Cidade*, p. 9.

¹⁵¹ BORGES, J. L., *Proa [1924]*, p. 34.

¹⁵² CANDIDO, A., op. cit., p. 58.

¹⁵³ GUIMARÃES, F., *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*, p. 17.

¹⁵⁴ PAZ, O., *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*, p. 181.

inúmeros valores, deu-se que a partir de uma ruptura artística os jovens artistas visaram promover as principais mudanças em termos de literatura e arte. A entronização de determinados elementos (*Sua Majestade, a metáfora*), assim como a era dos romances regionalistas, ficava evidenciado nos conteúdos dos debates, nos manifestos e programas cujo fim era atravessado pelo entusiasmo das novas possibilidades e a tentativa de deslocamento daquilo que representava o passado em termos de literatura. A atmosfera da produção literária e artística de forma geral dialogava intensamente com a transformação que registravam na sociedade a que pertenciam.

A especulação prática de Borges, aliada aos entusiasmados Martinfierristas, auto imbuídos em promulgar uma nova legislação estética e, subrepticamente, a construção de uma linguagem literária autônoma, oscilava num movimento pendular que ia desde a negação do legado deixado pelos ícones da literatura modernista até o aproveitamento das tradições que simbolizavam a pureza e autenticidade do verdadeiro espírito nacional que visavam construir.¹⁵⁵

Na verdade, o aglomerado destes elementos simbolizam um contexto socio-cultural deveras frutuoso. Se nos atermos sobretudo aquilo que concerne aos processos espirituais, a extrema racionalização tecnológica, francamente desenvolvidos no período, revelarão uma profunda ligação a um sistema social em que a linguagem é um elemento imprescindível para a reatualização constante do imaginário. As vanguardas, ao pressuporem uma nova linguagem irreduzível, mais precisa e refinada como Luiz Costa Lima destaca¹⁵⁶, deixam entrever seu aspecto de sonho de transformação da linguagem estética. Desta forma, pode-se depreender que a postura do Borges vanguardista incide finamente no *status quo* literário representado pelos ícones de uma linguagem estética que não mais correspondiam as oscilações de uma atmosfera cidadina, absolutamente mais fecunda do que a que os antigos deuses do panteão das artes, agora postos em xeque presenciaram e conheceram.¹⁵⁷ Além disso, a perfídia contida nestes ataques brutais eram frequentemente obscenos e não eram visitados por uma coerência ideológica nítida a não ser no sentimento de total rejeição ao *establishment* e as tradições culturais.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Refiro-me ao movimento criollista e gaúcho que neste momento estava presente nas discussões sobre o caráter nacional argentino mas que não é nosso propósito discutir.

¹⁵⁶ LIMA, L. C., *Sociedade e Discurso Ficcional*, p.319.

¹⁵⁷ As enormes diferenças entre as sociedades do século XIX e século XX em franco movimento de modernização credencia-nos a pensar nas distintas possibilidades quanto ao uso de linguagens e construção cultural.

¹⁵⁸ MONEGAL, E. R., *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, p.187.

II

Vejam, pois, a simplicidade e até que ponto se estenderam as implicações das posturas assumidas pelos jovens vanguardistas e como se configuravam as modernas tendências estéticas nas palavras de um correspondente de Martin Fierro, Guillermo de Torre:

*O novo é a metade da arte.*¹⁵⁹

O desprendimento extremo da expressão é aqui própria de um movimento que terá encontrado o impulso de seu funcionamento para muito além do contato e conhecimento das importantes questões suscitadas no interior da urbe moderna. O ano de 1920 é, para a vanguarda argentina, o marco onde se reverdecem os sonhos de construção de uma mitologia urbana voltada imediatamente para o futuro.¹⁶⁰ Ademais, uma predisposição espiritual às novas modalidades de exposição cunhou nestes jovens de vanguarda a possibilidade de mútuo reconhecimento frente a empreitada a que estavam se lançando: a transformação do panorama literário local. Assim pois, quando *o novo é a metade da arte*, e apesar do caráter eclético de alguns grupos vanguardista, os martinfierristas admitem tacitamente beberem do poder tonificante que jaz nesta insígnia hodierna ao transformarem-na em síntese importante para a superação dos limites estéticos impostos e fomentando a criação de outros paradigmas de literatura.

Mas no que tange ao espaço cultural da América latina, a agitação subsiste, intensificada verbalmente pelo constante reescalonamento das figuras literárias. Por outro lado, sem possuir uma relação de sinonímia, em Buenos Aires se vivia horas de especulação como a Paris sob o processo de modernização descrita por Walter Benjamin.¹⁶¹ Pelo exposto, o panorama desenhado pelo perímetro citadino descortina o

¹⁵⁹ SARLO, B., *Sobre la Vanguardia, Borges e el Criollismo*, p. 5.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 3-8.

¹⁶¹ BENJAMIN, W., *Paris, capital do século XIX*, p.701-702.

significado da estratégia das vanguardas argentinas em sua busca por visibilidade ao lado da vida mais intensa na urbe moderna. Com efeito, o advento de amplos setores artísticos mais organizados provocou, certamente, a alta dos valores espirituais da arte. Que no caso de Buenos Aires, nas palavras de Solis aparecia desta forma:

*O progresso material que exhibe a city portenha e certas zonas do norte da cidade, o ritmo frenético da Rua Corrientes, a vida social e cultural em contato com as vanguardas européias, junto a cultura marginal derivada da nova pobreza, da mistura dos costumes e línguas dos imigrantes, assim como também o submundo da ilegalidade e o delito se entrecruzam e justampõe-se de maneira espetacular na Buenos Aires dos anos vinte.*¹⁶²

Estas evidências tornaram indiscutível a apreciação da cidade de Buenos Aires como espaço privilegiado do cruzamento que a modernidade engendrou. É desta forma, certamente, que o tecido urbano buenairense incorporificou um cenário de mudanças radicalmente inesperado para seus contemporâneos. A nova configuração do perímetro citadino empresta a fisionomia da urbe moderna características que de outra forma dificilmente poderiam ser tão sedutoras: com as novas atividades e funções, Buenos Aires parece atizar seus habitantes a se posicionarem frente a esta ambiência poderosa. Dito de outra forma, a cidade se torna o recinto onde mais visivelmente pode-se pensar a cultura urbana em função dos entrecruzamentos que necessariamente se sucederam no marco da cidade.¹⁶³

À confusão da sua circulação, investimentos em sua infra-estrutura, crescem-se também as novas modalidades de exibição, velocidades de comunicação e meios de transportes até então inimagináveis de serem atingidas, imigração intensa e os freqüentes confrontos com os nativos e a metamorfose radical operada no tecido físico da cidade que, por recursos a aparatos técnicos cada vez mais sofisticados, se apresentavam muitas vezes de maneira bastante ostensiva. Na verdade, toda esta opulência passou a se difundir e a se generalizar em escalas gigantescas, de forma quase brutal. Tendo em vista sua transformação e a relação frágil que manteve com o passado, Buenos Aires é, desta forma, elevada à categoria de lugar onde se faz possível o rechaço ou a defesa do moderno:

¹⁶² SOLIS, C., *Las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt : la otra cara de modernidad en Buenos Aires de los años veinte y treinta*, p. 8.

¹⁶³ Ibid., loc.cit.

Na argentina, a relação com o passado tem sua forma específica na recuperação imaginária de uma cultura que se pensa ameaçada pela imigração e a urbanização. No caso de Borges e outros vanguardistas portenhos se observa claramente o movimento para outorgar ao passado uma nova função. E o debate começa sobre o significado do passado: tem-se que fazer uma nova leitura da tradição. Borges avança: tem que retomá-la e pervertê-la.¹⁶⁴

Buenos Aires cresceu, se densificou dando maior volume as suas atividades e renovando o peso de suas atribuições em Argentina. Da mesma forma, as mudanças experimentadas pela capital geraram simultaneamente vaidade, assombro, fascínio e questionamentos nos habitantes e transeuntes. Ao lado disto, vemos franqueada uma maior capacidade de intervenção no campo das letras e artes. Os debates acerca dos mais diversos temas se desenvolviam ao redor de grupos diferentes na cidade de Buenos Aires. Desde o nacionalismo até questões estéticas ou de políticas, era no centro político em Buenos Aires que se dava o palco principal das discussões.¹⁶⁵ Jorge Luis Borges chega a capital argentina em perfeito diálogo com as mudanças operadas no que se referem a um alcance mais amplo da linguagem literária e, sobretudo no que tange ao colóquio estabelecido com os processos globais de caráter estético, artístico e de vanguarda.

Naturalmente, o recinto prático desta atuação foi o centro da capital cujas transformações e reificação dos domínios tecnológico disponibilizou repertórios novos de experimentações e maior visibilidade dos exercícios artísticos, muitos dos quais irreverentes e bastante provocativos, sobretudo se tivermos em conta o horizonte cultural anterior. Neste domínio, a cidade pareceu acolher uma ativa e vigilante espera do diferente e inaudito como futuro palpável e desejável. Deste modo, o entendimento do cruzamento se faz disposição para viver o novo, abertura a sua constante irrupção. E que, quando damos a palavra à direção de Martín Fierro, estas disposições surgem desta forma:

Mas nossa paisagem habitual há de ser menos restrita, mais heterogênea, aquela onde se cumpra o milagre da coesão harmoniosa de tantos elementos díspares e contraditórios. Aqui, na Rua Flórida, onde a cidade é como uma síntese de si mesma e do país, pertinho do Porto para não esquecer nunca que

¹⁶⁴ SARLO, B., *Borges, un escritor en las Orillas*, p. 48.

¹⁶⁵ Id., *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p.16.

*por ali, em grande parte, veio de longe nosso espírito e nosso sangue e para onde fatalmente iremos para ser julgados, por aspiração ou gravitação.*¹⁶⁶

Orbitando em volta da cidade os artistas empreenderam uma verdadeira clivagem dos preceitos intelectuais que, embora ainda se mantivessem válidos no circuito literário local, precisavam de alguma forma ser alterados. Diante desta perspectiva cambiante, aqueles personagens, pressupostos ou mesmo sistemas de idéias que pareciam não mais darem conta desta nova realidade espetacular, já que seus limites eram absolutamente visíveis nos radares da intelectualidade buenairense segundo esses artistas e escritores, foram rebaixados à condição de párias ou de verdadeiros animais conforme a ácida demonstração do mesmo texto de Martin Fierro:

*Ao mesmo tempo que teremos a satisfação de abrir de par em par as portas a todos que nos derem sua amizade ou sua crítica, por mais impiedosa que seja, contanto que bem cristalina e sincera, também poderemos batê-la no nariz das intenções rasteiras e da futrica peçonhenta. Que lindo poder abrir a janela e cuspir em silêncio nosso desprezo aos animais que não podem elevar-se até onde estamos!*¹⁶⁷

A conjunção estratégica entre furor iconoclasta e demonstração fraterna de amistosidade desliza paulatinamente para a tentativa de renovação estética e promoção dos novos valores intelectuais, assim como a criação de um ambiente cosmopolita, determinado pelo cruzamento do exemplar mais fidedigno do argentino com as contribuições legadas pela civilização ocidental:

*A formação de um ambiente fecundo para a criação artística; revelar e divulgar novos valores intelectuais; promover a renovação estética em todas as artes, com a profunda determinação de colaborar eficientemente para o progresso da cultura nacional; com o sentido argentino de hoje, ou seja, com a forte raiz gaúcha e o sotaque genuíno da civilização ocidental da qual fazemos parte, e dentro da mais pura tradição e das projeções que os organizadores da nação quiseram dar ao nosso povo. Somos seu autêntico fruto. Nosso nome, Martin Fierro, é a divisa do espírito que impera nestas páginas; Martin Fierro, pois, e de 1926.*¹⁶⁸

¹⁶⁶ BORGES, J. L., *Martín Fierro 1926. A direção [1924]*, p. 48.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁸ *Ibid.*, loc.cit.

A tonalidade verdadeiramente retumbante do texto de Martín Fierro assemelha-se com o que Carl Shorske declarou em seu livro *Viena Fin de Siècle* a respeito de algumas manifestações arquitetônicas que passaram a fazer parte do cenário de remodelação do centro da cidade de Viena: *o estilo de Adão, isto é, nu e forte*.¹⁶⁹ Para estes círculos de jovens escritores, escrever é primeiramente questionar, repor em questão os fundamentos.¹⁷⁰ E esta forma de questionamento serviu como senha para a formação de outros círculos em torno da mesma temática: desorganizar para fornecer uma nova dinâmica no interior daquilo que parecia um precário cinturão literário.

Ora, parece evidente que tais tentativas de reestruturação do sistema literário a que Borges e os martinfierristas assinam estavam em perfeita consonância com um cenário bastante conturbado em termos sociais, culturais e políticos. Notemos, pois que, ao assumirem como tarefa primeira a recriação de um ambiente artístico e literário, os vanguardistas buenaienses passaram a ter como premissa acreditar piamente nas possibilidades de concretização de tais sonhos. É que, na verdade, ao insistirmos no fato de tratar-se de uma atmosfera extraordinariamente vertiginosa, de câmbios vertiginosos e que, como corolário óbvio, tem-se a queda dos antigos paradigmas e releitura dos antigos cânones, as alternativas apresentadas, cujo um dos intentos era o preenchimento das lacunas, estava em concerto com o que havia de mais inaudito no que se refere as inquietações em diversos campos da vida social e não apenas em seu sítio cultural. Na verdade, as diversas latitudes em que essas inquietações se manifestavam ganhavam pleno vigor na cidade de Buenos Aires. Assim, não seria menos verdade que essa efervescência serviu como pretexto de releitura em outros domínios da vida cidadina:

*Sem almejar visões globalizantes ou organizações definitivas das histórias da literatura, as revistas culturais argentinas do século XX não deixaram de revisar, diversas vezes, uma memória literária nacional à luz de critérios teóricos, críticos e ideológicos que variavam segundo o momento histórico. Essas revisões articularam diferentes espaços literários, por operações de inclusão e exclusão, deslocavam obras e autores dentro de um sistema nacional, decretando seu vínculo com esses sistemas ou sua ilegitimidade.*¹⁷¹

E mais adiante:

¹⁶⁹ SCHORSKE, C., *Viena Fin de Siècle*, p. 63.

¹⁷⁰ SOJCHER, J., *La Démarche Poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine*, p. 15.

¹⁷¹ OLMOS, A. C., *Releituras de Borges. A revista "Punto de Vista" nos anos 80*, p. 205.

*É evidente que nesses movimentos de leitura repercutem formulações ideológicas, teóricas e críticas que vinculam essas reorganizações do sistema literário nacional a uma práxis do presente que as revistas realizam como parte de suas estratégias de intervenção no campo da cultura.*¹⁷²

Assim posto, é portanto nesta direção que se encontra a imperiosa necessidade de remoção da água estagnada das opiniões pretéritas e de se fazer conhecidos, difundidos e propagados os novos valores, representantes simbólicos de uma Argentina venturosa e triunfante em seu rumo, por mais audazes que estes se apresentem em sua forma aparente. Deste modo, ao regressar e perceber uma cidade em ebulição, a resposta produzida por Jorge Luis Borges em seu período vanguardista, materializada na convicção do novo e da confecção de uma outra fisionomia para a literatura, estava em concerto com as transformações que a sociedade buenairense deixava transparecer, bem como a de suas mais inéditas possibilidades, e esse é o sítio preciso onde devem se inscrever tais tentativas de renovação das letras hispânicas:

*No ano exato em que começamos a organizar esta empresa desinteressada, cujo objetivo primordial foi tentar a criação de um ambiente artístico, cumprir uma ação depuradora, coordenar o espírito desorientado da juventude intelectual, remover a água estagnada da crise de opinião, dar a conhecer os novos valores e mostrar as tendências literárias e artísticas que despontam ou se definem em nosso meio (por mais audazes que sejam), para cumprir nosso plano de difusão de idéias e intenções modernas fazendo da revista um reflexo da alma argentina de hoje, hão de nos permitir a indiscrição de decidir, finalmente, quem é Martín Fierro.*¹⁷³

De fato, este sucesso das práticas de vanguarda em Buenos Aires evidenciado num dos casos mais proeminentes do período que é a revista Martín Fierro, por certo tem haver com a característica de lata heterogeneidade do espaço público que, por sua vez, ia se tornando mais vibrante e extensivo. Estas modalidades de intervenção transformavam o centro da capital numa ágora, espécie de arena moderna em que se debatiam as principais urgências e se multiplicavam os fermentos de uma disputa que ia adquirindo densidade crescente à medida que a década de 1920 se arrastava. Fortemente estimulada e propagada por esta revista, prosperava na cidade uma ambiência de mescla

¹⁷²OLMOS, A. C., *Releituras de Borges. A revista "Punto de Vista" nos anos 80*, p. 206.

¹⁷³BORGES, J. L., *Quem é Martín Fierro? [1924]*, p. 38.

e conflitos simbólicos onde diferentes grupos culturais realizavam suas batalhas em prol de objetivos quase sempre controversos. Em uma ordem de sentido desafiante, Jorge Luis Borges não reluta em engajar-se plenamente. Em manifestos de poder irresistível, revelando-se zelosamente inabalável em sua lealdade vanguardista, o escritor aponta o caminho em sua busca angustiada de uma totalidade, de um absoluto que substitua o fracionamento e a falta de sentido das realidades estabelecidas.¹⁷⁴

Para dar curso a esta empreitada, tornou-se imprescindível a articulação entre o espaço de experiência pretérito percebidos como um mundo longínquo e o significado da montagem de uma nova estrutura de pensamento que favorecesse uma recepção menos tímida por parte do público. Na verdade, dentro da lógica de reaproveitamento, as experiências pretéritas não se configuravam como um todo desprezível. É desta forma que o regresso de Borges a Buenos Aires surge para nós como universo de alternativas francamente escancaradas, conflituosas e o entusiasmo do autor portenho frente a algumas delas é a resultante mais visível do poder de sedução que jaz na modernidade da urbe babélica: estimulados pela capitalidade de Buenos Aires, o reescalonamento que os vanguardistas se empenhavam em instituir abriam frentes a uma nova compreensão fazendo dos elementos que surgiam na cidade um dos seus principais fomentadores:

O manifesto Martín Fierro tem todas as características próprias do gênero, até pelo uso de certos vocábulos provenientes dos recentes avanços técnicos: Hispano-Suíça, rotativa e radiograma, que não aparecem nem mesmo nas obras de seu próprio autor.

*Propõe uma nova compreensão para a nova sensibilidade, cortar com todo cordão umbilical e arrancar as teias de aranhas tecidas pelo hábito e pelo costume, mas não descarta a posse de um álbum de retratos que folheia de vez em quando para se descobrir através de um antepassado.*¹⁷⁵

A reciprocidade destes movimentos – o entusiasmo pela novidade e a reviravolta nos hábitos e costumes – passam nutrir a carência e a arrogância que as noções de progresso e modernidade não fazia mais que exacerbar. Estes escritores, se sentido como filhos diletos dessa prerrogativa, encarnavam em suas performances o desconfortável equilíbrio que permanecia numa modernidade como a buenairense: passado, presente e futuro estavam tão intimamente imbricados que o próprio Borges

¹⁷⁴ COVIZZI, L. M., *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, p. 57.

¹⁷⁵ ALCALÀ, M. L., *Os textos programáticos*, p.23-24.

encarou a modernidade de sua cidade natal em mais de uma frente: a postura vanguardista e sugestivamente “avançada” frente aos postulados literários de seu ambiente local e a forma poetizada em seu canto à cidade.

Eis-nos, portanto, perante uma sugestiva definição de modernidade. Para nós, sua riqueza reside justamente na implicação que jaz no surgimento de um campo novo em que as expectativas morais, éticas, estéticas e sócio-culturais vão pouco a pouco se afastando das experiências acumuladas. Segundo Beatriz Sarlo¹⁷⁶, com a modernização de Buenos Aires não era incomum que uma necessidade de resposta passasse a ser encarada como tarefa essencial. E esse traço, naturalmente, se acentua quando os processos de metamorfoses sociais adotam a forma do desvario e do insólito. E é precisamente nesses imbricados cenários que se verifica o desejo de abertura, implicando a integração de um tipo de imaginação crítica da leitura dos velhos textos¹⁷⁷. É aí que estão tantos os modernistas na importante figura de Ruben Darío, bem como um pouco mais tarde a não menos importante figura de Jorge Luís Borges. Esses processos de inversão e mudanças no cenário intelectual só foram possíveis frente a incrementada capacidade de circulação que em Buenos Aires estava relacionada a determinadas combinações:

No interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por inscrição oferecida à percepção visual... O número das combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.¹⁷⁸

O propósito inicial de uma deliberada subversão constituiu o móvel comum da atitude performática das primeiras vanguardas. São textos programáticos de dissentimento frente aos antecessores imediatos que, por não viverem a ambiência de uma cidade modernizada, dependeram de condições de recepção e de meio de

¹⁷⁶ SARLO, B., *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 28.

¹⁷⁷ ZUMTHOR, P., *A Letra e a Voz: A “Literatura” medieval*, p.18.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.19.

comunicação mais precários.¹⁷⁹ Deste modo, a escritura vanguardista portenha possui características de um projeto polêmico e agressivo a serviço da ruptura da noção de literatura até então vigentes. A rebelião é categorizada na virulência verbal e na pulverização das convenções herdadas. Nesta direção o escritor portenho dá prosseguimento:

Qualquer acontecimento, qualquer percepção, qualquer idéia nos exprime com igual virtude; vale dizer, pode-se incorporar a nós... Superando essa inútil obstinação em fixar verbalmente um eu vagabundo, que se transforma a cada instante, o ultraísmo tende à meta primeira de toda poesia, isto é, à transmutação da realidade palpável do mundo em realidade interior e emocional¹⁸⁰.

Desta forma segura, a vanguarda argentina ao realizar de maneira prática o projeto de utopia vanguardista que, como consequência de suas atribuições exigiu a criação de uma nova linguagem, pôde considerar-se, como dizem boa parte dos estudiosos do assunto, como um modelo exemplar de vanguarda em termos de riqueza e criação estrepitosa.¹⁸¹ Um experimento consumado onde universalismo e nacionalismo, produção textual, comunicação e recepção realizava-se por diferentes vias. Portanto, o que Paul Ricoeur chama de dialética do par evento e significação resultara em Argentina serem postulados de um círculo onde havia um estado de ressonância dado e um perpétuo por fazer. Tais fatores correlacionados adquirem mais força se nos atermos aos diversos conteúdos que Borges deu ensejo para fazer valer seu projeto de mudança nas letras argentinas:

Não acredito tampouco na tradição. Essa palavra, usada com reverência em muitos discursos, é atacada em outros. Eu, entretanto, acho que é tão indigna de submissões como de ultrajes. É uma série de prudências para escrever, um monte de observações não comprovadas cuja validade, no melhor dos casos, nunca passaria de empírica. Por exemplo:

¹⁷⁹RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaíes Latino Americanos*, p.60.

¹⁸⁰BORGES, Jorge Luis. *Ultraísmo [1921]*, p.112.

¹⁸¹ Há um tom de franco crédito em Jorge Schwartz no que tange as vanguardas argentinas e especialmente ao grupo de Martín Fierro. A aprovação se dá em tons de divisor de águas que a vanguarda argentina representou e na definição de um antes e depois nas manifestações culturais e artísticas da América do Sul. Ver: SCHWARTZ, J. (Org.), *Vanguardas Latino-Americanas, Polêmicas, manifestos e textos críticos*, p. 105-106. Para os aspectos distintivos das vanguardas em América Latina: PAZ, O., *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*, p. 148-181.

É emocionante ouvir falar dos deuses gregos.

Não é tão emocionante ouvir de revólveres como de espadas.

*Convém, de tempos a tempos, falar da lua.*¹⁸²

A ironia contida na menção da fórmula certa que é discorrer sobre os deuses gregos e na conveniência de tempos em tempos falar da lua reside o sentimento de insatisfação e a aposta em um outro tipo de linguagem. Por certo, Borges arrisca numa nova atitude e nos novos meios de expressão sem desdenhar da idéia de que o risco de experimentar algo novo se converta em encontro ideal entre a audiência e a sabotagem de tudo aquilo que representa o velho e arcaico.

No caso de Borges essas estratégias se vinculam a uma maneira especial de perceber a urbe buenairense em seu retorno e, somado a isso, a partir da produção de um diagnóstico sobre sua própria posição no campo das letras em comparação com a posição dos demais. Borges dá ensejo a um ritual infundável de entronização e desentronização produzindo uma meditação extremamente complexa sobre a cultura literária latino americana do presente. Como estratégia de alteração do panorama ideológico, teórico e cultural, a postura transgressiva do escritor redesenha os contornos deste cenário literário, enriquecida certamente, pela divagação, não tão precisa talvez, daquilo que a experiência de leitura pode facultar aos que a ela podem ter irrestrito acesso. Assim, o escritor vanguardista desfere suas setas contra o virtuosismo lingüístico de matiz rubeniana¹⁸³ que pouco tem a dizer aos tão poucos que os ouvem neste período de intensa saturação teórica:

O que fazer então? O prestígio literário está em baixa; os intelectuais temem se deixar levar por palavras bonitas e inibem sua emotividade perante o menor alarde oratório (...) o seu companheirismo veemente nos parecem longínquo e legendário; os mais acérrimos partidários do susto clamam em vão por derrocadas e apoteoses. Em que rumo aproar a lírica?

*O ultraísmo é uma das tantas respostas à interrogação anterior.*¹⁸⁴

¹⁸² BORGES, J. L., *Página Sobre a lírica de hoje [1927]*, p. 79.

¹⁸³ Segundo Bella Jozef o rubenianismo de Darío faz com que as coisas representadas fora da órbita instaurada pela poesia tornam-se vazias de significado. As palavras (modelo das coisas) fundariam um universo distinto do real. Ver: JOZEF, B., *A Máscara e o Enigma: A modernidade da Representação à Transgressão*, p. 94. Para a temática do afastamento das vanguardas dos princípios de Rúben Darío, Ver: JOZEF, B., *História da Literatura Hispano-americana*, p. 183.

¹⁸⁴ BORGES, J. L., *Ultraísmo [1921]*, p.109.

Borges retém a fórmula de intransigência marcada por um padrão anticonvencional de crítica inscrevendo-se na postura daqueles vanguardistas que, segundo Bella Jozef, pretendem realizar de forma simultânea o futuro no presente, como se almejassem antecipar o curso da história.¹⁸⁵ Tendo como pano de fundo um complexo cenário, isso não ocorre somente em Borges. Em um sentido amplificado, os vanguardistas de Buenos Aires como que integrados ao seu tempo se concebiam como a personificação de um futuro imediato, instantâneo e, ao mesmo tempo, como portadores privilegiados da mensagem artística que derivava da compreensão e ultrapasse, ainda que abstratamente, das condições sócio-culturais típicas dos tempos conturbados. Neste sentido, o ultraísmo postulado por Borges como resposta às lacunas deixadas pela produção literária anterior, extremiza a singularidade criadora pondo em relevo uma das suas características inerentes que, ainda segundo Bella Jozef, se traduziria numa versão estética cuja prática se radicaria na corrente da poesia pura.¹⁸⁶

*As vanguardas em nosso continente descobrem um novo espaço e um novo tempo para a literatura apresentando uma vontade comum de definição e expressão. E essas conquistas articulam-se na linguagem, a partir da poesia dos anos vinte, que enfatiza o visual, escreve os significantes no texto, e propões as bases de uma sintaxe labiríntica, fazendo com que a configuração do poema, do texto, seja a própria mensagem. Escrever um poema é construir uma realidade auto-suficiente.*¹⁸⁷

Assim, estas iniciativas nasceram em conjunto, ou melhor, foram regidas em consonância à pressuposição da caducidade de uma literatura vista como passadista e que não lograva mais obter êxito. Ademais, a posição vanguardista atribuíra ao passado literário a incapacidade de forjar respostas que a presença de uma ambiência cultural moderna exigia. De fato, a tendência foi de uma escrita de auto-corrosão livremente manifestada nos atos em que tinham vez uma reflexão acerca não apenas do ofício do escritor, mas também sobre a própria literatura. Esta postura em que está inscrita a modernidade, segundo Bella Jozef:

¹⁸⁵ JOZEF, B., *A Máscara e o Enigma: A modernidade da Representação à Transgressão*, p. 94.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 160.

*O modernismo hispano-americano inaugura na América a modernidade. A vanguarda desenvolve alguns de seus aspectos e inicia seu processo de diluição como crítica de toda a experiência poética anterior e do próprio poema. A modernidade institui nova escritura e nova visão do mundo. Amplia o repertório global do homem.*¹⁸⁸

Nesta direção, absolutamente afinados como estavam com a orquestração moderna da sociedade, arte e cultura, a falência de objetivos e funções atribuídas a literatura passada e as suas modalidades de expressão, revela precisamente que não se trata mais da mesma forma de discurso que até então cumprira as exigências de um tipo específico de circuito cultural: escritores que, como numa comarca hermética, produziam suas obras para o desfrute de um público produtor igualmente hermético cujo traço comum eram se lêem, se pintarem e se esculpirem mutuamente. A crítica de Borges se situa para além destes circuitos.¹⁸⁹

Neste sentido, vale ressaltar como se inscreve o novo dentro de um universo de ressemantização, releitura dos antigos paradigmas das letras, sobretudo, quando as intervenções estão inseridas na coincidência de vários fatores e circunstâncias que asseguram multiplicidade e possibilidade de seu surgimento. De igual maneira, poder-se-ia afirmar com Paul Zumthor ao se referir aos sistemas de circulação da “literatura” medieval, que deveríamos auscultar os signos levando em conta a complexidade e heterogeneidade das condutas e modalidades discursivas comuns tal qual se referem a um sistema de representações e a possibilidade de interpretá-los.¹⁹⁰ Da mesma forma, pode-se dizer que a complexidade encontráveis na Buenos Aires dos tempos de Borges estendeu um véu novo de significantes cuja tentativa de auscultação deve sempre levar em consideração o entrecruzamento das modalidades interpretativas.

Deste modo, as transformações operadas na sociedade buenairense marcaram profundamente seus artistas e intelectuais passando a exigir dos mesmos um novo repertório de sensibilidades e outras modalidades de intervenção. Neste caso, a atitude performática de Borges ao se referir a tradição literária argentina parece não comungar

¹⁸⁸ JOZEF, B., *História da Literatura Hispano-americana*, p.180-181.

¹⁸⁹ Reporto-me pela diferença marcada por Angel Rama quanto a “cidade letrada” em que havia a necessidade de formação de quadros e a “cidade modernizada” e a “cidade revolucionada”. As duas últimas são marcadas por diferentes níveis de formação intelectual e aparatos de progresso. Ver: RAMA, A., *A cidade das letras*, p. 43-44, 76-101, 126-156.

¹⁹⁰ ZUMTHOR, P., *A letra e a Voz: A “Literatura” medieval*, p.22.

do credo daqueles que pensam a poesia em termos de fórmulas seguras com o fito de atingir um público cuja expectativa deve ser respeitada.

A idéia de performance é exacerbada quando Borges e os ultraístas oferecem à Buenos Aires a sagração dos seus manifestos murais.¹⁹¹ Esses manifestos filiam-se claramente a uma tendência eclética que, além de condensarem uma pluralidade de direções, aspiravam ser o “vértice de fusão” das escolas estéticas de vanguardas.¹⁹² Todos estes cruzamentos resultam tanto mais significativos quando se observa o intento histórico de realizar literariamente a idéia de utopia vanguardista em forma de manifestos murais. Assim, liderados por Borges, um pequeno grupo afixa nos muros de Buenos Aires dois manifestos iniciais que são as versões de 1921 e 1922 da folha mural *Prisma*. Com esta nova modalidade de suporte os golpes deferidos por esses vanguardistas nos pretéritos pressupostos literários atinge sua potencialidade universalista. Ao contrário do que vinha ocorrendo até então, agora todos poderão ter acesso às disputas intestinas do campo literário buenairense: dilata-se a lógica que reside na dialética do autor-receptor¹⁹³:

Os poetas só se ocupam de mudar de lugar as bugigangas ornamentais que os rubenianos herdaram de Góngora... Quanta hipocrisia i quanta mentira nesse manuseio de ineficazes i imprecisas palavras, quanto medo arrogante de penetrar verdadeiramente nas coisas, quanta impotência nessa vanglória de símbolos alheios! Enquanto isso, os demais líricos, aqueles que não ostentam a tatuagem azul rubeniana, exercem um episodismo loquaz i fomentam penas rimáveis que, esmaltadas de visualidades oportunas, venderão depois, com um gesto de amestrada simplicidade i de espontaneidade prevista.¹⁹⁴

A radicalidade da lógica imposta à produção/meio textual, bem como a negação da doutrina literária dos antigos coloca a questão proposta por Ricoeur. Pois, para além do desconcerto que instaura, os manifestos, sobretudo na sua versão mais ostensiva, na plenitude do seu caráter de evento público, como é a versão dos murais *Prisma*, traz a tona uma performance cujo grau de alcance pretendido e realizado só se tornaram possíveis frente ao esgarçamento de todas as coordenadas que guiavam os escritores do

¹⁹¹ Em termos gerais Paul Zumthor considera *performance* quando há coincidência do ato comunicativo e do receptivo no tempo. Ver: ZUMTHOR, P., *A letra e a Voz: A “Literatura” medieval*, p.19.

¹⁹² SARLO, B., *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 95-107.

¹⁹³ RICOEUR, P., *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, p. 41.

¹⁹⁴ BORGES, J. L., *Mural Prisma n°1 [1922]*, p.112.

período: o Jorge Luis Borges dos Manifestos Murais *Prisma* eleva a potencialidade máxima o advento da possibilidade do discurso enquanto evento.

Nesta perspectiva, os manifestos Borgeanos estão submetidos ao poderio do arbítrio criativo que faz proliferar as conexões mais surpreendentes nesta época de intenso intercâmbio. Borges amplia seus leitores, mas não mais na relação íntima, resignada e intelectual que ele mesmo já nos ofertou como opinião¹⁹⁵. Trata-se, na verdade, da condução até o extremo daquilo que Paul Ricoeur denomina de auditório universal. A prerrogativa vanguardista borgeana faz uso particular da noção de manifesto que ultrapassa o conceito comumente utilizado de declaração pública ou solene das razões que justificam certos atos ou que se fundamentam certos programas de cunho estético, político ou religioso. Como portadores de tal novidade, os manifestos em que Borges intervém na Buenos Aires modernizada só serão possíveis graças à paulatina transformação, na verdade, da passagem de uma realização cultural inscrita no processo de escrita ao estágio de discurso enquanto evento e, como corolário à significação:

*Embandeiramos as ruas de poemas, iluminamos com lâmpadas verbais os seus caminhos, cingimos os seus muros com trepadeiras de versos: que eles, alçados como gritos, vivam a momentânea eternidade de todas as coisas, i que a sua beleza dadivosa i transitória seja comparável à de um jardim vislumbrando a música esparramada por uma janela aberta i que enche toda a paisagem*¹⁹⁶.

Borges, através do que chamamos de exteriorização intencional,¹⁹⁷ se engaja numa empreitada em que, primeiro predomina uma crítica a superficialidade, entendida aqui como predomínio das sensações sem “profundidade”, sem constância num sistema discursivo estruturado; e, também no sentido de predomínio de um regime de verdade baseado na superfície, Borges rechaça a vitória alcançada pela beleza opaca obtida através do manuseio conveniente das convenções legadas. E em segundo, mas não menos importante, a tentativa de fixar o discurso por intermédio, talvez, de uma aguda consciência da realização cultural que estava em curso. A consciência de ser parte de

¹⁹⁵ As palavras de Borges são: “Às vezes acredito que os bons leitores são cisnes ainda mais negros e singulares que os bons autores... Ler além do mais, é uma atividade posterior a de escrever; é mais resignada, mais atenciosa, mais intelectual”. In: BORGES, J. L., *História Universal da Infâmia*, p.11.

¹⁹⁶ BORGES, J. L., *Mural Prisma nº1 [1922]*, p.113.

¹⁹⁷ É a constituição do par “evento-significação” própria dos diferentes estratos da fala e que torna a inscrição do discurso possível graças a significação do evento lingüístico. Ver: RICOEUR, P., *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, p. 38-39.

um momento singular proporciona ao escritor uma maior espetacularização de seu evento, inscritos nas ruas embandeiradas de poemas e nos muros com trepadeiras de versos. E é precisamente neste caráter de evento de discurso que se cruzam as modalidades discursivas a que se refere Paul Ricoeur: *A escrita pode salvar a instância do discurso porque o que ela efetivamente fixa não é o evento da fala, mas o “dito” da fala, isto é, a exteriorização intencional constitutiva do par “evento-significação”*¹⁹⁸.

Não é de maneira alguma gratuita que um dos procedimentos capitais da intervenção de Jorge Luis Borges é o papel da destinação do discurso. Esse procedimento ganha força se caracterizando por aquilo que podemos denominar de teatralização da palavra¹⁹⁹. Estabelecendo mecanismos de ruptura, inversão e trocas com a visualidade das revistas murais, Borges exterioriza sua intenção transformando em evento como diz Ricoeur não a fala propriamente dita, mas o dito a que a ela pertence. Assim, esse dito da fala metamorfoseado em evento-significação ganha plenitude pela concretização verbal do elemento visual materializado nas revistas e, sobretudo nos manifestos. Deste modo, no vigor de seu entusiasmo, Borges materializa seu sonho utópico e vanguardista de eliminar entre os intelectuais, artistas, escritores e transeuntes de Buenos Aires a distância entre o visível, o dito e o racionalizável.

Isto posto, soa-nos evidente que é principalmente nas revistas e manifestos que esses artefatos dos quais Borges lança mão sejam os que provocam, nos leitores, um efeito de sublimação da narrativa. De forma efetiva, conforme diz Ricoeur “*o texto subtrai-se ao horizonte finito vivido pelo seu autor. O que o texto significa interessa agora mais do que o autor quis dizer, quando o escreveu*”²⁰⁰. Nesse caráter de evento do discurso, o mecanismo desconstrutor das narrativas e clichês poéticos dos antepassados passam a significar para Borges apenas mais uma oportunidade para dar autonomia a escrita diante desse auditório agora bem mais amplificado:

Pela segunda vez, perante a copiosa indiferença dos muitos, a voluntária incompreensão dos poucos e a satisfação espiritual dos únicos, alegamos com versos as vossas paredes.

¹⁹⁸ RICOEUR, P., *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, p. 39.

¹⁹⁹ Baseio-me em Wolfgang Iser quando aborda a questão do “discurso encenado” na literatura. In: ISER, W., *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, 2002.

²⁰⁰ RICOEUR, P., op.cit., p. 41.

Voltamos a crucificar nossos poemas sobre o acaso dos olhares.

Esta maneira de manifestarmos o nosso trabalho causou surpresa; mas a verdade é que isto – quixotada, burla contra os comerciantes da arte, atalho para a fama, o que quiserdes – é aqui o de menos. O importante são os nossos versos.²⁰¹

A convergência de todas as características presentes na intervenção borgeana citada peculiariza seu alcance verbal e torna significativa sua performance. Liberto das malhas de uma situação dialógica, rompidos os diques que o prendia a uma relação face a face, Borges exponencia as modalidades de leitura do manifesto pelo suporte material que espiritualizou e tornou compreensível a todos os transeuntes através do aproveitamento do léxico compartilhado por todos os membros da sociedade. A indiferença de muitos lembrada por Borges em tom queixoso nos faz recordar da pergunta e resposta dadas por Roland Barthes em *O Prazer do Texto*: “*Escrever no prazer me assegura – a mim escritor – o prazer de meu leitor?*” E Barthes nos fornece um caminho para a resposta: “*De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “dague”), sem saber onde ele está (...) Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço*”²⁰². Assim, Borges em estado de entusiasmo pleno dá prosseguimento ao que parece um inquebrantável vínculo vanguardista:

Fartos daqueles que, não contentes com vender, chegaram a lugar a sua emoção i arte, prestamistas da beleza, dos que espremem a mísera idéia caçada por casualidade, talvez roubada, nós, milionários de vida e de idéias, saímos para presenteá-las nas esquinas, para esbanjar as abundâncias da nossa juventude, desatendendo as vozes dos avaros de sua miséria.

*Olhai o que vos damos sem reparardes em como*²⁰³.

Diante de tal exposição, a criação artístico-literária de Jorge Luis Borges se destina menos as pessoas (ao leitor pessoalizado), ao indivíduo ou até mesmo a sociedade do que a uma direção. E nessa trajetória, a intervenção vanguardista borgeana parece incessantemente querer dar provas de que deseja o leitor, esse leitor imaginário, imprescindível vértice da luta entre direito de autor e direito de leitor e que fornece

²⁰¹ BORGES, J. L., *Mural Prisma n°2 [1922]*, p.114.

²⁰² BARTHES, R., *O Prazer do Texto*, p. 9.

²⁰³ BORGES, J. L., op.cit., p. 115.

todos os ingredientes necessários da dinâmica da interpretação e que tem na produção de Borges um poderoso testemunho de seus efeitos.

Por ora, trata-se de um período fecundo de estudo e de dúvidas sobre a cultura argentina em franca transformação. As revistas de vanguardas deste período funcionam como plataforma das novas reorientações no campo literário. As críticas, os novos critérios de teoria e rearranjo de obras do passado pela análise do presente se desenrolavam em torno dessas manifestações, onde as revistas tinham um lugar de destaque. A relevância das mesmas se dá na medida em que se imagina um corpo de jovens escritores que, além de terem de conquistar seu lugar no campo das letras, corroboravam para alçar na cidade, os debates mais importantes e que ultrapassavam as questões de cunho estético. Criou-se, verdadeiramente, uma atmosfera em que tinha lugar os debates mais ferrenhos sobre os mais diversos temas: urbanismo, paisagismo, nacionalismo, artes pictóricas, literatura e política figuravam na urbe buenairense entre as temáticas que figuravam em primeiro plano. Deste modo, é na cidade de Buenos Aires onde se torna possível encontrar diversas tendências artísticas e intelectuais e, com isto, essas multiplicidade de tendências deixam a impressão de ter sido rompido os diques que impediam um reprocessamento do sistema literário que vigia até então:

Estas obras foram lançadas como foguetes, rápidas como centelhas, ao longo dos anos 1920(...) Por que a sensação de abertura que todos viveram e a alegria que lhes inspirou esta convicção de iniciadores aumentaram sua capacidade inventiva, a instigação do imaginário, a descoberta da verdadeira realidade. Na eclosão de revistas literárias que cobrem os anos de 1920(...) encontraremos essa busca diligente que em alguns casos se afasta de qualquer demanda intelectual que o meio pudesse propor.²⁰⁴

É neste sentido que podemos afirmar que a singularidade do momento reside na transformação advinda pelo processo modernizador e na concretização de possibilidades de intervenção absolutamente inéditas que visavam abarcar um expressivo número de pessoas.

Jorge Luis Borges, por seu turno, torna-se um intrépido militante desta animada tábua. E, talvez, seja esta uma das razões que pode-se dizer com Octavio Paz que se a

²⁰⁴ RAMA, A.; AGUIAR, F.; GUARDINI T. VASCONCELOS, S. (Orgs), *Literatura e Cultura na América Latina. Ensaio Latino Americanos*, p. 116.

história da poesia e da arte do século XX não seja mais rica em grandes obras do que a do século XIX, neste quesito não há dúvida de que ela foi mais variada e acidentada.²⁰⁵ Podemos acrescentar ainda: a arte de vanguarda hispano americana se revelou mais virulenta, pendular e agressiva cuja pauta passou cada vez mais a afastar-se do porto seguro representado pelo meridiano que era a Europa em termos de artes e na produção de bens culturais.²⁰⁶

Estando dadas as condições de recepção dos textos, Borges em coro uníssono com os literatos de Buenos Aires amplia sensivelmente a capacidade de tratamento e acolhimento perante o público, que por sua vez se tornava mais numeroso e com forte tendência a renovação. A escrita, possuindo cada vez mais poder de veracidade nas instituições nascentes, sobretudo se comparado com a palavra oral, vai ganhando terreno próprio e se constitui numa das bases para a solidificação de um meio intelectual mais autônomo e audaz.²⁰⁷ A diversificação somada à heterogeneidade do ambiente, fomentou o imaginário materializado na escalada de suportes para veiculação das novas idéias de cunho estético e franqueou estímulos que ultrapassava em muito a relação textual comum do leitor com seu espaço escolhido para as leituras. Assim, Borges visando um porvir próspero para o campo literário argentino intervém com textos cujo caráter é a plena manifestação de algo que ainda não ocorreu, de algo que simplesmente está em estado virtual²⁰⁸. Essas manifestações, ainda que carregadas de veemência e ironia, atribuem mais tino a empreitada em que o escritor se auto incumbiu, de ver e anunciar, a partir dos mecanismos próprios da linguagem artística, as infinitas possibilidades que jazem na performance de comunicação entre os seres humanos. Borges com suas bandeiras e iluminações se dirige a sociedade, ou a toda comunidade, tentando estender seu apelo de renovação até os mais longínquos confins das probabilidades.

O alicerce da intervenção está no anseio visível de edificar contato direto com a problemática atualíssima da destinação do discurso. Assim, o que ecoa das inscrições dos manifestos murais *Prisma* é que a própria forma de seu aparecimento já significa uma tremenda realização cultural. O advento resultante da possibilidade de ser visto a

²⁰⁵ PAZ, O., *Os Filhos do Barro : do Romantismo à Vanguarda*, p. 145-146.

²⁰⁶ Veja por exemplo a retumbante polêmica lançada em torno da questão: Espanha meridiano intelectual da América hispânica. Ver: SCHWARTZ, J.; ACALÁ, M. L. (Orgs), *Vanguardas Argentinas: Anos 20*, p. 101-122.

²⁰⁷ RAMA, A., *A Cidade das Letras*, p. 79-80.

²⁰⁸ RICOEUR, P., *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, p. 37.

longa distância, de denunciar o marasmo e a atmosfera de quietude literária através de suportes inauditos já significa um caso particular de transformação da situação interlocucionária. Desta forma podemos talvez melhor compreender seu impacto, o choque provocado, a mudança de curso operada no cenário cultural platense e o sentido da sua recepção nos transeuntes da cidade modernizada.