

## **As gangues de *Buenos Aires*: estética e sociedade na obra de Jorge Luis Borges (1930-1935)**

**Gustavo Naves Franco (PUC-Rio)**

A década de 20 do século passado foi em *Buenos Aires* um período de intensa agitação cultural. O lugar-comum não poderia ser mais apropriado, pois estamos falando não exatamente de grandes realizações artísticas ou intelectuais, mas sobretudo da sensação de inquietude que se seguiu à derrocada do mundo liberal burguês e seus modelos de pensamento. Pois, após a Primeira Guerra Mundial, um vazio instalou-se onde antes havia a confiança nos princípios herdados dessa tradição, e, no caso argentino, a idéia de uma pátria que vencera a barbárie e incorporara-se ao conjunto das nações ocidentais progressistas deparou-se com uma juventude que já não se identificava com seus pressupostos. Entre esses jovens estava Jorge Luis Borges, poeta e ensaísta, difusor do ultraísmo na Argentina, discípulo de Macedonio Fernández, colaborador e fundador de diversas revistas, que no período lançou sete livros e presidiu um comitê para a reeleição em 1928 do presidente Hipólito Yrigoyen. Muitos anos depois, referindo-se aos textos da época que viria a excluir de suas obras completas, Borges descreveu essas atividades como “incessantes, negligentes e sem um propósito claro” (BORGES, 1970, p. 230). Como muitos de seus pares, o que ele estava buscando eram teorias, utopias e estéticas que ocupassem o lugar esvaziado das antigas certezas e fornecessem novas bases para a conformação da sociedade.

Quando chegou o ano de 1930, entretanto, muito desse entusiasmo havia se dissipado, sem que a sensação de instabilidade fosse menor. O próprio segundo mandato de Yrigoyen foi uma espécie de triste epílogo da década, colocando a

Argentina sob a liderança de um presidente debilitado, que aos 76 anos não teve condições de lidar com as primeiras conseqüências da crise econômica de 29. Veio então o golpe que deveria restituir alguma normalidade institucional ao país sob o governo autoritário do general Félix Uriburu, mas que de fato perpetuaria uma crise política durante aquela que seria conhecida como a “década infame” da história moderna na Argentina.

Poucos dias após o golpe, Jorge Luis Borges publicou o primeiro livro em prosa que incluiria em suas obras completas, uma biografia do poeta Evaristo Carriego, que considerava o descobridor das possibilidades estéticas dos subúrbios de *Buenos Aires* — ou mais especificamente de Palermo, bairro das margens da cidade povoado por delinqüentes, imigrantes, trabalhadores de baixa renda e famílias de classe média urbana como a de Borges. Os crimes e duelos que descreviam os poemas de Carriego conferiam a essa região um encanto mítico singular, remetendo à sociabilidade do *arrabal* no final do século XIX. Assim, a recuperação desse ambiente e de seus personagens tornou-se o motivo central do projeto literário de Borges no final da década de 20, para o que ele recorreu a fontes escritas e orais, e também ao seu talento como estilista.

De maneira que — como no caso de Benjamin e de Baudelaire — o que interessava a Borges era menos a figura isolada de Carriego do que o mundo perdido que ele representava. E em um primeiro momento esse mundo pareceu-lhe de fato irrecuperável. O tom do livro, particularmente do primeiro capítulo, é o de uma elegia, narrada por uma voz lírica que aceita o passar do tempo e a perecimento das coisas. O próprio subúrbio, área de transição entre a pampa e a cidade, é descrito como lugar de uma carência e de uma pobreza que apontam para a falta como elemento constitutivo de sua configuração, o que Borges já deixara entrever em alguns de seus poemas, porém com maiores ambições artísticas. O livro sobre Carriego assinala, portanto, um momento de resignação na trajetória do autor, contrapondo ao

entusiasmo dos anos 20 aquilo que Alan Pauls qualificou como uma política de pudor literário (PAULS, 2000, p. 47-56).

Mas, se o subúrbio era área de transição, também nele podiam ser buscadas figuras às quais se poderia atribuir o papel de novos heróis da sociedade argentina, em um momento em que os antigos comandantes das guerras civis do século XIX haviam perdido muito de seu prestígio. E entre os personagens que surgiram dessa zona de ambigüidade moral estava o *compadrito*, um fora-da-lei que seria a versão citadina e refinada do *gaucho*, ou seja, a expressão da barbárie sob as vestes da modernidade. E também isso pode ser compreendido literalmente, pois, em suas roupas extravagantes e gestualidade afetada, o *compadrito* ostentava sua coragem como que diante de uma platéia de teatro, fazendo uso porém de uma autêntica violência que lhe conferia uma aspecto carismático e demoníaco. Não por acaso, o correlato mais célebre dessa figura no Brasil chama-se Madame Satã.

Temos então duas forças contrapostas nesse universo. Por um lado, o pudor, a resignação com a perda e a prosa elegíaca; por outro, a ênfase, a suscetibilidade nervosa e um ostensivo impulso épico. Foi para esse segundo conjunto de fatores que Borges direcionou a escrita de “Hombre de la esquina rosada” (1932), texto no qual trabalhou durante quatro anos, em um último esforço de conformar um episódio isolado da tradição oral de Palermo segundo os critérios da narrativa clássica. Desse modo, ele pretendia não mais referir-se àquele mundo como uma ausência, e sim torná-lo presente ao olhar contemporâneo através de recursos estilísticos voltados para a visualidade da ação. Mas os resultados dessa empresa puderam somente tornar ainda mais claras as limitações de uma possível epopéia dos subúrbios, pois o texto resultou excessivamente coreográfico, sem qualquer indício da naturalidade e fluidez que se atribui à voz homérica, sendo capaz apenas de falsificá-la com um perfeccionismo que margeia a caricatura. Ou seja, Borges descobriu no *compadrito* não o herói épico moderno, mas sua refinada e eloqüente paródia.

Por razões que ficariam claras mais adiante, esse é um momento crucial na produção literária de Borges, precisamente por ser o momento de um fracasso. Sua única e malograda tentativa de realizar um projeto poético mais amplo, tendo Palermo como cenário, encerra, em definitivo, as esperanças que ele alimentara durante a década de 20. No entanto, enquanto ele realizava esse movimento de retração, no resto do mundo as utopias que haviam surgido de uma reação contra os modelos democráticos ganhavam novas energias e discípulos, transformando o que a princípio fora um movimento cultural em uma força política de grandes proporções. Em 1933, o nacional-socialismo sobe ao poder na Alemanha com a proposta de uma radical transformação da sociedade que em muitos aspectos dependia do poder de seu apelo estético, enquanto o fascismo italiano já vinha desenvolvendo há muitos anos processos de ritualização e sacralização da política baseados na mobilização das massas. O acompanhamento das publicações de Borges no período demonstra como ele não esteve indiferente a esses fenômenos — e também como, desde um primeiro momento, compreendeu de uma maneira própria o que neles estava em jogo.

Sem entrar em detalhes, gostaria então de propor somente as linhas gerais de um argumento para a discussão. Ele se baseia em uma tripla associação de tipologias sociais e estéticas que se tornaria uma constante na obra de Borges partir daí. Em primeiro lugar, está a figura do *compadrito*, com sua maníaca reação contra uma suposta perda de um *status* aristocrático no mundo moderno; pois ele foi, como assinalou Ezequiel Martínez Estrada, uma figura do ressentimento, para a qual a diferença entre o que se é e o que se pensa ser gera um mecanismo de oposição ao mundo baseado em uma exigência do reconhecimento do seu valor. Estreitamente vinculado a esse tipo, como Borges afirma no prefácio que escreveria para o livro sobre as gangues de Nova Iorque de Herbert Asbury, está o gângster, personificado por Monk Eastman, um dos personagens de sua “Historia universal de la infamia”, publicada entre 1933 e 1934 em um semanário sensacionalista de *Buenos Aires*. De

modo que o inquieto marginal dos relatos do cronista norte-americano foi para Borges um outro modelo de uma inepta e cruel recuperação da padrões épicos na modernidade; uma outra expressão da extravagância gestual e violência bárbara como último recurso contra um mundo em transformação.

Sobre o gangsterismo retratado por Asbury, enfim, Borges afirmou que se tratava de uma moral de homens misérrimos e humilhados que encontravam na ostentação da coragem um meio patético e desesperado de recuperação de sua dignidade (ASBURY, 1998 [1927], p. 11-12). Uma fórmula apropriada para descrever as conseqüências que o Tratado de Versalhes teve sobre a sociedade alemã. Dela surgiu a imagem do ditador à qual Borges se referiria, em “Definición del germanófilo”, de 1940, como o líder de uma gangue que transformara o estado germânico em uma máquina criminal (Cf. BORGES, 2000, p. 469-471). Essa percepção, que tem um valor analítico bem maior do que o de uma simples injúria genealógica, viria a ser trabalhada com diferentes enfoques e propósitos por Martínez Estrada, Albert Camus e Hannah Arendt, entre outros; no caso de Borges, ela foi um *insight* literário surgido em meio ao próprio transcurso dos acontecimentos.

Creio que a principal repercussão disso em sua obra foi a maneira como ele mobilizou a paródia e a ironia como principal modelo de configuração de seus textos, o que obviamente deveu-se também a vários outros fatores. Mas o abandono da voz lírica com que Borges escreveu o primeiro capítulo de sua biografia sobre Carriego me parece dever muito à sucessão de eventos políticos a partir da década de 30, na medida em que a linguagem da ênfase tornou-se dominante em diferentes esferas da vida cultural. Assim, justamente por compreender o mecanismo de criação de simulacros dessa linguagem, ele teria passado a trabalhar na explicitação de seus mecanismos, enfatizando sempre o ambiente de irrealidade em que parecem se mover seus agentes. Pouco a pouco o mundo passava a ser o cenário de um

pesadelo; acredito que um dos testemunhos mais lúcidos desse processo pode ser encontrado na obra de Jorge Luis Borges.

## Referências

ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Cia. das Letras, 1989 [1949].

ASBURY, Herbert. *The Gangs of New York: an informal history of the underworld*. Foreword by Jorge Luis Borges. New York: Thunder's Mouth Press, 1998 [1927].

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. 4 v.

\_\_\_\_\_. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993 [1926].

BORGES, Jorge Luis; GIOVANNI, Norman Thomas. *The Aleph and other stories 1933-1969*. Together with commentaries and an autobiographical essay. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.

BORGES, Jorge Luis; BULLRICH, Silvina (Comp.). *El Compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 2000 [1945].

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2005 [1951].

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2005 [1956].

STERNHELL, Zeev; SZNAJDER, Mario; ASHERI, Maia. *El nacimiento de la ideología fascista*. Tradução de Octavi Pellisa. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.