

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-
AMERICANA**

Ronaldo Assunção

**JORGE LUIS BORGES E MÁRIO DE ANDRADE:
POESIA E IMAGINÁRIO URBANO**

**Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-
Americana da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do Grau de Doutor em Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana.**

ORIENTADOR: Prof. Dr. Jorge Schwartz

SÃO PAULO

1º semestre de 2002

AGRADECIMENTOS

Este trabalho deve sua realização ao apoio de muitos amigos e colegas de trabalho. A eles e a tantos outros que não serão mencionados aqui, meu agradecimento e estima:

Jorge Schwartz acreditou no projeto desde o início. Ao longo de sua orientação depositou total confiança em mim, dando-me fundamental incentivo e apoio e, principalmente, respeitou minhas opções teóricas e interpretativas.

Markus Klaus Schaffäuer leu as primeiras versões dos capítulos sobre oralidade (desde a Alemanha). Sua amizade e observações críticas alentaram-me para o aprofundamento do tema.

Alai Garcia Diniz, sempre atenta a ouvir minhas inquietações literárias (e pessoais).

Raúl Antelo, no contato amável e transparente consegua, como sempre, saciar as inquietudes críticas que temos e fazer aflorar outras.

Paulo César Thomaz vivenciou comigo o dia-a-dia na paulicéia e no *campus* da USP.

Ana Cecília Arias Olmos, sempre presente em meu itinerário acadêmico.

Diego Bugallo, Daniel Ulises Castello e Gabi compartilham comigo momentos difíceis e alegres na capital portenha.

Patricia Artundo, Lucas Rubinich e Alejandro Vaccaro, pelo apoio e carinho.

Os amigos da Biblioteca da Federação Libertária Argentina–FLA: Javier Gatti, Edgar Kornisiuk, Walter Flocco, Marina Legaz.

Milton Fontana e Mercedes, pela constante companhia nas horas de solidão na praia do Campeche.

Luciene Fontão Pires, pela paciência e carinho na correção dos “vícios” de linguagem do trabalho.

José Genésio Fernandes, pela amizade, transparência e rigor ético, que sempre estiveram presentes nos dias ensolarados passados em Campo Grande.

Outros colegas ajudaram-me, direta ou indiretamente, ao longo deste período: Silvana Gentile, Luizete G. Barros, Rafael Camorlinga, Maria E. B. Daniel, Jaime Coelho e Taiana, Marcos Valente, Ido L. Michels, Jair Luiz A. da Silva Filho, Letícia Rebollo, Celso Carminati e Márcia, Eduardo Lopes e Denise, Leonardo Salvini e Neiva, José Antonio Simon e Cris, Armando de Melo Lisboa, e tantos outros.

Por fim, agradeço:

À Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires – UBA.

À Biblioteca de Letras da USP.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB – USP.

Ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

Ao Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da USP.

À CAPES, por ter concedido a Bolsa de Doutorado (PICDT) e a Bolsa-Sanduiche (por um ano) em Buenos Aires.

Às minhas filhas.

RESUMO

O presente ensaio é um estudo crítico-comparativo entre a poética urbana de Mário de Andrade e a de Jorge Luis Borges. O *corpus* de análise foi delimitado muito mais em função da temática (poesia e cidade), que propriamente por um critério cronológico, ainda que os principais textos analisados, sobretudo os livros de poemas, situem-se na década de 20, com maior peso para Borges. Como se sabe, Mário se desloca do urbano para um contexto cultural mais amplo do universo brasileiro, embora encerre seu itinerário lírico justamente com uma obra centrada no urbano, a *Lira paulistana* (1945).

A problemática da cidade moderna e sua relação com a escritura, em particular com a poesia (modernista e vanguardista), está delineada, de um modo genérico, na “Introdução”.

A questão do “idioma nacional” é uma problemática que ocupou a atenção de ambos poetas (sobretudo nos anos 20), com ênfase para a oralidade ou para uma tradição oral em seus respectivos contextos culturais e literários. A análise aprofunda a questão a partir de um novo contexto social e cultural em que se inserem os poetas: o urbano. Além de demarcar os principais pontos de vista dos autores sobre a oralidade, a análise busca mostrar como a mesma interfere no plano de suas escrituras, oferecendo indícios que permitam pensar, a partir de novos parâmetros, problemáticas comuns, como a tradição e a identidade cultural.

O estudo da lírica borgeana mostrou a relação desta com a cidade de Buenos Aires. Borges constrói uma poética cujo espaço concreto, a cidade presente, cede lugar a um imaginário de cidade alicerçada pela memória, o sonho, o mito.

No caso de Mário de Andrade e a relação de sua poesia com São Paulo, a análise se centra em dois momentos-chaves de sua poética urbana, a *Paulicéia desvairada* (1922) e a *Lira paulistana*, além de outros poemas relacionados com a cidade. Com o estudo dedicado a Mário, têm-se um quadro delineado de ambas poéticas urbanas e suas principais preocupações, seus pontos em comum e divergentes, não somente no que tange à cidade, mas também seus pontos de vista em torno da literatura, das vanguardas e outras problemáticas, na tentativa de ensaiar um possível e desejado diálogo crítico entre eles, que, espera-se, esteja explicitado no texto de “Conclusão”.

ABSTRACT

The present essay is a critical and comparative study between Mário de Andrade and Jorge Luiz Borges' urban poetry. The corpus analysis was limited because of the thematic (poetry and city) rather than the chronological criterion, even though the main texts analyzed, specially the poems' books, are related to the 20s with a greater emphasis on Borges. Andrade is known for shifting from the urban to a wider cultural context of the Brazilian universe, despite ending up his lyric itinerary with *Lira Paulistana* (1945), a work centered on urban issues.

The problematic of modern city and its relation with writing, specially the vanguardist and modernist's poetry, is outlined in general in the "Introduction".

The "national language" is a problematic that has attracted the poets attention (specially in the 20s), emphasizing an oral tradition within their own cultural and literary contexts. The analysis deepens the question from a new social and cultural context in which the poets are introduced: the urbane. In addition to demarcating the authors' main viewpoints about the oral aspects, the analysis shows, from new parameters, a common problematic, such as the tradition and cultural identity.

The study of Borges' lyrics has shown a relation with Buenos Aires. Borges builds his poetics and depicts Buenos Aires as a concrete space. The city, in turn, is replaced by an imaginary of a city for its memory, dream and myth.

In Andrade's case and the relation of his poetry with São Paulo, the analysis is centered in two key moments of his urban poetry, *Paulicéia Desvairada* (1922) and *Lira paulistana*, besides other poems about the city. With the study dedicated to Andrade, there is an outline of both urban poetics and its main concerns. In both cases there are agreeing and divergents issues not only concerning the city but also viewpoints about literature, vanguards and so forth. The "Conclusion" text attempts to rehearse a critical and desired dialog.

SUMÁRIO

ABREVIATURAS UTILIZADAS.....	vi
APRESENTAÇÃO.....	viii
INTRODUÇÃO	
1. Poesia e cidade.....	1
2. O cocheiro e os cavalos.....	5
3. A idéia de cidade: pontos de vista.....	9
4. Modernidade e vanguarda.....	14
5. A cidade no modernismo hispano-americano: antecedentes.....	16
Capítulo I: MÁRIO DE ANDRADE E A “LÍNGUA BRASILEIRA”	
1. Oralidade literária e identidade cultural.....	24
2. “Era uma vez...”.....	34
3. A voz e a escritura.....	50
4. “Improviso do mal da América”.....	64
Capítulo II: O IDIOMA DOS ARGENTINOS EM JORGE LUIS BORGES	
1. A tradição “escritOral”.....	72
2. A problemática do idioma: tateios ensaísticos.....	80
3. A voz da “orilla”: tateios poéticos.....	102
Capítulo III: JORGE LUIS BORGES E BUENOS AIRES	
1. Reencontro.....	114
2. Poética moderna, poética (anti)vanguardista.....	118
3. Imaginário e linguagem.....	130
4. Cidade, memória e sonho.....	143
5. Conhecimento e crítica.....	161
6. A rua, a casa, a cidade compartilhada.....	172
7. A cidade-pátria e os antepassados.....	184
8. Palermo, o espaço simbólico fundacional.....	192
9. Evaristo Carriego, o poeta precursor.....	206
10. A consolidação de uma mitologia do nada.....	210
Capítulo IV: MÁRIO DE ANDRADE E SÃO PAULO	
1. Na Paulicéia desvairada.....	235
2. Um jogo amoroso: a paixão por São Paulo.....	245
3. “futilidade, civilização”.....	262
4. <i>Lira paulistana</i> : “Nos transe da enorme cidade”.....	275
CONCLUSÃO: Mário-Borges: diálogos (subterrâneos) entre dois poetas vizinhos.....	286
BIBLIOGRAFIA.....	298

ABREVIATURAS DAS OBRAS CITADAS DOS AUTORES

MÁRIO DE ANDRADE

- ALB *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- BAN *O Banquete*. 2ª ed., Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BQA *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- CJ *Clã do Jabuti*, in: *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- EI *A escrava que não é Isaura*, in: *Obra imatura*. 3ª ed., São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- EP *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- LC *Losango cáqui*, in: *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- OI *Obra imatura*. 3ª ed., São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- P *Poesias*, in: *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- PC *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- PD *Paulicéia desvairada*, in: *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- RM *Remate de males*, in: *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- TA *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- TCDN *Táxi e crônica no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- VL *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs, São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1993.

JORGE LUIS BORGES

- A *El Aleph*, in: *Obras completas*, V. I. Barcelona: Emecé, 1999.
- AU *Autobiografía 1899-1970*, em colaboração com Norman Thomas di Giovanni. Trad. de Marcial Souto e Norman Thomas di Giovanni, Buenos Aires: El Ateneo, 1999. (Edição original em inglês, *Autobiographical Essay*. The New Yorker, 1970.)
- C *La cifra*, in: *Obras completas*, V. III. Barcelona: Emecé, 1999.
- CON *Los conjurados*, in: *Obras completas*, V. III. Barcelona: Emecé, 1999.
- CSM *Cuadernos San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929. (Primeira edição.)
- D *Discusión*, in: *Obras completas*, V. I. Barcelona: Emecé, 1999.
- EC *Evaristo Carriego*, in: *Obras completas*, V. I. Barcelona: Emecé, 1999.
- ES *Elogio de la sombra*, in: *Obras completas*, V. II. Barcelona: Emecé, 1999.

- FBA *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923. (Primeira edição, sem numeração de páginas.)
- F *Ficciones*, in: *Obras completas*, V.I. Barcelona: Emecé, 1999.
- H *El hacedor*, in: *Obras completas*, V.II. Barcelona: Emecé, 1999.
- HN *Historia de la noche*, in: *Obras completas*, V.IV. Barcelona: Emecé, 1999.
- HUI *Historia universal de la infamia*, in: *Obras completas*, V.I. Barcelona: Emecé, 1999.
- IA *El idioma de los argentinos*. Madri: Alianza Editorial, 1999.
- IB *El informe de Brodie*, in: *Obras completas*, V.II. Barcelona: Emecé, 1999.
- I *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- LA *El libro de arena*, in: *Obras completas*, V. III. Barcelona: Emecé, 1999.
- LE *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925. (Primeira edição.)
- OC *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1999 (4 volumes).
- OCC *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1999.
- OI *Otras inquisiciones*, in: *Obras completas*, V.II. Barcelona: Emecé, 1999.
- OM *El otro, el mismo*, in: *Obras completas*, V.II. Barcelona: Emecé, 1999.
- OT *El oro de los tigres*, in: *Obras completas*, V.II. Barcelona: Emecé, 1999.
- RP *La rosa profunda*, in: *Obras completas*, V.III. Barcelona: Emecé, 1999.
- TC *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí e Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, 1990.
- TE *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- TR *Textos recobrados, 1919-1929*. Edição ao cuidado de Sara Luisa del Carril, Barcelona: Emecé, 1997.

APRESENTAÇÃO

Fazer um estudo crítico-comparativo entre a poética urbana de Mário de Andrade e a de Jorge Luis Borges é a meta principal deste trabalho. Meta que está motivada, por um lado, pela forte relação que ambos poetas articulam entre a poesia e a cidade, e, por outro, pelo desejo de aproximar, através da leitura destes poetas, a tradição literária brasileira com a hispano-americana ou mais restritamente com a argentina (em que pese as suas diferenças), acentuando a fluidez dialógica que deve ser a função maior da arte. Jorge Schwartz, possivelmente um dos estudiosos que mais tem contribuído para atenuar a (falsa) barreira lingüístico-literária que separa a literatura brasileira da literatura hispano-americana (sobretudo no âmbito das vanguardas), observa que “no que diz respeito à América Latina, a história das nossas vanguardas dos anos 20 mostra que, se bem estavam em plena sintonia com o que acontecia em Paris –centro irradiador das diretrizes estéticas de ruptura–, desconheciam totalmente o que acontecia dentro do mesmo continente. (...) Precisamos imaginar os centros culturais da América Latina como uma rede labiríntica de caminhos paralelos e cruzados, mas raramente convergentes. Isto não impede manifestações que, no conjunto, possam ser consideradas excepcionais”.¹

A relação que se estabelece entre a poesia e a cidade permitiu aflorar, no corpo deste trabalho, problemáticas importantes dentro do contexto da modernidade: a tradição, a memória, a história, a identidade cultural e a questão da língua, particularmente no que tange à oralidade. O recorte temático irá revelar, subtilmente, que nem toda a obra de Mário e Borges pode oferecer possibilidades comparativas entre si. Como se sabe a atividade literária de Mário é interrompida precocemente com sua morte já nos anos quarenta, enquanto Borges segue em atividade até os anos oitenta. Daí que uma aproximação mais produtiva entre os dois autores se potencialize particularmente em torno da poesia, sobretudo nos anos vinte e trinta, que por sua vez está fortemente cruzada pela questão da cidade.

O levantamento, a seleção e a leitura de uma bibliografia crítica sobre a obra dos autores possivelmente tenha sido um desafio tão envolvente e trabalhoso quanto o estudo

¹ SCHWARTZ, Jorge. “A cidade como tema das vanguardas poéticas: Pessoa, Borges, Gironde, os dois Andrades”, in: *Anais do Curso “A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois”*. São Paulo:

dos próprios textos selecionados. Frente a um manancial bibliográfico tão significativo e extenso, a escolha e a omissão não foi um desejo, mas uma necessidade. Sobre esses textos escolhidos me debrucei não sem ter tido surpresas agradáveis. Com eles capitalizei conhecimentos para meus próprios fins. A apologia à crítica se faz aqui porque essa se converte, entre os leitores, como exercícios de leitura que ampliam e renovam uma rede nunca terminada (e que talvez nunca tenha fim), e que coincide com o postulado hermenêutico que concebe toda prática interpretativa como algo que deve ser compartilhada, ratificando o valor da obra e estimulando o intercâmbio de pontos de vista análogos, diferentes e antagônicos. O desafio maior, então, ao se enfrentar com uma crítica (ou parte da crítica borgeana e marioandradina) de qualidade indiscutível, foi o de não se deixar levar pela pura e simples glosa ou tautologia. Busquei, desse modo, encontrar novas possibilidades de interpretação levando em conta também aquilo que já havia sido realizado por outros críticos. Como observa Jaime Alazraki, falando da crítica borgeana especificamente (mas que pode se estender também para a crítica marioandradina), devemos “celebrar y aprovechar toda lectura anterior como camino ya hecho, como territorio ya explorado que posibilita el acceso a nuevos territorios. El curso opuesto conduce a un estancamiento que nos condena al clisé y al lugar común”.² Dessa incursão no universo de uma biblioteca crítica se constata a constituição de um acervo intelectual tão importante quanto a própria obra dos autores. O desejo do autor deste trabalho é que haja logrado dar um passo a mais nesse caminhar, demarcando novos territórios que estejam, assim, à altura da complexidade da obra estudada dos autores.

Delimitei o *corpus* de análise em função muito mais da temática (poesia e cidade) que propriamente por um critério cronológico, ainda que os principais textos analisados, sobretudo os livros de poemas, se situem na década de 20, com maior peso para Borges. Como se sabe, Mário se desloca do urbano para um contexto cultural mais amplo do universo brasileiro, embora encerre seu itinerário lírico justamente com uma obra centrada no urbano, a *Lira paulistana* (1945). No caso de Borges, depois da década de vinte, a cidade volta em poemas espalhados aqui e ali ao longo de sua extensa obra. Quero frisar

Secretaria do Estado da Cultura, 1982, p. 103. Cf. do mesmo autor, *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.

² ALAZRAKI, Jaime. “Introducción”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madri: Taurus, 1987, p. 17.

que, ao contrário do que fazem muitos críticos, sobretudo em torno da obra de Borges, não me ateno a diferenciar etapas evolutivas em sua estética; ou seja, não busco demarcar as peculiaridades do que se convencionou chamar de um Borges “primeiro”, que iria até a década de 30 para uns, ou até a década de 40, para outros, e um Borges “segundo” (mais “maduro”) daí em diante. Tampouco me entrevero nesse debate infindável e com frequência inócuo sobre um Borges “nacionalista” (“criollista”) e um Borges “universalista” ou “cosmopolita”. Essas são discussões que estão distantes deste estudo, além de já estarem superadas pelo prisma de trabalhos mais recentes que se desvencilharam destes lugares comuns. De modo que, sem estar preso a uma visão cronológica e evolutiva dos autores, me reporto a textos de diferentes períodos, ora dos anos 20 ora dos anos 30 ou 40 ora de outros (no caso de Borges), sobretudo os que tenham algum vínculo, direto ou não, com a temática urbana.

A questão histórica ou contextual parece ser relevante na medida em que ambos poetas surgem no cenário literário e cultural de seus respectivos países numa mesma época: início dos anos vinte. E vivem as mesmas turbulências estéticas e políticas que abalaram o mundo nesse período. Em outros termos, são poetas que surgem e vivem um mesmo momento histórico e, cada um a sua maneira, representam vozes dissonantes em seus respectivos contextos culturais.

O eixo central em torno do qual se posiciona a leitura dos textos selecionados estará, como já foi frisado, ancorado pela questão urbana. A partir daí se tentará mostrar os possíveis pontos que aproximam e afastam ambos autores. Em outros termos, ainda que externamente a questão da cidade seja comum a ambos, a maneira de representá-la poeticamente será distinta.

A problemática da cidade moderna e sua relação com a escritura, sobretudo a poesia (modernista e vanguardista), será delineada, de um modo genérico, na “Introdução”.

O primeiro e segundo capítulos tratam de uma problemática que ocupou a atenção de ambos poetas: o “idioma nacional”, dando ênfase para a questão da oralidade ou de uma tradição oral em seus respectivos contextos culturais e literários. A leitura pensa a oralidade a partir de um novo contexto social e cultural: o urbano. Além de demarcar os principais pontos de vista dos autores sobre a oralidade, a análise busca mostrar como a mesma

interfere no plano de suas escrituras, oferecendo indícios que permitam pensar, a partir de novos parâmetros, problemáticas comuns, como a tradição e a identidade cultural.

O terceiro capítulo está centrado na lírica borgeana dos anos 20, particularmente, e a relação desta com a cidade de Buenos Aires. É um dos capítulos centrais do trabalho, pois busca ver como a cidade de Buenos Aires se faz traduzir, incorporando-se no texto poético. Como resultado obtém-se a visão ou relação que Borges estabelece com a cidade mediada pela escritura, na qual se manifesta sua crítica a alguns aspectos da modernidade, da história, da memória, da tradição e da própria cidade. Borges constrói uma poética em que o espaço concreto, a cidade presente, cede lugar a um imaginário de cidade alicerçada pela memória, o sonho, o mito.

O quarto capítulo, também central, está dedicado integralmente a Mário de Andrade e São Paulo. Os dois momentos chaves da poética urbana de Mário estão aí presentes: *Paulicéia desvairada* e a *Lira paulistana*, além de outros poemas relacionados com a cidade. *Paulicéia* marca o início da poética urbana e moderna de Mário e *Lira* a encerra forçosamente por sua morte prematura. Com o capítulo dedicado a Mário, ter-se-á um quadro delineado de ambas poéticas urbanas e suas principais preocupações, seus pontos em comum e divergentes, não somente no que tange à cidade, mas também seus pontos de vista em torno da literatura, das vanguardas e outras problemáticas, na tentativa de ensaiar um possível e desejado diálogo crítico entre eles, que, espera-se, esteja melhor explicitado no texto de “Conclusão”.

Por fim, é possível rastrear, ao longo deste estudo, a presença, explícita ou implicitamente, de críticos e teóricos que foram fundamentais para levar a cabo o itinerário proposto. Dentre eles destacaria os brasileiros Antonio Candido, Alfredo Bosi, João Luiz Lafetá, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, Davi Arrigucci Jr., Eneida Maria de Souza, Jorge Schwartz e Raúl Antelo, e os argentinos ou rio-pratenses Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer e Ricardo Piglia.

INTRODUÇÃO

novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada cada día,

convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares, hoteles, palomares, catacumbas,

(...)

hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: los otros,

y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva,

hablo de la ciudad construida por los muertos, habitado por sus tercos fantasmas, regida por su despótica memoria,

(...)

hablo de la selva de piedra, el desierto del profeta, el hormiguero de almas, la congregación de tribus, la casa de los espejos, el laberinto de ecos,

(...)

hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.

Octavio Paz, "Hablo de la ciudad".

1. POESIA E CIDADE

A reprodução de alguns fragmentos do poema de Octavio Paz na epígrafe que abre esta "Introdução" prefigura, com um certo toque poético, alguns comentários teóricos sobre a cidade moderna e a sua relação com a poesia. Busca-se, com isso, anunciar previamente algumas coordenadas de natureza teórica e metodológica que orientarão a leitura no terreno complexo da poesia e de outros textos analisados nos capítulos subseqüentes. Talvez uma outra citação, igualmente deslumbrante e exemplar como guia e mote para este trabalho, seja a afirmação de Borges de que "La poesía nace de la ciudad y también la poesía que celebra los motivos del campo".¹ A noção perspicaz de Borges de que a literatura (ou a poesia) sempre teve como berço natural a cidade (em tempos modernos e mesmo pré-modernos), embora configure e traduza uma tradição literária argentina especificamente (em que a linguagem da ficção, mesmo quando fala de temas

¹ BORGES, Jorge Luis. "Lugones, Herrera, Cartago", in: *Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, nº 268. V. XLVI, ano XXIV, março 1955, Buenos Aires, p. 3.

rurais, é a linguagem da cidade), estende-se, de modo geral, a toda literatura moderna ocidental.²

A poesia, por natureza, é o resultado de uma construção (seguindo pelo pensamento de Borges) intelectual-subjetiva que se reflete na comunidade do poeta, não importando se essa comunidade se limite a um bairro, uma cidade, um país ou o universo todo. A poesia e a arte de modo geral, mais que expressar, constrói sentimentos, idéias, mundos; é um “Aleph” através do qual se pode ver e aproximar-se de tudo, das relações mais complexas e simples do ser humano consigo mesmo, com os outros e com a natureza, de espaços e tempos. Trabalha numa perspectiva infinita (“un infinito en abismo”), em que a literatura se nutre da própria literatura, produzindo ficções de ficções, como Borges reiteradamente diz e faz, tendo como exemplo máximo a escritura de Pierre Menard.³

A poesia não nasce do alheamento de um eu poético no tempo e no espaço; não se alheia da história e dos conflitos humanos mais comuns. Ao contrário, “la mayor parte de los sentimientos comunes, la mayor parte de los sentimientos humanos, han encontrado forma dentro de la poesía, y expresados una y otra vez, como se debe ser, durante el último milenio”, observa Borges.⁴ Mário de Andrade, do outro lado, acrescenta: “Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos” (BAN, p. 61).

Não parece de menos insistir um pouco mais nessa relação entre a literatura (ou o fazer artístico) e a realidade ou a sociedade, ainda que já tenha sido bastante debatida (e superada) pela crítica, mas que está sempre subjacente nos estudos literários e estará muito presente ao longo deste estudo.⁵

O texto se constrói, ilustra-nos Antonio Candido, “a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. (...) Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for

² Malcolm Bradbury aprofunda a idéia de que a literatura e as artes de modo geral foi “uma arte de cidades” em “As cidades do modernismo”, in: BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia da Letras, 1989, pp. 76-82.

³ Cf. os ensaios “Cuando la ficción vive de la ficción” (TC, pp. 325-327) e “Magias parciales del *Quijote*” (OI, pp. 45- 47), dentre outros.

⁴ Entrevista a Richard Burgin, in: BURGIN, Richard. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madri: Taurus, 1974.

⁵ Sobre o tema, cf. Theodor W. Adorno, “Discurso sobre lírica e sociedade”, in: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975 (O texto original de Adorno é de 1958), Leyla Perrone-Moisés, “Situação crítica”, in: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 84-90, e o fundamental livro de Antonio Candido, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.

devidamente reordenado pela fatura”.⁶ Idéia que coincide com esta máxima borgeana: “Cada literatura es una forma de concebir la realidad” (“Acotaciones”, TE, p. 92). Entende-se, claro, que o conceito de “realidade” é problemático e deve ser entendido aqui como algo que extrapola uma mera representação mimética do real, ainda que esteja dirigido a ele, mas bem alude, pelo prisma literário, aos objetos que conformam o mundo e o universo subjetivo do sujeito. Ou, para explorar mais as citações, é conceber a realidade social e histórica como um mecanismo que se traduz de fora para dentro no processo de composição do texto, que por sua vez funciona aparentemente como um sistema autônomo, embora esteja intimamente articulado e enraizado em um contexto histórico específico, ou seja, com aquilo que está fora. De modo que o texto literário não é um mero espelho do mundo, mas uma “cosa más agregada al mundo” (Borges).

Assim, mesmo o exercício ficcional de natureza mais inverossímil (se é que se pode chamar assim), como os textos fantásticos de Borges, Casares ou Cortázar, é uma resposta independente do que se entende por realidade. No caso de Borges, observa Beatriz Sarlo, ele “busca un orden en la consistencia de una narración que sea independiente del reflejo real: la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas”.⁷ A literatura, portanto, responde a um processo que busca, mais que expressar um realidade ou uma sensibilidade (subjetividade), construir uma realidade e uma subjetividade sem estar atrelada às leis do real, do empírico e do psicológico, mas às leis da “trama”, da “fatura”, à “lógica interna da ficção” (Ricardo Piglia), sem que isso signifique um alheamento da realidade em que surge. Esse talvez seja um dos fatores fundamentais que distingue o discurso artístico (para não dizer o filosófico, teológico e até mesmo o histórico) de outros discursos ditos “científicos”.

Advoga-se, desse modo, ao artista a tarefa de ver e anunciar, a partir dos mecanismos próprios da linguagem artística, as infinitas manifestações do ser humano, os limites do poder político e cultural que organiza e dirige a sociedade, a sua comunidade, sem a qual a liberdade artística faz-se vazia e inócua. Não se reivindica aqui uma função puramente sociológica (ou pragmática) e política da literatura, descambando para um determinismo e reducionismo realista de uma realidade determinada em um espaço e época. Esta tendência em reduzir o texto ao contexto há muito foi superada por uma tradição crítica brasileira já consolidada a partir dos estudos de Antonio Candido. A indissociabilidade dialética e

⁶ CANDIDO, Antonio. “Prefácio”, in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 10-11.

⁷ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 126.

integral entre texto e contexto, “em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”, observa Candido.⁸ Davi Arrigucci Jr., reconhecidamente influenciado por Candido, acredita que essa postura nova frente à linguagem artística, de “máxima expressividade do indivíduo”, permite “reconhecer a marca genérica e inarredável do social”.⁹ Nessa mesma perspectiva, Alfredo Bosi, ao fazer uma auto-análise de seu percurso crítico, observa que a poesia, seja ela mítica, intimista, satírica ou utópica, não o levou a vê-la como um mero “espelho da ideologia dominante, mas pode ser o seu avesso e contraponto (...). Tratava-se de entender a riqueza imanente do símbolo poético em uma perspectiva realista pela qual a poesia faz parte do movimento histórico, é um dos seus modos de manifestar-se, e não um seu epifenômeno”.¹⁰

Um dos temas ou uma das problemáticas presente na poesia e na arte de maneira geral é a questão da cidade (moderna sobretudo) e suas implicações na vida, na arte e na cultura num sentido amplo e específico. A presença da cidade como tema e artefato conformou, na literatura ocidental, o que se convencionou chamar de uma “estética urbana”, que floresce de um modo mais arraigado a partir do século XIX, particularmente. Jorge Schwartz anota, por exemplo, que a estética urbana está estreitamente vinculada a uma noção de arte cosmopolita. O crítico propõe como exemplos pioneiros de uma poesia urbana e cosmopolita a tríade Whitman/Sousândrade/Baudelaire: “Encontramos os primeiros exemplos de uma poesia cosmopolita em três obras contemporâneas, de continentes e línguas diferentes, mas que têm como denominador comum o mesmo referente: a urbe. São elas, em ordem cronológica, *Leaves of Grass* (1855) [Walt

⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, cit., p. 4. Apoiando-se em Lukács, Antonio Candido completa: “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isso permite alinhá-los entre os fatores estéticos” (p. 5).

⁹ Cf. “A figura do crítico”, in: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 261-265.

Whitman], *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (1857) e a ainda quase desconhecida obra de Sousândrade [Joaquim de Sousa Andrade], *Guesa Errante* (1866-1877)".¹¹

A partir de então, os estudos em torno de uma estética urbana têm oferecido elementos-chaves para se entender as manifestações sociais e artísticas no contexto da modernidade e da cidade. “Objeto natural, ao passo que sujeito cultura’, a cidade é uma das formas em que indivíduo e massa, matéria e memória se articulam”, argumenta Raúl Antelo, e completa: “talvez seja por isso que a ecologia urbana não pode pensar a cidade sem a cidadania, assim como não pode conceber a modernidade sem a cidade”.¹² Idéia corroborada por Beatriz Sarlo: “Ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y generaliza. Modernidad, modernización y ciudad aparecen entremezclados como nociones descriptivas, como valores y como procesos materiales e ideológicos”.¹³

A condição moderna e cidadina em estado de constante movimento e mudança, de pesadelos e sonhos, mostra também os limites de um projeto em crise, revelando a falácia ou ilusão de uma promessa de futuro redentora que se sustenta em um *logos* racionalista-científico; um projeto que concebe a história no seu aspecto factual, linear e totalizante. A cidade moderna, *habitat* natural de solitários em busca de sentido para sua experiência vital, é ao mesmo tempo o cenário por excelência da modernidade e o seu contra-projeto, minando o terreno planejado, jogando sombras sobre a tradição das luzes. Assim, o espírito do homem moderno ronda na noite, nas ruas e becos escuros; é uma metáfora ou alegoria sombria e espectral do ambíguo e do múltiplo, do inusitado que o espera em cada esquina, mostrando a outra face do projeto moderno.

2. O COCHEIRO E OS CAVALOS

Um caminho possível, e certamente não muito fácil, que cruza este trabalho, é tentar ver e problematizar temas complexos no contexto da modernidade (identidade, tradição,

¹⁰ BOSI, Alfredo. “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 37.

¹¹ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 7.

¹² ANTELO, Raúl. “A matéria dura: terra roxa”, in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 52. São Paulo, 1994, p. 67. (Republicado em ANTELO, Raúl. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001, pp. 69-76.)

memória, oralidade, dentre outros) a partir de poéticas urbanas que vêem a cidade como teatro por excelência de sua própria realização, seja como fonte de inspiração ou de rechaço. O artista vê a cidade como um espaço que abriga a idéia utópica do *Éden*, de uma convivência humana comunitária, ou, ao contrário, como a confirmação da impossibilidade de realização dessa utopia, expondo o lado catastrófico, fragmentado e caótico da cidade. Falando da visão da cidade em alguns artistas modernistas hispano-americanos, Julio Ramos argumenta que “la ciudad es iconoclasta en tanto desarma los iconos, los sistemas tradicionales de representación; ‘destruye’ –si se quiere– las figuras, el espacio como figura, de la cultura tradicional”.¹⁴ O conflito ou momento de dissidência se dá quando o artista percebe que esse espaço ideal, anunciado ufanamente por um determinado discurso moderno, transformou-se, efetivamente, em um grande pesadelo, momento em que o moderno é problematizado e a crise é capitalizada como valor.

A cidade que se projeta (se traduz) no fazer poético não é um mero reflexo daquilo que “aparenta” ser. Não se trata de descrever, mas de traduzir. Em outros termos, a poesia não configura uma experiência mimética da cidade real, mas apreende-a por meio de figuras, de imagens que apenas cifram, insinuam os seus traços, determinando uma iconografia da cidade. A cidade surge, assim, como resultado de uma construção imaginária. O poeta constrói, imagina, inventa. A noção de “imaginário” se vincula, aqui, com a noção de “imaginação” individual que joga com as representações, com as imagens para configurar (construir) uma determinada “realidade” (é uma atividade criativa do artista), o que não significa o abandono, o rechaço do real, ainda que não seja o resultado de uma percepção direta desse real. O processo imaginativo (o imaginário) visa sempre questionar a realidade aparente, estabelecida por uma razão imperante. O processo imaginativo busca aproximar-se do real, só que de um modo distinto. O divórcio entre o “imaginário” e o real deve ser, assim, relativizado, haja vista a profunda filiação entre ambos. “Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica. A fuga do real, ou seu oposto, o realismo, nunca se efetuaram totalmente na literatura, pois as duas atitudes têm o real como horizonte e a linguagem como mediação”, argumenta Leyla Perrone-Moisés.¹⁵

¹³ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 20 e 26.

¹⁴ RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989, p. 121.

¹⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”, in: *Flores da escrivantina*, cit., p. 109. Clément Rosset argumenta que “Lo que sucede en lo imaginario obedece a leyes tan estrictas, porque se trata

O artista tem uma capacidade única de sentir o mundo e traduz esse sentimento reinventando-o, (re)criando-o, fundando-o. Assume a função de investigador e de vampiro, nutrindo-se, no campo minado da cidade, de pistas, sinais, índices para armar-se e armar a sua poética e a sua idéia de cidade. Em outras palavras, ler a cidade não consiste em reproduzi-la, mas em torná-la visível, reinventando-a como um espaço que se autonomiza frente ao visível, à cidade real. Nesse processo, portanto, temos, por um lado, uma poética urbana que busca desvelar, às vezes de um modo direto, os males que afetam o tecido urbano, abrindo e expondo sem anestesia as suas feridas, as suas contradições e limites; mostrando que as mudanças não são apenas de natureza física, mas também de significações, de valores. A fragmentação, a disjunção, a natureza caótica do mundo moderno, prefigurado pela cidade, emerge no texto enquanto mecanismo estruturante, fazendo parte de sua própria fatura, como fazem as poéticas vanguardistas. Por outro lado, temos tendências poéticas que edificam sobre a cidade real uma contra-cidade, de natureza imaginária ou mítica estruturada em um tempo e um espaço imaginários. Ambas tendências revelam, na profundidade de seu potencial criativo, os limites inerentes a um discurso hegemônico e prepotente que alicerça as transformações da cidade real. Em última análise, estamos frente a poéticas que articulam, de modos distintos, um processo intenso de crítica à cidade moderna.

A cidade moderna é o grande cenário em que nascem, morrem e se renovam os sonhos, os desejos, as utopias. Mais que teorizar e definir a cidade, o poeta parece que se identifica com algo que é, paradoxalmente, indefinível, ou que rompe constantemente o definível, o controlável. A cidade, como a arte, caracteriza-se por sua natureza inacabada e de desapropriação (não é e nunca pertenceu a alguém, e é de todos). Além do mais, a cidade não interessa somente pelo que ela é, mas pelo que ela pode vir a ser, ou vir a não ser, buscando ver as coisas por ângulos quase sempre não percebidos pela maioria, permanecendo no campo da insinuação.

en el fondo de las mismas leyes, como lo que sucede en lo real: no se confundirá nunca una persona con otra, un lugar con otro, un momento con otro. Así como lo ilusorio es vago, lo imaginario es preciso. El lema de lo imaginario podría ser esta notable fórmula de Samuel Butler: 'I do not mind lying, but I hate inaccuracy': No me importa mentir, pero odio la imprecisión", in: "Lo imaginario", in: VV.AA. *Doce lecciones de filosofía*. Barcelona: Juan Granica Ediciones, 1988, p. 58. Sobre o "imaginário" cf. Cornelius Castoriadis, *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. de Guy Reymard, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; pp. 50-58; Esther Díaz, "¿Qué es el imaginario social?" e "La ciencia y el imaginario social", in: *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Biblos, 1996, pp. 13-27. Sobre imaginário e cidade, especificamente, cf. Armando Silva, *Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994; Rogério Lima e Ronaldo Costa Fernandes (orgs.), *O imaginário da cidade*. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000; Ulpiano T. Bezerra de Menezes, "A problemática do imaginário urbano: reflexões para um tempo de globalização", in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 55. São Paulo, jan./dez. 1997, pp. 11-20.

Decorre daí a opção pelo detalhe em detrimento do todo. É assim que a poesia se atém a traduzir, por meio de uma linguagem alegórica, simbólica e imagética, os elementos anônimos, descentrados, quase invisíveis, os espaços micros: a casa, o indivíduo, a rua, o bairro, o ônibus, o bandido, a prostituta, o vendedor sem carteira de trabalho, o crepúsculo, os amanheceres, a mulher que passa..., enfim, o outro lado da rua, denunciando as suas contradições mais latentes e mais sutis, as suas belezas e feiúras; as contradições e os interesses antagônicos do poder hegemônico que tenta dominar e controlar a tudo e a todos.

Por sua natureza rebelde, de ser uma espécie de voz coletiva (a voz de sua comunidade, da *polis*), a poesia se opõe, inevitavelmente (ou afortunadamente) a uma ideologia dominante que deteriora a cidade, corrompendo-a em nome de uma ordem e de um projeto, reduzindo-a a um espaço meramente funcional e frio. Essa é a visão aterrorizada do personagem que percorre a cidade dos imortais do conto de Borges, “El inmortal”, que permite a Renato Cordeiro Gomes fazer uma leitura inquietante:

esta cidade geometrizar, clara (cidade radiante?) no pensamento de seus planejadores e construtores, torna-se obscura, porque feita para confundir, desorientar. É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza. Desorienta os sentidos com a sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade. Só um ‘caos de palavras heterogêneas’ (a imagem é de Borges) pode descrevê-la, num jogo textual que mistura realidade e ficção, no indecível entre ‘transcrição da realidade’ e afloramento da imaginação com suas imagens em pesadelo, rompendo com o princípio racional da harmonia (enganosa) do poder. A cidade com sua ordem controladora, mas labiríntica (como os labirintos da burocracia em Kafka), inscrita na história, compromete o passado e o futuro. Romper com o racional é condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas.¹⁶

O poeta fala, por meio dos mecanismos da linguagem, não somente sobre a cidade, mas pela cidade. Por sua força libertadora, a poesia é uma espécie de carro em disparada puxado pela força de cavalos (os poetas), desprendidos do controle do cocheiro (o sistema, a norma, a lei). Essa condição é o que o leva a ser expulso da República.

A cidade simbólica ou imaginária, edificada à parte da cidade presente, concreta, como já foi observado, não significa um alheamento da mesma, mas um modo específico (diferente) de aproximar-se dela. A idéia de cidade se caracterizaria, portanto, como assinala Maria Corti,¹⁷ também enquanto “lugar mental”. Por esse caminho, pode-se articular uma idéia de cidade que se arma através uma construção ficcional, imaginária. O processo de construção imaginária se articula, intimamente, com a questão da memória. A

¹⁶ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Prefácio de Eneida Maria de Souza, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 25.

¹⁷ Cf. Maria Corti, “La città come luogo mentale”, in: *Strumenti Critici*, 71 a. 8, jan. 1993, fascículo I.

memória enquanto resgate de fragmentos, índices, marcas de sentidos explícitos e palpáveis de um passado ainda presente na geografia da cidade moderna, caótica, que foge constantemente de seu horizonte perceptivo. A memória busca a fixação de imagens, num processo de preenchimento constante daquilo que se quebra, se desmancha no ar. “A relação homóloga entre cidade e a memória faz-se portanto pela redundância, pelo repetível, marca de Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece. Vivemos entre a impossibilidade de repetir o passado e a compulsão à repetição”, observa Renato Cordeiro Gomes.¹⁸ A cidade imaginária nasce, então, da crise que a cidade real, presente, engendra.

É nessa zona fronteira entre a cidade real e cidade da memória ou imaginária (entre percepção e imaginário) que se posiciona a poesia, a escritura, para fundar a sua cidade mental, mítica, mas que está cruzada por uma consciência da cidade no seu momento presente e também de seu passado. Entre a cidade real e seu plexo de práticas subjetivas cambiantes e a cidade mental, “invisível”, debate-se a poética urbana moderna.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a poética urbana de Mário de Andrade e de Jorge Luis Borges manifesta, cada um a sua maneira, este embate, essa tensão entre o presente imediato da cidade moderna e o retorno à uma cidade idealizada, perdida no passado.

3. A IDÉIA DE CIDADE: PONTOS DE VISTA

Entre os estudiosos da cidade moderna, já é lugar-comum a idéia de que ela tem como característica a continuidade fragmentada, ambígua e indefinida, comparada, às vezes, com o próprio conceito de obra de arte. As metáforas se multiplicam: a cidade como “texto narrativo”, como “o livro de registro”, a cidade como “máscara”, como fragmentos sobrepostos a outros fragmentos, como “labirinto do universo”, como um “lugar mental e simbólico”, a cidade “invisível”, a cidade “mítica”, etc. A tentativa dos estudiosos da cidade está centrada, dentre outras coisas, na busca de sentidos, sentidos históricos, o “movimento das mercadorias” (na expressão de Beatriz Sarlo) no mundo capitalista industrial ou pós-industrial em que vive o homem moderno (ou pós-moderno). Nesse contexto, a cidade se articula como o *locus* por excelência da modernidade e como a arena de luta de forças e interesses antagônicos engendrados pela própria modernidade.

¹⁸ Ibid., p. 44.

De modo que pensar a cidade é, antes de mais nada, tentar fazer uma aproximação à idéia ou idéias sobre ela. Essa aproximação desponta como fator determinante para se pensar as transformações sociais e impõe-se, ao longo da história ocidental, como um problema não só para técnicos burocratas, como para pensadores e artistas. A cidade é, por assim dizer, um mal irremediável, esteja ela num contexto feudal, capitalista ou comunista. Assim, as mudanças de idéias e valores que ocorrem na sociedade estão, direta ou indiretamente, cruzadas pela cidade, assim como esta por aquela. Para se entender o fenômeno urbano, é necessário conhecer a natureza do homem, da sociedade e da cultura.

O pensador norte-americano, Carl Schorske, no seu ensaio “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”,¹⁹ desenvolve o processo de construção da idéia de cidade, do Iluminismo até o Modernismo, evidenciando, com grande lucidez, os principais pontos de ruptura no processo de desenvolvimento dessa idéia. Segundo Schorske, a idéia de cidade começa a ser formada a partir do século XVIII, em torno do pensamento dos herdeiros da Ilustração, particularmente Voltaire, Adam Smith e Fichte. Interessa sublinhar aqui alguns pontos cruciais da análise de Schorske em torno de três idéias básicas de cidade.

Partindo inicialmente de Voltaire, Schorske aponta a primeira idéia de cidade: a cidade como o cenário por excelência da “virtude”. Segundo essa idéia, a cidade propunha e propiciava o desenvolvimento da liberdade, do comércio e da arte. Londres (que era o cenário de leitura de Voltaire e não Paris), insere-se como o espaço do progresso não só industrial, mas também do prazer, do desfrute e de um gosto artístico refinado. A existência de uma classe miserável crescente, que surgia na mesma proporção do progresso, era tomada não como um perigo iminente, mas como força propulsora desse mesmo progresso, na medida em que os pobres, ao desejarem alcançar as mesmas condições materiais e culturais dos ricos, aprimorariam seus potenciais inatos mudando seu próprio estado. A luta pela emancipação social, por um aperfeiçoamento do “gosto” (elegância aristocrática) e com o desenvolvimento industrial (estimulado pela razão), faria nascer e esmerar as “artes civilizadas”.

¹⁹ SCHORSKE, Carl. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. Trad. de Segunda Epigonalli, in: *Punto de Vista*, nº 30, a. 10. Buenos Aires, jul.-out. 1987 (separata). Cf. do mesmo autor, *Viena fin-de-siècle. Política e Cultura*. Trad. de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Cf. também as obras clássicas de Lewis Mumford, *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad. de Neli R. da Silva, São Paulo: Martins Fontes, 1982; Raymond Williams, *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. de Paulo H. Britto, São Paulo: Companhia das Letras, 1990; e Giulio Carlo Argan, *História da arte como história da cidade*. Trad. de Pier Luigi Cabra, São Paulo: Martins Fontes, 1992. Outros textos sobre a problemática da cidade serão indicados ao longo deste trabalho e na bibliografia final, bem como os estudos urbanos especificamente latino-americanos.

A idéia de cidade como “virtude” está presente também no pensamento do filósofo alemão, Johann Gottlieb Fichte. No início do século XIX, havia na Alemanha um movimento de intelectuais que se opunham ao poder arbitrário de príncipes e burgueses urbanos. Esses intelectuais não viam na cidade um meio de desenvolvimento e progresso. Em consequência, reivindicavam o ideal comunitário da cidade-estado grega. Fichte opõe-se a essa alternativa e propõe, em contrapartida, um elemento novo: a idéia de “moral comunitária”, resgatada pelo autor no passado medieval alemão. Segundo o filósofo, nos burgos medievais prevalecia um certo espírito comunitário que se materializava em torno de determinados valores ou virtudes: a lealdade, a retidão, a honra e a simplicidade. Essas virtudes permaneceram, ao longo do tempo, sem serem afetadas ou alteradas pela cultura aristocrática ou monárquica ilustradas. Assim, acrescentando esses novos elementos à idéia de cidade como agente civilizatório e do progresso industrial, a cidade se materializaria como modelo ideal de desenvolvimento para o homem. Essa idéia nova de cidade inaugura uma nova ética comunitária que, posteriormente, será consolidada em torno do individualismo e da prepotência da cultura burguesa no século XX. O individualismo e o egoísmo burguês preparam, desse modo, as bases para a gestação de uma segunda idéia de cidade, a cidade como “vício”.

Essa leitura pauta-se pela idéia de que o progresso e o consequente enriquecimento de determinados grupos e corporações são a causa principal da decadência humana. Surge, então, uma espécie de horror e revolta contra o racionalismo mecanicista e desumano, que leva alguns artistas a desenvolver a prática do culto pela natureza. Com o avanço do desenvolvimento industrial, no século XIX, a idéia de cidade como “vício” se fortalece. O progresso industrial e social, que se pensava resultante da relação entre ricos e pobres, cidade e campo, começa a ruir. Se é verdade que o processo de industrialização trouxe o progresso para as cidades, também é verdade que trouxe na sua esteira o aumento dos índices de migração, a miséria, a sujeira, o crime social.²⁰

O novo contexto social divide os intelectuais na tarefa de decifrá-lo e na busca de soluções. Surge um grupo de intelectuais (que Schorske chama de “arcaizantes”), os quais defendem a idéia do rechaço, ou seja, negam o mundo em que vivem, abandonando a cidade, mas buscam, em compensação, reviver um passado comunitário, edênico, que se opõe ao presente destruidor, caótico e competitivo. Junto a eles, outro grupo de intelectuais, mas em posição oposta, chamados “futuristas”, identificados, de modo geral,

²⁰ Sobre este tema, cf. Maria Stella Martins Bresciani, *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

como os reformadores sociais ou socialistas. Esses últimos, entre eles Marx e Engels, não negam a cidade moderna, mas querem curar suas feridas sociais. Nesse sentido, seguem a tradição dos herdeiros da Ilustração, mas se afastam desses pela complexidade de suas idéias frente ao novo cenário citadino. Tanto Marx, ao se opor ao capitalismo, quanto Engels, ao se opor à cidade, foram ambos dialéticos, pois se, por um lado, negavam a cidade por ser o espaço de exploração e opressão do proletariado, por outro, afirmavam-na historicamente como o teatro por excelência de sua libertação. No entanto, nem Marx nem Engels conseguiram definir ou propor, num sentido mais restrito, um modelo de cidade socialista.

A terceira idéia de cidade resgatada por Schorske é a de cidade que se alça como fatalidade para o homem, “além do bem e do mal”, e que se situa historicamente a partir da metade do século XIX. Esse novo modo de ver começa na França, com Baudelaire e com os impressionistas, no campo da arte, influenciados por Nietzsche, no campo da filosofia. Agora, todo julgamento social, moral, político e cultural dar-se-á a partir de uma experiência profundamente pessoal, subjetiva, minando de vez a base hegemônica da razão.

Esses intelectuais e artistas viam a complexidade, os paradoxos e as ambigüidades da cidade sem se aterem a um julgamento de valor. Assim, tudo o que ela propunha, seus horrores, suas glórias, belezas e abjeções, era concebido como práticas culturais que se dão enquanto experiência da vida moderna. Não buscavam determinar conceitos de “bem” e de “mal”, que são características por excelência do cenário urbano moderno, mas depreender e traduzir a complexidade desse novo plexo cultural que se manifesta de forma fragmentada, descontínua e transitória, impossibilitando qualquer prognóstico de futuro; “o futuro era hoje”, na formulação de Beatriz Sarlo.

Com Baudelaire, por exemplo, o habitante da cidade começa a ser visto por meio de outras perspectivas. O próprio poeta deixa-se levar pela multidão impaciente, que ora o aterroriza ora o fascina. Com Baudelaire, o poeta é aquele que se confunde com a cidade, com a sua multidão, diluindo a sua própria identidade, mas ganhando, ao mesmo tempo, a possibilidade de viver experiências mais amplas e inusitadas. Essa nova idéia de cidade leva, inevitavelmente, ao abandono dos ideais de integração, de progresso histórico enquanto programa pré-determinado e que deve ser seguido no seu aparente *continuum*. Os artistas da “subjetividade” aboliram a idéia de volta a um passado redentor, assim como a conquista de um futuro heróico e paradisíaco. Ao se negarem a seguir os ideais de progresso, de participação em um todo social integrado, esses artistas colocam-se à

margem da história centralizadora e totalizadora; são dissidentes e inconformados e buscam mostrar outros traços do rosto do homem moderno.

A idéia de cidade como fatalidade para o homem moderno encontra eco em outro leitor da cidade moderna, Walter Benjamin. O filósofo alemão, leitor de Baudelaire, busca nesse poeta e na cidade moderna as chaves de leitura para entender os problemas da modernidade, e posiciona-se não apenas como leitor da cidade, mas como partícipe dela, ou seja, assume também o papel do *flâneur*²¹ para ler e traduzir o contexto urbano moderno nas diversas cidades em que vive.

Benjamin problematiza a idéia de modernidade a partir da idéia de cidade como fatalidade para o homem. O artista moderno vê na cidade, nas ruas e na riqueza inesgotável de suas variações, o cenário por excelência em que a vida se agita e se dá em toda a sua multiplicidade, em um tempo indeterminado, sujeito a ganhos e perdas. Como os artistas da “subjetividade”, Benjamin desvenda um modelo de historicidade que se opõe tanto ao modelo de progresso social linear dos artistas e pensadores utópicos socialistas ou comunistas, quanto ao projeto da modernidade de característica burguesa ou aristocrática, propondo, em contrapartida, uma estética da ansiedade, do desejo, da perda e da negação. Uma escritura crítica que se alimenta da própria crise captada em seu valor dialético e não como sinal de mero acidente de trajetória. A cidade moderna, que articula uma íntima e amorosa sintonia com a arte, não indica nem propõe caminhos, mas descobre caminhos, nunca metas. O percurso do artista e do filósofo-artista termina na esquina, não sabe e nem se sente na obrigação de anunciar de um modo certo o que vem pela frente; é, por assim dizer, uma experiência deslizante, trágica, de ruínas, em que ele é guiado não apenas pelas luzes da razão onipotente, mas também pela dúvida, pela sombra, pelo tateio, pelo assombro, marca do desejo.

Pelo viés dessa idéia de cidade e da modernidade, o peso da história e da tradição é reavaliado, pois permite traçar um ponto de partida que desemboca nesse presente vivido, o ponto de chegada. Talvez essa seja a única certeza que se tem, a certeza de que a história é um movimento dialético, cambiante, fragmentado e paradoxalmente carregado de futuro; o futuro incerto que se dá na passagem do hoje.

²¹ Como lembra Beatriz Sarlo, o *flâneur* “es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte (...). El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores”, in: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 16.

4. MODERNIDADE E VANGUARDA

No campo da arte, especificamente, a crítica ao projeto da modernidade acentua-se com o advento das vanguardas históricas do início do século, nascidas nos grandes centros urbanos. Nas vanguardas, a consciência da crise desse projeto se agudiza ainda mais, propiciando manifestações de natureza e conseqüências distintas, que vão do desprezo radical do passado, visto como arcaico, à euforia e glorificação dos avanços tecnológicos do presente; ou, ao contrário, a consciência da total fragmentação e anulamento do sujeito moderno, o que leva alguns movimentos de vanguarda a levantarem uma barricada de resistência e repúdio contra uma sociedade massificada e massificadora (é o caso, em linhas gerais, do Expressionismo e do Surrealismo). Jean Franco observa, por exemplo, que nesse período (nos anos 20),

el arte no era ya una misión sagrada sino que en el mundo burgués se convertía en un juego o una broma. La vanguardia enfiló sus cañones de alto calibre para ridiculizar a la sociedad, la lógica, la razón, el ideal del progreso y, de hecho, todas las concepciones del pensamiento del siglo diecinueve. Los artistas intentaron formular nuevos códigos poéticos y artísticos para interpretar el mundo fragmentado de la posguerra mundial.²²

Mas, é preciso ressaltar que no contexto cultural europeu, particularmente no final do século XIX, o desencanto com a sociedade moderna já era uma reação comum (o exemplo mais relevante é a poesia simbolista e a pintura impressionista, ou a figura emblemática de Baudelaire). É na cidade, portanto, onde as vanguardas encontram o cenário por excelência em que o novo trazido pela tecnologia corrobora com a necessidade da ruptura com a busca de novas formas para se pensar as alterações contínuas de valores. Esse movimento, porém, é, por sua natureza, ambíguo e paradoxal. Como observa Perry Anderson, os movimentos artísticos de vanguarda se opunham, num primeiro momento, ao academicismo e a persistência dos *anciens régimes*, mas essa oposição aos cânones estabelecidos ou consagrados, revela apenas um lado da moeda, pois a antiga ordem, oferecia “um conjunto de códigos e recursos” de organização da cultura e da sociedade como forma de resistência “às devastações do mercado”.²³

Apesar da importância que representa esse debate em torno do prolongamento da modernidade ou de seu fim, seja pela possibilidade de um novo momento histórico, seja pela via revolucionária, não desviemos a atenção do âmbito estético-literário, o foco principal deste estudo, ainda que a questão literária tenha um papel importante nesse

²² FRANCO, Jean. *La culturas moderna en América Latina*. Trad. de Sergio Pitol, México: Joaquín Mortiz, 1971, p. 102.

debate, principalmente ao se oferecer como espaço de crítica à sociedade em que está inserida. Nessa perspectiva, os papéis e o processo de construção são refeitos e reconduzidos. Por um lado, o indivíduo, na literatura moderna, renasce como um ser cindido, dividido entre os anelos de uma beleza-felicidade e perfeição prometidos e, por outro lado, pela consciência da impossibilidade de se alcançar tal estado, obrigado a descer ao inferno da existência e da sobrevivência cotidiana. A arte, desse modo, busca rearticular o desejo com o fazer, ou seja, rearticular novas utopias armadas com base em parâmetros novos, dando espaço para o subjetivo, o heterogêneo, o outro, rompendo hierarquias, dogmas, fronteiras e leis.

A arte, a poesia especificamente, que era concebida como um mero reflexo da realidade exterior, deve agora traduzir a complexidade dessa outra realidade, "interior", mais profunda e complexa e ser um espaço alternativo para se construir, ainda que imaginariamente, seus mundos paralelos como contraponto crítico à realidade. Por meio da arte, o artista pode mostrar com mais intensidade a sua agonia, mas também os seus sonhos. Nesse processo é que a cidade moderna alça-se como o cenário, a arena por excelência de luta. Permite ativar um espaço territorial onde o poeta reconhece o seu direito à cidadania, ainda que saiba, hoje mais do que nunca, que não é aceito ou que é impedido de fazer parte de um modo integral da cidade. O poeta permanece, portanto, fora do poder, fora do centro, sempre foi e será, por sua natureza, um ser perigoso ao poder dominante, ao poder político.

De sorte que a cidade moderna permite o fomento não somente de discursos sobre ela (marcadamente críticos), mas, sobretudo, oferece-se como uma trama textual, como "cidade simbólica" e "textual".²⁴

Enquanto espaço do transitável, do passageiro, a cidade moderna é também, e ao mesmo tempo, o espaço do imutável, do eterno, deixado por suas marcas, suas ruínas, seus monumentos, que buscam fixar o permanente: faíscas da história e da memória. Cidade e texto (arte) assemelham-se, ou melhor, fundem-se.

Pode-se pensar a cidade moderna a partir, também, da definição de modernidade de Baudelaire, quando assinala em "O pintor da vida moderna" que "a modernidade é o

²³ Cf. Perry Anderson, "Modernidade e revolução", in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14. São Paulo, fev. 1986, p. 9.

²⁴ Nas palavras de Renato C. Gomes, "o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. O livro

transitório, o fugidio, a contingência, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. No movimento eterno do rio interminável que “pasa y queda” (Borges) prefigurado pela cidade, o homem também permanece, deixando seus vestígios na arquitetura, no traçado urbano, nos seus documentos, na sua história, mas também muda, transforma-se constantemente, redefinindo as suas fronteiras, as suas práticas sociais e seus desejos. Ou seja, o artista se relaciona com a cidade enquanto membro ativo dessa comunidade, como alguém que se identifica e confunde-se com ela. O cenário urbano moderno surge ante os olhos do artista como um texto-espaco enigmático que, no seu movimento constante, fragmenta-se e o desafia a encontrar o seu rio, a decifrá-lo e recriá-lo, atribuindo-lhe novos sentidos.²⁵ A idéia de cidade como um espaco incontrolável que mina o projeto progressista, linear e controlador se manifesta numa poética urbana que se arma pela junção de fragmentos de onde se tem uma totalidade fragmentada ou uma constelação de fragmentos. Uma nova Ordem que se arma na desordem, no caos do universo citadino. O intelecto opera aí como ordenador e detonador da imprevisibilidade do acaso.

4. A CIDADE NO MODERNISMO HISPANO-AMERICANO: ANTECEDENTES

O processo de transição entre um sistema econômico centralizado na produção agrícola e na pecuária (monopolizado por uma oligarquia rural reacionária) para um sistema capitalista centrado na produção industrial, coincide (ou é consequência de), na América Latina, com o crescimento dos grandes centros urbanos, que se transformam em verdadeiros pólos de atração cultural e industrial. O advento urbano de um modo mais intenso se dá, de acordo com José Luis Romero, entre 1880 e 1930. O processo desenfreado do êxodo rural, bem como a chegada maciça de imigrantes nos principais centros urbanos latino-americanos, também são fatores significativos, não só para o crescimento como para as mudanças advindas desse processo. O fenômeno imigratório é notório e emblemático no caso específico das duas cidades mais importantes da América

de registro da cidade é um labirinto: um texto que remete a outro, que por sua vez conduz a um terceiro, e assim sucessivamente”, in: *Todas as cidades, a cidade*, cit., p. 24.

²⁵ Para Raúl Antelo, “não é o espaco que funciona como suporte de percursos e discursos. Antes, porém, o movimento e o ponto de vista é que produzem o espaco como campo de experiências em que literatura e cidade tornam a se encontrar já que o espaco urbano simboliza, precisamente, o processo de produção de sentido, a mútua pressuposição entre práticas e leituras que funda o discurso”, in: “A matéria dura: terra roxa”, cit. p., 67.

do Sul: São Paulo e Buenos Aires, justamente as cidades onde surgem dois movimentos de vanguarda importantes: o movimento "Martinferrista", em Buenos Aires, e o "Modernismo", em São Paulo, que envolve os dois escritores objetos deste trabalho.²⁶ O impacto das imigrações provoca, sobretudo em Buenos Aires, de acordo com Rafael Olea Franco,

un sentimiento de caos y extrañamiento entre quienes residían en ellas. Las inmigraciones rurales internas en unos países y las externas en otros, como sucedió en el caso de Argentina, provocaron una percepción común de desarraigo: por un lado, los antiguos habitantes de las ciudades dejan de reconocerse en ellas debido a las vertiginosas modificaciones experimentadas por éstas; por otro, los nuevos ciudadanos, recién llegados del interior del país o bien del extranjero, carecen de vínculos con ese escenario nuevo.²⁷

Na Argentina, sabe-se, o papel da cidade como agente civilizatório foi sempre uma questão latente, tendo como centro principal a cidade de Buenos Aires, modelo da civilização em oposição às "províncias", ao deserto do pampa, o *topos* por excelência da barbárie. Em outros termos, se no período colonial e pós-independência dos países latino-americanos havia um predomínio da cultura rural, no final do século XIX, e, principalmente, no início do século XX, a cultura urbana vai assumir cada vez mais um papel hegemônico,²⁸ redirecionando relações, influências e antagonismos culturais, sociais e étnicos que o espaço urbano, por sua natureza cambiante e heterogêneo, vai proporcionando e impondo.

O novo contexto, que se faz cada vez mais complexo, não só provocará mudanças profundas na estrutura sócio-cultural dos países da região, mas inscreve-se como o novo paradigma para se pensar e conceber o mundo. O "espírito novo", que nasce e articula-se a partir do espaço urbano moderno, concretizará, finalmente, na América Latina, o ideal civilizatório sarmientino, ainda que, como bem observou Borges, as alternativas não

²⁶ Sobre as vanguardas na América Latina, cf. os fundamentais livros de Jorge Schwartz, *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*, cit.; idem., *Vanguardas Latino-Americanas*, cit.; e Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 2ª ed. México: FCE, 1990.

²⁷ OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: Colegio de México/FCE, 1993, p. 136.

²⁸ Os estudos sobre o desenvolvimento das cidades na América Latina são intensos. Citaria o livro de José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, e o de Angel Rama, *La ciudad de las letras*, dentre outros. O processo de modernização e crescimento de Buenos Aires e São Paulo, especificamente, está estampado nos estudos de Jorge F. Liernur e Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis; transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993; Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 1998; Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, cit., "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires", in: MORAES BELLUZZO, Ana Maria de (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, pp. 31-43; Nicolau Sevchenko, *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos*

tenham mudado na sua essência, já que a barbárie antes reinante no campo estende suas fronteiras e encontra abrigo, agora, nas ruas, subúrbios e palacetes dos grandes centros urbanos. Para Borges, a história é uma eterna repetição de fatos, de sentimentos por meio de outros mecanismos, outras máscaras em que apenas se repete uma circunstância (“Tema del traidor y del héroe” é um exemplo emblemático desse processo).²⁹ No campo das artes, particularmente, as mudanças serão radicais com o advento das vanguardas latino-americanas. Para muitos artistas, o crescimento das cidades permitiu redefinir posições ideológicas e estéticas frente a um novo contexto histórico e cultural. A cidade moderna converte-se, assim, na musa inspiradora do artista.

Se a cidade moderna eclode nos anos 20, na América Latina, servindo como cenário das estéticas de vanguarda, não se pode esquecer que no final do século precedente, a cidade já se fazia sentir na obra de muitos escritores. Sem querer fazer um corte arbitrário no itinerário aqui proposto, creio que algumas observações em torno do modernismo hispano-americano pode ser esclarecedor enquanto movimento precursor das estéticas urbanas vanguardistas do início do século XX, sobretudo a dos autores aqui estudados, ainda que a atitude de ambos tomem caminhos distintos. Vale, porém, como contraponto para se avançar no debate.

Em linhas gerais, sabe-se que muitos modernistas se negaram a ver a cidade moderna como um plexo cultural propiciador de uma nova estética ou uma “nova sensibilidade”. Ao contrário, reagem com uma escritura com peculiaridades críticas freqüentemente cruzada pela nostalgia (de natureza romântica) de um passado que cada vez mais se distanciava ou desaparecia. O aparente escape, porém, revela uma posição de natureza crítica frente à modernização desenfreada que provocava nesses poetas um certo incômodo. A cidade surge para esses artistas como um movimento duplo e antagônico. Por um lado, a cidade simboliza, seguindo os ideais iluministas, o espaço da “virtude”, onde se pode desenvolver as instituições democráticas, a liberdade, o comércio e a cultura. Essa idéia é fato notório, no contexto cultural latino-americano, já no ideário civilizatório sarmientino. Como se sabe, Sarmiento não diferenciava cidade de cultura, cidade de república e instituições. Para Sarmiento, a cidade é o espaço da civilização por excelência. Por outro lado, entretanto, com a chegada de um modo mais intenso da modernização nos grandes centros urbanos, a cidade passa a ser vista também como o espaço da destruição de uma sociedade mais

prementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; e Armando Silva, *Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo*, cit., dentre outros.

²⁹ Cf. prólogo, “Domingo F. Sarmiento: *Facundo*” (OC, V. IV).

orgânica e humanitária. A ameaça não é somente contra a sociedade e a cultura, mas também contra a própria arte. Os modernistas se mobilizavam para denunciar e combater os horrores, crimes e abjeções da cidade moderna. A cidade passa a ser concebida, então, como “vício”. Em meio a estas tendências, nem sempre estanques, pode-se vislumbrar, também, manifestações artísticas que concebem a cidade que se moderniza nem como o espaço da “virtude”, nem como do “vício”, mas, seguindo a linha dos artistas da “subjetividade”, como espaço a ser explorado esteticamente, a ser estilizado, convertendo-se, desse modo, em precursores de uma poética urbana, de uma tradição urbana latino-americana que se afirmaria com o advento das vanguardas nas primeiras décadas do século XX.

A poesia hispano-americana, do final do século XIX, está inserida, também, num momento histórico e cultural em ebulição. Tanto nos países da região, como no contexto mundial, a sociedade está mudando rápida e profundamente, impulsionada, particularmente, pelos avanços da industrialização. Tal processo traz, no seu bojo, não apenas a promessa de felicidade já anunciada pelos adeptos da Ilustração, mas também uma profunda crise civilizatória; crise de valores, que se materializa não só na arte, mas na política, na economia e na sociedade em geral. É nesse contexto que o modernismo assume uma profunda importância, pois pela primeira vez o artista tem plena consciência de seu papel frente à sociedade, assumindo a sua função de escritor profissional e, sobretudo, demarcando uma atitude de rebeldia (ou não) com relação à sociedade moderna.³⁰

O atraso econômico e industrial dos países latino-americanos, no final do século XIX, não impediu (ou talvez tenha propiciado) uma intensa relação cultural e literária entre os modernistas e os centros metropolitanos mais importantes da Europa e dos Estados Unidos, sobretudo por meio de viagens. Daí que os artistas modernistas, sobretudo os poetas, não tardaram muito em desconfiar e rechaçar os avanços e as mudanças advindas

³⁰ Irlemar Chiampi resume a grande virada que o modernismo (entendido como a chegada da modernidade) proporcionou para a tradição literária na América Hispânica: “O modernismo hispano-americano, que se pode circunscrever entre os anos de 1885 e 1905, realiza ao mesmo tempo a síntese e a renovação das expectativas que marcaram o surgimento e o desenvolvimento do espírito moderno. Essa síntese pode ser apreciada nos traços formais, doutrinários e temáticos mais visíveis dos poetas modernistas: busca da máxima originalidade, personalização e autenticidade da obra: vontade de beleza, como valor absoluto, isolável, unívoca, merecedor de um culto particular; postura adversa a qualquer realismo ingênuo e literal; desprezo pelo pragmatismo em nome do sonho, da fantasia, do mistério, da espiritualidade; atração pelas situações-limite (sensoriais, psíquicas ou éticas), em nome da originalidade da experiência; exacerbação da sensualidade no que se pode chamar de uma ‘estética das sensações’; desfrute do seletivo, do refinado, do culto e aristocrático –com todos os seus signos materiais; busca do exotismo, com o toque nostálgico pelas culturas afastadas no tempo e no espaço. Orientalismo e cosmopolitismo, espiritualismo e erotismo, culto do novo e do eu e, sem dúvida, em máximo grau, o esteticismo hedonista como concepção da autonomia da arte”, in:

(ou que poderiam advir) do progresso material dos países centrais e que já eram capitalizados ou incorporados pelas elites capitalistas e políticas nos países hispano-americanos. Essa postura faz com que os modernistas detectem como seus primeiros e principais alvos de ataque a burguesia, o seu materialismo e as suas formas de governo, que tinha como fundamento filosófico básico o positivismo, base ideológica para as políticas de “ordem e progresso” nos países da região.³¹ Passaram a ver, na cidade, aquilo que Julio Ramos chama de “desencantamiento racionalizador”.

Os modernistas dão os primeiros sinais de que a ideologia da Ilustração não concretizaria os sonhos de humanização que tanto animaram os artistas e intelectuais do passado, como Sarmiento. Entretanto, atacavam a burguesia de forma “simbólica” (na acepção de Jean Franco), colocando-se acima de tudo e de todos, atirando suas flechas confinados nas suas torres de marfim. Eram boêmios e excêntricos. A rigor, poderiam ser tachados (sem que isso diminuísse seus mais íntimos ideais) como meros aristocratas inconformados, acreditando serem (ilusoriamente, mas não sem uma profunda convicção), os cavaleiros heróicos que tinham a *divina* missão de salvar e proteger o paraíso sagrado da poesia, da “beleza ideal”, ameaçada pela fúria destruidora da lógica e do progresso do mundo moderno. (É preciso, talvez, abrir uma exceção para o caso de José Martí. O poeta cubano esteve profundamente comprometido com o movimento pela independência de Cuba e pela defesa das causas populares. Além do mais, Martí é considerado muito mais um precursor do modernismo que propriamente membro ativo desse movimento). Essa atitude dos modernistas tinha, sem dúvida, um caráter elitista, pois a preocupação centrava-se quase que exclusivamente na questão estética, sem uma vinculação direta com a ação política numa sociedade caracterizada pela pobreza e pelo abandono; com uma maioria significativa de analfabetos ou semi-analfabetos que jamais teriam acesso às suas belezas eternas.

Somente com as vanguardas latino-americanas, a crítica aristocrática dos modernistas alcança um *status* de ruptura e avanço num sentido mais amplo, que vai além da pura e mera defesa da autonomia da arte para romper, definitivamente, com a fronteira que separava arte e vida, arte e política. A vanguarda vai colocar em cheque o cosmopolitismo e esteticismo modernistas e abrir espaço para o debate em torno da

"O surgimento da modernidade nas literaturas", in: MUTRAN, Munira H. e CHIAMPI, Irleamar (orgs.). *A questão da modernidade*. São Paulo: Departamento de Letras Modernas-USP, 1993, pp. 82-83.

³¹ Jean Franco desmascara esse ideal positivista e populista ao constatar que "orden equivalía a opresión y progreso a bienestar para unos cuantos a expensas de una población rural oprimida por la miseria", in: *La*

especificidade da cultura latino-americana, determinando novos parâmetros na relação entre periferia e centro, arte e ideologia, o erudito e o popular, o novo e o velho, etc., lançando mão dos elementos do cotidiano, da oralidade, da tradição universal em confronto dialético com as tradições locais.

De qualquer forma, a importância do modernismo como marco inicial de uma tradição moderna na América Latina é indiscutível; tradição que está cruzada não só por uma revolução na linguagem poética, como pela tomada de uma posição crítica frente a esta mesma sociedade que se moderniza. Os poetas modernistas edificam um mundo idealizado e paradisíaco que, em última análise, converte-se, implicitamente, em uma profunda crítica à sociedade na qual estavam inseridos.³² O processo, entretanto, como se sabe, é complexo e ambíguo. A crise advinda de uma cultura urbana emergente revela (ou desvela), como bem observa Julio Ramos, um movimento duplo. Se por um lado determina o fim dos espaços simbólicos, de instituições culturais, de práticas sociais já consolidadas, enfim, a demolição de uma geografia urbana mais humanizada, por outro, é evidente

cómo la modernización, por el reverso de su impulso demoledor, promovió la “reconstrucción” de territorialidades, a veces usando las máscaras, los disfraces de una tradición reificada. Así como la modernización destruía los modos tradicionales de representación e identificación, al mismo tiempo generaba nuevas imágenes, frecuentemente pasatistas, simulacros de la tradición y del orden social, en respuesta – compensatoria – a los cambios violentos que efectuaba.³³

O processo de modernização das cidades e as mudanças que provocam passam a ocupar um lugar central nos escritos modernistas, sobretudo em suas crônicas de viagem. José Martí, Rubén Darío (que pensam a cidade a partir da Europa e dos Estados Unidos), Lucio Vicente López, Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego (e outros modernistas argentinos³⁴), Asunción Silva, Manuel Rivera Cambas, Gutiérrez Nájera, etc., dão mostra de como a cidade passa a ocupar um espaço importante em seus escritos. A busca por uma representação do novo contexto citadino “no fue entonces un mero ejercicio de registro o

cultura moderna en América Latina, cit. 1971, p. 62. Sobre o tema ver também o polêmico ensaio de José Enrique Rodó, *Ariel*. Buenos Aires: Atlántida, 1974.

³² De fato, como bem adverte Jean Franco, “considerar a esta generación, como lo hacen algunos críticos, por su postura de torre de marfil, es una actitud demasiado elemental. Hay muchos matices en cuanto a las posiciones tomadas frente a la sociedad entre la ática soledad de Herrera y Reissig y la militancia de José Martí. Pero ya fuera que el poeta eligiera la inactividad o la muerte en el campo de batalla, su poesía invariablemente mostraba una inconformidad con los valores burgueses de su tiempo”, in: *La cultura moderna en América Latina*, cit., pp. 29-30.

³³ *Desencuentros de la modernidad*, cit., p. 122.

³⁴ Sobre a presença da cidade na poesia dos modernistas argentinos, cf. Angel Mazzei, *El Modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Ciordia, 1962, particularmente pp. 39-75. Um importante antecedente do livro de Mazzei é o trabalho de Miguel D. Etchebarne, *La influencia del arrabal en la poesía argentina culta*. Buenos Aires: Kraft, 1955. Cf. também Horacio Salas, *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y Antología*. Buenos Aires: Pleamar, 1968, particularmente pp. 13-26.

documentación del cambio, del flujo, constituido por la ciudad. Representar la ciudad era un modo de dominarla, de reterritorializarla, no siempre desde afuera del poder. Así como Haussmann en París, o Alvear y Limantour, en Buenos Aires y México, demolieron *a la vez* que reorganizaron los espacios urbanos en función de un monumentalismo espectacular y pasatista, la industria cultural (en el periódico) pudo encontrar en los nuevos literatos agentes de producción de imágenes reorganizadoras de los discursos que la ciudad –y el periódico mismo, en otras de sus facetas– dismantelaban”, anota Julio Ramos.³⁵

De sorte que se o passageiro, o transitório alienam e borram os valores e os ensinamentos mais profundos da tradição, se a "luz ciega" e a "verdad inaccesible asombra", ao contrário do que pensam os donos da verdade suprema, então o que está sendo colocado em cheque são as aspirações da modernidade na busca por determinar verdades absolutas e conhecimentos objetivos, já que não se pode saber tudo e, a rigor, não é isso apenas que move e legitima a ação humana, mas também a "sombra", o desconhecido, o mistério ("la vida es misterio"), a imperfeição ou o inacabamento ("la adustra perfección jamás se entrega").³⁶

Talvez os modernistas não tenham sido felizes pelo excesso, até mesmo pelo desespero, ao idealizar e glorificar em demasia a "religião da poesia", enclausurando-se nos seus castelos habitados por princesas e príncipes, nas suas estátuas perfeitas de mármore, nos seus lagos rodeados de rosas e povoados de cisnes, porém, como bem observa Jean Franco, o modernismo hispano-americano "ayudó a expresar, con el apoyo de la cultura, la insatisfacción de una clase entera de intelectuales. Contra la prevaleciente vulgaridad y grosería circundantes ellos sostuvieron los valores de una tradición humanista y culta. Si su influencia no se extendió a toda la sociedad, sí fue decisiva entre la minoría cultivada".³⁷

A relação que o artista estabelece com o espaço urbano determina e conforma, em geral, uma idéia de cidade que ele deixa transparecer por meio de sua escritura. Sem reduzir as múltiplas configurações que essa relação pode levar, talvez se possa estabelecer duas direções ou duas dimensões que, em linhas gerais, podem ser percebidas dentro da vasta produção de poéticas urbanas: a que se alimenta da cidade, de sua topografia, personagens, espaços, movimentos, enfim, de seus ícones, seus signos, de suas marcas, em

³⁵ *Desencuentros de la modernidad*, cit., p. 123.

³⁶ As citações entre aspas foram tiradas do poema "I", de Rubén Darío, in: *Cantos de vida y esperanza*, in: *Obras poéticas completas*, in: *Obras poéticas completas*. Ordenação e prólogo de Alberto Ghirardo, Madri: Aguilar, 1932, pp. 835-839.

³⁷ *La cultura moderna en América Latina*, cit., pp. 45-46.

seu momento presente; e a que se vincula à cidade de uma forma aparentemente deslocada, fora de um referente concreto, afastando-se da descrição objetiva, de uma representação mimética calcada na cópia, mas que se esboça enquanto invenção, enquanto criação de natureza íntima, imaginária, que o artista deseja, inventa e ocupa. Nessa segunda coordenada, a cidade real, chamemos assim, é mais um pretexto que um fim em si mesma.

Defrontamo-nos, pois, não com uma poesia da cidade ou para a cidade propriamente dita, mas com uma cidade que nasce da poesia, que se conforma a partir de uma escritura específica e única. Esse é o caso da poética urbana de Jorge Luis Borges, o que permite confrontar a sua poética com a de seu vizinho contemporâneo, Mário de Andrade.

a escrita não pode ser, em momento algum, a representação absoluta e fiel da fala. (...) A rigor, ninguém escreve para passar a idéia de que se trata de uma fala transcrita. (...) No entanto, é possível chegar ao leitor a ilusão de uma realidade oral, desde que tal atitude decorra de um hábil processo de elaboração, privilégio do texto literário.²

Portanto, a oralidade que se apresenta no texto literário será entendida aqui como artefato, como artifício, resultado de uma elaboração estético-literária (um produto da cultura letrada) e não a reprodução de uma suposta “oralidade primária” (“primary orality”, para usar o termo de Walter Ong).³ Daí que os estudiosos alemães tenham cunhado o termo “escritOralidade” (“scriptOralia”). Na definição de Markus K. Schäffauer:

o conceito de *escritOralidade* se refere não somente à necessária relação intermedial entre o oral e o escritural, senão também a uma formação histórica do logocentrismo, ou seja, a uma fixação teleológica dupla, que é tanto fonocêntrica como grafocêntrica e que corresponde a uma metafísica da presença da voz e do corpo.⁴

Pois bem, partindo deste conceito de “oralidade literária”, interessa discutir aqui a questão da oralidade literária não somente enquanto um recurso estético-literário, mas também a sua relação com a tradição e com o processo constitutivo da identidade cultural presente em textos poéticos e ensaios selecionados de Mário de Andrade e de Jorge Luis Borges, partindo da premissa aludida por Schäffauer de que “la identidad no es una esencia natural, sino una construcción cultural”.⁵ Este processo de “construção cultural” é visível nos trabalhos de Mário e Borges, ainda que cada um opte por caminhos diferentes para intervir no debate.

A leitura que segue se limitará sobretudo aos textos cujos indícios de oralidade se apresentam em um contexto social e cultural novo: o espaço da cidade moderna ou em vias de modernização. Através da leitura destes textos, buscar-se-á discutir a problemática da identidade cultural a partir do novo contexto cultural urbano brasileiro (paulistano) e argentino (bonairense).

Universidad de Buenos Aires, año 5, Quinta Época, nº 4, out.-dez. 1960, pp. 539-584; Luís da Câmara Cascudo, *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978; Walter Bruno Berg e Markus Klaus Schäffauer (eds.). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr, 1999. Outras referências bibliográficas sobre o tema serão indicadas ao longo deste estudo, bem como na bibliografia final.

² PRETI, Dino. “Oralidade e narração literária”, in: *Revista da ANPOLL*, nº 4. São Paulo, jan.-jun. 1998, p. 84. Do mesmo autor, cf. “Mas, como devem falar as personagens literárias?”, in: *Revista da ANPOLL*, nº 3. São Paulo, maio 1997, pp. 43-61.

³ Cf. Walter Bruno Berg, “Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina”, in: BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, cit., pp. 9-120.

⁴ SCHÄFFAUER, Markus Klaus. “escritOralidade na vanguarda latino-americana”, in: Mimeo, 2000.

⁵ Idem., “El surgimiento de la palabra clave *argentinidad* en el dialogo literario entre Argentina y España”, in: *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, cit., p. 122.

No caso de Mário de Andrade, sabe-se que ele dedicou-se com esmero à pesquisa das características da língua oral (a fala) no Brasil, seja por meio de estudos de autores como Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto, J. da Silva Campos, Sílvio Romero, dentre outros, seja por meio de suas viagens etnográficas pelo Brasil. Em *Macunaíma*, o resultado desses estudos estão acentuadamente presentes. No texto, a visão da oralidade enquanto expressão mais viva e profunda do “ser” brasileiro (a busca pela “entidade nacional dos brasileiros”, como anota Mário no prefácio inédito de 1926) se manifesta de um modo intenso.⁶ A oralidade ali, reproduzida pela “fala impura”, a “fala mansa, muito nova, muita”, que sai da boca do herói sem caráter, transmitida pelo papagaio remanescente, é tirada da fonte riquíssima e heterogênea das lendas, do folclore, da língua indígena e outras, como bem observa Haroldo de Campos:

Uma das riquezas de *Macunaíma* é justamente essa “fala nova” (“impura” segundo os padrões castiços de Portugal), feita de um amálgama de todos os regionalismos, mescla dos modos de dizer dos mais diferentes rincões do país, com incrustações de indigenismos e africanismos, atravessada por ritmos repetitivos de poesia popular e desdobrada em efeitos de sátira pela paródia estilística.⁷

Mário de Andrade realiza, com freqüência, uma admirável adequação entre a fala e o fazer literário. A presença da oralidade na poesia marioandradina e em seus ensaios permite ver ou penetrar não somente em uma poética singular, mas demarcar elementos importantes de sua visão da identidade cultural brasileira que se esboçava –a partir de outras prerrogativas– nas primeiras décadas do século XX como tema recorrente de intelectuais e artistas.

Em Mário, o processo de elaboração do texto literário revela indícios de oralidade que adquirem papel importante não só como artifício poético mas também como fator

⁶ Sobre a questão da “fala” ou da linguagem de *Macunaíma*, cf. a fundamental obra de M. Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; o ensaio de Maria Ignez de Oliveira Guimarães, “Macunaíma e um projeto pragmático de Mário de Andrade: arte e didatismo”, in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993, pp. 77-89. Sobre Mário de Andrade e a questão da língua portuguesa, cf. Edith Pimentel Pinto, *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidade/Secretaria de Estado da Cultura, 1990; Angela C. S. Rodrigues, “Mário de Andrade”, in: PINTO, Edith Pimentel (org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994, pp. 63-72; João R. Gomes de Faria, “Mário de Andrade e a questão da língua brasileira”, in: VV.AA. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1988, pp. 45-68; e Manuel Bandeira, “Mário de Andrade e a questão da língua”, in: *Poesia e prosa*. Vol. II, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. Para uma abordagem mais ampla da língua no âmbito específico do Modernismo brasileiro e da vanguarda latino-americana, cf. Luiz Carlos Lessa, *O Modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1966; e Jorge Schwartz, “As linguagens imaginárias”, in: *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., pp. 45-59. (Ensaio que foi publicado com o título de “Utopías del lenguaje: nwestra ortografía bangwardista”, in: *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Selección, prólogo e notas por Saúl Sosnowski, Caracas: Ayacucho, 1997, pp. 122-146.)

⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Mário de Andrade: a imaginação estrutural”, in: *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 179.

CAPÍTULO I

MÁRIO DE ANDRADE E A “LÍNGUA BRASILEIRA”

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo havemos de falar-lhe em sua língua, com termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e os sentimentos.

José de Alencar, *O Nosso Cancioneiro*, 7. XII. 1874.

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”.

Creo, hondamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión.

César Vallejo. Entrevista dada a César G. Ruano em 1931.

1. ORALIDADE LITERÁRIA E IDENTIDADE CULTURAL

Uma questão preliminar se impõe aqui ao se iniciar um estudo sobre a relação entre a oralidade, a tradição e a identidade cultural presente nos dois autores ora estudados: que idéia de oralidade estará cruzando este estudo? Devemos falar de uma “oralidade construída”, ou seja, uma oralidade literária, ou de uma “oralidade fingida”, uma “ilusão de oralidade”, inclinada a reproduzir a oralidade real e verdadeira? Para o estudioso alemão Markus Klaus Schäffauer, “oralidad fingida o ilusoria implica de antemano referirse a una oralidad supuestamente auténtica o real. Ahora bien, ¿dónde se encuentra ese fenómeno que merece ser llamado ‘oralidad real’? Sin lugar a dudas, son los lingüistas, los sociólogos y también los antropólogos a quienes se relacionan a menudo con la investigación de esa ‘oralidad real’”.¹ Seguindo nessa mesma perspectiva, a assertiva de Dino Preti é esclarecedora ao ressaltar que

¹ SCHÄFFAUER, Markus Klaus. “Glosando los debates (a modo de epílogo)”, in: BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, 1997, p. 228. Dos muitos trabalhos existentes sobre a questão da oralidade e da escrituralidade no contexto latino-americano, destaco os trabalhos de Antonio Cornejo Polar, *escribir en el aire. ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994; Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello. 1992; Angel Rosenblat, “Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua”, in: *Revista de la*

desconcertante de uma representação de identidade cultural que estava sendo colocada em cheque. Sabe-se que o debate em torno da língua e sua relação com a identidade brasileira remonta ao século XIX, e proporcionou acirrados debates.⁸ O escritor romântico José de Alencar (1829-1877) foi um dos mais fervorosos e fecundos exemplos. Segundo Jorge Schwartz,

José de Alencar, cuja carreira de político e de escritor foi pautada pela tentativa nacionalista de definição do especificamente 'brasileiro', percebe a língua como uma instituição dinâmica e mutável. O escritor cearense defende uma interpretação genético-positivista da linguagem ao afirmar que 'gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala' (posfácio a *Diva*). Alencar não duvida da existência de uma nova linguagem e luta pela sua legitimação. (...) Ao se defender contra a acusação de uso excessivo de galicismos, o autor de *Iracema* também esclarece no posfácio a esse romance que 'se o terror pânico do galicismo vai até este ponto, devemos começar renegando a origem latina, por ser comum ao francês e ao português'. Alencar baseia-se no princípio da evolução natural das línguas, sujeitas a mudanças constantes, contra os dogmas das academias, e como gesto de afirmação frente ao Portugal colonizador.⁹

Mário de Andrade não desconhecia esta bandeira levantada por Alencar, escritor que ele chama carinhosamente de "amigo José de Alencar, meu irmão" ("O movimento modernista", ALB, p.247). Em Mário, a problemática é retomada e ampliada: "o estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da 'língua brasileira'" (idem, ALB, p. 244), anota sobre o Modernismo brasileiro. Embora admita, logo depois, que tal tarefa talvez não tenha sido tão profícua como se pretendia, mas nem por isso deixou de ser um momento fecundo de debate e abertura para novas abordagens. A preocupação com a "língua brasileira" foi, sem dúvida, um acontecimento fundamental nos trabalhos dos modernistas de modo geral, seja como tema de debates teóricos, seja como presença inovadora em seus textos poéticos, sobretudo em Mário, que traçou as bases de um projeto: a *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, que não alcançou realizar. A "pesquisa da 'língua

⁸ Richard M. Morse desenvolve uma leitura extremamente rica sobre a trajetória da língua portuguesa no Brasil desde o processo colonial até o século XX, cruzando elementos, escritores (dentre eles Alencar e Mário de Andrade), estudiosos da língua, numa perspectiva sincrônica e com interessantes paralelos com a trajetória do espanhol nos países hispano-americanos (e até mesmo o caso do inglês nos Estados Unidos e no Canadá, acrescido do francês), em "A linguagem na América", in: *A volta de McLuhanáima. Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. Trad. de Paulo Henriques Britto, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 23-86. Ainda sobre Alencar, num ensaio brilhante, Haroldo de Campos mostra a força expressiva da linguagem em *Iracema*, destacando o processo investigativo (e inovador) do romancista em torno da língua tupi para compor a obra, e que se apóia também em uma "estrutura fabular, haurida pela mediação do folclore e da tradição oral", in: "*Iracema*: uma arqueografia de vanguarda", in: *Metalinguagem & outras metas*. cit., p. 139.

⁹ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., p.47. Sobre a questão do português falado no Brasil, no século XIX, cf. Edith Pimentel Pinto (ed.), *O Português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. V. I: 1820/1920. Fontes para a teoria e a história. São Paulo: EDUSP, 1978. Sobre a relação de Alencar com a língua, cf. Gladstone Chaves de Melo. *Alencar e língua brasileira*. Conselho Federal de Cultura, 1972; Guiomar Fanganiello Calçada, "José de Alencar", in: PINTO, Edith Pimentel (org.) *O escritor enfrenta a língua*. cit., pp. 15-28; e Joachim Michael, "A não desejar também uma nova língua!": a questão do 'idioma

brasileira” coincide com a observação de Antonio Cornejo Polar de que “la extendida e imposible nostalgia que nuestros escritores sienten por la oralidad, asumiendo—oscuramente casi siempre— que es en la palabra hablada donde reside la autenticidad del lenguaje, (...) nostalgia que de una u otra manera, más bien subterránea e inconscientemente, tiene que ver con la irrupción desde la conquista de la escritura y el libro como enigmáticos instrumentos de poder, sin relación con el lenguaje y la comunicación”.¹⁰

Os estudos de Mário em torno da língua permitiram-lhe determinar, dentre outras coisas, os elementos que configuravam um modo de ser brasileiro, que ele chamou de “ser psicológico”, que por sua vez o diferenciava não só do povo e do falar da antiga metrópole, como também das culturas de origem hispânicas vizinhas, como a argentina. Observa, por exemplo, que “a confiança do argentino e a insegurança do brasileiro caracterizam o jeito diferente com que estão sendo tratadas as falas nacionais”.¹¹ À medida que os seus estudos vão deixando de lado conclusões precipitadas de cunho impressionista, em que muitos equívocos e exageros foram feitos, Mário irá, por exemplo, repudiar a negação pura e simples da língua do colonizador: “nós não temos que nos importar com Portugal. Basta a gente se amolar com o Brasil, o que é já uma serviceira tamanha! (...) O Brasil hoje é outra coisa que Portugal. E essa outra coisa possui necessariamente uma fala que exprime as outras coisas de que ele é feito. É a fala brasileira” (“Taxi: fala brasileira – I”, TCDN, pp. 112-113). O avanço dos seus estudos o levará a sair do campo meramente formal, lexical e morfológico para situar a língua no campo da sintaxe. Daí que “abrasileirar o Brasil culto não se resumia a coleccionar, amalgamar e estilizar regionalismos gaúchos caipiras praiheiros nordestinos ou tapuios. Tudo isso não era senão consequência de um problema muito mais complexo que compreendia a cultura nacional em todas as manifestações imagináveis dela”.¹² O deslocamento do campo lexical para o campo sintático, que considera o elemento identitário revelador de um modo de ser, está associado ao que ele chama de realidade “psicológica” do brasileiro e que deve estar presente na expressão verbal do escritor. Tese que José de Alencar em 1874 já havia propugnado: “Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inauferível

nacional' no romantismo brasileiro" in: BERG, Walter Bruno e SCHÄFAUER, Markus Klaus (eds.). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, cit., pp. 268-294.

¹⁰ *escribir en el aire*, cit, pp. 235 e 243.

¹¹ ANDRADE, Mário de. “Literatura modernista argentina”, in: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Mário de Andrade/Borges. Um Diálogo dos Anos 20*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 79. Vale lembrar que o livro acima citado de Monegal é o primeiro e talvez o único esforço de se fazer um estudo comparado entre Mário e Borges, oferecendo importantes abordagens, sobretudo em torno do pensamento crítico de ambos os autores.

direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das idéias”.¹³

Por esse viés, Mário vai ao encontro de uma tradição literária brasileira que passa a ser remodelada por ele de um modo mais radical. Essa tradição se conforma em torno daqueles escritores que pensaram e escreveram “brasileiramente”: José de Alencar, Machado de Assis, Álvares de Azevedo e outros:

como negar que no estilo de Machado de Assis, luso pelo ideal, intervém um *quid* familiar que os diferencia verticalmente de um Garret e um Ortigão? Mas si nos românticos, em Álvares de Azevedo, Varela, Alencar, Macedo, Castro Alves, há uma identidade brasileira que nos parece bem maior que a de Brás Cubas ou Bilac, é porque nos românticos chegou-se a um 'esquecimento' da gramática portuguesa, que permitiu muito maior *colaboração entre o ser psicológico e sua expressão verbal* (“O movimento modernista”, ALB, p. 244, grifo meu).

Em outro momento, o escritor reitera: “na fala brasileira escreveram Euclides, Machado de Assis, João Ribeiro, etc. E eu” (“Taxi: fala brasileira – I”, TCDN, p. 113). A vinculação a uma tradição “escritOral” que permite pensar uma identidade cultural em processo de conformação é um dos aspectos importantes nessa leitura do passado feita por Mário.

É preciso observar, para evitar possíveis equívocos, que o debate em torno da identidade cultural brasileira –na qual a língua tem uma função importante, pois constitui-se enquanto artefato simbólico no processo de formação de uma cultura– não significa a defesa de um nacionalismo exacerbado por parte de Mário. Não raro ele manifestou sua repulsa ao ideário nacionalista levado ao extremo. Sua busca por entender o ser brasileiro (a brasilidade) pautava-se naquilo que ele próprio definiu como sendo “o gesto que se resume no trabalho imediato por aquela raça e parte da Terra que nos interessam diretamente porque vivemos nelas”.¹⁴ Idéia que vai na contramão do debate levado a cabo no século XIX, cuja bandeira nacionalista se converteu no baluarte político-ideológico de uma literatura dita erudita e representativa do “nacional”, que se afinava com o ideário liberal-nacionalista de uma elite detentora dos bens materiais e culturais confinada no poder. A reivindicação do “nacional” se vinculava, assim, à defesa de uma “língua nacional”. No século XX o conceito de “nacional” irá problematizar-se, dando lugar à idéia de “cultura” num sentido mais amplo, onde as diferenças culturais dentro de um mesmo país irá romper com as fronteiras tradicionais da língua e do território. Mário já se adiantava nesse aspecto ao pensar a cultura num sentido mais amplo e complexo, apesar de vincular, num primeiro momento, a questão da “língua” como expressão e afirmação pura e

¹² Ibid., p. 81.

¹³ *Apud* FANGANIELLO CALÇADA, Guiomar. “José de Alencar”, cit., p. 17.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. “Literatura modernista argentina”, cit., p. 74.

simples do "nacional". Sua obra, no entanto, oferece novos elementos para se avançar no debate, acenando para o reconhecimento de cultura como resultado de manifestações heterogêneas, abandonando, por exemplo, a desgastada e estéril oposição entre o português do Brasil e o de Portugal, assim como a defesa de qualquer tipo de nacionalismo, buscando, num sentido mais amplo, "o espírito da modernidade universal". Transgride, portanto, a visão redutora do nacionalismo (ou patriotismo exacerbado) mesmo dentro do âmbito continental: "Tenho horror a essa história de 'América Latina' muito agitada hoje em dia. (...) Tenho horror ao Pan-americanismo. (...) Não existe unidade psicológica ou étnica continental".¹⁵

Na "fala brasileira", Mário detecta um "ritmo" que lhe é própria e que identifica o "ser" brasileiro; é aquela diferença que se manifesta na voz de quem a expressa em um determinado espaço e tempo onde vive. Ao se referir, por exemplo, ao uso do pronome oblíquo átono no início da frase, ressalta: "não se trata apenas de iniciar realmente a frase, com a sua maiúscula erguendo orgulhosamente o pronome átono: o fenômeno é muito principalmente de ritmo, não só ritmo no tempo, como também de ritmo psicológico" ("O baile dos pronomes", EP, p. 264). A "fala nacional" ou "língua viva" (como passou a chamar posteriormente) é o filão de ouro de onde o autor retira os elementos para edificar uma nova poética com traços marcadamente brasileiros, que, por sua vez, define o seu próprio estilo como escritor. E isso não é um entrave para elaborar uma poética com traços cultos (não se reivindica uma arte desprovida de erudição), mas um vazio a preencher. Assim, "além da sua própria sensibilidade, é na *fonte riquíssima de todas as línguas parciais de uma língua*, que o artista vai encontrar o termo novo, o modismo, a expressão justa, a sutileza sintáxica, que lhe permite fazer da sua linguagem culta, um exato instrumento da sua expressão, da sua arte" ("A língua viva", EP, p. 214, grifo meu). E mais adiante completa: "A linguagem culta, especialmente quando artística, é também uma língua viva. É mesmo a única língua viva que congrega em sua entidade todas as linguagens parciais de uma língua. E das outras... Ela tem o direito de empregar *qualquer voz, qualquer modismo, qualquer sintaxe*" (idem, p. 215, grifo meu).

A "língua viva" permite ao poeta paulistano retirar o que considera característico da língua e da cultura brasileira, fundindo essas "linguagens parciais" para, no processo de recriação, formular uma poética que funda (e dá continuidade a) uma tradição literária que ele reivindica. Ao elevar os ecos da "língua viva" no texto, Mário reconhece e valoriza aquilo que marca a *diferença* dentro do debate sobre a identidade cultural. É na variação,

¹⁵ Ibid., p. 74.

na improvisação, na fuga da normalidade e linearidade que a idéia de nação ou identidade nacional vai se desenhando. A identidade, nessa perspectiva, é apenas um esboço, provisório, rasurado e titubeante.

Não surpreende, então, que no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia desvairada*, o poeta demarque, no que tange à língua, uma posição polêmica, e, em certo sentido, radical, ao propor dissolver o distanciamento hierarquizado entre o “falar brasileiro” (considerado sem valor artístico e social) e o “escrever brasileiro” (geralmente melhor valorizados por ser “corretamente” elaborado), diluindo, assim, a *diferenciação* entre a escritura e a oralidade. Funde-se, então, o “escrever” com o “falar”. Isto fica evidenciado nesta passagem:

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras.
E possui o admirabilíssimo ‘ão’.

(...)

Escrevo brasileiro. Si uso ortografia
portuguesa é porque, não alterando o resultado,
dá-me uma ortografia (PD, pp. 67 e 74).

Ao fundir o “falar” com o “escrever”, Mário sugere uma indiferencialização entre ambos, o que determinaria, por sua vez, a sua diferenciação com relação ao português de Portugal. A diferença é que possibilita a transformação da língua portuguesa e, conseqüentemente, conforma a sua literatura e a sua identidade enquanto diferença. Anos mais tarde, Mário volta a falar do tema:

É cômico observar que, hoje, em alguns dos nossos mais fortes estilistas surgem a cada passo, dentro duma expressão já intensamente brasileira, lusitanismos sintáxicos ridículos. Tão ridículos que se tornam verdadeiros erros de gramática! Noutros, esse reaportuguesamento expressional ainda é mais precário: querem ser lidos além-mar, e surgiu o problema econômico de serem comprados em Portugal. Enquanto isso, a melhor intelectualidade lusa, numa liberdade esplêndida, aceitava abertamente os mais exagerados de nós, compreensiva, sadia, mão na mão.

Teve também os que, desaconselhados pela preguiça, resolveram se despreocupar do problema... São os que empregam anglicismos e galicismos dos mais abusivos, mas repudiam qualquer ‘me parece’ por artificial! Outros, mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, ‘errem’ o português. Assim, ... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio entre a língua falada e a língua escrita - bobagem bêbada pra quem souber um naco de filologia. E tem ainda as garças brancas do individualismo que, embora reconhecendo a legitimidade da língua nacional, se recusam a colocar brasileiromente um pronome, pra não ficarem parecendo com Fulano! Estes ensimesmados esquecem que o pronome é coletivo e que, si adotado por muitos, muitos ficavam se parecendo com o Brasil! (“O movimento modernista”, ALB, p. 245).

A busca pela língua popular, pela oralidade da rua, do vasto e riquíssimo vocabulário presente nas falas do português brasileiro permite ao poeta, como a outros escritores

modernistas, forjar uma poética que rompe com o preciosismo estéril da arte de gabinete dos poetas do final do século XIX. Mário erige uma poética que busca mecanismos novos para representar uma realidade cultural mais profunda e complexa. Cava na língua seu próprio buraco, onde se manifesta aqui e ali as pegadas de uma tradição esquecida, da polifonia de vozes que vão dando outros matizes no espaço cultural e social da cidade e do país. Resgata, elege e inventa a sua tradição literária, na qual a língua, a grande língua herdada dos portugueses, dá lugar a uma língua transfigurada, cujos indícios o poeta vai buscar não só na tradição que elege e inventa, mas também no presente moderno, no passado colonial, no folclore, nos mitos indígenas, nos novos ritmos trazidos pelas várias línguas africanas e dos imigrantes que chegam ao país, particularmente os italianos. Nessa linha está calcado o seu projeto estético e ideológico, como confessa em carta a Carlos Drummond de Andrade: “uma estilização culta da linguagem popular, da roça como da cidade, do passado e do presente”. Ao demarcar os traços de sua língua, o poeta demarca uma posição de fricção que se dá enquanto transgressão da norma lingüística atrelada a uma política estatal. Constrói, desse modo, um mundo à parte (a língua é “edificadora de realidades”, na formulação de Borges). Ao romper com os mecanismos de representação (já consagrados e disseminados) calcados nos códigos (signos) da grande língua, o poeta rompe também com o código político, tutor dela, propondo novas formas de representação. Ainda que seja uma poética com traços marcadamente pessoais, não deixa de ser, por isso mesmo, um grito da coletividade, pois quer comungar com todos aqueles que de forma consciente ou não colocam-se fora do poder, conformando uma comunidade à parte.¹⁶

Pelo viés dessa concepção de língua (entendida aqui não a partir da dicotomia “língua/fala” de F. de Saussure, que separa o que é social –língua– e o que é individual –fala–), mas tomando a “língua” enquanto fenômeno vivo de interação entre indivíduos

¹⁶ Jorge Amado não tinha esta mesma visão do Modernismo brasileiro e particularmente de Mário de Andrade. Em texto publicado na revista *Sur*, de Victoria Ocampo, em 1942, intitulado “Liberación lingüística de la literatura brasileña”, o romancista faz um balanço das mudanças ocorridas no português do Brasil no âmbito da literatura, sobretudo em contraste com o de Portugal e o português gramatical. Sobre os modernistas assinala que estes não tinham contato com o povo e não se interessavam em comunicar-se com ele. Ao mesmo tempo não queriam escrever dentro das normas gramaticais de Portugal. Daí que tenham inventado, “como solución, una lengua literaria que no era ni la de Portugal ni la del Brasil. Esa lengua es el gran defecto de algunos libros muy importantes, entre ellos el *Macunaíma* de Mario de Andrade, realizado sobre el material más popular posible, como son las leyendas amazónicas, pero escrito en un idioma que el pueblo no entiende. Verboso, poco literario y antipopular”, in: *Sur*, ano XII, nº 89. Buenos Aires, fev. 1942, p. 62. A interpretação de Amado, naquele período, de Mário e do modernismo de modo geral parece ser um paradoxo vista a partir dos dias de hoje, sobretudo se pensamos no perfil de escritor militante como foi Mário e na importância de sua obra e do Modernismo. Deve-se levar em conta, porém, o contexto político no momento da escritura de Jorge Amado como um atenuante à retórica populista-ideológica (em detrimento de um critério analítico-estético) do escritor baiano.

sociais, como signo dialético, se nos enveredamos pelo pensamento de Mikhail Bakhtin,¹⁷ que concebe a "palavra" enquanto signo ideológico, já que se articula sempre dirigindo-se a um interlocutor no contexto de sua atividade social, então o artista situa-se, aparentemente, fora da comunidade, mas apenas para que possa criar uma outra comunidade, uma “outra consciência e uma outra sensibilidade” (nas palavras de Deleuze e Guattari). Desta forma, a atividade artística e intelectual de Mário de Andrade não se propõe apenas a espelhar mimeticamente uma determinada realidade ou contexto cultural, mas recriá-lo, atribuindo-lhe novos sentidos.

Desfazendo a hierarquia que separava a língua culta (a escrita privilegiada) da língua vulgar (o oral desprestigiado), defrontamo-nos com uma nova visão de valores, em que o segundo termo, a língua desprestigiada, pode ser a condição de possibilidade do primeiro termo, a língua prestigiada. Ou seja, a questão não é constatar uma pura e simples oposição, mas buscar ver o que há de positivo e inovador na fala vulgar e na fala culta do português brasileiro que possibilite armar uma nova escritura, que ofereça novas tonalidades, novos sentidos advindos da relação entre oralidade e escrituralidade, entre o fazer poético e a cultura, entre a escritura, a política e a identidade.

Obviamente que a definição ou entendimento do que vem a ser a "fala vulgar", ou a "fala comum" já é em si um problema, seja no campo da lingüística, seja no campo da literatura e dos estudos literários. Para os formalistas russos, por exemplo, a linguagem literária era justamente o desvio da norma, uma forma especial de linguagem que tem justamente o seu ponto diferenciador pelo contraste (“estranhamento”) com a linguagem comum, aquela que se usa habitualmente. Se para os formalistas e para teóricos mais contemporâneos, como Terry Eagleton, “a literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”,¹⁸ no contexto cultural brasileiro, a presença da “fala cotidiana” no texto literário tem justamente um efeito de ruptura com uma tradição beletrista e academicista. Em outras palavras, a presença da “fala cotidiana” na literatura, e, particularizando, na poesia dos modernistas brasileiros, tem um papel importante como renovação de sua própria tradição literária, lingüística e cultural. Nesse sentido, aproximam-se dos formalistas, pois ao lançar mão da "fala vulgar" provocam um desvio da norma, sem perder seu caráter de "literaturidade", ou seja, ampliam o próprio conceito de literatura ao deslocá-la de seu pedestal, de seu elitismo (o poeta iluminado,

¹⁷ Segundo Bakhtin, "através da palavra defino-me em relação aos outros, isto é, em última análise, em relação à coletividade", in: *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992, p.113.

¹⁸ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 2ª ed. Trad. de Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 2.

protegido na sua torre de marfim), para trazê-la a um nível mais humano, mais concreto e presente. Certamente esse procedimento estético não busca apenas provocar e escandalizar. Ao contrário, a presença da oralidade tem implicações formais, sim, mas talvez o aspecto mais importante esteja nas implicações temáticas, ou seja, nas implicações de uma política identitária que a interferência da "fala vulgar" revela e oferece para o debate.

Pois bem. É justamente a presença da oralidade e sua relação com a identidade cultural que interessa analisar em três poemas de Mário de Andrade nas páginas subseqüentes. O primeiro poema é “Tietê”, estampado na *Paulicéia desvairada*; o segundo é “Lundu do escritor difícil”, escrito em 1928 e incluído no livro *A Costela do Grã Cão*, publicado em *Poesias* (1941), e o último é “Improviso do mal da América”, que é de 1929, publicado em *Remate de Males* (1930) e posteriormente em *Poesias*.

2. “ERA UMA VEZ...”

“Tietê”

Era uma vez um rio...
 Porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionalistas esperiamente!
 Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo
 as monções da ambição...
 E as giganteadas vitórias!
 As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...
 Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!
 Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!
 Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...
 - Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?
 - Io! Mai!... (Mais dez braçadas.
 Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)
 Vado a pranzare con la Ruth (PC, p. 87).

Um fato que chama a atenção neste poema é a sua localização no conjunto da própria *Paulicéia*. Está entre os poemas “O rebanho” e “Paisagem 1”, cujo cenário é predominantemente urbano. Ainda que haja uma referência evidente à cidade, no poema há um deslocamento temporal e espacial que remete essencialmente ao passado. O efeito de corte ou abertura se não é deliberado, é, no mínimo, intrigante. Poder-se-ia levantar a hipótese de que “Tietê” funcionaria como uma abertura por onde se adentra a um universo reflexivo da presença da cidade moderna em tensão com o seu próprio processo histórico e cultural num sentido mais amplo, inserindo-se no âmbito mais dilatado da cultura brasileira. Processo que se encerraria com a sua última poesia, ambientada na cidade, a *Lira paulistana*, sobretudo com o poema “A meditação sobre o Tietê”, possivelmente, o

último poema de Mário, composto um pouco antes de sua morte. O poema foi datado pelo autor em “30-XI-44 a 12-II-45” (alguns dias depois, em 25 de fevereiro, Mário vem a falecer). Antonio Candido alertou para o “sentido quase misterioso de testamento” de “A meditação...”. De modo que se pode estabelecer um linha de contato entre “Tietê” enquanto poema de abertura, de entrada, e aí sim, estaria justificada a sua presença na *Paulicéia*, livro também de entrada, de abertura para o universo da cidade moderna ou em modernização e “A meditação sobre o Tietê”, poema de encerramento, de fim de um percurso. Em “Tietê” (e na *Paulicéia desvairada* como um todo), o eu poético está mergulhado até o pescoço na cidade, no fluxo de seu rio. O rio Tietê, desse modo, surge como um símbolo por excelência da cidade moderna, para Mário, que se estende a partir de (e ao longo de) suas margens.

Em “A meditação...”, ao contrário, o sujeito poético está fora do rio. Desse modo, “Tietê” seria o início de uma viagem, de um itinerário. Já “A meditação...” seria o término dessa viagem, um balanço do itinerário percorrido. “Tietê” é a busca por sentidos inusitados, é o processo investigatório do *flâneur* pela urbe, o palhaço bufô debochado e trágico a desfilar pelo teatro da cidade; é o momento da vivência. “A meditação...” é o fim do martírio, o entregar-se, é o momento da experiência, da escritura testamentária. Em “Tietê” o eu é um “nadador” que se nega a aceitar o convite (“Nadador, vamos partir pela via dum Mato Grosso?”) para retornar ao passado, para ler a história. Seu movimento é o do presente, o futuro é hoje, sua condição é a de seguir em frente, de viver a nova experiência na “selva selvagem” da cidade moderna. “A meditação...” é o momento do retorno ao “Mato Grosso grosso”. É a leitura não só da trajetória vivida pelo sujeito na cidade moderna, mas da vinculação de uma cultura urbana com o universo cultural do país num sentido mais amplo e complexo.

“Tietê” pode ser concebido, simbolicamente, como o poema de fundação da cidade de São Paulo pela própria presença do rio. O rio Tietê é uma das imagens recorrentes na poética de Mário de Andrade. Concretamente, o Tietê é o rio que cruza (como uma artéria) a cidade de São Paulo, indo em direção ao interior (fluxo que poderia muito bem ser lido num sentido também simbólico, ou seja, o movimento que levaria as luzes do progresso do litoral – historicamente mais desenvolvido – para civilizar a barbárie, o espaço primitivo do interior). Além de seu significado histórico e fundacional, o Tietê alça-se aqui como força ordenadora e propulsora do próprio poema. O rio adquire no texto o sentido metafórico da vida, da história, onde tudo flui, num movimento constante. Mais que uma simples descrição objetiva, o rio é também o símbolo por excelência da modernidade que chega. É

aquilo que atrai e junta, em seu movimento dialético, os elementos do passado (o primitivo, o espaço fundante colonial) e os elementos do presente cosmopolita que vai se insinuando ao longo de suas margens. No meio desse rio circula (nada) o sujeito lírico. O rio (São Paulo) pode ser pensado, metonímica e alegoricamente, como o próprio Brasil que se moderniza sem ser moderno, ou seja, sem resolver as suas contradições mais profundas, sem saber quem realmente é em sua provisoriedade, em sua indefinição, em sua impossibilidade de tradução.

O primeiro elemento a assaltar o senso crítico neste poema é o estilo prosaico do primeiro verso, comum ao gênero narrativo da literatura infantil e muito próximo da oralidade: “Era uma vez um rio...”, criando, como nas histórias infantis, a expectativa de um acontecimento que será narrado na seqüência. Mas, no verso seguinte, o poema introduz a conjunção “Porém”, que permite abrir um parênteses no relato que se inicia. Ou seja, ao movimento harmonioso, dir-se-ia quase que mágico do “Era uma vez...”, impõe-se um corte, uma quebra provocada pela introdução de um outro discurso anunciado pelo “Porém”. Manifestam-se, então, dois discursos aparentemente distintos e paralelos, ainda que interligados: um discurso “a” (que segue na linha do “Era uma vez...”, caracterizado pela voz e mais próximo, digamos, do gênero lírico e da oralidade) e um discurso “b” (que se pauta inicialmente pelo “Porém”, caracterizado pela escrita e mais próximo, digamos, do gênero épico ou histórico), que provoca uma interferência no fluxo do discurso anterior que fica no meio do caminho pelas reticências. Advém daí, então, uma mudança de tom: em vez das reticências do primeiro verso (discurso “a”), introduz-se a exclamação (discurso “b”), que assinala uma tomada de posição clara e objetiva do narrador, confirmada pela adjetivação crítica dos personagens históricos: “os Borba-Gatos dos ultranacionalistas esperiamente!”. Poder-se-ia pensar, então, que o poema demarca uma quebra discursiva, ou seja, trabalha ora com um discurso com características metafóricas e ficcionais mais evidentes (“a”), ora com um discurso com características referenciais, pontuais e literais (“b”), supostamente mais comum ao discurso histórico ou ao gênero épico. Esse desdobramento do poema em dois possíveis discursos ou gêneros distintos coloca, inicialmente, um problema de linguagem e conseqüentemente de leitura. É muito mais uma estratégia de procedimento estrutural para fazer aflorar o tema-problema que uma mera tentativa de opor um discurso ao outro. O que se evidencia (e isto é revelador) é justamente a não existência dessa dicotomia entre um discurso supostamente metafórico (ficcional, figurado) e um discurso supostamente literal (histórico, realista), já que,

entende-se, toda forma de escritura-discurso é o resultado de uma elaboração, de um processo construtivo pela linguagem, passivo de ser, assim, interpretado.

Antes de seguir com a análise, talvez fosse pertinente uma pequena digressão que nos remete à leitura que Mário faz do historiador e sociólogo brasileiro Gilberto Freyre em um pequeno texto, intitulado “A voz da história”. Mário reconhece que o texto histórico não está desprovido de um processo construtivo no qual os recursos metafóricos e figurativos são evidentes e, portanto, adquirem um caráter interpretativo; sem que isso signifique o abandono dos dados empíricos e da documentação específica. O importante para o autor da *Paulicéia*, é encontrar um equilíbrio entre o estritamente documental e o estritamente interpretativo. Ou seja, por um lado é preciso evitar a “ditadura dos números”, que tendem a ser confundidos com uma verdade absoluta, e por outro os “excessos líricos” que descambam para os devaneios interpretativos que almejam, igualmente, determinar uma verdade absoluta. É por isso que, para Mário, “talvez não haja nenhum porto do pensamento humano em que a verdade seja mais falaz, mais transformista e utilitariamente mudável que a História... Neste sentido é que, para mim, o grande mérito do sr. Gilberto Freire será menos ter introduzido entre nós novos métodos de investigação, que a força de convencionalismo interpretativo novo, com que ele pôs em dia e em vida viril e fecunda novas correntes de verdade” (VL, p. 86).

Pois bem. No contexto do poema, ao intercalar uma dicotomia entre um suposto discurso metafórico (reproduzido, no poema, no âmbito da oralidade) e um discurso literal (determinado pela escrita), o poema ao mesmo tempo desmascara essa dicotomia arbitrariamente imposta entre discurso poético-ficcional e discurso literal-histórico. O referente (a ação concreta dos bandeirantes) é deslocado pela linguagem ao transferir um acontecimento histórico para a ficção. Ficção e história, então, convergem, na medida em que a matéria da história se converte em matéria da ficção. O poema, desse modo, narra um fato histórico lançando mão de “modalidades figurativas”, tornando-se mais atrativo, mais convincente e persuasivo no processo de representação do fato histórico. A oralidade se insere, então, como recurso estético ao ser estilizada. De sorte que a distinção entre o sentido literal e o não-literal pertence muito mais a uma questão de convenções preestabelecidas de natureza sociocultural que de natureza lingüística ou das características intrínsecas da linguagem. O discurso ficcional, assim, mostra-se mais ordenado e coeso,

pois a invenção, como indica Beatriz Sarlo, “responde no con un espejo del mundo sino con una idea del mundo: avanza apartándose de la empiria”.¹⁹

Os “Borba-Gatos”, como se sabe, é uma referência aos bandeirantes paulistas, os desbravadores do interior selvagem do Brasil. Este verso, na verdade, como já foi frisado, está como que suspenso no contexto do poema, mudando o fluxo do tempo, pois se “Era uma vez...” aproxima-se ao tempo imaginário da ficção, os “Borba-Gatos” situam-se dentro de um tempo e de um espaço determinados, concretos, no sentido estrito da palavra. O termo “esperiamente”, por exemplo, é uma referência concreta à “Esperia”, o nome do Clube de Regatas, local de competições de natação freqüentado por imigrantes (daí a presença do “nadador” italiano na parte final do poema) e de onde saíam as embarcações para o interior. O processo de construção do poema, assim, está formado por elementos estritamente poéticos, a “fala poética” (com nuances líricas e épicas): “Manhãs cheias de Sol do entusiasmo”, “gigânteas vitórias”, “abismal Descaminho”, que se entrelaçam com índices referenciais, de um discurso que se pretende desprendido de imagens figurativas, objetivando evitar a polissemia para obter o máximo de objetividade. De modo que, *grosso modo*, pode-se dizer que os termos “Porém os Borba-Gatos”, “esperiamente”, “as embarcações”, “os ouros”, “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!” articulam uma espécie de enunciado pelo qual as coisas e os acontecimentos falam sem lançar mão de metáforas e imagens, ainda que, como foi dito acima, essa fronteira entre o “sentido literal” e o “sentido metafórico” ou figurado seja extremamente frágil e enganosa. De outro modo, ou seja, se aceitamos a presença de um discurso não figurado, mas puramente literal, referencial, teríamos que aceitar a idéia de que o mesmo se sustenta em si mesmo, imune às mudanças contextuais e a qualquer tipo de interpretação em que estariam presentes o momento histórico-social, geográfico, psicológico dos sujeitos que o interpretam.

Mais que dicotomizar, o poema propõe-se a fazer uma leitura do passado de um modo aparentemente livre ou à vontade com as vicissitudes do eu, que passa a ter um papel determinante no processo interpretativo do passado. Remete-se ao passado não para ratificá-lo ou retificá-lo, mas para recriá-lo, reinventá-lo através dos mecanismos da linguagem. Daí que essa releitura esteja cruzada e condicionada a uma posição crítica com relação ao discurso representativo já elaborado. Isso explica, de certo modo, a reiteração

¹⁹ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 204. Trabalho com a questão da história aqui a partir dos conceitos de Hayden White, sobretudo em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto, São Paulo: EDUSP, 1994. (A edição original é de 1978.) Cf. também Roland Barthes, “O discurso da história”, in: *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira, São Paulo: Brasiliense, 1988.

das reticências no poema, dando a idéia de um enunciado já sabido ou já conhecido por todos. Pode indicar também que a matéria da história, ainda que tenha sido organizada de forma a representar uma "verdade" absoluta, está determinada pela lacuna, pelo vazio, pelo silêncio, pela voz que não se ouviu, já que a história é armada por meio da linguagem, se pensamos que “a linguagem –como bem lembra Raúl Antelo– é esquecimento, presença lacunar, donde concluímos que a matéria da linguagem é o vazio e que, portanto, o texto se articula como um interstício”.²⁰ Se tudo é linguagem (pois todo discurso é o resultado de um processo construtivo por meio de signos que são articulados para produzir significados), então, nada pode estar livre de ser interpretado (ou reinterpretado) e reescrito. Além do mais, sabemos que um determinado discurso é aceito e absorvido porque está calcado em convenções preestabelecidas e disseminadas (não esquecendo que o próprio signo é também uma convenção).²¹ A literatura trabalha com o poder infinito da linguagem para produzir realidades, não para reproduzi-las.

Assim, nesse processo de releitura (criativa) do passado, é lícito pensar que o poeta ao se remeter a ele, anseia também por esquecê-lo, ou seja, o poeta vê-se na obrigação de lembrar o passado como uma forma de esquecê-lo, reelaborando, dessa forma, um outro passado que ficou esquecido ou escondido nas fendas, nos “interstícios”.

Tal procedimento estético suspende, em última análise, qualquer possibilidade de armar-se uma totalidade histórica, indicando para o desejo nem sempre realizado de uma possível redefinição. Acena, portanto, para o inusitado que se configura na relação do eu poético (marca por excelência da subjetividade) e o espaço real, referencial (marca da objetividade). Ou seja, defrontamo-nos com aquilo que explica como “a tangente subjetiva de uma constelação objetiva, momento em que a escrita se afasta da linguagem convencional e exhibe, como se fosse usual, algo inusitado”.²²

²⁰ ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998, p.23. O autor acrescenta: “se a escritura não é uma experiência mimética do mundo natural, ela pressupõe maiores margens de liberdade, o que equivale a dizer que a escritura não restaura, epicamente, uma continuidade com a tradição, processo já sedimentado, muito embora interrompido por insuficiência e ineficiência dos signos compartilhados, mas, pelo contrário, ela elabora o descontínuo da história na medida em que toda escritura é uma teoria do conhecimento” (p.25).

²¹ Como sugere Rosemary Arrojo, “se o signo é resultado de uma convenção, de um pacto, a origem do significado é necessariamente remetida para esse pacto e, em última análise, para a necessidade de organização e de domínio que desemboca nesse pacto. Se aceitamos a tese da convencionalidade do signo, ou seja, a noção de que todo significado é necessariamente construído e atribuído a partir de um tácito acordo comunitário, não poderemos, portanto, eximir a leitura e a compreensão, ou qualquer outro processo de utilização de signos, de uma origem atrelada à construção e à produção de significados”, in: “A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado”, in: *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992, p. 37.

²² ANTELO, Raúl. “As tensões da vanguarda”, in: *Revista da USP*, nº 27. São Paulo, set.-nov. 1995, p. 200.

Ao suspender a veracidade de um passado visto como verdadeiro, ou como a verdade única, o poema estaria suspendendo, também, estremando o raciocínio, a própria possibilidade de representação desse passado da “nação brasileira”, edificada a partir de um discurso que santificou a ação desbravadora e “heróica” dos bandeirantes. Se partimos dessa idéia de que há uma reprodução sintetizada e deliberada (intrinsecamente crítica) do *continuum* histórico presente nos discursos historiográficos (“academización historiográfica”, na expressão de Carlos Rincón), não surpreende que o poema apresente, num primeiro momento, certa linearidade; propõe-se a sintetizar uma suposta verdade histórica já consolidada pela “academização historiográfica”, isto é, oficial, qual seja: a façanha heróica da colonização levada a cabo pelos bandeirantes e suas embarcações expedicionárias (“as monções da ambição...”) que desciam e subiam, através dos rios (dentre eles o Tietê), entre as capitânicas de São Paulo e Mato Grosso no século XVII e XVIII, singrando “rumo do abismal Descaminho...”. A história delimita, assim, o seu espaço e o seu tempo. O espaço é o processo de desbravamento e colonização do interior selvagem do Brasil. Por isso as “gigânticas vitórias”, conseguidas não sem “arroubos...”, “lutas...”, “setas...”, “cantigas...” para poder “povoar”.²³ O poema nos remete então ao passado fundacional que dá início à civilização brasileira, celebrado pelos “Ritmos de Brecheret” (o escultor modernista que eternizou em pedra (granito) os bandeirantes, em 1920), passando pelos discursos que o sustentam.

Mas, terá sido esse um processo marcado por acertos? As expedições bandeirantes estavam motivadas por uma causa justa e utópica de levar as luzes da civilização para iluminar as trevas das selvas do interior, aos “desertos da América”? Essa parece ser uma das fendas deixadas pelos discursos oficiais por onde entra a flecha certa do poema que desestabiliza tais discursos. O verso a seguir acena para esse ponto. Se o texto histórico celebra o despertar da civilização –justificada pela bandeira do nacionalismo–, simbolizado pelas “manhãs cheias de Sol do entusiasmo...” (a luz da aurora), no poema, com traços figurativos mais evidenciados, ao contrário, o que se celebra é a chegada das trevas, da noite, “a santificação da morte!”. Fecha-se um ciclo, o ciclo dos bandeirantes: “Foram-se

²³ Do ponto de vista de uma “técnica de composição”, este verso é emblemático pelo sintetismo e simultaneísmo. Tal procedimento estético é apregoadado pelo próprio Mário no “Prefácio interessantíssimo” como sendo um procedimento “harmônico” (“combinação de sons simultâneos”, mas que não se ligam entre si) em oposição ao tom melódico das estéticas tradicionais. Segundo Mário, o procedimento ou método “harmônico”, “Não formam/ enumeração. Cada uma é frase, período elíptico,/ reduzido ao mínimo telegráfico”. Assim, os “Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!” são sinais, fragmentos que sugerem um enunciado implícito, supostamente do conhecimento de todos ou de fácil dedução. Jorge Schwartz resume este verso como sendo “uma visão mais sintética do verso livre e da enumeração whitmaniana, do que uma estrutura simultânea propriamente dita”, in: *Vanguarda e cosmopolitismo*, cit., p. 69.

os ouros!...”. O que restou no presente, no hoje, foram as “turmalinas!...” e o desencanto com a promessa de um mundo melhor propagado pelo ideal civilizatório. O engano presente nos discursos sobre os bandeirantes e sua missão civilizatória foi acreditar que eles eram os protagonistas de um projeto de fundação e edificação da pátria. Esse projeto, por seu turno, foi levado a cabo por um processo que passou a conceber o "Outro" (o primitivo) não pela via da alteridade, mas como objeto, como matéria a ser explorada. A morte está, assim, associada não tanto às glórias de vencer a barbárie, mas sim à ganância dos que levantaram a bandeira de construção da nação para escamotear a busca desenfreada pelo ouro, trazendo, na sua esteira, os massacres e a exploração das riquezas até a sua exaustão: “Foram-se os ouros!...”. Se o ciclo se fechou, não apagou, porém, as suas cicatrizes, as suas gretas e resíduos: o passado está em suspenso e aberto.

Voltemos ao primeiro verso (“Era uma vez um rio...”), pois ele revela que o passado fundacional, sustentado pelo discurso oficial, permanece, na verdade, em um estado de suspensão, de abertura, como uma história infantil que é, afinal, mais uma história de mentirinha de “Era uma vez...”. Busca-se um distanciamento da enunciação ao introduzir um verso que inicia o poema com “Era uma vez...”, produzindo um efeito de “mentira”, de irrealdade ou de ficção. Enfim, esse artifício escritural, calcado na oralidade, surge como um eco de uma outra voz (coletiva) que ficou, de certa forma, presa nos escombros do passado, só possível de se expressar por meio da fantasia, da arte. O poema, desse modo, não quer apenas resgatar o discurso sobre um passado, mas concomitantemente reinterpretá-lo, o que significa produzir novos significados, novos sentidos.

Da devastação levada a cabo no passado, marcado pela exploração humana e da natureza, o poema-conto nos remete para o presente, o novo ciclo que se abre: o da cidade moderna.

A mudança de tempo, do passado para o presente, é o ponto que conecta o passado (pré-moderno) com o presente (moderno). No espaço construtivo do poema, a passagem do passado para o agora se concretiza no uso de verbos que indicam o tempo presente (“vamos partir”, “vado”), enquanto que, no contexto anterior, os indicativos temporais estão centrados nos verbos pretéritos (“era”, “Havia”, “singravam”, “Foram-se”). Essa passagem também é determinada pelo jogo discursivo visto anteriormente, ou seja, o relato épico (enquanto discurso histórico) serviu como ordenador do espaço e do tempo pretéritos. O gênero épico permite também o diálogo entre a oralidade e a escrituralidade para anunciar o “novo”, o da cidade moderna. Esse segundo momento (o do presente), que

determina também um novo espaço, inicia-se com um diálogo, em que se manifesta de um modo mais claro os indícios da oralidade:

- Nadador! Vamos partir pela via dum Mato Grosso?
- Io! Mai!... (Mais dez braçadas.
Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)
Vado a pranzare con la Ruth.

“Nadador! Vamos partir pela via dum Mato Grosso?”. Estaria a voz poética sugerindo a necessidade de retorno ao deserto virgem, primitivo dos confins do Mato Grosso? Um retorno ao princípio, onde a aventura começou, para rastrear os sinais não lembrados (deliberadamente) por um discurso oficial? Ainda que não se possa retomar o impossível – pois não se pode voltar ao passado para mudar o seu curso– pode-se, no entanto, recontá-lo e recriá-lo, no processo de reinterpretação. O passado, entendido dessa forma, não está definido e congelado, encerrado num baú fechado a sete chaves, mas está, como lembra Antonio Cornejo Polar, em "constante ebulição". Nesse contexto insere-se a interrogante "Vamos partir pela via dum Mato Grosso?", pois o artigo indefinido “dum” indefine esse passado e nos propõe um retorno às raízes do Brasil. Daí também o uso da interrogativa: vamos visitar esse *mato grosso* (“os desertos da América”?). A imagem do “Mato Grosso” é reveladora. Surge como um espaço simbólico, um *topos* literário que permite a formulação e a fundação de um universo imaginário e utópico que estaria subjacente nesse espaço primitivo que representaria o “Mato Grosso” e outros espaços simbólicos. Não esqueçamos que o Modernismo (e a vanguarda de modo geral) buscou recuperar essa dimensão primitiva. No Brasil, essa busca é, dentre outras coisas, a expressão de um reencontro com um passado recente que desponta enquanto condição imprescindível para uma releitura (ou (re)conhecimento) do processo formativo da cultura brasileira, de suas raízes mais remotas. Mário de Andrade (sem esquecer de citar a Oswald de Andrade e seu movimento antropofágico) retoma com frequência esse espaço do primitivo, do “Mato Grosso” (“Danado guardador da indiada feia”), que geralmente é ampliado e explorado. Ora aparece centrado na Minas Gerais barroca de Aleijadinho (que Mário visitou várias vezes.²⁴ Numa destas visitas (1924) vai em companhia de Blaise Cendrars, poeta francês fortemente ligado ao primitivismo. Ora é o Sul do Brasil, o Nordeste e a Amazônia. Esta

²⁴ Mário viaja a Minas Gerais pela primeira vez em 1919. Retorna a Minas Gerais em 1924, 1939 e 1944. A correspondência epistolar de Mário com os escritores mineiros é intensa, dentre eles se destacam Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Murilo Rubião, dentre outros. Sobre a relação de Mário com Minas, cf. Eneida Maria de Souza e Paulo Schmidt (orgs.), *Mário de Andrade – Carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997; e o ensaio de Eneida Maria de Souza, “Mário retorna a Minas”, in: *Com Textos*, nº 5. Mariana, dez./1993-jan/1994, pp. 9-16.

busca “etnográfica” levou o poeta a organizar e realizar incursões por alguns destes lugares, proporcionando um encontro direto com o interior primitivo do Brasil. A viagem mais significativa (na verdade uma caravana) se realiza pelo Norte (Amazônia, Acre, etc.) em 1927, chegando inclusive até Iquitos, no Peru e à Bolívia. Viaja novamente pelo Norte e Nordeste em 1929. Dessas longas viagens saem as impressões anotadas no seu diário que se transformaram, mais tarde, no livro *O turista aprendiz*. A pesquisa etnográfica levada a cabo por Mário também inspirou a construção de muitos poemas (cf. particularmente o livro *Clã do Jabuti*, 1927). O espaço simbólico (e real) do primitivo é aludido, por exemplo, no poema “Louvação da tarde”, de *Remates de males*, escrito em outubro de 1925 e publicado em 1930 na série denominada “Tempo de Maria” (foi republicado em *Poesias*, 1941), em que o eu poético confessa seu desejo de conhecer de perto os vários lugares do Brasil, esse Brasil que é uma “pátria tão despatriada”:

(...)
 Livre dos piuns das doenças amolantes,
 Com dinheiro sobrando, organizava
 As poucas viagens que desejo... Iria
 Viajar todo esse Mato Grosso grosso,
 Danado guardador da indiada feia,
 E o Paraná verdinho... Ara, si acaso
 Tivesse imaginado no que dava
 A Isidora, não vê que ficaria
 Na expectativa pança em que fiquei!
 Revoltoso banzando em viagens tontas,
 Ao menos o meu sul conheceria,
 Pampas forraginosos do Rio Grande
 E praias ondejantes do Iguaçu...
 Tarde, com os cobres feitos com teu ouro,
 Paguei subir pelo Amazonas... Mundos
 Desbarrancando, chãos desbarrancados,
 Aonde no quiriri do mato brabo
 A terra em formação devora os homens... (PC, p. 239).

Na excelente análise que faz deste poema, Antonio Candido observa que “O Amazonas tem papel importante na poesia de Mário de Andrade, correspondendo entre outras coisas aos impulsos primitivos do ser e da cultura. Correspondendo ao que há de dúbio na mente, como se o mistério da personalidade se exprimisse pela ambigüidade das paragens onde a terra se confunde com a água, o mato grosso esconde tudo e a criação parece inacabada. E a Amazônia faz o poeta pensar o Brasil inteiro, igualmente impreciso e ambíguo, pátria ‘despatriada’”.²⁵

²⁵ CANDIDO, Antonio. “O Poeta Itinerante”, in: *O discurso e a cidade*, cit., p. 274.

Por sua vez, esse *topos* do deserto como substrato fundacional dos textos ficcionais vem da tradição literária brasileira revestido com outros nomes: a “selva” e o “sertão” presente no romance do século XIX, por exemplo. Por seu turno, na literatura hispano-americana é possível detectar espaços e buscas similares: o “sur” e o “pampa” (ou o “deserto”) em Domingo Sarmiento e Jorge Luis Borges, na Argentina, dentre outros.

A busca por recuperar um espaço e um tempo primitivos se vincula a busca por uma espontaneidade inocente, desprendida, meio instintiva, despojado de qualquer amarra ou controle racionalista que caracteriza o “primitivo” e que serve como reação contra o academicismo, o naturalismo e o racionalismo. Percebe-se aí a busca por determinar um contraponto ao projeto da modernidade enquanto espaço do fragmentário, da hegemonia de uma verdade aferida pela lógica e pela razão que se impõe de forma destruidora. José Paulo Paes acrescenta que a “regressão que eles [Mário e Oswald] gostosamente empreendiam em verso e prosa fosse menos a uma infância individual do que a uma infância nacional. Antes de evocar no *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias*, de 1927, a sua meninice paulistana, Oswald de Andrade revisitara antes, em *Pau-brasil*, de 1925, a infância histórica de sua pátria com a ‘alegria da ignorância que descobre’”.²⁶ O regresso ao primitivo se vincula, como se nota, também à inocência espontânea da infância que, no poema ora analisado, se acentua no contar uma história lançando mão de um recurso do conto infantil de “Era uma vez...”. Mário se refere ao “primitivismo” com frequência. No “Prefácio interessantíssimo”, observa:

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte (PD, p. 74).

Nos “Apêndices” de *A escrava que não é Isaura*, acrescenta:

Ainda não vi sublinhado com bastante descaramento e sinceridade esse carácter primitivista de nossa época artística. Somos na realidade uns primitivos. E como todos os primitivos realistas e estilizadores. A realização sincera da matéria afectiva e do subconsciente é nosso realismo. Pela imaginação deformadora e sintética somos estilizadores. O problema é juntar num todo equilibrado essas tendências contraditórias (OI, pp. 293-294).

²⁶ PAES, José Paulo. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”, in: *Estudos Avançados*, V. 2, nº 3. São Paulo, set.-dez. 1988, p. 90.

Para não alongar nesta questão do “primitivismo” em Mário,²⁷ correndo o risco de distanciar-me dos objetivos deste trabalho, há que anotar, entretanto, que Mário não só se inspirou no “primitivo” para forjar uma estética anti-mimética, transgressora, como estudou a fundo o tema, não apenas a partir de suas viagens etnográficas pelo Norte e Nordeste do Brasil no final dos anos 20, mas também através de estudos de teóricos da Antropologia, Etnografia, História, etc.

A imagem do “Mato Grosso” é reveladora, se pensamos, também, como imagem que remete ao passado colonial que, no poema, é evocado como uma necessidade de retorno ao processo de formação cultural do país. Passado que não se compôs num *continuum*, mas que está marcado por fissuras, por pontos de ruptura que se intensificam vistos a partir do presente.

Dando seqüência à leitura do poema, nota-se que a resposta à pergunta inicial é negativa, ainda que dissimulada (“-Io! Mai!...”), uma espécie do dito pelo não dito, usando o recurso de uma língua estrangeira. Mas, só percebemos que o eu se nega a ir pela via do Mato Grosso pelo movimento do nadador em direção à cidade (via rio), permanecendo no tempo e no espaço do presente. Configura-se, então, nesse momento, a nova paisagem oferecida pelo cenário urbano moderno: em vez de mato, do primitivo, o que se vê são os letreiros e cartazes que ocupam o espaço e indicam para o novo cenário cosmopolita da metrópole moderna, exemplificados, no espaço do poema, pela fala (entre parêntesis) do eu lírico que se expressa pela memória do personagem, descrevendo as imagens urbanas que vai pontuando, como se estivesse percorrendo com um caleidoscópio o cenário da cidade “(Mais dez braçadas./Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda)”: lojas, letreiros, homens de chapéu e mulheres de meia de seda à moda européia. O verso enumera sintética e simultaneamente os elementos (ícones, cifras) da fugacidade da modernidade cosmopolita que atrai e compõe (no seu movimento de simultaneidade) o imaginário do nadador, mergulhado como está no novo contexto cultural. O personagem do poema, assim, dá adeus ao passado primitivo e às boas-vindas ao progresso citadino. O texto não só propõe uma releitura do passado desbravador, como introduz novos elementos do contexto social e cultural moderno para compor a iconografia da vida moderna. Ou seja, ao deslocar o tempo

²⁷ Ana Cecília Arias Olmos aprofunda a questão do “primitivo” em Mário em *Políticas do primitivo. As estéticas modernistas de Mário de Andrade e Lezama Lima*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária – UFSC, Florianópolis, 1993. Nas palavras da autora: “A problematidade do primitivismo encontra nas obras desses artistas [Mário e Lezama Lima] uma solução peculiar: apropriações transgressivas teorizadas e analisadas em seus ensaios estéticos. Essas apropriações operam estrategicamente na hora de pensar o caráter primitivo da cultura latino-americana em

e o espaço referencial primitivo para o urbano, o texto redimensiona e redistribui, por meio da linguagem, o processo de representação de discursos já constituídos e os que virão a se constituir.

Se isso é visível no poema como um todo, no espaço interno do texto, porém, essa releitura será, de certa forma, abalada ou ofuscada pela necessidade que sente o sujeito-nadador de ficar atento e restrito apenas ao universo do presente. Em outras palavras, o nadador se sente atraído apenas pelo presente. Aí reside, de certa forma, o seu desvario, o seu dilema, pois entende que optar pelo presente significa, senão o total abandono do passado, o seu necessário (forçoso) esquecimento na medida que se nega a revisitá-lo. O corte, então, parece-lhe não somente necessário, como deve ser radical. A possibilidade de tencionar dialeticamente o presente com o passado é abortada, na medida em que o sujeito se nega ou não consegue se desprender do encanto da sereia (a sua “musa concreta”) que lhe enche os olhos de luz. O sujeito, pode-se dizer, desvincula-se do passado, da tradição (assume a sua condição de ser fragmentado, indefinido ou em processo de fragmentação do mundo moderno) e mergulha de cabeça no novo cenário que a cidade moderna oferece.

E poder-se-ia acrescentar ainda que a fala prosaica dos novos personagens não se restringe apenas ao espaço geográfico do cenário urbano, mas também na mistura de vozes que se cruzam: “Io! Mai!...”, a voz do personagem nadador tem sotaque italiano –língua que passa também a fazer parte dessa nova consciência coletiva indefinida–, e é voz titubeante... O convite para a releitura do passado fica em suspenso, nem sim, nem não. Se no âmbito de um discurso histórico (do qual o poema parte, ironiza e combate) somos levados para o espaço de uma ordem, de uma verdade absoluta, no novo discurso armado pelo poema somos introduzidos no espaço da indefinição, da incerteza, do “tupi tangendo o alaúde” como algo novo a ser explorado. Daí a presença da interrogante e das exclamativas. A ordem é substituída pela confusão, por uma leitura fragmentada que se posiciona, agora, a partir de um espaço moderno (da cidade) que exige também uma leitura.

Se o passado unificador pautava-se pela ordem linear, o presente pauta-se pelo fragmentário, pela multiplicidade de elementos novos que contribuem para a impossibilidade de armar qualquer tentativa de síntese dessa nova realidade social e cultural. Impossibilidade de compreensão conclusiva, de síntese que foi esboçada pelo próprio Mário, ao observar que “a nossa formação nacional não é natural, não é

face da européia; contra o mito de uma identidade originária e homogênea, esse gesto transgressivo instaura a deformação, a mescla, o hibridismo, como novas formas de articular a diferença” (pp. 13-14).

espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos. Não é tempo ainda de compreender a alma-brasil por síntese” (“Tristão de Ataíde”, ALB, p. 8). Idéia que manifesta criativamente na ausência de caráter de seu personagem Macunaíma. Ao pôr em suspense o processo de desbravamento do país no passado, Mário reabre o debate em torno do “ser” brasileiro, de sua identidade no presente, em que qualquer tentativa de totalização e síntese, sem levar em conta esses fatores, resultaria inócua e serviria apenas para macaquear a nova realidade, a “imundície” que somos.

“Tietê” abre essa perspectiva de reflexão sobre a formação civilizatória e cultural brasileira e oferece questionamentos para o futuro. Desconstrói o discurso oficial que quer santificar uma história de lutas e vitórias a partir do que se concretizar-se-ia o processo de unificação, de homogeneização da cultura brasileira, justificado pela voz do colonizador (os bandeirantes com sotaque português) e que agora é minado pela voz do estrangeiro, do “Outro” (“Io! Mai!...”). A problemática proposta é saber qual o lugar reservado à voz do Outro numa cultura em processo de definição, numa cultura que ainda não encontrou a sua “síntese”, que busca por uma voz própria. Para Mário, não é possível pensar a cultura brasileira somente a partir de elementos indígenas, portugueses e negros, já que outras etnias se apresentam no contexto sociocultural paulistano e brasileiro, dentre eles a colônia italiana, a maior no período, dando um perfil transcultural e instável no processo de configuração da cidade e da cultura. Mário, assim, democratiza e problematiza o debate em torno da identidade dando voz ao “Outro”, elemento fundamental nesse processo constitutivo.²⁸ Dessa forma, o poema nos remete para a indecisão, para a heterogeneidade

²⁸ Outros intelectuais e poetas serão sensíveis à presença dos imigrantes italianos no contexto paulistano, dentre eles Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado. Oswald, por exemplo, reserva uma coluna (“Carta d’abaixo piegues”) no seu periódico *O pirralho* (1911), com o pseudônimo de Annibale Scipionne, onde escreve num dialeto ítalo-brasileiro sobre o cotidiano dos imigrantes italianos. Já Alcântara Machado escreve sobre os “italianinhos” em suas crônicas de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927). A propósito, no prefácio a seu livro, Alcântara Machado também faz referência às outras tendências culturais presente no contexto cultural paulistano e brasileiro, “as três raças tristes”: os indígenas, os portugueses e os negros e a nova raça: os italianos:

Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira.

Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos.

Nasceram os italianinhos.

O Gaetaninho.

A Carmela.

Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes.

In: *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1961, p. 56. Sobre Alexandre Ribeiro Marcondes Machado e a “língua mesclada, fluida e mundana” (o português “macarrônico”) dos imigrantes italianos em São Paulo, nas primeiras décadas do século, cf. Maurício Martins do Carmo, *Paulicéia*

de uma identidade cultural indefinida, aberta, à espera de novas traduções. De modo que o melhor, então, é ir, por ora, "pranzare con la Ruth" (a semelhança com o "ai, que preguiça" de Macunaíma, não é mera coincidência) e deixar, de momento, que o tempo cumpra a sua parte.

Mais que significar um convite à acomodação, à inércia, ou ser um desaconselhamento da preguiça (tão produtiva para Mário), o que se apresenta no poema é um dilema, ou seja, a resposta ao convite implica uma escolha única: aceitar o convite para visitar o passado, o "Mato Grosso", ou, então, aceitar que só o presente, a modernidade da cidade e seus prazeres ("Vado a pranzare con la Ruth") interessa. Dilema que revela uma dupla configuração: 1) a ilusão de que o moderno (o presente) independe do passado, e assim está divorciado de qualquer influência da tradição; 2) a compreensão de que o passado pertence e está no presente e não irá fugir, desaparecer, e por isso não precisa de se ter pressa, pois viver o presente é uma condição inegável e não necessita ter pressa para encontrar uma "síntese", se é que se poderá alcançá-la algum dia, ou melhor, que a não-síntese é justamente o diferencial que identifica, dela resultando o que o país tem, o que oferece de melhor. O valor que Mário vê na cultura brasileira é justamente esta condição de "imundície", de impureza, de "desunidade" que a caracteriza. Silviano Santiago sintetizou com argúcia este fenômeno, ampliando para o contexto latino-americano, ao dizer que "a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*".²⁹

Uma observação final se faz necessária. O verso que encerra "Tietê" ("Vado a pranzare con la Ruth") está escrito em italiano e, como já foi observado, acena para a significativa presença da língua do "Outro", do estrangeiro (a língua estranha, o diferente). Assim, o poema soma a sua voz à polifonia de vozes. É a voz da escritura, que junta (não amalgama, não funde) tons distintos, mas os evidencia. Mário, no ápice do Modernismo que ajudou a forjar, lança mão da "diferença" como fator determinante para desvelar matizes inusitados de uma identidade em formação, inserida no plexo cultural de uma proto-metrópole que, mais tarde, estenderá para uma visão mais ampla de todo o país. Inquietante também é a presença do nome próprio "Ruth". Mário opta por um nome da

scagliambada, Paulicéia desvairada: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira. Niterói: EDUFF, 1997, e os ensaios de Carlos Eduardo Schmidt Capela, "O diálogo plural de Juó Bananére. Entre linguagens, textos e contextos: as paródias", in: *travessia - revista de literatura*, nº 31. Florianópolis, ag.-dez. 1995, pp. 137-160, e "Língua-Pátria, Línguas-Pátrias", in: *Revista da ANPOLL*, nº 4. São Paulo, jan.-jun. 1998, pp. 39-64.

²⁹ SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano", in: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 16 e outras.

tradição judaica, deixando de lado um nome mais próximo à cultura cristã. O estranhamento provocado pode ser visto como voluntário, seguindo o curso de “contaminação” cultural acima delineado, pois o nome Ruth remete para o texto bíblico e nele a uma mulher forasteira, uma personagem em si híbrida que determina, simbolicamente, a união de linhagens diferentes (estranhas). No contexto do poema, a judia e o italiano-paulista vivem em terras tropicais e são, a rigor, despatriados. Não têm uma pátria definida em uma proto-metrópole moderna latino-americana inserida numa pátria de “despatriados”, em uma nação sem nacionalismo (“Precisa-se nacionais sem nacionalismo”, nas palavras de Mário). A Mário não interessa definir e homogeneizar. O homogêneo exclui o estranho, o diferente e o que se quer não é excluir, mas aproximar, integrar, provocar proliferações nem sempre claras, mas difusas. O elemento ou atitude crucial que se deve sublinhar aqui é o espírito de tolerância que cruza a sua visão e que permite a convivência não de uma identidade específica, mas de identidades várias. Daí que se sinta à vontade para circular, conjecturar, inventar sem ser vítima da intolerância zelosa que determinadas identidades já consolidadas manifestam.

Por fim, a presença da oralidade, do prosaico, no início e particularmente no final do poema “Tietê”, como já frisado, no seu aparente caos lingüístico, que mistura as vozes do “Outro” com as imagens da cidade moderna, insere-se enquanto artifício, no processo de construção do texto poético, na medida em que reforça a idéia de heterogeneidade, de dissolução do concreto, do sólido: é a voz individual e coletiva (social) que se dilui no ar, sem deixar registro, sem sintetizar o que ainda não está feito ou que está indeterminado. É também parte de uma estratégia de busca pela identidade, a sua própria e a de sua cidade, de seu país. Assim, o autor da *Paulicéia desvairada* elabora, a partir da conjunção de “falas” e “línguas”, uma rede extraterritorial e extralingüística e deixa em suspenso uma possível homogeneização da língua e da identidade, desfazendo definições totalizantes e sínteses cômodas.

Pensar a cidade a partir de elementos que remetem a um passado original, imune ao processo imigratório, sobretudo italiano, e ao processo de industrialização no início do século XX, vai em sentido oposto ao pensamento de um escritor que quis, não só ler a cidade como um espaço plural, ou multicultural, como viu nesse espaço multifacetado uma riqueza em processo e carente ainda de uma leitura minuciosa que atestasse ou aquilatasse a sua dimensão inovadora e criadora.

3. A VOZ E A ESCRITURA

“Lundu do escritor difícil”

Eu sou um escritor difícil
 Que a muita gente enquisila,
 Porém essa culpa é fácil
 De se acabar numa vez:
 É só tirar a cortina
 Que entra luz nesta escurez.

Cortina de brim caipora,
 Com teia caranguejeira
 E enfeite ruim de caipira,
 Fale fala brasileira
 Que você enxerga bonito
 Tanta luz nesta capoeira
 Tal-e-qual numa gupiara.

Misturo tudo num saco,
 Mas gaúcho maranhense
 Que pára no Mato Grosso,
 Bate este angu de caroço
 Ver sopa de caruru;
 A vida é mesmo um buraco,
 Bobo é quem não é tatu!

Eu sou um escritor difícil,
 Porém culpa de quem é!...
 Todo difícil é fácil,
 Abasta a gente saber.
 Bagé, piché, chué, ôh “xavié”,
 De tão fácil virou fóssil,
 O difícil é aprender!
 Virtude de urubutinga
 De enxergar tudo de longe!
 Não carece vestir tanga
 Pra penetrar meu cassange!
 Você sabe o francês “singe”
 Mas não sabe o que é guariba?
 -Pois é macaco, seu mano,
 Que só sabe o que é da estranja (PD, pp. 306-307).

Neste poema, a problemática da identidade cultural volta a manifestar-se e está intimamente imbricada na questão da língua ou da fala do brasileiro, deslocada, agora, para um espaço mais amplo do estritamente urbano ou paulistano. Demarca, também, um processo de ruptura com relação a uma estética passadista que foi posta em cheque com o advento do Modernismo brasileiro. De modo que o poema se configura como meta-poema, na medida em que busca evidenciar os mecanismos (artefatos) que utiliza para a sua configuração e a definição de sua própria escritura. Para melhor dinamizar a análise, divido o poema em duas partes. A primeira compõe-se das duas primeiras estrofes e a segunda é composta pelas demais.

Pois bem, se o sujeito poético admite, por um lado, ser um escritor difícil “Que a muita gente enquisila”, por outro, isso acontece pela própria incapacidade de compreensão daqueles que assim pensam. Para entendê-lo “É só tirar a cortina/ Que entra luz nesta escurez”. Essa “cortina” –que é composta pelos artefatos lingüísticos utilizados que, por sua vez, demarcam um modo novo e próprio de entender e construir a poesia– não é em si um obstáculo intransponível que impossibilita a ampliação do entendimento. Todavia, fica em aberto a questão: de que elementos ou artifícios é composta essa “cortina”? E por que ela é um indício válido e operante como interpretação da língua e da identidade cultural brasileira? Ora, Mário, em profunda sintonia com a arte moderna, reconhece que o “difícil” é o “novo” e o “novo” é mais democrático, pois possibilita ao escritor e ao leitor a busca de novos caminhos (e novos sentidos) para aceder ao (re)conhecimento da língua, da cultura e do próprio texto. Ou seja, “tirar a cortina” é livrar-se das amarras que escamoteiam o que há de força inovadora no interior da língua, só possível de ser encontrada se o leitor for capaz de “transpor os umbrais das ‘figuras da intimidade’”, nas palavras de Silviano Santiago. Reconhece-se, portanto, que tudo é linguagem, invenção, como uma “cortina” (tecida pela linguagem para armar uma escritura possível). O aspecto inovador é que essa “cortina” é de “brim caipora”; é de “teia caranguejeira” e de “enfeite ruim de caipira”. O significado ou significados dessas palavras (“caipora”, “caranguejeira”, “caipira”) vão além do denotativo, mas partem dele para ampliar seu potencial semântico. Em primeiro lugar “caipora” pode ser, dentre outras, na língua tupi, “morador do mato”, um “ente fantástico oriundo da mitologia tupi”, o que desloca o olhar do sujeito poético para um espaço cultural complexo e descentrado, ou melhor, historicamente marginalizado. A palavra “caipira”, possivelmente a mais clara e direta, remete de igual forma para um contexto ou espaço cultural e comunicativo desprestigiado.

Antes que se pense que estamos frente a um processo de leitura e construção cultural calcado apenas no reconhecimento de elementos primitivos e regionais (“a radicação na terra”), é bom avisar que está distante, no universo crítico de Mário, essa possibilidade. Conceber o Brasil a partir do “índio” e do “caipira” é, no mínimo, desconhecer o próprio Brasil e cair num nacionalismo de cor local reducionista. No balanço crítico que faz do modernismo brasileiro, em 1942, Mário refere-se justamente ao conformismo dos amantes da terra, que criaram e emitiram uma “cantoria ensurdecadora”: “A radicação na terra, gritada em doutrinas e manifestos, não passava de um conformismo acomodaticio. Menos que radicação, uma cantoria ensurdecadora, bastante acadêmica, que não raro tornou-se um porque-me-ufanismo larvar. A verdadeira consciência da terra levava fatalmente ao não-

conformismo e ao protesto, como Paulo Prado com o *Retrato do Brasil*, e os vaqueiros 'anjos' do Partido Democrático e do Integralismo" ("O movimento modernista", ALB, pp. 243-244). O que Mário está ressaltando é a impossibilidade de se entender e de se configurar a "alma-Brasil" (e a sua escritura poética) sem trazer para o debate esses elementos fundamentais. Um deles é o potencial que se pode extrair da heterogeneidade lingüística do falar brasileiro. Mário não concebe o Brasil como um todo uniforme (daí que seja difícil sintetizar), mas reconhece as particularidades distintas que o constitui. Conhecê-las é o desafio, é "tirar a cortina" para que entre "luz nesta escuréz".

Por seu turno, "teia" é análoga à metáfora "cortina", enquanto escritura, enquanto linguagem que, como tal, é um processo construtivo que se apropria de outros discursos, outras linguagens, pois a aranha "caranguejeira" não tece teia (é um animal sem letra), mas se apropria de teias já construídas; sua presença é visível pelo seu grande porte (apesar de ser inofensiva), e tem uma vida errante e solitária, transitando por galerias subterrâneas (como os subterrâneos da linguagem). Ou seja, a poética de Mário, enquanto discurso que se apropria de outros discursos (outras "teias") para reformulá-los, ressemantizá-los, alça-se também enquanto possibilidade, enquanto artefato. Nesse jogo de aporias e sentidos polissêmicos se configura uma escritura difícil de se (re)conhecer (que a muita gente incomoda), mas que traduz outras facetas de uma construção de identidade em busca por se definir e por se completar. Essa riqueza de linguagem, presente nessas galerias subterrâneas de uma cultura, define o que Mário chama de "fala brasileira". Daí que para se entender é preciso falar a "fala brasileira". Essa é uma condição básica não só para entender o que se escreve e se diz como para entender o "ser" brasileiro ("Fale fala brasileira/ Que você enxerga bonito").

A novidade é que para explicar porque é difícil enxergar bonito por essa "cortina", o poema utiliza-se dos mesmos artefatos que quer esclarecer, recolhendo e sobrepondo um vocabulário "cifrado em brasileirismos", que, por sua vez, também desafiam o entendimento, exigindo um processo de decifração para que se encontre a "luz" que há "nesta capoeira". O termo "capoeira" é revelador. Em tupi ("kaá'puera") designa uma mata extinta, que foi roçada ou queimada. Ou seja, é um espaço árido, desértico. Mas, é um chão ou terra árida que esconde, na sua aparência, muita luz nela, o que se vincula com o termo que vem a seguir, "gupiara", também do tupi ("ku'rupi'ara"), cascalho raro, com pouca terra, mas que esconde, por debaixo, o ouro, metáfora aqui da riqueza da escritura do escritor difícil. Porém, para ver e apropriar-se desse ouro, é preciso muito esforço, é preciso escavar a língua, a "fala brasileira". O processo de escavação está intimamente

ligado aqui com a idéia de visibilidade. Ver significa, seguindo a tradição platônica, "entender", ou seja, "(re)conhecer" para mostrar o mundo, mostrar o Brasil, não como ele é –num sentido ontológico, em que a linguagem seria apenas o meio mais fiel e transparente para refleti-lo–, mas como revelação pela invenção; enquanto recriação por meio de uma linguagem que se estrutura a partir do "eu" (o leitor-autor) e do mundo que ele vê, interpreta, ocupa e inventa.

Nasce daí uma representação em suspense (e suspeita) da cultura que se articula como uma "ilusão" de cultura, de mundo, válida e aceita, porém, dentro dos limites de uma representação literária que é armada para ser compartilhada com a sua "comunidade interpretativa": os leitores. Porém, é preciso dizer o que parece ser uma evidência no poema, isto é, que o difícil não é apenas devido a presença dos "brasileirismos", mas porque esses artefatos nascem e constituem, num sentido mais amplo, essa "coisa" chamada Brasil, que se mantém oculto, velado, onde só se vê a máscara, que de tão "fácil virou fóssil". Ora, o poema ironiza e ao mesmo tempo faz uma provocação; ou seja, traz à baila o problema do desconhecimento de elementos lingüísticos importantes para aceder ao conhecimento da cultura brasileira e da escritura, no caso de Mário de Andrade, que se utiliza deles (a "fala brasileira") nesse processo de leitura e escritura. O Brasil foi descoberto, mas não é conhecido (não se traduziu), ainda não se revelou em toda a sua complexidade e conhecer não é fácil, mais fácil é ignorar e se acomodar.

Um dos elementos que é desconhecido ou desvalorizado é a "fala brasileira" (a tradução de culturas distintas que convivem num mesmo espaço e num mesmo tempo), e sem conhecê-la (e entendê-la) não se pode entender a escritura de Mário de Andrade (e seu estilo pessoal, enquanto artista que constrói uma escritura poética) e, por extensão, o que há de Brasil nessa escritura (os indícios de oralidade e de uma identidade cultural não definida e que só persiste enquanto busca, enquanto possibilidade).

Tal atitude, não obstante, faz-se extremamente paradoxal, pois se por um lado o poema indefine e problematiza o (re)conhecimento de uma língua outra que quer representar (expor, fazer ver para conhecer) o mais profundo do "ser" brasileiro (o "homem brasileiro"), por outro lado, problematiza o conhecimento, o entendimento na medida em que esse "ser" surge como aquilo que escapa da definição, de uma síntese que o aloje em uma totalidade. O "ser" brasileiro é um ser incompleto, está por fazer-se e o eco de sua voz é o modo pelo qual o escritor vai tentar aproximar-se dele. Isso é o que fica evidenciado em dois poemas que Mário escreve nesse período (1927), os "Dois poemas acreanos". O primeiro intitula-se "Descobrimento" e o outro "Acalanto do seringueiro", de

Clã do Jabuti (1927). “Descobrimento” é um poema curto, uma espécie de introdução ao segundo, mais longo. O poeta se encontra em sua escrivania na Lopes Chaves e põe-se a lembrar do “Norte”, particularmente do Acre. Difícil saber se Mário relembra das coisas que viu em sua viagem pelo Norte (1927) ou se apenas imagina como seria o homem brasileiro que vive tão longe. De qualquer forma, o fato é que esse “homem brasileiro” começa a ser descoberto:

Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

A seguir o poeta busca uma aproximação a esse homem brasileiro que nem ele (“quero sentir e não sinto/ A palavra brasileira/ Que faça você dormir.../ Seringueiro dorme...”). Busca-se conhecer o desconhecido (“Como será a escuridão/ Desse mato-virgem do Acre?/ Como serão os aromas/ A macieza ou a aspereza/ desse chão que também é meu?”). O poema é todo uma busca por conhecer, apalpar, ver, sentir, cantar esse homem desconhecido, o “seringueiro”; esse homem que é “troncudo”, “baixinho”, “desmerecido”, “pálido”, porém, “cabra resistente/ Está ali. Sei que não é/ Bonito nem elegante.../ Macambúzio, pouca fala”, mas “é brasileiro,/ Brasileiro que nem eu.../ fomos nós dois que botamos/ Pra fora Pedro II.../ Somos nós dois que devemos/ até os olhos da cara/ Pra esses banqueiros de Londres...”. O poema segue pontuando o compartilhar das virtudes e das explorações do homem brasileiro, até que se descobre: “Porém, nunca nos olhamos/ Nem ouvimos e nem nunca/ Nos ouviremos jamais.../ Não sabemos nada um do outro /(...)/ /Seringueiro, eu não sei nada!”. O poema transmite essa angústia a invadir o sujeito que está rodeado de livros (“despotismo de livros”), mas que não o levam a sentir os seus “patricios”. “Eu não sinto os meus gaúchos /(...)/ Eu não sinto os seringueiros”. Percebe-se aí todo o esforço por conhecer o que permanece velado, e também escamoteado por discursos livrescos: “Nem você pode pensar/ Que algum outro brasileiro/ Que seja poeta no sul/ ande se preocupando/ Com o seringueiro dormindo /(...)/ Porém eu sou seu amigo/ e quero ver si consigo/ Não passar na vida/ Numa indiferença enorme”. O poema encerra-se com uma imagem não menos rotunda do Brasil, isto é, o “seringueiro” transforma-se em “brasileiro”, em Brasil, o grande amor do poeta, que dorme (embalado pelas reticências) a espera de ser despertado:

Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme... (CJ, pp. 203-206).

Descobrir o "homem brasileiro" significa também descobrir-se a si próprio, na busca de uma "completude", da auto-identidade. Daí a importância do "falar brasileiro" que se desdobra num "escrever brasileiro". Essa postura, de certa forma radical e inusitada, significa a busca não só de (re)conhecer a "fala" brasileira como dar a ela uma "escritura". Assim, o herói sem letra (sem "caráter"), que só se faz ouvir pela fala ("impura"), passa agora a ter também uma "letra", a representação de sua identidade enquanto alteridade, marca da diferença. Não se reivindica aqui o predomínio da letra sobre a fala, mas a possibilidade da letra enquanto tradução dessa "fala impura" em contraste com a "fala-escrita pura" do português acadêmico, bem comportado que sustenta o discurso do poder bastante evidenciado na "Carta pras Icamias" do *Macunaíma*.³⁰ O herói sem "caráter" passa a ser o herói com algum caráter (com "ortografia"). São manifestações que não se opõem hierarquicamente, ao contrário, reconhecer a "fala brasileira" implica reconhecer o "escrever brasileiro", isto é, representar, traduzir algo que vai além da própria fala e da própria escritura: a identidade. Ou seja, o poeta é um ser incompleto, espaço que permite fundar uma identidade que se conforma numa não-identidade, e o "Outro" é visto como possibilidade de encontro, de se completar; é o espaço que permite encontrar outros significados, outros sentidos. Assim, a identidade está intrinsecamente vinculada à "alteridade", numa relação de intercâmbio em que se desenvolve o embate e se configura o espaço dialógico e ideológico. O ideológico se configura, parece evidente, enquanto posição de resistência com relação a tudo o que representaria a opressão, inclusive dessa "fala impura" do herói de nossa gente. A mesma "fala impura" do "escritor difícil".

O problema, então, está no desconhecimento dos limites de uma representação de identidade que possa vir a ser um grande equívoco, uma grande farsa e (paradoxalmente) um grande valor, na medida em que abre espaço para novas abordagens, novas representações. Dá-se continuidade a um processo de preenchimento (preenche-se o "deserto", constrói-se a "teia"), respeitando o seu caráter inconcluso, incompleto, mas rico em suas possibilidades constitutivas infinitas.

Se pensarmos numa perspectiva estritamente estética, fica evidenciada a profunda crítica à estética classicizante que está implicitamente esboçada no poema, que certamente não via com bons olhos uma poética carregada desses "erros" de português e contaminada por um vocabulário tão distante das academias e, ao mesmo tempo, tão próximo do

³⁰ Cf. Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Texto revisado por Telê Porto Ancona Lopez, Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, pp. 56-64.

universo cultural popular, sem que isso signifique, obviamente, a busca por configurar uma bandeira nacionalista de cunho regionalista, indigenista ou interiorana-caipira. No prefácio que escreve à *Macunaíma*, datado em 1926, Mário observa justamente o seu interesse em “desregionalizar” o Brasil, desrespeitando a geografia, a fauna e a flora: “Assim desregionalizava o mais possível o Brasil como entidade homogênea um conceito étnico nacional e geográfico”.³¹

Mário mostra-se afinado, também, com um dos preceitos do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" de Oswald de Andrade: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos".³² Mas, vai além desse preceito, na medida em que a sua visão da língua (fala) é mais problemática e dialética. Trabalha não a partir da exclusão, mas da inclusão. Ou seja, o problema não está em escrever num nível mais erudito, acadêmico (esse procedimento deve, inclusive, ser preservado), substituindo-o por uma linguagem de cunho popular e vulgar, como parece indicar a afirmativa de Oswald. O que propõe Mário é fundir as duas formas (o culto com as formas do falar brasileiro: os galicismos e o deserto) para poder penetrar com mais profundidade no universo cultural que conforma a alma brasileira. Silvano Santiago observa nesse sentido, ao lembrar que o processo de aprendizagem se deu em Mário fora dos “limites empobrecedores da formação educacional em vigor dentro do ‘erro’”. Daí que o “aprendizado começava, então, por um processo de ‘desinstrução’, ou seja, tinha-se de desaprender o que se tinha aprendido. Porém isso devia ser feito –Mário se posiciona– sem cair na ‘pândega de superfície’ de Oswald de Andrade que considerava o ‘erro’ uma ‘contribuição milionária’. Oswald apenas se exercitava numa espécie de teologia às avessas: o que é considerado e dado como erro é o certo, e vice-versa. O poeta pau-brasil ao nomear apenas a alegria da ignorância que descobre, recalca a alegria da sabença que descobre, observa Mário em texto de 1925”.³³ Em carta a Alceu Amoroso Lima (1927), o próprio Mário demarcava em tom de interrogante essa diferença com relação a Oswald de Andrade: “Pois então não se percebe que entre o meu erro de português e o de Osvaldo vai uma diferença da terra à lua, ele tirando do erro um efeito cômico e eu fazendo dele uma coisa séria e organizada?”³⁴

³¹ ANDRADE, Mário de. “Prefácio para *Macunaíma*”, in: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., p. 552.

³² ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, in: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., p. 136.

³³ SANTIAGO, Silvano. “Ora (dizeis) puxar conversa!”, in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993, p. 132.

³⁴ *Apud* Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., p. 51.

Chegamos à segunda parte do poema, que compreende as três estrofes restantes. Chamo de segunda parte porque depara-se agora com outros elementos inovadores que são introduzidos nesse processo de “escavação” da língua e sua relação com uma identidade cultural mais problemática e aberta. Pois bem, se nos primeiros versos se viu a presença dos “brasileirismos” (“caipora”, “capoeira”, “caipira”, “gupiara”), agora surgem outras expressões que poderíamos chamar de “prosaicas”, ou seja, de natureza estritamente oral (“Misturo tudo num saco”, “A vida é mesmo um buraco,/ Bobo é quem não é tatu!”, “Abasta a gente saber”, “Pois é macaco, seu mano”), e palavras de origem africana (“caruru”, “cassange”). Expressões que determinam uma dinâmica funcional, no interior do poema, entre conteúdo e forma, fundindo, no processo de construção poética, os “brasileirismos” (as “línguas parciais”) com outras expressões e formas tradicionais cultas para misturar “tudo num saco” e fazer disso um “angu de carço”. Aparentemente, tudo parece claro, até mesmo simples, objetivo. Uma leitura mais atenta, porém, oferece elementos chaves para retirar novas constelações de sentido. Mário burlescamente reforça o fato de ser ele (ou o sujeito poético) um “escritor difícil”. Mas difícil para quem e por quê? O difícil poderia estar centrado não apenas no uso deliberado dos “brasileirismos”, mas também pelo ataque ao cânone, a um modelo literário que se vincula diretamente com discursos de construção de identidade, calcados, historicamente, naquilo que Antonio Cornejo Polar chama de “los grandes discursos homogeneizadores [que] se sitúan en el siglo XIX, alrededor de la emancipación, cuando se hace imperioso imaginar una comunidad suficientemente integrada como para ser reconocida, y sobre todo para reconocerse, como nación independiente”.³⁵ De modo que esse cânone literário é minado, deixando-o em suspense ou sob suspeita, já que esses “discursos homogeneizadores” não dão mais conta de uma realidade cada vez mais complexa e que exige novas formulações que levem em conta o seu universo híbrido e heterogêneo. Torna-se difícil, pois, entender uma poética que desliza por esses novos meandros que a própria complexidade cultural oferece, em que se manifestam elementos até então estranhos aos discursos culturais, históricos e estéticos. Uma forma de acesso à nova problemática seria a apropriação da oralidade que o poeta extrair da língua da tribo.

Frente a esse novo plexo cultural heterogêneo, aberto, indefinido, é urgente buscar se desprender de antigos conceitos e métodos, e reaprender, por meio de novas posturas, os mecanismos que configuram essa nova realidade cultural. Mas o “difícil é aprender!”, ou seja, o processo de aprendizagem não se faz somente na incorporação de elementos da

³⁵ *escribir en el aire*, cit., p. 92.

terra e do que vem de fora: “Você sabe o francês ‘singê’/ Mas não sabe o que é guariba?”. Para aprender é preciso *entender*, é preciso querer *ver e reinterpretar* a própria terra; é preciso adquirir uma nova consciência de país, daí a necessidade de penetrar na “cortina” (a “fala brasileira”).

Agora é preciso ressaltar que se no início do poema o poeta parece dar as chaves para resolver o problema, ou seja, para o “difícil” ficar “fácil” é só falar a “fala brasileira/ Que você enxerga bonito”, na terceira estrofe o fácil volta a ser difícil e problemático. A fórmula é simples, na aparência: “todo difícil é fácil”, o “difícil é aprender”. Aprender a misturar “tudo num saco”, de onde resulta um todo em forma de mosaico, de elementos fragmentados, heterogêneos, mas que conformam uma idéia de conjunto. Poderíamos dizer que esta estrofe, a terceira, articula-se como a espinha dorsal do poema, na medida em que condensa alguns aspectos reveladores para se aprofundar o debate em torno da identidade cultural brasileira. A noção de hibridismo, tão freqüente nos estudos das identidades nacionais latino-americanas, na atualidade, transborda nesta estrofe nas imagens da “mistura”, do “tudo num saco”, do “angu-de-carço”, da “sopa de caruru”, que nos remete tanto para a confusa junção de elementos variados, como para as receitas de comidas, algumas improvisadas e importadas, como a “polenta” dos imigrantes italianos e também a hábito do brasileiro de misturar as comidas no prato ao comer. João Luiz Lafetá captou lucidamente a relação desses versos com a idéia de mistura ao observar que o poema faz uma “mistura heterogênea dentro de um saco (angu-de-carço), mistura que pode ser assimilada facilmente (como sopa de caruru) desde que se tenha a chave, isto é, que se proceda como um tatu, perfurando o buraco como é a vida”.³⁶ Pode-se, no entanto, avançar na interpretação. Insisto na presença dos “brasileirismos”, pois eles inserem-se na direção tanto do debate em torno do cânone literário, como da questão da identidade. Os elementos heterogêneos (“angu-de-carço”, “sopa de caruru”³⁷) têm uma relação nítida com a culinária, o ato de cozinhar e comer, com a variação de alimentos (ingredientes) que ao serem “batidos” resultam em um tipo de comida que sustenta tanto o “gaúcho” como o “maranhense” e o “mato-grossense” (relembro que o espaço geográfico do “Mato Grosso” é emblemático, como já foi observado na análise do poema “Tietê”. O “Mato Grosso grosso” pode ser lido enquanto metonímia do Brasil como um todo, pois, remete-nos ao

³⁶ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 61.

³⁷ “Caruru”, de origem africana, *kalalu*. Designação comum a várias plantas alimentares da família das amarantáceas, cujas folhas, verdes, são saborosas e nutritivas, e por isso muito usadas na culinária. Também

espaço desconhecido centrado no coração do país e composto por uma grande variação de elementos, de diferenças culturais). No poema, nota-se que a comida híbrida alimenta um povo também híbrido, que surge de diferentes partes de um país não só geograficamente grande, mas com culturas muito variadas, podendo resultar daí um verdadeiro banquete antropofágico.³⁸ Essa idéia de aparente confusão (“angu”) entre elementos diferentes é reforçada pelo significado lexical do verbete “caroço”: “pequena porção compacta de farinha não dissolvida que se forma em mingaus, cremes, etc., quando não mexidos adequadamente ao cozinhar” (*apud* Aurélio Buarque de Hollanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*). Estamos, assim, novamente às voltas com a questão da “síntese”, ou seja, como fazer com que esse “angu-de-carço” (que rima e se relaciona com “Mato Grosso”) seja devidamente dissolvido e degustado? Isto é, como fazer com que esse problema (inexistente para o “gaúcho”, o “maranhense”, pois eles tem a chave: são como o “tatu”) seja visto não como algo a ser resolvido (com a ilusão de que misturar tudo num saco seja suficiente), enquadrado numa idéia nacionalista abstrata, mas como estado de uma realidade cultural-heterogênea extremamente rica e indefinida. Ou seja, a capacidade de “bater”, “misturar” sem dissolver, sem amalgamar, sem fundir elementos díspares que se armam num todo para formar um conjunto, aquilo que Raúl Antelo chama de “mosaico”, de “trama”. Esta é a “cara” do Brasil, a sua tradução. O que se faz problemático

designa uma espécie de asparregado de caruru ou quiabos, a que se juntam camarões secos, peixe, etc., temperando tudo com azeite-de-dendê e muita pimenta. É um dos pratos baianos típicos.

³⁸ O ato de digerir não está associado apenas à fome ou à alimentação, mas também ao paladar, ou seja, ao prazer. Remetendo-me novamente ao debate entre o português falado do Brasil e o português falado em Portugal, levado a cabo por José de Alencar, no século XIX, o escritor cearense pergunta-se, em 1872: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambuca e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que absorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?”, (*apud* Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., p. 47). Ainda que a relação de oposição entre o ato de comer frutas de clima tropical e frutas européias seja no mínimo mirabolante, a formulação não deixa de ser engenhosa e original. Falando das vanguardas que marcaram a década de 20, no Brasil e na Argentina, o próprio Jorge Schwartz chamará a atenção para a importância da culinária como “metáfora gastronômica” ao comentar a epígrafe do primeiro livro do poeta vanguardista argentino Oliverio Girondo. Diz a epígrafe: “Cenáculo fraternal, com a certeza reconfortante de que, em nossa qualidade de latino-americanos possuímos o maior estômago do mundo, um estômago eclético, libérrimo, capaz de digerir, e de digerir bem, tanto uns arenques setentrionais ou um cuscuz oriental, como uma *becasina* cozida no fogo ou um desses chouriços épicos de castilha”. Sobre a epígrafe comenta Schwartz: “O *menu* cosmopolita caracteriza-se pelas alternativas culinárias, e a capacidade assimiladora (digestiva) do poeta e leitor (‘nossa capacidade de latino-americanos’)”, in: *Vanguarda e cosmopolitismo*, cit., p.117. Ora, o que é interessante observar é que enquanto Oliverio Girondo, assim como o seu par brasileiro, Oswald de Andrade, está voltado, e com justa razão, para a questão do cosmopolitismo e a importância de se digerir os elementos de fora para se formar uma tradição literária própria, o poema de Mário, a meu ver, enriquece essa questão na medida em que já vislumbra algo que vai além da simples assimilação (ou degustação) do estrangeiro. A variedade de comidas que alimentam o povo brasileiro é o resultado da mistura das várias comidas trazidas pelo outro (o de fora) e as criadas aqui (de dentro), o que resulta não apenas num “menu cosmopolita”, mas no que se poderia chamar de “banquete antropofágico”, onde as comidas não são colocadas em série, diferenciadas uma da outra, mas misturadas com um pouco de cada uma para resultar em algo realmente novo que foi criado e assimilado pela comunidade. Isso é indício importante da identidade brasileira, de um modo de ser de um povo.

para se entender e fazer (problemática enfrentada pela própria voz poética?) é fácil para o homem brasileiro que não deixa o “angu” virar “caroço”, assim como o baiano faz com a “sopa de caruru”. Mário, poder-se-ia dizer, dá um passo a frente com relação aos seus contemporâneos, principalmente com relação à fórmula oswaldiana da antropofagia, que busca determinar justamente uma “síntese” da cultura e da literatura brasileira como resultado do processo de devoração do estrangeiro. Tal processo, para Mário, é ainda apenas um passo (provisório) para se alcançar uma síntese do “ser” brasileiro. O problema é mais complexo, pois concomitante ao processo de degustação do estrangeiro (do de fora, como vimos em “Tietê”) é preciso degustar também as várias culturas que se mantêm intactas (não conhecidas) no vasto universo cultural brasileira (o que está dentro). E essas culturas variadas têm sotaques distintos, particularidades que formam um todo na diversidade de suas formas de expressão. Um todo indefinido, ou melhor, que Mário insiste em indefinir, pois aí reside seu valor (“Meus brasileiros lindamente misturados”). Para melhor exemplificar essa relação entre a língua, o Brasil e a culinária, reproduzo um fragmento do poema “O poeta come amendoim” (1924), de *Clã do Jabuti*:

(...)
 Brasil...
 Mastigado na gostosura quente de amendoim...
 Falado numa língua curumim
 De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
 Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
 Molham meus beijos que dão beijos alastrados
 E depois murmuram sem malícia as rezas bem nascidas...
 Brasil amado não porque seja minha pátria,
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
 O gosto dos meus descansos,
 O balanço das minhas cantigas amores e danças.
 Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
 Porque é o meu sentimento pachorrento,
 Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir (CJ, p. 162).

Se Mário descarta qualquer possibilidade de síntese da “alma” brasileira, da cultura enquanto algo uno, homogêneo (e isso por si só já é um grande avanço para se proteger de apressadas e inúteis homogeneizações), o que propõe, em contrapartida, como saída desse impasse? A questão não é oferecer respostas, mas sim desconstruir discursos representativos já consagrados, oferecendo mais dúvidas que certezas (dúvidas que chegam ao extremo de Mário se questionar se ele próprio é brasileiro). Reúne elementos diferentes do universo da cultura, misturando-os tudo num saco, para revelar o seu caráter heterogêneo, indefinido e ausente, sem que isso signifique um julgamento de valor, pois

isso tudo pode vir a resultar, se bem digerido, em um universo cultural de grande riqueza, ou, ao contrário, ser apenas uma “imundície de contrastes”. O que Mário faz ao levar a fala popular ao estatuto do registro culto escrito é mostrar que o artista não tem que buscar retratar o nacional, mas trazer para a sua obra aqueles elementos que, na pátria, estão dispersos. Não se reivindica com isso a unidade do diverso, mas o reconhecimento de sua existência, o que permite a captação de novos sentidos, novas significações de identidade nesse manancial de diferenças que compõem o ser brasileiro.³⁹

Na última estrofe, o poema reforça e alerta para a necessidade de se ter mais astúcia ao ler o Brasil (ter “virtude de urubutinga/ De enxergar tudo de longe!”). “Urubutinga” pode ser tanto o “urubu” de cabeça amarelo-alaranjado, encontrado no interior do Brasil, ou o gavião, que vê tudo de longe. O significado do nome, embora não seja apenas uma designação de “urubu”, reforça o sentido que se quer ressaltar no contexto do poema, ou seja, a necessidade de “ver” para “entender”, mas ver com inteligência, com sabedoria, como a (o) “urubutinga”. Por outro lado, sintetiza a sua crítica irônica aos adeptos do nacionalismo exótico, aos que identificam a cultura com as cores locais, pois para ver e penetrar na sua escritura “não carece vestir tanga/ Pra penetrar meu “cassange!”.⁴⁰ Este último termo nos remete justamente ao dialeto crioulo falado em Angola e por extensão ao português “mal” falado e escrito, o português dialetal ou coloquial. No contexto do poema, no entanto, é justamente esse conceito de “fala” e “escrita” ditas “erradas” que é questionado, ou seja, entende-se que o mais importante é o significado comunicativo que pode oferecer uma expressão, num contexto cultural específico, atribuída ao ser falante. Noutra sentença, lança também a sua crítica àqueles que se sentem estrangeiros na sua própria língua, ao ativar zonas lexicais e poéticas que assombram os próprios nativos, que não alcançam percebê-la e muito menos decifrá-la, mas que, ao contrário, estão mais familiarizados com a língua do “outro” (“Você sabe o francês ‘singê’/ Mas não sabe o que é guariba?”). O poema, assim, determina uma autorreferência à própria poética marioandradina, ou seja, o texto determina uma representação de seu próprio mecanismo

³⁹ Ao que tudo indica, *Macunaíma* é o texto em que esse procedimento mais se evidencia. Como observa Robson Pereira Gonçalves, “seu *Macunaíma* não é o depositário dos sentidos do Brasil, antes é obra-de-arte que inventa sentidos, rompe com as neuroses dos sentidos dados e aponta para uma identidade de última instância. Essa identidade de última instância é a identidade sem identificação, ela é multiplicidade e caos porque indiferencia, pelo não-senso, todos os traços que organizam a brasilidade”, in: “Macunaíma revisitado: neurose e identidade”, in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993, p. 93.

⁴⁰ “Caçanje”, ou “cassanje”, dialeto crioulo do português falado na Angola. Também designa o português mal falado ou mal escrito. No *Novo Dicionário Aurélio* a palavra só é encontrada com “j” (“cassanje” ou “caçanje”), e não com “g” (“cassange”, como está no poema). Pode ter havido uma mudança ortográfica ou um “erro” deliberado de Mário para ressaltar o caráter de quebra oferecido por sua visão da língua no contexto do poema.

operacional, de como ele é e suas contradições, seus paradoxos, enfim, seus conflitos mais íntimos.⁴¹

É possível detectar também, neste poema, um debate do “escritor difícil” com as tendências estéticas tradicionais no período. Mário lança mão de forma deliberada dos indícios da voz popular (a fala brasileira) não só para ressaltar a riqueza do português falado no Brasil e suas implicações culturais, mas também para problematizar duas questões fundamentais sempre presentes no seu trabalho intelectual: a) é preciso penetrar na “cortina”, ou seja, cavar pelos subterrâneos da língua e desconstruir os discursos fossilizados sobre a identidade. Discursos que se pautaram, dentre outros, no ufanismo nacionalista do verde-amarelismo; b) armar uma barricada de resistência, de libertação de uma estética elitista, classicizante, que rechaça a riqueza lingüística da fala popular. Essa crítica se evidencia na vaia cadenciada e sonora que faz aos moderados que não o compreendem (“Bagé, piché, chué, ôh ‘xavié’”)⁴² que se intensifica no verso seguinte (“De tão fácil virou fóssil”), produzindo uma cacofonia entre “fácil” e “fóssil”, como se o “fácil” se convertesse facilmente em “fóssil”, ou seja, temos uma referência metafórica à língua como aquilo que pode facilmente ser (pela falta de virtude) convertido em uma espécie de cemitério de vozes, de sons e rimas que não significam nada, não simbolizam nada; c) incorporar esses elementos da fala (coletiva) como fundamentais no processo de construção da identidade cultural brasileira, que, por isso, torna-se mais problemática e mais orgânica. Esse processo teria que passar, inevitavelmente, pela junção dos elementos nativos com os elementos estrangeiros, isto é, com aquilo que configura o “outro” para ser reconhecida (a identidade) por todos. Mário, com o seu aguçado senso crítico, promove o novo não por oposição (o que levaria, inevitavelmente, a exclusão), mas trabalha por

⁴¹ Como já foi visto, “Tietê” faz parte da fase inicial da poesia marioandradina, a fase “desvairada”. Mário, como outros artistas, estava preocupado com o papel cada vez mais significativo dos imigrantes italianos no processo formativo da cultura paulistana e brasileira. Esse processo serviu para, entre outras coisas, romper com a hierarquia que separava a alta cultura da cultura popular. Em “Lundu do escritor difícil”, (1928), que se encontra numa fase posterior, o que se busca ativar e valorizar são as possíveis implicações da “fala” brasileira e suas variações num sentido mais amplo, trabalhando com os artefatos lingüísticos-orais presentes em outros contextos culturais do Brasil, fora, portanto, do circuito urbano paulistano propriamente dito.

⁴² O significado de algumas destas palavras reforça a idéia de crítica por meio de uma espécie de vaia barulhenta (mantendo-se na linha de protesto de Bandeira no poema “Os sapos” na Semana de Arte Moderna). A pesquisa não pôde encontrar o significado do termo “piché”, embora haja uma variante, “pixé”, que aparece em *Macunaima*, cap. VI, do tupi *pi'xé*, cheiro de couro queimado, brasilianismo do Norte; mau cheiro (a pesquisa do significado do termo se deve à Diléa Zanotto Manfio). “Bagé” é um termo regional da cultura gaúcha, além do nome de uma cidade. “Chué” é um neologismo criado pelo próprio Mário: “Chué, porque numa ausência total de idéias vivemos nos alimentando de ideais vagos e sentimentais. Daí nosso lirismo exacerbado e oratório que se é porventura mais rico em variedade e vibração, continua sem valor social e sem profundidade”, in: “Literatura modernista argentina”, cit., pp. 87-88. Já o termo “xavié” é uma antiga gíria paulistana que vem da palavra “xavier” que significa alguma coisa sem graça, aborrecida, insípida: “ficar xavié”.

compatibilidade (o que possibilita a inclusão) para ensaiar novas representações da identidade cultural brasileira.

Ao mesmo tempo que enriquece e inova, no plano literário, ao incorporar os "brasileirismos" (ou a língua híbrida "luso-brasileiro", na formulação de Amálio Pinheiro), o poeta cria, por outro lado, aquilo que Lafetá definiu como uma "opacidade, que é simultaneamente expressão da identidade e obstáculo para o seu reconhecimento".⁴³ Essa obstaculização para conformar a identidade é evidenciada já na cômica e sutil ironia presente no título ("Lundu do escritor difícil"), donde o termo "Lundu" remete a uma dança de origem africana, que teve seu esplendor no Brasil em fins do séc. XVIII e começos do séc. XIX. No século XX, entretanto, denomina uma canção solista, influenciada pelo lirismo da modinha e freqüentemente de caráter cômico.⁴⁴ Esse "lundu" abre espaço para o debate em torno de outras questões relevantes da cultura brasileira: a relação entre poesia, música e dança, por exemplo, ou a presença fundamental do elemento cômico, acenando para uma espécie de gênero poético caracterizado pela sátira e pela paródia crítica, que, aliás, foi intensamente explorado por outros poetas da geração de Mário, particularmente Oswald de Andrade e pela vanguarda de modo geral.⁴⁵

"Lundu do escrito difícil" é, nesse sentido, também um poema de contestação alegre, irônica e satírica. Enquanto ironia, busca atingir a seriedade em excesso, o academicismo das poéticas tradicionais (daí as vaias). Crítica de forma irônica aqueles que não reconhecem (porque não conhecem) a riqueza lingüística e cultural presente nas várias "falas" do Brasil, fechando-se num nacionalismo austero, inoperante e vazio. Mário, lançando mão do riso, da sátira, da ironia, do cômico, trabalha na tangente de um discurso demasiadamente disciplinado, acadêmico, para acercar-se a essa tradição de cunho popular, que rompe com a rigidez, o formalismo acadêmico como condição necessária para abrir novas perspectivas para uma nova estética. Quem não reconhece a "fala" do povo não

⁴³ *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*, cit., p. 61.

⁴⁴ Mário irá aprofundar este gênero musical na sua obra sobre música e folclore brasileiro em *Modinhas e Lundus Imperiais* (1930).

⁴⁵ Jorge Schwartz observa que "a vanguarda substitui a 'seriedade' acadêmica e normativa pelo 'humor', um dos traços mais importantes em todos os movimentos contestatórios. Assim é que a sátira e a paródia invadem os manifestos, as revistas e, sobretudo, os discursos narrativos e poéticos dos autores", in: *Vanguarda e cosmopolitismo*, cit., p. 73. Também Mário da Silva Brito, falando sobre a revista modernista *Klaxon*, comenta: "cultuar a alegria é também uma forma de protesto quando praticada no âmago de uma sociedade carrancuda, solene e taciturna, severa e tacanha como a daquele momento histórico paulista e brasileiro de transição, sociedade em que a palheta do almofadinha e a saia curta da melindrosa escandalizavam os senhores e as matronas de vestes graves e até lustrosas. A alegria era a seiva do sarcasmo, da irreverência, do humor, que fazem aparecer o poema-piada, dessacralizador da poesia hierática ou chorosa, poema irritante que agora eclode para espanto dos arraiais da literatura bem-comportada", in:

entende esse mesmo povo, porque não é "tatu", ou seja, não consegue cavar esse buraco que é o labirinto da vida.

4. "IMPROVISO DO MAL DA AMÉRICA"

No poema "Improviso do mal da América", escrito em 1929 e publicado em *Remate de Males* (1930), e republicado em *Poesias* (1941), podemos ver a fusão desses dois universos marioandrados vistos nos poemas anteriores: a cidade e os imigrantes, por um lado, e o elemento local, brasileiro-primitivo, por outro. Ambos universos se encontram, se opõem, se tateiam em que mais uma vez a fala ou os ecos de uma voz intermedeia as diferenças culturais e lingüísticas que se deslocam, se desnacionalizam, se "desregionalizam" para se recompor em outro tempo e território:

Grito imperioso de brancura em mim...

Êh coisas de minha terra, passados e formas de agoras,
 Ê ritmos de síncopa e cheiros lentos de sertão,
 Varando contracorrente o mato impenetrável do meu ser...
 Não me contemplam mais que um balanço de tango,
 Que uma reza de indiano no tempo da pedra,
 Que a façanha do chim comunista guerreando,
 Que prantina de piá, encastoado de neve, filho de lapão.

São ecos. Mesmos ecos com a mesma insistência filtrada
 Que ritmos de síncopa e cheiro do mato meu.
 Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi,
 Campeio na vida a jacumã que mude a direção destas igaras fatigadas
 E faça tudo ir indo de rodada mansamente
 Ao mesmo rodar de rio das aspirações e das pesquisas...
 Não acho nada, quase nada, e meus ouvidos vão escutar amorosos
 Outras vozes de outras falas de outras raças, mais formação, mais força.
 Me sinto branco na curiosidade imperiosa de ser.

Lá fora o corpo de São Paulo escorre vida ao guampasso dos arranhacéus,
 E dança na ambição compacta de dilúvios de penetras
 Vão chegando italianos didáticos e nobres;
 Vai chegando a falação barbuda de Unamuno
 Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sulamérica;
 Bateladas de húngaros, búlgaros, russos se despejam na cidade...
 Trazem vodca na sapiquá de veludo
 Detestam caninha, detestam mandioca e pimenta,
 Não dançam maxixe, nem dançam catira, nem sabem amar suspirando.
 E de-noite monótonos reunidos na mansarda, bancando conspiração,
 As mulheres fumam feito chaminés sozinhas,
 Os homens destilam vícios aldeões na catinga;
 E como sempre entre eles tem sempre um que manda sempre em todos,

Tudo calou de sopetão, e no ar amulegado da noite que sua...
 – Coro? Onde se viu agora coro a quatro vozes, minha gente! –
 São coros, coros ucranianos batidos ou místicos, Sehnsucht d'além-mar!
 Home... Sweet home... Que sejam felizes aqui!

Mas eu não posso me sentir negro nem vermelho!
 De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
 Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
 Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
 Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses, as preguiças e ignorâncias!
 Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!
 Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças! (PC, pp. 265-267).

O processo constitutivo da identidade cultural brasileira se problematiza neste poema de um modo inquietante e inovador. A oralidade segue presente como um dos enlaces que remete à identidade cultural e a partir daí, também racial, lingüística e social. O primeiro verso, “Grito imperioso de brancura em mim...”, anuncia, de um modo imperativo, um conflito que estará centrado nessa condição conflituosa de ser e não ser da “brancura”, que conforma a subjetividade do sujeito, convertido em metáfora do fragmentado, do aturdido e do deslocamento que abre um parêntesis frente a um contexto novo que se anuncia. O sujeito, lançar-se-á em um movimento de dentro para fora, impregnado de mundo, daquilo que sucede em seu entorno. Trata-se de um conflito do eu com o mundo, ou seja, de um sujeito que se inclina, por sua posição periférica, autônoma (que por extensão é a condição da cultura brasileira ou latino-americana) a aceitar a influência do “outro”; um sujeito que sabe, ainda que de um modo confuso, que a constituição de sua identidade passa necessariamente pelo “outro”, pelo estrangeiro que, por sua vez, também se constitui em função de um novo lugar, de um novo território. Como já indica o próprio título, estamos frente a uma idéia de identidade “provisória” e improvisada em que o adjetivo “mal” pode ser entendido em sua ambigüidade, ou seja, o mal do improvisado pode ser um bem, um mal benéfico que guarda um potencial inusitado a ser explorado. Mas isso só será perceptível no desenvolver do poema. Em nota marginal aos seus textos, Mário escreveu: “Essa angústia desnacionalizante da cultura, me deu aliás um poema inteiro, o ‘Improvisado do mal da América’”.⁴⁶ Essa “angústia desnacionalizante” cruza todo o poema; é o seu ponto de partida e de chegada. A questão da heterogeneidade cultural e étnica configura a sua problemática central. A idéia de que o Brasil é uma espécie de laboratório onde culturas distintas se encontram e se opõem em um território comum e buscam redefinir e recompor-se culturalmente é extremamente inovadora por sua visão democrática, tolerante e dialógica. Mário, como já foi visto, não busca a síntese, não compreende a cultura como

um amálgama, mas como uma “trama”, algo que está por fazer-se, traduzir-se; a cultura é entendida enquanto um processo de recomposição, provisória, mistura e não diluição; algo que ainda não se consolidou, não tem uma cara definida, está desprovida de “caráter”.

Mas vamos por parte. Anuncia-se já de saída uma imagem que percorrerá todo o poema: a cor branca, metáfora que constitui o “ser”, o sujeito poético e também como o espaço neutro ou indefinido, mas comum, pois culturas e etnias distintas ocupam um mesmo território. O primeiro movimento está na busca por definir a si próprio para, num segundo momento, identificar o “outro”, conhecê-lo, reconhecê-lo e aceitá-lo num verdadeiro processo de busca pela alteridade. A identidade do “ser”, ao se deparar com o “outro”, se desloca, se metamorfoseia e se suspende, deixando-se contaminar pelo novo, pelo estranho (estrangeiro), pela diferença (“Mas eu não posso me sentir negro nem vermelho!/ De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,/ Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,/ Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento”). Por um lado, está o sujeito centrado e identificado com um espaço e com aquilo que conforma esse espaço: as “coisas de minha terra”, que se desloca no tempo, “passados” e presente: as “formas de agora”. O sujeito se identifica nessa fusão de um espaço moderno, a cidade e seu movimento vertiginoso, as “formas de agora” (“Ê ritmos de síncopa”) e o espaço do campo, da cultura primitiva ou autóctone, chamemos assim (“e cheiros de sertão”). Esses dois universos conformam o seu ser (“Varando contracorrente o mato impenetrável do meu ser...”). Alguns elementos se repetem enquanto atribuição do sujeito: “minha terra”, “cheiros”, “mato”, “vermelho” e “negro”. Todos esses elementos estão de alguma forma interrelacionados, integrados e se fundem e configuram um princípio de identidade (“De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal”). As “coisas de minha terra” pertencem tanto ao passado quanto ao presente e condensam-se no movimento em curso que se manifesta no eu, enquanto força atuante e transformadora, ainda que haja certa resistência (“contracorrente”, “mato impenetrável”). As coisas da terra (“formas”), de antes e de “agoras”, atuam no sujeito por meio dos sentidos (audição: “ritmos” e olfato: “cheiros”). A busca por filtrar dialeticamente o “novo” dos “agoras” com o primitivo dos “passados” é o movimento de tensão que determina um primeiro ou um lado de sua identidade, de seu “ser”. O novo é prefigurado pelos “ritmos de síncopa”, metáfora da cidade (Mário lança mão de seus conhecimentos musicais para transformá-los em artefato poético) que avança num movimento que se

⁴⁶ *Apud* Diléa Zanotto Manfio, “Descrição dos originais”, in: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, cit., p. 47.

intensifica (o movimento rápido da modernidade). Em outro ponto atua a força advinda lentamente do interior, o *topos* primitivo (o “sertão”). Ambas as forças se dirigem para o “mato impenetrável” do sujeito poético. São “ecos” a insistir, como outros que serão anunciados.

Pois bem. Constituído aparentemente ou em parte o ser, cruzado por esse duplo movimento do “tupi tangendo um alaúde”, uma nova configuração, um novo conjunto de elementos se introduz, juntando-se a essa primeira configuração identitária. Esses elementos novos vêm de fora, pertencem a um mundo distante e estranho, mas que atuam no sujeito com a mesma intensidade do que está dentro: o “tango” (um outro ritmo), a “reza de indiano”, a “façanha do chim comunista guerreando”, o menino que chora na neve na Finlândia. Esses elementos, por mais distantes e diferentes, são “ecos” que atuam também na conformação do “ser” e “com a mesma insistência filtrada” da “síncopa” moderna da cidade e do “cheiro do mato” do Brasil primitivo. O sujeito poético é um ser desejante que se nutre do que é próximo e de “mundos que nunca”. É um ser aberto ao infinito em sua brancura “sem ar neste ar-livre da América”, purificado de qualquer barreira anti-racial (“Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses, as preguiças e ignorâncias!”); e que “campeia” na vida em busca por constituir-se.

A relação estranha entre o sujeito e esse mundo que se transforma vai se afirmando, tomando sentido, a medida que o poema se desenrola, configurando uma nova experiência do sujeito, “indo de rodada mansamente/ Ao mesmo rodar de rio das aspirações e das pesquisas...”. Um “ser” que sente “curiosidade imperiosa de ser”. Essa “curiosidade” o leva a ver, analisar para compreender. Sentir-se “branco” é optar, paradoxalmente, pela impureza; é aceitar a influência (as manchas) das outras cores; é ouvir os ecos de outras vozes que conformarão o seu ser impuro. Um ser que não é nada e, ao mesmo tempo, é tudo (“Não acho nada, quase nada, e meus ouvidos vão escutar amorosos/ Outras vozes de outras falas de outras raças, mais formação, mais forçura. /Me sinto branco na curiosidade imperiosa de ser”). O eu poético se lança cada vez mais em uma união íntima com novo, incorporando-o em seu universo como encontro, permitindo que esses caracteres estranhos e díspares, múltiplos, configurem com ele uma unidade possível. Nesse movimento de desapossamento de si (no sentido de fuga de uma postura “monocêntrica”, isto é, de uma cultura que quer afirmar a sua pureza e singularidade) e de apropriação do “outro”, aparece como espaço simbólico de atração a cidade de São Paulo, que se antropomorfiza nesse “ser”. São Paulo é todas as cidades. É o “corpo” que abriga um “ser” incompleto, despojado. Cidade e sujeito são um só (“Lá fora o corpo de São Paulo escorre vida ao

guampasso dos arranhacéus,/ E dança na ambição compacta de dilúvios de penetras”).⁴⁷ Na seqüência, o corpo da cidade-ser se defronta com os “penetras” que chegam: italianos, espanhóis, húngaros, búlgaros, russos, que vêm com seus costumes, suas comidas, suas músicas, suas línguas, seus vícios, suas crenças. A recepção, entretanto, nesse pedaço de terra de “Sudamérica”, é acolhedora, caridosa (“Home... Sweet home... Que sejam felizes aqui”). Elas também conformarão o ser “branco” que a tudo e a todos acolhe (“Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças”). De modo que a tensão ou oposição inicial entre o autóctone e o estrangeiro (o estranho) vai se desfazendo, dando lugar à assimilação daquilo que lhe é próprio com o que é estranho. Em outros termos, o “ser” (pensado aqui enquanto “cultura”) vai se constituindo pela heterogeneidade de formas, de vozes diferentes que se tornam cada vez mais co-presentes e menos estranhas. Na interrelação entre culturas distintas revela-se o novo: a identidade. Uma identidade que se constitui no conflito, na angústia de ser, na busca por demarcar uma fronteira necessária para a negociação com o outro.

O procedimento estrutural que rege a construção do poema coincide com a idéia de encontro com algo que acumula e expande-se. Talvez isso explique a extensão do poema, o que dificulta a brevidade e o sintetismo poético, optando pela descrição, mas que não perde o seu efeito formal. O poema cresce na medida que os novos elementos vão sendo absorvidos pelo olhar visionário do sujeito poético. Daí que o poema se alongue cada vez mais por meio de descrições, de adjetivações abundantes, as comuns e reiteradas reticências e exclamações. Se pudéssemos visualizá-lo, teríamos a imagem cônica de um funil, ou seja, um funil que começa por um espaço estreito e vai, cada vez mais, se abrindo, se expandindo para abarcar, não apenas o espaço fechado do local, da cidade e do sertão, mas o mundo, o universo todo. Essa abertura para o “outro” modela um ser que se

⁴⁷ Ilumino essa leitura com as palavras de Heloisa Buarque de Hollanda: “Hoje certamente se fala mais de cidade do que de nação. Fala-se mais de cultura carioca, paulista ou pernambucana do que de cultura nacional como até há bem pouco tempo, sintoma que expressa uma certa descentralização da cena cultural que passa agora a privilegiar a auto-afirmação de expressões multiculturais. A própria idéia de identidade nacional parece começar a ceder lugar ao reconhecimento da importância dos processos de constituição das identidades dos grupos não hegemônicos como migrantes, imigrantes, mulheres, grupos étnicos ou raciais. Por sua vez, os modos de mobilização destes segmentos e suas linguagens específicas trazem sempre um evidente viés urbano; é o cenário da cidade e não da nação, que passa a ser (...) o espaço privilegiado para as identificações culturais emergentes, para as articulações das diversas representações sociais, ou, para usar um termo em alta, para a ‘etnificação da cultura’, um fenômeno fundamentalmente urbano. (...) Passa a ser (...) através do encontro nas fronteiras, da experiência com línguas e sotaques diferentes, da formação de comunidades nos bairros, nos bares, nos espaços culturais, que estas identidades se expressam e estabelecem uma textualidade para o espaço urbano sem precedência. Poder-se-ia dizer que a própria imaginação da nacionalidade implica o reconhecimento da complexidade de suas fronteiras internas, externas, simbólicas, econômicas, políticas ou geográficas, reconhecimento esse que tem sua chave nos subtextos que os discursos

dissolve, um anti-ser que quer abarcar a todos e se converte em uma alegoria do multicultural, em uma “alma crivada de raças”. De sorte que o sujeito apenas constata e se interroga sobre algo que não domina ou não sabe bem o que é. Como nos poemas vistos anteriormente, a força verbal não está centrada em uma fatura estilizada, classicizante ao estilo parnasiano. Não busca a densidade expressiva por meio de um estilo elevado, mas certa simplicidade, como se estivesse tateando algo novo, um contexto estranho, vago e inapreensível, como se não soubesse bem no que isso tudo pode resultar. As imagens que vão surgindo à medida que se mostra a novidade, buscam sugerir, anunciar, mas sem concluir nada, rompendo, em seu processo expressivo, com a exatidão e a rigidez tanto conceptual como escultórica do poema.

Profundamente identificado com uma nova estética, a do modernismo ou a da vanguarda, o estilo de Mário traz para o poema um vocabulário cifrado novamente de “brasileirismos” ou, se se preferir, de termos nativos, saídos da “terra”. Assim, o menino do Lapão se denominará “piá” e a “vodca” do imigrante vem na “sapiquá”. A poesia, linguagem do impossível, busca representar o irrepresentável, o estranho que penetra, que redimensiona as cores no fundo branco da alma do sujeito e da cultura.⁴⁸ O estrangeiro, no caso, também se deixa contaminar pelo novo meio em que se encontra. É como se, ao colocar os pés no novo mundo, na nova terra, o imigrante já se deixasse tocar pelo espírito da terra, dessa outra cultura que o recebe com acolhimento. O processo, do lado daqueles que aqui se encontram, simbolizado nessa figura do eu mestiço (“branco”, “vermelho” e “negro), não é diferente. Curioso, o sujeito se põe a observar os passos do “outro”, as mulheres que fumam, os vícios dos homens, o estranho “coro a quatro vozes”.

Um último aspecto que gostaria de observar nesse poema, e que é uma constante em Mário, é o humor, o riso, o jogo lúdico, presente também em “Lundu do escritor difícil”, como foi visto. O riso, como já foi salientado por Bakhtin, está mais para o diálogo, enquanto que a seriedade está mais para o monólogo. Mário, lançando mão do riso, da

da cidade vêm oferecendo”, in: “Cidade ou cidades?”, in: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Cidade*, in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23. Rio de Janeiro, 1994, pp. 18-19.

⁴⁸ É interessante observar a similitude do gesto, da atitude de Mário com relação ao novo trazido pelos imigrantes (as influências deles, nos hábitos, no sangue, na língua) e aquilo que é pertencente à terra, o nativo, o indígena, com a visão de José de Alencar quando pensa a cultura brasileira a partir desses mesmos elementos, ou desse mesmo movimento dialético: “Cumprer não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contacto de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela emigração. Em Portugal o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada pouca influência exerce sobre os costumes do povo: no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas idéias e um elemento da civilização nacional. Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”, *apud* Haroldo de Campos, “Mário de Andrade: a imaginação estrutural”, cit., p. 130.

sátira, da ironia, do cômico, trabalha na tangente de um discurso demasiadamente disciplinado, sério e intolerante, para acercar-se a essa tradição de cunho popular, que rompe com a rigidez. A graciosidade presente nesse poema é visível nessa passagem: “Tudo calou de sopetão, e no ar amulegado da noite que súa.../ –Coro? Onde se viu agora coro a quatro vozes, minha gente! –/ São coros, coros ucranianos batidos ou místicos, Sehnsucht d’além-mar!”. A aparente angústia do “ser” desnacionalizado se suaviza e se converte em humor, em uma festa colorida, carnalizada.

Do que foi visto até aqui, percebe-se que a língua, sobretudo no seu aspecto oral, constitui-se enquanto meio de aproximação à identidade cultural brasileira a partir de um processo de transgressão de normas que busca a dissolução de "verdades" absolutas, ampliando o leque de possibilidades de se pensar a problemática da identidade. Se, por um lado, “todo difícil é fácil,/Abasta a gente saber!”, por outro lado, o “difícil é aprender!”. É preciso ter “virtude de urubutinga”, sabedoria da terra, conhecer a terra, para poder “enxergar tudo de longe”. Mário está convicto de que para se fundar uma identidade é preciso mergulhar fundo nas raízes de um Brasil desconhecido; é preciso, mais que definir sínteses cômodas e ressaltar elementos autóctones, formular pontes, fornecer pistas, indicar caminhos. Ser, enfim, uma fonte de hipóteses para a construção de novos discursos (novas representações) em torno da identidade, do nacional. Mário e os modernistas brasileiros, como bem observa Raúl Antelo, “em oposição às teorias integrativas (...), estão elaborando uma teoria pluralista do nacionalismo. Contra a fusão e a mescla, o mosaico. Contra o amálgama, a trama. A nação é uma tradução”.⁴⁹ Isso fica bastante evidenciado nos poemas analisados. De modo que, para Mário, a definição da identidade se articula em torno da uma não-definição, pois a identidade é concebida como um processo em transformação contínua e se manifesta enquanto construção e invenção por meio da linguagem, de leituras, isto é, de traduções. Tarefa que pressupõe, seguindo ainda o pensamento de Raúl Antelo, “um desafio, o de harmonizar a pluralidade de vontades particulares, infinitas por definição, como uma vontade coletiva que se quer reguladora. É o risco de confrontar a heterogeneidade do social com a homogeneidade do oficial, a legitimidade da participação versus a organização dessa representatividade”.⁵⁰ Nesse processo, a oralidade vem a ser uma espécie de porta-voz da identidade de um povo, a sua tradução possível, que se faz ouvir pela voz dos falantes de uma determinada comunidade cultural. Quando essa voz adquire uma letra, a voz se amplia e se problematiza na escritura “difícil” do poeta e para

⁴⁹ ANTELO, Raúl. *Transgressão & modernidade*, cit., p. 91.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 91.

isso convida a todos para abraçar a difícil tarefa de entender a língua e as novas configurações culturais que se apresentam.. Isso não implica, necessariamente, que se deva “vestir tanga”, basta querer conhecer e “aprender”.

Por fim, um comentário último. De acordo com o que foi parcialmente delineado, “Tietê” situa-se numa fase inicial, é o período heróico do Modernismo, cuja preocupação básica, sobretudo na *Paulicéia*, está centrada na questão urbana. Daí a forte presença da cidade nessa obra. Já “Lundu” situa-se numa fase posterior, cuja preocupação se desloca da cidade para o espaço cultural do interior do Brasil e suas variações culturais e lingüísticas. Nesse período, Mário já havia levado a cabo as suas pesquisas etnográficas e suas viagens pelo interior do Brasil. De modo que sua busca por entender o Brasil se amplia. Num sentido simbólico, poder-se-ia dizer que: se em “Tietê” a voz poética está inclinada a permanecer e entender a cidade; em “Lundu” a leitura do Brasil se desloca da cidade (sem abandoná-la) para um espaço mais amplo, o “Mato Grosso grosso”, que o sujeito poético havia se negado a visitar em “Tietê”. Agora, a busca não é mais ler apenas São Paulo, mas o Brasil como um todo. Em “Improviso do mal da América” há uma espécie de condensação desses dois universos, o urbano e o interior, em que a presença do imigrante se faz mais intensa e complexa. Nos três poemas podemos ouvir essa voz, moderna, multicultural, primitiva que percorre por toda a sua obra. Nos três poemas se pôde ver, de formas distintas, uma mesma questão: quem é o “homem brasileiro” frente a tantos acontecimentos, a tantas influências distintas que foram forjando a sua história, a sua identidade? A resposta ou respostas a esse problema talvez ainda não tenha sido dada, mas sabemos que essa história e esse passado de “era uma vez” pertence ao acervo cultural do “homem brasileiro”, incluindo aí as contribuições de Mário, que segue buscando-o e recriando-o no presente.

CAPÍTULO II

O IDIOMA DOS ARGENTINOS EM JORGE LUIS BORGES

(...) un hombre inculto no puede saber cuáles son las palabras incultas, para acumularlas artificiosamente como lo han hecho después casi todos los autores de letras de tango. Es decir, el hombre del pueblo habla con espontaneidad, intercala alguna palabra en lunfardo, acaso sin saber que esa palabra está en lunfardo, pero no las acumula artificiosa y jocosamente (...).

J. L. Borges, "Poesía y arrabal".

1. A TRADIÇÃO "ESCRITÓRAL"

Os estudos sobre a língua ou idioma nacional na Argentina, num sentido amplo, e no âmbito de uma oralidade literária, foram e têm sido intensos. A Argentina, como se sabe, no período pós-independência, se opôs de um modo intenso, talvez mais que qualquer outro país de língua hispânica, à influência do espanhol da antiga metrópole colonialista. A busca por definir uma identidade própria passava, necessariamente (pensava-se), pela busca de um "idioma nacional" próprio. A Argentina, em particular, não separava, nos discursos de seus intelectuais (como Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento, para dar uma referência antagônica), a emancipação política e cultural de uma autonomia lingüística com relação à língua herdada da metrópole.¹ Essa polêmica, nunca resolvida, volta com intensidade a ser tema de debates em torno do Primeiro Centenário de 1910 e se problematiza com o advento da vanguarda martinfierrista nos anos vinte.²

De modo geral, os estudos mais recentes vêm demonstrando que o debate em torno da oralidade literária permite uma melhor e maior aproximação da questão da identidade cultural no contexto argentino, sobretudo rio-platense. A relação problemática entre pátria

¹ Sobre o tema cf. Angel Rosenblat, "Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua", cit., e Richard M. Morse, "A linguagem na América", cit.

² Cf. Jorge Schwartz, "As linguagens imaginárias", in: *Vanguardas Latino-Americanas*, cit. Sobre o debate em torno da "identidade cultural", dentre outros, cf. o ensaio de Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", e em torno da revista vanguardista *Martín Fierro*, cf. o ensaio de Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", in: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 161-199 e pp. 211-260.

(identidade cultural) e língua, já adotada no século XIX (também no Brasil) como um elemento que corrobora com o ideal nacionalista em formação, é intensificada no século XX,³ sobretudo nos anos vinte, tendo a frente a revista vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927) que, se num primeiro momento reivindica a necessidade da renovação estética, dois anos depois privilegia o debate em torno da identidade cultural. Nesse período, muitos escritores se dedicaram a pensar o “idioma nacional” como uma forma de aproximação de uma identidade nacional (a “argentinidad”) em crise, sobretudo pelo chegada maciça dos imigrantes e o galopante crescimento de Buenos Aires. (Semelhante processo ocorre no Brasil, tendo como centro aglutinador a cidade de São Paulo.) Borges foi um desses escritores, participando ativamente do debate. Seus pontos de vistas, entretanto, estão cruzados por paradoxos, por um processo de idas e vindas que assinalam a busca por um entendimento mais amplo e problemático do tema. Em um curto espaço de tempo avalia e corrige algumas das suas posições iniciais que vão se consolidando a partir de outras prerrogativas.

A intensa atividade crítica em torno da oralidade no âmbito da cultura e da crítica argentina se deve talvez ao fato de que a presença de uma tradição literária calcada na oralidade no século XIX seja um fato mais solidificado e mais intenso, se compararmos, por exemplo, com o Brasil. Uma rápida comparação entre a construção de uma tradição oral entre os dois países permite perceber esta diferença. O estudioso da oralidade na América Latina, Markus Klaus Schäffauer, observa, por exemplo, que embora “no sul do Brasil haja *gaúchos* e no nordeste os famosos *jagunços*, não havia nesta época uma tradição escritOral comparável ao fenômeno da *gauchesca* em nível nacional brasileiro”.⁴ O crítico levanta a hipótese de que essa falta de uma tradição oral reconhecida e definida pode ser detectada no subtítulo da obra-prima de Mário de Andrade, símbolo de brasilidade na literatura e na cultura brasileira, o *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter: “o título polissêmico permite outra leitura segundo a qual Macunaíma, de acordo com as primeiras acepções de ‘caráter’, seria ‘o herói sem nenhuma letra’”.⁵ A assertiva de Schäffauer, talvez inusitada até o momento, pode ser ampliada se pensarmos que quem conta a história de Macunaíma é, simbolicamente, um papagaio (ave emblemática no universo cultural do

³ A título de exemplo dessa relação problemática, reproduzo o comentário pertinente de Adriana Rodríguez Pérsico: “La patria y la lengua: los significantes predilectos de los discursos nacionalistas insisten otra vez. El idioma se constituye en un poderoso centro de identificación; allí emerge un aparato disciplinario que pone en caja posibles desvíos provenientes del exterior”, in: “Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920”, in: ANTELO, Raúl (org.). *Identidade & representação*, cit., p. 88.

⁴ “escritOralidade na vanguarda latino-americana”, cit.

⁵ Ibid.

Brasil e outros países tropicais). Isto é, aquele que se expressa somente pela voz (desconhece a escritura) que é reproduzida pela voz do cantor rapsodo. Em *Macunaíma* os exemplos dessa voz “sem letra” que “cai da ramaria” são muitos, relembro alguns: “E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida”; “botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”. Em *Macunaíma*, pode-se pensar também, além de utilizar os recursos da oralidade brasileira como artefato literário, Mário faz uma paródia dela, assim como da escrita portuguesa (ver “Carta pras Icamiabas”).

Voltemos ao caso argentino. A consolidação de uma tradição “escritOral” (oralidade literária) centrada na “gauchesca” (já no século XIX), propiciou um debate mais intenso e amplo para os vanguardistas das primeiras décadas do século XX entre oralidade e identidade cultural. Na vanguarda brasileira, ao contrário, o debate foi menos intenso e limitou-se a alguns escritores, em particular Mário de Andrade. À propósito, no contexto argentino, é oportuna a observação que faz Carlos Rincón:

En los años veinte la vanguardia criollista hizo otra vez de la pampa –de la periferia– el centro de su actividad literaria; los martinfierristas convirtieron la frontera en un *topos* literario. Su insistencia simbólica en la legitimación del orden jerárquico tradicional pasó por la reivindicación de lo ‘nacional argentino’, definido en términos de ‘origen’ (extracción social) de una lengua frente a otras lenguas extranjeras presentes en el territorio nacional. La legitimidad se fundamentó en la posesión-propiiedad de una lengua oral ‘nativa criolla’. Desde esa posición polemizaba Jorge Luis Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926). En esa idea de traductibilidad entre las culturas que esa vanguardia bosquejó, prevaleció, pues, la visión de una jerarquía cultural, pero las condiciones eran tales que ni siquiera así fue impermeable a la interacción entre *niveles* de cultura.⁶

A vinculação que se estabelece entre a busca do “nacional” e a língua do século anterior é uma evidência, no caso argentino, embora outras tendências, como a língua do imigrante (que se intensifica nas primeiras décadas do século XX) venham embaralhar em muito as cartas. De qualquer forma, este ponto de referência (e de identificação) com um passado “escritOral” próximo parece não ocorrer no contexto literário e crítico brasileiro.

No contexto argentino, pensando a partir da afirmação de Rincón, observa-se que a questão não é tão simples, ou seja, não se resume apenas em um retorno-resgate de uma tradição “escritOral” (focada particularmente na poesia “gauchesca”). Esta, obviamente, é a tendência que predomina nos escritos de Borges, como se verá. O elemento “complicador”, como se nota, é a impossibilidade (para alguns artistas e intelectuais) de se configurar uma identidade cultural calcada apenas em uma manifestação cultural

⁶ RINCÓN, Carlos. “La oralidad - ¿un problema específico de la literatura latinoamericana?”, in: BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). *Oralidad y argentinidad*, cit., p.143.

hegemônica, haja vista a interferência de “níveis” de culturas distintos, nos quais a presença da língua materna é um fator determinante (sobretudo a dos imigrantes italianos). O caminho não é o da hierarquização e uniformização de uma identidade cultural única, baseada em uma oralidade com características “criollas”, ou do falar popular, ainda que, paradoxalmente, a necessidade de se definir ou de buscar essa voz da tradição (“gauchesca”, “orillera”) para se pensar a identidade cultural argentina (em meio ao caos babélico vigente) fosse fundamental. Nesse sentido, as contribuições de Borges são fundamentais.

Apesar de Borges dar, de certa forma, às costas ao novo turbilhão migratório na capital portenha, centrando sua atenção apenas, ou particularmente, à história literária de seus antepassados patricios, não se pode passar por cima de suas ricas e inusitadas abordagens sobre o idioma utilizado por esses antepassados. Reflexões que não só irá comentar em seus ensaios, como introduzirá na sua prática escritural de um modo inovador. De modo que Borges oscila entre a ruptura e a continuidade de uma tradição que elege, relê, remodela como a mais representativa da identidade cultural e literária argentina. O resgate e o esquecimento em Borges, como em Mário, está cruzado, sempre, por uma questão ideológica, pela busca de novas formas de intervenção, de ruptura. Daí que seus textos incitem sempre novos adeptos e novos inimigos.

Pensar a língua, então, implica, em Borges, repensar a tradição literária e a sua identidade cultural (a “argentinidad”), cujo mito fundacional está centrado no gênero “gauchesco”, que se estrutura a partir da oralidade do campo. Em outras palavras, a reflexão sobre o idioma nacional tem como eixo central a reflexão dos potenciais de uma tradição cultural e literária como ponto de referência, resistência e transgressão a novas realizações e transformação.

A questão da oralidade ou da língua falada no Rio da Prata, como se pode ver, ocupa em Borges a mesma intensidade e complexidade que se nota em Mário de Andrade no que tange à língua portuguesa falada no Brasil.⁷ Entretanto, se se estabelece um paralelo entre ambos, alguns pontos diferenciais se evidenciam. Um deles é que Borges trabalha a oralidade a partir de um contexto específico e reduzido se comparado ao complexo e amplo contexto brasileiro em que trabalha Mário. Borges se limita particularmente ao idioma

⁷ O único trabalho encontrado sobre a questão da língua em Mário e Borges numa perspectiva comparada foi o ensaio de Graciela Cariello, “Mário de Andrade, Jorge Luis Borges: As Fronteiras da Língua”, in: ANTELO, Raúl (org.). *Identidade & representação*, cit., pp. 295-304.

falado em Buenos Aires, o idioma portenho ou “orillero-criollo”⁸ e algumas referências ao falar gauchesco dentro de uma perspectiva literária. Mário investiga as múltiplas falas em vários pontos do vasto território brasileiro e não apenas em torno de São Paulo. Outra diferença é que Borges abandona e até renega em um curto espaço de tempo algumas de suas premissas frente a língua, principalmente o recurso de incluir os registros orais em sua poesia, operando nas edições posteriores de seus poemários uma verdadeira “limpeza” dos indícios de oralidade, da linguagem falada da “orilla”,⁹ que apareciam com intensidade nas primeiras edições de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San*

⁸ O conceito de “criollo” e “criollismo”, no contexto americano, argentino e em Borges, é aprofundado por Rafael Olea Franco em *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., cap. II. Transcrevo aqui a sua conclusão básica a partir da leitura que faz de alguns autores argentinos, sobretudo de Ernesto Quesada e que parece ser bastante esclarecedora: “A este acúmulo de manifestaciones culturales que incluye tanto producciones narrativas como líricas y teatrales (novelas de aventuras gauchescas, cancioneros ‘criollos’, sainetes, etcétera), así como el ejercicio de una lengua española ‘degradada’ por la influencia inmigratoria, es al que se conoce en su conjunto con el nombre de ‘literatura criolla’”. Postula-se, assim, a existência de dois tipos de “criollismo”: “el criollismo nuevo de los inmigrantes, que pese a ser propio y distintivo de Argentina (‘peculiarísimo’, dice Quesada) no posee la suficiente ‘tradición’ como para ser aceptado por los ‘argentinos de abolengo’, por quienes ‘son criollos por los cuatro costados’, y el criollismo legítimo, el de los verdaderos argentinos, que precisamente por desplazado y difuso es necesario recuperar. Con ello, se implica de hecho la necesidad de redefinir el criollismo y de refundar sus mitos estructurantes” (p. 92). Sobre a concepção do “criollo” em Borges, o autor conclui que “según Borges hay al mismo tiempo un criollismo apócrifo-rechazable por nostálgico y localista– y uno verdadero, legítimo, al que sin embargo es entonces necesario rescatar”, p. 115.

⁹ A definição de “orilla”, do ponto de vista topográfico e simbólico e nada pitoresco, foi dada pelo próprio Borges já nos anos 20, no relato “Leyenda policial” (*Martin Fierro*, 26 de fev. 1927), incluído em *El idioma de los argentinos* com o título de “Hombres pelearon”. No início do século XX, o termo “orilla” já não era mais usado, substituído pela palavra “arrabal”. Borges resgata a palavra dando-lhe um sentido novo ou de acordo como era entendida no final do século XIX: “Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era *el centro*, era *las orillas*: palabra de orientación más despreciativa que topográfica” (“Hombres pelearon”, IA, p. 133). Em uma conferência de 1965, dada em Medellín, Colômbia, Borges ratifica: “El arrabal de Buenos Aires no es un arrabal especialmente pintoresco, o que tenga rasgos diferenciales importantes; sobre todo el arrabal de lo que podríamos llamar el mito del arrabal. Ni siquiera era muy pobre; era menos pobre que las villas miseria que ha creado la industria. (...) El arrabal que no se llamaba así antes, por ejemplo mi abuelo no hablaba del arrabal, ni mi padre tampoco, sino de las orillas; y al decir orillas pensábamos menos en las orillas del agua, en lo que se llamaba El Bajo (...), no, pensábamos ante todo en las orillas de la tierra (...). Es decir, pensábamos en esas vagas, pobres y modestas regiones en que iba deshiliándose Buenos Aires hacia el norte, hacia el oeste y hacia el sur. Esas regiones de casas bajas, esas calles en cuyo fondo se sentía la gravitación, la presencia de la pampa; esas calles ya sin empedrar, a veces de altas veredas de ladrillo y por las que no era raro ver cruzar un jinete, ver muchos perros”, in: “Poesía y arrabal”, in: *Revista Universidad de Etiopia*, vol. LIII, nº 203. Medellín, jan./mar. 1986, pp. 56-57. Como bem anota Enrique Pezzoni, “Borges vuelve a la denotación topográfica para catapultar el término hacia la connotación simbólica”, in: “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato”, in: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986, p. 81. Para Beatriz Sarlo, “‘las orillas’ tienen las cualidades de un lugar imaginario, cuya topología urbano-criolla dibuja la clásica calle ‘sin vereda de enfrente’. La línea del límite se ensancha en ‘las orillas’ y, al mismo tiempo, se hace porosa porque la escenografía de ‘las orillas’ está horadada por baldíos y tapias con hornacinas, por la transparencia de las verjas de hierro y de los cercos de plantas, por balastradas y balcones, por fachadas que retroceden detrás de las higueras y patios que abren el corazón de la manzana hacia el cielo (...). Borges nunca se separó del todo del ideograma ‘las orillas’: esa fue siempre su ubicación simbólica, desde esas orillas leyó las literaturas del mundo, y fueron esas orillas el soporte para que su obra no pagara ningún tributo ni al nacionalismo ni al realismo”, in: *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 55 e 64. Sobre o tema, cf. também Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, cit., e Víctor Farías, *La metafísica del*

Martín.¹⁰ O processo de polimento confirma que o texto, na visão de Borges, é sempre um grande “borrador”, um texto incompleto, o que faz com que sempre retome conceitos, idéias, poemas, livros, para corrigi-los, poli-los, refutá-los e, às vezes, repudiá-los para sempre. Borges não é apenas o leitor sagaz (e não poucas vezes cruel) de textos alheios, mas também leitor de si mesmo, mostrando que o texto, concebido enquanto movimento, passa a influenciar o próprio autor. Ernesto Sábato, sagazmente, observou este fato: “La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable”.¹¹

De sorte que em Borges o texto, se não é esquecido, reaparece inteiro ou em pedaços convertido em outros. Percebe-se aí o uso de uma estética do fragmento de forma deliberada, em que os cortes, subtrações, correções, justaposições de textos são comuns. O texto matriz se converte em uma espécie de tecido embrionário ou seminal. Assim, vão aparecendo versões de versões, leituras de leituras, num movimento infinito, que não afirma, não normatiza, mas quer ressaltar a dúvida, a incerteza, a ambigüidade e a desconfiança. “Desconfianza fecunda ante el signo arbitrario aparentemente fijo y su reverso –la igualmente arbitraria y por fin igualmente fija metáfora–”, observa Sylvia Molloy.¹² Nesse aspecto, o papel do leitor é determinante. O bom leitor, entende Borges, não se deixa conduzir pelos ditames do autor, mas trava uma luta corpo a corpo com o texto e o resultado dependerá das potencialidades e limites de ambos. Para Borges, “los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. (...) Leer, por lo tanto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”, anota no prólogo à *Historia universal de la infamia* (OC, V. I, p. 289). O potencial estético de um texto está aferido, portanto, por sua capacidade de abertura, de complexidade e ambigüidade. Em outras palavras, por ser capaz de provocar interrogantes e não de afirmar e esclarecer, pois não há texto que se preze que seja *definitivo* ou *acabado*: “no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (“Las versiones homéricas”, D, p. 239).

arrabal. *El tamaño de mi esperanza: un libro desconocido de Jorge Luis Borges*. Madri: Anaya & Mario Muchnik, 1992.

¹⁰ É importante frisar que a análise da poesia borgeana dos anos vinte, neste trabalho, estará centrada a partir das primeiras edições de seus poemários, ou seja, sem as enormes modificações feitas por Borges nas edições posteriores. De acordo com a estudiosa Gloria Videla de Rivero, as mudanças ocorridas nas versões, particularmente de *Fervor de Buenos Aires*, entre 1923 e 1974, objetivaram: “1º) a depurarlos de sus rasgos ultraístas prescindibles; 2º) a depurarlos de un ‘criollismo’ intencional; 3º) a reemplazar expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada, y 4º) a perfeccionarlos poéticamente en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de las teorías del autor”, *apud* Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., p. 210.

¹¹ SÁBATO, Ernesto. “Los relatos de Jorge Luis Borges”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*, cit., p. 69.

¹² MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999, p. 21.

As muitas subtrações dos indícios da oralidade na sua poesia dos anos vinte indicam que se o processo de polimento expõe, por um lado, o texto enquanto “borrador”, enquanto algo indeterminado, por outro, indica para um certo fracasso na incorporação da oralidade em sua fatura. Evidencia, também, os paradoxos, as idas e vindas de um escritor em processo de afirmação de seu caminho próprio, oscilando entre uma literatura de natureza “clássica” e outra “nacionalista-criollista”, sem encontrar, ainda, um meio-termo, um equilíbrio entre o local e o universal. Pode-se dizer, então, que as incursões poéticas de Borges nos anos vinte funcionam também como “oficinas” experimentais, de tateios, a caminho de uma afirmação poética permanente, em processo constante. Interessa ver, portanto, a importância que teve a oralidade nesse processo de afirmação, de busca por um estilo próprio.

No caso de Mário, como já foi visto, a incorporação da oralidade é mais completa e com bons resultados tanto na poesia como na prosa (o exemplo emblemático é o seu *Macunaíma*). Talvez por isso Mário mantenha os indícios da oralidade em sua poesia. É preciso observar, porém, que Borges não abandona a oralidade pelo fato de ir retirando-a de sua poesia. Ela sempre estará presente na sua ficção, sobretudo na prosa, gênero que passa a ocupar o seu universo literário com mais intensidade a partir dos anos trinta. Borges, pois, parece encontrar um equilíbrio maior de incorporação da oralidade na sua prosa ficcional e em abordagens teóricas (nas quais a linguagem oral se faz presente no próprio texto) em detrimento da poesia. Ou seja, se em um dado momento ambos lançam mão da oralidade no processo compositivo do poema, em outro, há uma tendência a privilegiar um gênero, no caso a prosa, em detrimento do verso. Este é o caso de Borges. Isso não significa, necessariamente, uma divergência profunda entre a visão da língua falada e a incorporação desta no texto literário. O ponto diferencial é que em Mário a oralidade permanece tanto na lírica como na prosa. Há, portanto, uma escolha de gênero, o que leva a pensar que a predominância da lírica nos anos vinte, tanto em Borges como em Mário, decorre por ser a poesia um gênero mais afim com a estética vanguardista. O que muda, na verdade, no âmbito da oralidade, é a atitude tomada pós-escritura. Neste ponto Borges tem uma atitude radical de “limpeza” dos indícios de oralidade em seus poemas e o rechaço quase total de seus livros ensaísticos. O que não ocorre com Mário.

A partir dos estudos feitos até o momento e pelo que veremos a seguir, a mudança de atitude frente à oralidade por parte de Borges talvez se deva ao fato de que ele pôde adquirir um distanciamento temporal muito maior que Mário, que morre prematuramente. Mas esse fato parece não ser de todo plausível, já que Mário teve a oportunidade de

também corrigir e republicar seus primeiros poemários. O que parece mais aceitável é, como já foi sinalizado, que o critério do uso mais intenso do registro oral na prosa por parte de Borges se deve a uma escolha de gênero. Na prosa, Borges parece ter encontrado um modo mais apropriado para introduzir a oralidade como artifício e como tema. Essa tendência de certa forma prefigura buscas distintas de ambos poetas em suas atividades de artistas e intelectuais nos contextos sociais e culturais específicos de suas cidades e países. A presença da cultura popular em Mário se traduz em determinados poemas que seguem a mesma cadência da poesia e da música popular, onde a oralidade está bastante presente. Já a presença em Borges de uma tradição de escritores antepassados de certa forma já consolidada e eleita por ele o afasta de se interessar pela tradição da poesia popular, num primeiro momento, ainda que lhe atraia um dos aspectos mais populares presentes na “gauchesca”: a língua dos gaúchos. Mas há, mesmo aí, uma grande diferença. Borges não via a poesia “gauchesca” como a reprodução do linguajar do gaúcho, mas como invenção de escritores cultos da cidade. Borges, de certa forma, apenas se aprofunda numa tradição para rompê-la e retomá-la, em que a oralidade aparece como um fator importante, como fonte desse modo de dizer argentino, em que se busca uma unidade cultural já esboçada (mas isso se dará sobretudo no relato e não na poesia). Daí que se interesse, nesse acervo literário, por determinados elementos culturais recorrentes na literatura e cultura argentina, como a coragem de alguns indivíduos (tanto no campo como na cidade), as guerras levadas a cabo por grandes figuras militares, muitos parentes seus. Mário, ao contrário, apesar de beber em uma tradição literária de escritores que escreveram “brasileiramente”, vê-se na necessidade de inaugurar algo novo, de inventar esse novo a partir de fenômenos indefinidos, do não elaborado, colocando os elementos de uma cultura heterogênea num mesmo “saco”. Para Mário, a cultura popular, bem como as influências lingüísticas das culturas imigratórias e das variáveis regionais no vasto território brasileiro, teriam uma importância fundamental nesse processo de criação de uma identidade em formação.

Outro aspecto que cruza a crítica dos dois escritores, é a oposição ao imperialismo lingüístico da metrópole. Em ambos, pouco a pouco esse embate vai ficando de lado, pois esta não é a questão fundamental, mas sim reconhecer que tanto o português como o espanhol, em que pese serem línguas herdadas dos colonizadores, passam, agora, a serem o meio de expressão próprio de culturas distintas. Mário, então, se debruça para as novas influências advindas dos imigrantes, dos indígenas e de intercâmbios regionais. Essa é sua utopia lingüística: fusionar termos do norte e do sul e de outras línguas (em *Macunaíma* isto está bastante evidenciado). Quanto a Borges, sua utopia lingüística é resgatar um modo

de “falar” argentino que está estampado no idioma de seus antepassados literários (“La tradición oral de mi casa”), sobretudo no século XIX (bastante presente na poesia “gauchesca), e que se estende às “orillas” de Buenos Aires; à escritura de alguns poetas de Buenos Aires.

2. A PROBLEMÁTICA DO IDIOMA: TATEIOS ENSAÍSTICOS

Borges escreve e publica nos anos 20 três livros onde aborda, dentre outros, o tema do idioma falado pelos argentinos, particularmente os portenhos. São textos, na verdade, que mostram um Borges com traços nacionalistas ou “criollistas” claros e atípicos em sua trajetória de escritor num sentido amplo, ao ponto de que alguns críticos se refiram à existência de um “primeiro” ou “outro” Borges, cujo traço diferencial estaria em seu exacerbado afã nacionalista, regionalista ou “criollista”. Exageros à parte (de certa crítica), o fato é que estes textos mostram mais que simplesmente um apego ao nacional ou a defesa de um idioma “criollista”. A questão do nacional ou do “criollismo” em Borges é um tema problemático e que deve ser visto dentro de um período e contexto específicos de sua trajetória de artista e intelectual. Muitos aspectos desse momento de intenso debate permanecerão vivos de um modo ou de outro em seus escritos posteriores, e isso parece ser a questão mais relevante.

Os livros referidos, em que aparecem os textos sobre o idioma argentino, são: *Inquisiciones* (1925); *El tamaño de mi esperanza* (1926), e *El idioma de los argentinos* (1928).¹³ Apesar do título ilustrativo deste último livro, não é somente nesta obra que o debate sobre a língua se manifesta de um modo mais intenso (fora o ensaio homônimo e outras referências esporádicas, os temas presentes neste livro são de outra natureza). Mas é, sem dúvida, um livro que se diferencia dos anteriores por sua abertura e, principalmente, por traduzir um estilo mais próprio, que mostra um Borges mais seguro em suas buscas. Ao que tudo indica, este livro, junto com o poemário *Cuaderno San Martín* e o ensaio biográfico *Evaristo Carriego*, demarcam um momento de maior definição não só do que se convencionou chamar de “o estilo borgeano”, mas por sua coerência e objetividade. Aí já

¹³ Outros textos soltos sobre o tema aparecem nesse período em revistas locais: resposta à uma pesquisa: “¿Llegaremos a tener un idioma propio?”, in: *Crítica*, 19 jun, 1927; “Sobre el idioma de los argentinos”, in: *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Tomo 13, 1927, pp. 259-267; “Sobre pronunciación argentina”, in: *Nosotros*, n° 227, año 22, V. 20, 1928; a resenha “Idioma nacional rioplatense”, sobre o livro de Vicente Rossi, *Idioma nacional rioplatense*, 1928, in: *Síntesis*, n° 18, año 2, jun. 1928.

se nota com mais clareza o que pensava Borges com relação à língua, à tradição literária e à identidade.

Em *El tamaño de mi esperanza*, o tema do idioma também aparece com grande intensidade em ensaios como “El idioma infinito”, “Palabrería para versos” e “Inventiva contra el arrabalero” (há também aqueles indiretos, centrados na linguagem literária e gramatical). Além dos ensaios estampados nestes livros, Borges publica outros textos significativos em épocas posteriores aos anos vinte, dentre eles destacaria: “Las alarmas del doctor Américo Castro”, publicado em *Otras inquisiciones* (1952), “La poesía gauchesca” e “El escritor argentino y la tradición”, ambos publicados em *Discusión* (1932). (Este último ensaio, como se sabe, faz parte de um curso ditado no “Colegio Libre de Estudios Superiores” por volta de 1942, depois foi publicado pela primeira vez em *Cursos y conferencias* (1953), e em *Sur* (1955), e incorporado definitivamente a *Dicusión* em 1957 nas *Obras completas*, V. I.) Os três livros de ensaios dos anos vinte, vale lembrar, foram veemente proibidos de serem reeditados pelo autor e por ele desprezados. Por isso não foram incluídos em suas *Obras completas* (o ensaio “El idioma de los argentinos”, entretanto, foi um dos poucos salvos por Borges em edições posteriores. Foi republicado, quando Borges ainda estava vivo, no livro *El lenguaje de Buenos Aires*,¹⁴ editado por ele e José Edmundo Clemente).

Em “El idioma infinito”, Borges critica duas atitudes básicas frente ao idioma: por um lado estão aqueles que o transformam em uma infinidade de galicismos na qual tudo é permitido; por outro, aqueles que se agarram à Gramática ou à Academia para seguir fielmente as normas de uma pseudo perfeição da linguagem (“esto es, ya todo está pensado y ojalá fuera así”). Borges se alheia desse entrevero e propõe sua máxima: “Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma” (TE, p.39). (A semelhança com a máxima do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, é evidente: “A contribuição milionária de todos os erros”.) Borges, em outras palavras, foge dos extremos: nem liberalismo incondicional nem conservadorismo radicalizado:

Yo he procurado, en los pormenores verbales, siempre atenerme a la gramática (arte ilusoria que no es sino la autorizada costumbre) y en lo esencial del léxico he imaginado algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles (TE, pp. 40-41).

¹⁴ O livro foi publicado inicialmente em 1952, com o título de *El idioma de los argentinos. El idioma de Buenos Aires*, e reeditado em 1963 com o título geral de *El lenguaje de Buenos Aires*. Reproduz também nesse livro o polêmico texto “Las alarmas del doctor Américo Castro” e o ensaio “Las inscripciones de los carros”, que inicialmente se intitulava “Séneca en las orillas”, publicado primeiramente em *Síntesis*, ano 2, nº 19. Buenos Aires, dez. 1928, pp. 29-32, e em *Sur*, ano 1, nº 1. Buenos Aires, verão 1931, pp. 174-179. Posteriormente foi incorporado a *Evaristo Carriego* (1930), com o novo título e com pequenas subtrações e acréscimos.

E propõe alguns pontos para a “política do idioma”, que em resumo são possibilidades cabíveis e coerentes visando abrir brechas na rigidez da gramática. Embora não discuta diretamente a questão da oralidade, o ensaio oferece alguns elementos importantes sobre as potencialidades da língua, sobretudo a insistência de que o idioma é infinito, inacabado e aberto a variações que ampliem o seu potencial representativo. Nas palavras do próprio Borges: “Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas sí está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda conciente generación literaria lo ha comprendido así” (TE, p. 43).

“Palabrería para versos” segue pelo mesmo caminho do ensaio anterior, embora com algumas variantes, dentre elas a idéia básica de que “El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. (...) Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal; en sustitución de alejamiento de sol y profesión de sombra, decimos atardecer”, TE, pp. 46-47). Ressalta, por outro lado, a necessidade de se encontrar um vocabulário poético para abarcar as coisas do mundo, denunciando, com isso, os limites da representação da linguagem, e, por um lado, a idéia de que o mundo cobra materialidade por meio dessa própria linguagem limitada e arbitrária por natureza, mas que retém um infinito potencial reelaborativo, de auto-superação e de invenção. Assim, para Borges, “La lengua es edificadora de realidades” (TE, p. 48).

O ensaio “Inventiva contra el arrabalero” está mais centrado na oralidade como um dos elementos fundantes de uma tradição, de uma identidade. Um ponto fundamental que aparece e será uma constante em Borges não só nos poemários dos anos vinte, mas em poemas posteriores (e também na prosa), é a presença da cidade como novo *topos* literário e identitário. Ocorre, então, um deslocamento do campo (do “pampa”), da tradição literária dos antepassados, para o subúrbio (o “arrabal” ou a “orilla”) de Buenos Aires. Ou seja, a busca pela oralidade e pela identidade se amplia ao se deslocar para outro espaço e tempo. Borges insiste nesta tecla: se o pampa já havia encontrado sua voz, pela qual se fez ouvir e na qual se consolidou uma tradição literária, uma epopéia, o mesmo não ocorreu com Buenos Aires. À cidade faltava encontrar essa voz, essa fábula, enfim, uma poesia, um símbolo que a representasse:

Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos

Veja y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidad de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización (TE, p. 126).

Ao propor um deslocamento geográfico (espacial) e temporal, muda-se também os personagens que falam. E esses personagens se resumem ou se singularizam simbolicamente em torno do homem típico da “orilla”: o “compadrito”, que, “ya, como el gaucho, es un tema de nostalgia”.¹⁵ O “compadrito” será, de fato, uma personagem recorrente em seus contos e poemas e que se transformará em mito literário. O “compadrito”, define Borges, “fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas. Venerados arquetipos del uno son Martín Fierro y Juan Moreira y Segundo Ramírez Sombra; del otro no hay todavía un símbolo inevitable, aunque centenares de tangos y de sainetes lo prefiguran”.¹⁶ Este “símbolo” que Borges reivindica, tanto para a cidade como para este personagem que nasce em suas margens, será, como se verá no capítulo subsequente, um dos elementos chaves de sua poética e de outros artistas. É preciso esclarecer que poetizar o “arrabal” e o “compadrito” não pode ser entendido como a defesa destas figuras como representativas da identidade nacional argentina, mas sim como *topos* literários a serem explorados.

É possível detectar, neste aspecto, uma diferença fundamental com relação à poética de Mário no que tange ao seu interesse por conhecer e problematizar os efeitos que poderiam advir da chegada maciça dos imigrantes no contexto urbano de São Paulo, sobretudo os italianos. Borges, em direção oposta, ignora a polifonia de vozes da Buenos Aires cosmopolita que começa a surgir nos anos vinte, em especial a presença do imigrante italiano e o seu modo particular de falar espanhol (daí seu pouco apreço aos “encantos itálicos del lunfardo”). No contexto portenho, os italianos criaram um modo de expressão lingüística similar ao que no Brasil (sobretudo em São Paulo) se denominou “português macarrônico”: o “cocoliche”, um registro oral do imigrante italiano “acriollado”, bastante presente no chamado “género chico criollo” que engloba outros subgêneros, como o “sainete criollo”. Seus maiores expositores foram os escritores José S. Álvarez, conhecido por seu pseudônimo Fray Mocho, e Félix Luna.¹⁷ No universo poético de Borges, entretanto, não se focaliza o imigrante e nem os espaços que ocupa, como a zona portuária,

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. “Nota de la segunda edición”, in: *El Compadrito. Su destino, sus barrios, su música*. Selección de Jorge Luis Borges e Silvina Bullrich. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 7. (A primeira edição é de 1945.)

¹⁶ Idem, “Prólogo a la primera edición”, in: *El Compadrito*, cit., p. 11.

¹⁷ Markus K. Schäffauer desenvolveu vários estudos sobre o “género chico criollo”. Dentre seus estudos, cf. “Modelos narrativos de escritOralidad en la literatura argentina 1900-1925: continuidad y ruptura”, in: *Oralidad y argentinidad*, cit., pp. 98-113, e “‘Un idioma del diablo’: la oralidad en el género chico criollo”, in: *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, cit., pp. 137-175.

os seus bairros (como o bairro da “Boca”, com suas casas de lata e de zinco). Quando o imigrante aparece em Borges é para demarcar uma diferença, ou seja, como aquilo que não tem nenhum vínculo com a tradição “criolla” que ele reivindica. O que Borges busca é o “arrabal” e a marginalidade do “compadrito”, a marginalidade “criolla”, onde se revela o seu projeto estético. Nessa mesma época, outros escritores vanguardistas, em uma atitude contrária, incorporaram justamente a marginalidade dos imigrantes em suas poéticas, a “marginalidade cosmopolita”. É o caso de Raúl González Tuñón e Nicolás Olivari.¹⁸

A preocupação pela língua em Borges, então, dirige-se, por um lado, à tradição literária do século XIX, particularmente a “gauchesca”, e, por outro, à fala daqueles que vivem na (e à) margem da cidade (como o gaúcho que vivia à margem do mundo “civilizado”), que, a rigor, é uma continuidade da oralidade anterior, na medida em que, em muitos aspectos, o “compadrito” ou “cuchillero” se converte em uma espécie de “gaúcho” urbanizado. A eleição de Borges por um passado “criollo” e sua língua de expressão, em um primeiro momento, e, concomitantemente, pela figura do “compadrito”, que perpetua esse passado, é deliberada e determina a sua própria literatura, cruzada, também, por uma literatura universal na qual foi educado desde criança e intensificada em sua estada na Europa. Beatriz Sarlo observa nesse sentido:

En realidad, Borges está resemantizando el criollismo (que había sido objeto de debate literario y cultural en las últimas décadas): en esta intervención estética anuncia su propia literatura, las ficciones que todavía no ha escrito y que inaugurará, con *Historia universal de la infamia*, donde los textos de la tradición universal soportan marcas leves pero visibles de acriollamiento, marcas tan significativas como las del cuento inaugural “Hombre de la esquina rosada”, porque se instalan en pequeños relatos que ponen en escena el encuentro de una voz literaria rioplatense con la textualidad de traducciones y versiones. En este movimiento de resemantización de un pasado literario, Borges hace uso de dos prerrogativas: remitirse a una tradición y asegurarse, por medio de esta garantía, una nacionalidad literaria que le permite ejercer, sin problemas de ‘nacionalismo’, una elección en el marco de la literatura universal. Hijo de la tradición, Borges está en condiciones de establecer la ‘buena’ mezcla entre nacionalidad literaria y lenguas extranjeras como lenguas de la cultura. En este movimiento doble se juegan las prerrogativas de la fundación borgeana de la literatura argentina, a partir de la afiliación deliberada a una línea que el mismo Borges imagina en sus lecturas de la gauchesca y sus referencias al siglo XIX.¹⁹

Sarlo, como se vê, sintetiza brilhantemente este movimento de leitura e incorporação de uma tradição literária nacional e sua relação com a literatura universal. Claro que isso só fica mais visível em textos posteriores. Na década de vinte, entretanto, Borges ainda está tateando por estes caminhos, mas é garimpando por eles, com idas e vindas, que solidifica a sua escritura. Não se pode dizer, entretanto, que nesses primeiros tateios já não haja os

¹⁸ Sobre ambos poetas, cf. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, cit., cap. VI e VII.

¹⁹ SARLO, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, in: *Oralidad y argentinidad*, cit., pp. 36-37. (Republicado em Carlos Altamirano Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, cit., pp. 269-287.)

sinais de uma visão aguçada e inovadora da tradição literária que herda, na qual a língua (o sentido histórico da língua) tem enorme importância, preparando o solo para o que viria nas décadas posteriores. As abordagens em torno da língua e os textos poéticos da década de vinte, num sentido mais estrito (sobretudo a poesia), oferecem muitos elementos importantes para entender este movimento de “ressemantização” do “criollo”, da identidade e da tradição literária argentina, na qual a língua e a cidade marginal dos “compadritos” passam a ter um papel importante.

O novo contexto urbano, literário e lingüístico, que encontra após a sua volta da Europa, propicia a (re)leitura da identidade nacional e de uma possível “literatura argentina”. Nesse contexto discute, por exemplo, a questão do “lunfardo”, uma espécie de dialeto (gíria, linguagem gremial, de ‘lunfas’, ladrões) de Buenos Aires, que Borges irá diferenciar do falar “arrabalero” ou portenho, embora o “arrabalero” transite pelo “lunfardo”, na medida em que incorpora muitas de suas expressões. O “arrabalero”, na verdade, na visão de Borges, não corresponde ou não é a verdadeira voz de Buenos Aires, aquela que mais se aproximaria da fala dos “compadritos”, mas é apenas uma variante lingüística e de pouca importância. Para Borges,

Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que a sus quinientas palabras el diccionario las legisle. La receta es demasiado sencilla. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo. Es una fiesta literaria que se puede creer. ¿No están prenuiciándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios? (“Invectiva contra el arrabalero”, TE, p. 125).

Preludia-se aqui o que aparecerá mais claro em “El idioma de los argentinos”²⁰ e outros ensaios posteriores: a busca não tanto por palavras diferentes, por essas “quinientas palabras”, mas por esse “ambiente distinto de nuestra voz”, que tem uma “temperatura” distinta. Isso não significa que as “palavras” não tenham a sua importância substancial. Uma primeira aproximação está centrada justamente nas palavras. Para Borges, cada palavra tem um significado específico, que ele classifica assim: a de “significación usual”, “etimológica”, “figurada”, e a de “insinuadora de ambiente”. A última é a que se aproxima de sua visão, pois

no ha sido legalizada por nadie y usada y abusada por muchos. Presupone siempre una tradición, es decir, una realidad compartida y autorizada y es postrimería de clasicismo. Entiendo por clasicismo

²⁰ Sobre este ensaio e outras questões em torno do idioma em Borges, cf. o pioneiro trabalho de Ana María Barrenechea, “Borges y el idioma de los argentinos”, in: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000, pp. 217-236. (A primeira edição é de 1957); Víctor Fariás. “La metafísica del arrabal’ y su lenguaje”, in: *La metafísica del arrabal*, cit., cap. II; e Rafael Olea Franco, “La definición de la lengua”, in: *El otro Borges. El primer Borges*, cit. cap. 4.

esa época de un yo, de una amistad, de una literatura, en que las cosas ya recibieron su valoración y el bien y el mal fueron repartidos entre ellas. La torpe honestidad matemática de las voces ya se ha gastado y de meros guarismos de la realidad, ya son realidad. Son designación de las cosas, pero también son elogio, estima, vituperio, respetabilidad, picardía. Poseen su entonación y su gesto. (Séanos evidéntísimo ejemplo el de las voces *organito, costurerita, suburbio*, en las que ha infundido Carriego un sentido piadoso y conmovedor que no tuvieron antes)” (“El culteranismo”, IA, p. 60).

A perspectiva vai ampliando-se. O surgimento de palavras novas não traduzem necessariamente um sentimento profundo ou um modo de ser. A expressão de uma cultura não está centrada necessariamente no desvio da norma, na corrupção da língua, ou na variedade de sinônimos que oferece o dicionário, mas pelo uso coletivo de vozes não “legalizadas” que pressupõem uma tradição “compartida e autorizada”. De fato, referindo-se às palavras, Borges observa:

Pero conviene distinguir entre riqueza aparential y esencial. Derecha (y latina) mente dice un hombre la voz que rima con prostituta. El diccionario se le viene encima enseguida y le tapa la boca con *meretriz, buscona, mujer mala, peripatética, cortesana, ramera, perendeca, horizontal, loca, instantánea* y hasta con *tronga, carca, hurgamandera, iza y tributo*. El compadrito de la esquina podrá añadir *yiro, yiradora, rea, turra, mina, milonga...* Eso no es riqueza, es farolería, ya que ese cambalache de palabras no nos ayuda a sentir ni a pensar (“El idioma infinito”, TE, p. 40).

Por isso a necessidade de se reativar esse potencial “gastado” das palavras para ressaltar sua “entonación y su gesto”. Daí também o seu repúdio aos modismos lingüísticos, como o “lunfardo”: “En Buenos Aires escribimos medianamente, pero es notorio que entre las plumas y las lenguas hay escaso comercio. En la intimidad propendemos, no al español universal, no a la honesta habla criolla de los mayores, sino a una infame jerigonza donde las repulsiones de muchos dialectos conviven y las palabras se insolentan como empujones y son tramposas como naipe raspado” (“Invectiva contra el arrabalero”, TE, pp. 121-122). Rafael Olea Franco observa, com razão, a partir dessa passagem, que Borges apresenta uma atitude de “rechazo absoluto a la heterogeneidad lingüística, cuya influencia el autor percibe ya en el habla familiar bonaerense” em contraste com a “honesto habla criolla de los mayores”.²¹ Parece que a preocupação (e seu óbvio rechaço) está em perceber que esses desvios lingüísticos (“infame jerigonza”, “tramposas como naipe raspado”) não têm consistência cultural nenhuma, ou pelo menos não expressam o que buscava nas vozes de seus “mayores”. Claro que ao reivindicar uma voz “criolla” enlaçada no passado, a entonação da voz do “outro”, entendida aqui como a voz do imigrante, não é ouvida. Ouvir o “outro” para Borges e dentro de sua perspectiva de invenção de uma literatura significa ouvir a “entonación” da “honesto habla criolla de los mayores” que se enlaça agora com a voz dos homens das “orillas”.

²¹ Cf. *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., cap. 4.

Borges pensa o idioma sempre a partir de uma perspectiva literária e ideológica. Esse é o seu parâmetro de orientação. Daí que o linguajar falado, mesmo o do “arrabal” (que é o que mais lhe interessa) só adquire importância, por exemplo, em uma perspectiva literária, pois do ponto de vista lingüístico é tão caótico como qualquer outro: “Arrabal es demasiado contraste para que su voz no cambie nunca. No hay un dialecto general de nuestras clases pobres: el arrabalero no lo es. El criollo no lo usa, la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe con evidente y descarada farolería, para gallear” (“El idioma de los argentinos”, IA, p.146). O “lunfardo” é farinha do mesmo saco, “que es jerigonza ocultadiza de los ladrones” (idem, p. 146). Em outros termos, a Borges não interessa o falar heterogêneo portenho enquanto valor literário e muito menos enquanto indício de uma identidade que está em processo de reformulação no presente citadino (ao contrário do que faz Roberto Arlt, para dar um exemplo local e emblemático). Atitude totalmente oposta a de Mário de Andrade, como já foi visto. Borges, em um primeiro momento, centrou sua atenção nas formas “acriolladas” e “agauchadas” (o “arrabalero”, o “lunfardo”, muitas incorporadas –excessivamente– em sua poesia dos anos vinte), e, num momento posterior, percebe que essas formas (centradas no léxico e na fonética) é “cosa tan sin alma y fortuitas”. Realmente, o excesso de indícios de registro oral em sua poesia o leva a corrigi-los e limpá-los nas edições posteriores. Evidencia-se aí a sua busca por definir melhor um estilo próprio de escritura, bem como a própria visão do idioma falado. Já em sua prosa ficcional, que começa a partir dos anos trinta, este estilo próprio começa a se consolidar e a oralidade passa a ser um elemento importante a partir de outras perspectivas.

Nesse processo, Borges percebe que há “duas condutas de idioma” nos escritores de seu tempo, as quais atestam para a incapacidade de dar uma entonação própria ao processo de construção (inventiva) da identidade argentina. A primeira é a dos “saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español” (“El idioma de los argentinos”, IA, p. 154). A referência aqui é tanto para o uso exagerado do “lunfardo” e do “arrabalero”, por um lado, e da literatura de gabinete dos cultores da língua (como os modernistas), das gramáticas e dos dicionários, por outro. Paradoxalmente, estes dois “modelos” de linguagem estão fortemente presentes nos seus dois poemários dos anos vinte e em seus dois primeiros livros de ensaios. A linguagem clássica ou “latinizante” cruza *Fervor e Inquisiciones*, e o

“criollismo” em *Luna de enfrente* e em *El tamaño de mi esperanza*. De fato, o próprio Borges observa, anos mais tarde, sobre *Fervor* e *Luna de enfrente*:

En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, *Fervor de Buenos Aires*. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y el lenguaje en que yo escribí, un español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo. Hay una discordia evidente entre la imagen de Buenos Aires y el español latinizante de los grandes prosistas españoles de mil seiscientos y tantos, de modo que ese libro, para mí, es un libro que entraña un fracaso esencial.

Luego advertí ese error, que era evidente por lo demás, y escribí otro libro: *Luna de enfrente*. Para escribirlo recuerdo que adquirí un diccionario de argentinismos y traté de poblar el libro con todas las palabras que estaban allí. Hubo entonces un exceso de criollismo, de tono familiar, que tampoco es el tono de Buenos Aires. De suerte que un exceso de hispanismo arcaico en *Fervor de Buenos Aires* y un exceso de criollismo deliberado y artificial en *Luna de enfrente* hicieron fracasar a esos dos libros.²²

Sobre *Inquisiciones*, avalia:

Al escribir esos artículos intentaba imitar prolijamente a dos escritores españoles barrocos del siglo VII, Quevedo y Saavedra Fajardo, que en su español árido y severo creaban el mismo tipo de prosa que sir Thomas Browne en *Urne-Buriall*. Yo hacía todo lo posible por escribir latín en español, y el libro se desmoronaba bajo el peso de sus complejidades y sus juicios sentenciosos (AU, pp. 80-81).

E com relação a *El tamaño de mi esperanza*, ironiza:

Me fui al otro extremo: traté de ser lo más argentino posible. Busqué el diccionario de argentinismos de Segovia e introduje tantos localismos que muchos de mis compatriotas casi no lo entendieron. Dado que perdí el diccionario, no estoy seguro de poder entenderlo yo mismo, de modo que lo abandoné por estar más allá de cualquier esperanza (AU, p. 81).

Autocrítica só possível em um escritor que esteve extremamente comprometido com as vicissitudes históricas, literárias e lingüísticas de seu tempo. Borges reconhece os seus equívocos ao mesmo tempo que atesta o seu compromisso com a busca do novo, a necessidade da renovação sem desrespeitar o que lhe foi deixado e o que lhe oferece a tradição.

Voltando ao debate sobre o idioma, percebe-se que o paradigma de Borges, presente nesse texto mais afortunado que é *El idioma de los argentinos* (que não irá renegar em sua totalidade como fez com os outros), está na fala “pura” dos seus antepassados literários (os “mayores”), cujo “tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera

²² BORGES, Jorge Luis. “Poetas de Buenos Aires”, in: *Testigo*, nº 1. Buenos Aires, jan.-fev.-mar. 1966, p. 7. Em entrevista a Maria Esther Vázquez, falando sobre *Luna de enfrente* e *Inquisiciones*, Borges reconhece: “Escribí ese libro [*Luna de enfrente*] e incluso cometí un error capital, que fue el de ‘hacerme’ argentino, y siendo argentino no tenía por que *disfrazarme*. En aquel libro me *disfracé* de argentino del mismo modo que en *Inquisiciones* me *disfracé* de gran escritor clásico español latinizante, del siglo XVII, y ambas *imposturas* fracasaron”, apud Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., p. 203.

ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni caer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino” (“El idioma de los argentinos”, p. 155). Na literatura contemporânea Borges salva apenas Evaristo Carriego, Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes (pelo menos nos anos 20, mais tarde irá valorizar outros), escritores que seguem escrevendo a partir de uma “matriz criolla” ainda não contaminada pela chegada maciça da imigração. Nessa linha, observa Beatriz Sarlo:

La oralidad criolla es, por supuesto, una construcción estético-ideológica que desborda la pregunta sobre su existencia empírica en un pasado al que se vuelve no con la mirada del historiador, ni con la del anticuario, sino con la del polemista que está interviniendo en el presente. Borges no describe las operaciones de la gauchesca, sino que toma a la gauchesca para probar en ella, y en un puñado de escritores letrados del XIX, la pre-existencia de una argentinidad que había entrado en la zona de peligro. El lunfardo y el “arrabalero” están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética.²³

Pensando na observação anterior de Borges, percebe-se novamente essa perspectiva íntima entre a voz e a escritura (“su boca no fue la contradicción de su mano”). O elemento verdadeiro, chamemos assim, ou o potencial identitário do idioma falado deve ser desencadeado no corpo das letras. A voz de uma tradição, de uma identidade está presente enquanto escritura; ouve-se na e pela escritura. A questão é saber de que escritura estamos falando e é aí onde Borges não só resgata uma tradição, como a transforma. De fato, em “El idioma de los argentinos”, observa:

Muchos, con intención de desconfianza, interrogarán: ¿qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no *entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria*. No pienso aquí en algunos miles de palabras privativas que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el *ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual*. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí. Lo emotivo –desolador o alegrador– es asunto de ellas y lo rige la atmósfera de las palabras, no su significado (IA, p. 156-157, grifo meu).

Borges, assim, abandona as expressões distintas e exclusivas do contexto lingüístico portenho com relação aos outros países de língua espanhola, sobretudo a metrópole, como forma de caracterizar o que seria tipicamente nacional, de ligar a busca de uma oralidade com a idéia de pátria, pois não é aí onde se encontra a sua “temperatura no igual”, o seu “matiz” diferenciador. A diferença não é lexical, mas de tonalidade, em que se manifesta a

²³ “Oralidad y lenguas extranjeras”, cit., p. 35.

ironia, o humor, a “emotividade” da fala (e de certa literatura) argentina que não se afasta de um espanhol geral, mas que tem, entretanto, uma tonalidade e uma sintaxe específica para expressar-se.²⁴ Nesse aspecto, Borges se aproxima de Mário de Andrade que pensava da mesma forma em sua busca pelo lado “psicológico” da língua portuguesa ou da “fala brasileira”, acentuado e reivindicado nessa máxima: “Escrevo brasileiro. Si uso ortografía/portuguesa é porque, não alterando o resultado,/ dá-me uma ortografía”, como já foi visto. De igual maneira o escritor brasileiro observará: “abrasileirar o Brasil culto não se resumia a coleccionar, amalgamar e estilizar regionalismos gaúchos caipiras praeiros nordestinos ou tapuios”, já anotado neste trabalho. Como Mário, Borges também entende que é possível unir ou fundir o ato da escritura com essa emotividade (os traços “psicológicos”) do “falar” argentino. Pouco a pouco o próprio Borges vai encontrando esse “ambiente distinto de nuestra voz”, sem cair necessariamente na reprodução “fiel” do falar popular, mas resgatando (“ressemantizando”, como foi aludido por Sarlo) essa voz de uma tradição (o “ambiente distinto”) condensada ou amalgamada no processo construtivo do texto literário. No “Prólogo” a *El oro de los tigres*, de 1972, anota: “Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos” (OT, p. 457). Na já clássica *Biografía literaria* sobre Borges, Emir Rodríguez Monegal observa:

Tanto en su poesía como en sus artículos más importantes intentó captar la esencia de un cierto tono argentino de voz, una forma de la identidad nacional que había sido desairada por queines deseaban que el país fuera progresista y moderno. Por lo contrario, él encontró a la verdadera Argentina en la poesía gauchesca y en los arrabales humildes de Buenos Aires. Pero al mismo tiempo rechazó el intento reaccionario que formulaban los folkloristas, queriendo recrear un pasado ya muerto. Su recuperación del pasado fue hecha por la intuición y el sentimiento, por una proyección imaginativa hacia una dimensión extra del tiempo.²⁵

²⁴ Em “Las coplas acriolladas” (TE) Borges discute, no campo da poesia, esta diferenciação. Compara as coplas espanholas com as argentinas e mostra que nesta última predomina o humor frente a seriedade sentenciosa das coplas espanholas. Reproduzo um exemplo dado por Borges de uma copla sentenciosa espanhola seguida de uma variante “criolla” cantada na provincia de Buenos Aires:

Querer una no es ninguna,
querer dos es vanidad
y querer a tres y a cuatro
eso sí que es falsedad.

Na variante “criolla”:

Querer una no es ninguna,
querer dos es vanidá;
el querer a tres o cuatro
ya es parte de habilidá.

²⁵ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges. Una biografía literaria*. México: FCE, 1987, p. 173.

O ponto de contato entre a visão da língua ou de uma tradição oral entre Borges e Mário não está somente na busca por um “matiz”, uma “tonalidade” “psicológica”, mas também por identificar esse modo, essa tonalidade em escritores do passado. Se Borges resgata o “tono” de uma escritura presente na voz de escritores do passado (Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, os poetas gauchescos, Vicente Fidel López, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde), Mário, por seu turno, resgata, como já vimos, os escritores do passado que se expressavam e pensavam “brasileiramente”, que escreveram “na fala brasileira” (José de Alencar, Machado de Assis, Alvares de Azevedo, Fagundes Varela, Euclides da Cunha, João Ribeiro, etc.). A diferença está, como já foi indicado, no fato de que Borges tem uma tradição “escritOral” argentina muito mais sólida, comparada com o Brasil. Ademais, Borges se recusa a pensar as novas tendências lingüísticas dos imigrantes no Rio da Prata como matéria literária a ser explorada. Fato que em Mário ocorre ao contrário.

No caso de Borges, o olhar e sentir diferentes situam-se no presente, mas nutridos no passado, sobretudo na segunda metade do século XIX e na primeira década do século XX, no contexto urbano “arrabalesco”. Ricardo Piglia reforça esta idéia ao observar que

La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX (...). Por un lado la gauchesca, de donde toma los rasgos de la oralidad, el decir popular y sus artificios y en esto se opone frontalmente a Lugones, al que le gustaba todo de la gauchesca salvo el lenguaje popular, y entonces veía al *Don Segundo Sombra* como la culminación del género, la temática del género pero en lengua culta y modernista. La guerra gaucha. Adecentar la épica nacional. Borges en cambio percibe la gauchesca, por supuesto, antes que nada como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar. Aquello de que saber cómo habla un hombre, conocer una entonación, una voz, una sintaxis, es haber conocido un destino.²⁶

Não estranha, portanto, que divirja de alguns postulados martinfierristas (de caráter vanguardista e cosmopolita, porém com uma forte tendência nacionalista). Seu interesse pela “gauchesca”, como bem observou Piglia, está centrado no procedimento estético e não no resgate de uma figura épica que se transformou em um mito nacional. Daí a sua opção pela tradição de *Facundo*. Ao se deslocar do pampa para a “orilla”, Borges deixa claro a sua intenção de redimensionar a tradição “gauchesca” de *Martín Fierro*, particularmente (levada a cabo por Ricardo Güiraldes e por ele próprio em alguns contos, em que pese as diferenças entre ambos), centrando sua atenção, cada vez mais, na figura do “compadrito” e transformando suas histórias (de natureza oral) em relatos ficcionais marcantes em sua produção literária.

²⁶ PIGLIA, Ricardo. “Sobre Borges”, in: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 84.

María Esther Vázquez anota que nos anos vinte Borges busca um tom argentino para a sua voz como “una forma de integrarse a la intimidad de la ciudad que ama tanto”.²⁷ A concepção do idioma, de um linguajar oral tem em Borges uma forte relação com o seu fazer poético ou ficcional dentro dessa busca por “integrarse a la intimidad de la ciudad” que se vincula ao seu projeto de mitificação da “orilla”. Borges está preocupado, não tanto com possíveis diferenças lexicais ou ortográficas do idioma falado em Buenos Aires, mas com o sentido histórico desse idioma e sua relação íntima com as raízes pátrias. Como bem observa Noemí Ulla, “el énfasis al reconocer una particularidad distintiva en la entonación argentina del castellano, hace afirmar a Borges que nuestro objetivo debe ser alcanzar una voz propia”.²⁸ Essa voz própria adquire em Borges características peculiares, pois tem uma forte relação com a sua escritura. Nesse sentido, o debate sobre a pureza ou a corrupção do espanhol falado na Argentina, fundamentalmente portenho, vai ficando em segundo plano. A voz própria equívale a uma escritura própria por meio da qual se funda uma identidade que se pauta ou se traduz na voz da cidade ou da “orilla”.²⁹

Além do importante ensaio “El idioma de los argentinos”, presente no livro homônimo, há outro que merece alguns comentários, pois prelude alguns pontos fundamentais sobre a visão borgeana do idioma e do fazer literário. Refiro-me ao ensaio intitulado “Eduardo Wilde”, em que Borges resgata o valor não só humano deste escritor argentino (que nasceu na Bolívia quando do exílio de seus pais no período rosista), mas sobretudo literário (revelando implícita e explicitamente sua diferença interpretativa com relação ao consagrado historiador argentino Ricardo Rojas). Aí Borges observa, referindo especificamente a questão do idioma:

No quiero insinuar que la veracidad literaria es una ficción; quiero evidenciar lo difícil que es y lo acertado de nuestra gratitud a quienes la alcanzan. Indesmentiblemente, la alcanzó Wilde. Perteneció a esa especie ya casi mítica de los prosistas criollos, hombres de finura y de fuerza, que *manifestaron hondo criollismo sin dragonear jamás de paisanos ni de compadres, sin amalevarse ni agaucharse,*

²⁷ VÁZQUEZ, Esther María. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 99. (Edição brasileira, *Jorge Luis Borges. Esplendor e derrota. Uma biografia*. Trad. de Carlos Nougé, São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 1999.)

²⁸ ULLA, Noemí. *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1990, p. 50.

²⁹ Rafael Olea Franco discute essa questão da identidade e língua a partir das idéias de Manuel Gálvez que argumentava que a identidade se encontrava essencialmente na língua espanhola. De modo que o argentino seria uma extensão do espanhol enquanto identidade étnica, enquanto raça. Olea observa, no entanto, que Gálvez ignora que, nessa época, “principalmente en Buenos Aires –receptor de gran parte de la inmigración y con más de 50% de población de origen inmigratorio–, el idioma español convive con las lenguas traídas por los inmigrantes, en especial italiano, y que están en formación jergas particulares, como el cocoliche. Este velado rechazo del autor contra el cosmopolitismo lingüístico asume en otros nacionalistas la forma de un franco repudio a las lenguas extranjeras o a cualquier ‘corrupción’ del español”, in: *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., p. 32.

sin añadirse ni una pampa ni un comité. Fue todavía más: fue un gran imaginador de realidades experienciales y hasta fantásticas (IA, p. 140, grifo meu).

Borges antevê em Wilde o que será uma das características mais marcantes de sua ficção, particularmente nos seus contos: unir o registro oral ao fazer literário de modo a revelar o nacional sem ser nacionalista, o local sem ser localista, o “criollo” sem ser “criollista”. O desafio ou necessidade, lançada em *Inquisiciones* (1925), de que os poetas argentinos “no deben acallar la esencia de anhelar de su alma y la dolorida y gustosísima tierra criolla donde discurren sus días. (...) Que deberían nuestros versos tener sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar” (“La traducción de un incidente”, I, pp. 20-21), cujo nacionalismo “criollo” deliberado é uma evidência neste período, se desloca, alguns anos depois, para algo mais complexo e amplo, no qual se nota a capacidade de se desfazer cada vez mais deste “criollismo” naturalista. O desafio de Borges agora é fazer com que se ouça a voz de uma cultura, de uma comunidade cultural por meio de uma voz poética sem lançar mão de um vocabulário cifrado em “criollismo”, em “argentinismo”. O espaço simbólico que escolhe para ouvir essa voz é o da “orilla”, “cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar” (“Hombres pelearon”, IA, p. 133). A presença de um idioma ou de uma voz que refletisse a partir da literatura uma “realidade singular” começa a ser forjada com êxito indiscutível no seu primeiro conto, “Hombre de la esquina rosada”, de *Historia universal de la infamia* (1935), que pode ser considerado o texto pioneiro que logra resultados melhores nessa relação entre a oralidade e a escritura.

Os textos escritos depois da década de vinte sobre o idioma revelam um Borges muito mais afinado ou seguro em seus postulados, agora já livre do fervor “criollista” ou até mesmo nacionalista com relação ao idioma, por um lado, e sua tendência cultista ou “barroca”, como ele próprio qualificou posteriormente, por outro. Nessa linha, caberia destacar dois ensaios cuja natureza problemática e polêmica se sobressaem, havendo uma clara articulação entre o idioma com a tradição, a história e a literatura, ampliando a sua visão do cultural e do “nacional”. O primeiro é o já citado “Las alarmas del doctor Américo Castro”, publicado inicialmente como “reseña bibliográfica” na revista *Sur* (1941), com o título de “Américo Castro: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*”, incorporado com o novo título em *Otras inquisiciones* (1952). O segundo texto é “El escritor argentino y la tradición”. O fato de um texto dos anos 40, como é “El escritor argentino y la tradición”, haver sido definitivamente publicado junto

com textos dos anos 30 (*Discusión*, 1932), talvez se explique por ser um ensaio chave no debate sobre a literatura, a tradição, a identidade, a oralidade e outros temas convergentes que se acentuam nos anos 20 e 30 na obra de Borges. Neste ensaio, Borges retoma o debate sobre o idioma, ainda que indiretamente, ao relacioná-lo com a tradição literária centrada na poesia “gauchesca”. Reaparece neste ensaio de um modo mais aprofundado o que havia observado em “El idioma de los argentinos”, ou seja, a presença na “gauchesca” de “un cierto tono de voz” típico dos velhos “criollos”. De acordo com Emir Rodríguez Monegal, o que Borges queria ao falar do idioma dos argentinos era reivindicar “un idioma que reflejara una realidad singular, la de su país natal”.³⁰ Em vez de conceber a língua como expressão única de uma cultura nacional (e essa era a tendência dos que reproduziam o linguajar oral nos textos literários, incluindo o próprio Borges) o escritor começa a tomar um caminho mais eclético e inovador ao reconhecer que a cultura argentina não existe de forma independente, mas faz parte da cultura universal ocidental, da qual é apenas uma vertente.³¹

No artigo inquisidor “Las alarmas del doctor Américo Castro”, um texto sintético mas fulminante, Borges parte do livro de Américo Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*,³² o filólogo e estudioso espanhol que viveu na Argentina nesse período, para, concomitantemente, desconstruí-lo e expor o que ele entende por “sentido histórico” do idioma dos argentinos. O título do ensaio já prelude o seu caráter provocativo e irônico: é tão cacofônico quanto o de Castro, além de apresentar um deliberado tom depreciativo presente na designação “doctor” que, ao contrário do que se poderia pensar, adquire um sentido oposto ao de reconhecimento intelectual ou acadêmico.

A partir de seus estudos, Américo Castro mostra que o espanhol falado (e escrito) em Buenos Aires está corrompido pelo “lunfardismo” e a “mística gauchofilia”. Para confirmar sua tese, lança mão de exemplos de vários escritores, onde aparecem as “jergas”

³⁰ *Borges. Una biografía literaria*, cit., p. 191.

³¹ Como anota Jean Franco, falando do interesse de Borges pela língua e a questão do “nacional”, “dos de sus ensayos posteriores, por ejemplo, son estudios que tratan abiertamente del nacionalismo cultural; *El idioma de los argentinos* (1928) y “El escritor argentino y la tradición”(1957) identifican la cultura argentina con la cultura occidental y no con una cultura regional o estrechamente localista. En el primer ensayo, Borges defiende un español inteligible en todo el mundo de habla hispánica contra la degeneración del lenguaje producido en Buenos Aires, resultante de la influencia de los inmigrantes extranjeros. En el segundo ensayo, al definir la tradición argentina declara contundentemente: ‘Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental’. Borges advierte sobre el absurdo de apoyar cualquier concepto de nacionalismo argentino en una tradición no europea”, in: *La cultura moderna en América Latina*, cit., pp. 104-105.

³² Cf. Américo Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Losada, 1941.

(gírias) rio-pratenses que denunciam o grave perigo que assola o idioma de Cervantes. Borges se manifesta contra as teses de Castro questionando, já de início, a própria idéia de “problema” alavancada pelo alarmado filólogo espanhol. Contra a acusação de “gíria”, dirá que não há gíria em Buenos Aires, a exceção do “lunfardo” que, como já vimos, é um linguajar restrito e limitado; são “caricaturas” e não “síntomas de una alteración grave”, inventada por delinquentes nas cárceres e reproduzida por colegiais.³³ Refuta a acusação de arcaísmos, remetendo-se ao modo de falar dos próprios espanhóis na Espanha e assim vai pontuando e desfazendo todo tipo de formulação de Castro.

Interessa identificar, na contra-argumentação borgeana, os pontos que se vinculam com a sua concepção do idioma que foram, nos seus termos centrais, já assinalados anteriormente. Borges não refuta as observações de Castro por serem inexistentes. Criticar o “lunfardismo”, o “arrabalerismo”, os “argentanismos”, e outros ismos ligados ao linguajar portenho, sobretudo nos anos vinte, foi o que mais criticou nos seus textos sobre o idioma portenho. Borges combateu com afínco essas modas lingüísticas (basta reler os ensaios já citados aqui). Seu claro repúdio ao livro de Castro se deve ao modo como o autor acusa o idioma espanhol falado em Buenos Aires em termos de “corrupção da língua”, como manifestação dos “graves problemas que el habla presenta en Buenos Aires”, sendo esta uma ameaça para a integridade da hegemonia lingüística espanhola, sem perceber os limites dessas manifestações que são de caráter passageiro e de grande pobreza expressiva ou representativa. Quando se refere às “jergas” como uma ameaça ou um “problema” à língua espanhola (que para Borges é um falso problema), não podemos esquecer que há mais de uma década atrás o próprio Borges havia escrito em “Invectiva contra el arrabalero” (e tudo indica que Castro não leu e se leu ignorou este texto) sobre a superficialidade do “lunfardo”, do “arrabalero”, do “cocoliche”, enfim, das “jergas”:

Jerga que desconoce el campo, que jamás miró las estrellas y donde son silencio decidior los apasionamientos del alma y ausencia de palabras lo fundamental del espíritu, es barro quebradizo que sólo un milagroso alfarero podrá amasar en vasija de eternidad (“Invectiva contra el arrabalero”, TE, p. 125).

O que irrita a Borges é o fato de que um filólogo vinculado à metrópole venha criticar determinadas formas do falar popular (e mesmo a escrita) para valorizar e ressaltar (em oposição) o modelo ideal de língua que seria o espanhol da Espanha, como se lá não

³³ Em um conto posterior, estampado em *El informe de Brodie* (1970), intitulado “El indigno”, há uma passagem que corresponde perfeitamente a observação de Borges feita acima. Um policial usa um termo lunfardo (“batintines”): “-Andá con cuidado. Vos sabés lo que les espera a los batintines”. Frente ao uso do “lunfardo” pelo policial, a personagem central observa: “Los funcionarios de policía gozan con el lunfardo, como los chicos de cuarto grado” (IB, p. 408).

ocorressem fenômenos semelhantes. Há mais de dez anos Borges já anotava para o equívoco de pensar que a língua espanhola é em si perfeita por suas sessenta mil palavras:

La numerosidad de representaciones es lo que importa, no la de signos. Ésta es superstición aritmética, pedantería, afán de coleccionista y de filatero. Es sabido que el obispo anglicano Wilkins, el más inteligente utopista en trances de idioma que pensó nunca, planeó un sistema de escritura internacional o simbología que con sólo dos mil cuarenta signos sobre papel pentagramado, sabía inventariar cualquier realidad.

E mais adiante completa:

La riqueza del español es otro nombre eufemístico de su muerte. (...) La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude” (“El idioma de los argentinos”, IA, pp. 149-150 e 151).³⁴

A expressividade³⁵ da alma, da eternidade, a “entonación de una voz, una sintaxis”, esse é o que Borges buscava no idioma de Buenos Aires já nos anos vinte. A presença dos “argentinismos”, “criollismos”, “lunfardo” na sua poesia primeira é um indício de que ele acreditava que essas particularidades do idioma, da oralidade, pudessem melhor expressar a eternidade de sua Buenos Aires, de seu sentir mais profundo. Coerente com suas idéias posteriores, tratou de desfazer ou suavizar esses equívocos, limpando essas marcas idiomáticas nas futuras edições de seus poemários. O idioma espanhol para Borges não havia alcançado a sua plenitude e nesse processo de busca se inseriria o idioma espanhol falado em Buenos Aires e em sua literatura. Literatura que naquele momento estava buscando alcançar sua voz própria, rebelando-se contra tanto o linguajar da “estancia”, do campo, quanto do cultismo de um espanhol acadêmico:

Dos deliberaciones opuestas, la seudo plebeya y la seudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora. El que no se aguaranga para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria alguna (“El idioma de los argentinos”, IA, p. 155).

Dois tendências, como já foi observado, em que o próprio Borges havia transitado, sobretudo em *Inquisiciones* (excesso de espanhol clássico-barroco), *El tamaño de mi*

³⁴ Não custa lembrar que o “sistema de escritura internacional o simbología”, de Wilkins, será retomado por Borges no ensaio “El idioma analítico de John Wilkins” (OI, pp. 84-87, publicado inicialmente em *La Nación*, 1942). Texto que, como se sabe, foi referido por M. Foucault na introdução ao seu livro *As palavras e as coisas*.

³⁵ Rafael Olea Franco faz uma diferenciação entre a busca pela “expressividade” no Borges dos anos vinte, em que a sua escritura ainda não havia encontrado o seu estilo e uma escritura da “alusão”, em que já se nota o estilo próprio do autor (Cf. *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., cap. V). Apesar de Borges formular o postulado de que a “alusão” sobre algo é um procedimento estético mais importante que a “expressão” desse algo em um período posterior aos anos vinte, pode-se dizer que esse procedimento já é bastante visível em sua escritura dos anos vinte.

esperanza e na poesia de *Luna de enfrente* (excesso de “criollismo”), sobre o qual admite que é “un verdadero derroche de color local” (AU, p. 83).

A visão mais ampla e madura do idioma, nestas alturas, não poderia calar-se frente às teses conservadoras de Américo Castro. O ensaio de Borges termina como havia começado, de forma sarcástica e não menos demolidora:

En la página 122, el doctor Castro ha enumerado algunos escritores cuyo estilo es correcto; a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo de todo incapacitado para hablar de estilística (OI, p. 35).³⁶

Em “El escritor argentino y la tradición”, Borges insere a questão do idioma dentro do debate entre o escritor argentino e a tradição (inútil debate ou falso problema, já que, como se sabe, Borges não deixa qualquer dúvida de que este “pseudo-problema” é muito mais uma máscara –que uma “verdadeira dificuldade”– centrada nos interesses dos nacionalistas de plantão: Lugones e Rojas, sobretudo). O tema do idioma é pensado a partir da poesia “gauchesca” e da poesia dos gaúchos ou popular. Para Borges,

hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y la hacen con un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de palabras nativas, una profusión de color local (“El escritor argentino y la tradición”, D, p. 268).

Logo depois, Borges refere-se à produção de algumas obras “admiráveis” da poesia “gauchesca” como um “género literario tan artificial como cualquier otro” (idem, p.268). “Lenguaje deliberadamente popular”, equívale, em Borges, segundo Markus K. Schäffauer, a “linguagem ou registro oral”. Pois bem, essa “linguagem ou registro oral” é entendida por Borges como artifício, isto é, trata-se de uma oralidade construída ou inventada e não da reprodução fiel de uma “oralidade real”. Isso quer dizer que há um deliberado trabalho compositivo, de economia verbal dos poetas gauchescos que determina, em definitiva, a qualidade estética de suas obras. A poesia “gauchesca”, assim, é uma adequação da oralidade do campo ao texto literário sem haver necessariamente uma reprodução fiel da mesma. Quando Borges fala das composições de Bartolomé Hidalgo,

³⁶ Em outro extremo se posiciona o artigo de outro espanhol, Amado Alonso, “El problema argentino de la lengua”, in: *Sur*, nº 6, 1932, também incluído no seu livro *El problema de la lengua en América*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1935, pp. 11-121 e “El porvenir de nuestra lengua”, in: *Sur*, nº 8, 1933. Alonso segue pelas mesmas veredas que Borges e não é por acaso que dedica o seu ensaio a ele. O estudioso espanhol reconhece e atribui um valor histórico ao espanhol falado na Argentina que vai além das corrupções comuns da língua, mas que acena para a sua contribuição lingüística e literária para o idioma em geral.

por exemplo, diz que havia um “propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea como una entonación gauchesca” (idem, p. 268). Observe-se para a insistência do “como” no sentido de probabilidade, de alusão mimética da voz, e não num sentido mimético de cópia dessa voz. A visão de Borges se amplia de um modo tal, que chega a afirmar, em uma conferência de 1965 sobre “Poesía y arrabal”, já citada aqui, que o próprio linguajar gauchesco é uma falácia, invenção de “diccionarios de argentinismos”. A literatura “gaucha” nasce, portanto, da pluma de escritores urbanos que conviveram com a cultura gaúcha do campo, e a literatura que eles inventam é uma forma de se identificar com essa cultura, com essa “entonación” do campo. De modo que, para Borges, “no hay, contrariamente a lo que afirman los autores de diccionarios de argentinismos, un dialecto gauchesco, sino más bien una entonación gauchesca del común idioma español”.³⁷

Para Markus Schäffauer, no entanto, o critério de Borges de diferenciação entre a poesia dos “gauchos” ou popular e a poesia “gauchesca” ou dos escritores “gauchescos” é vista como discutível, pois se aceitamos a idéia de Borges de que os poetas populares imitam os poetas cultos, então,

¿qué pasa cuando los poetas cultos imitan a supuestos poetas populares desconociendo el criterio de Borges? Ésta fue la práctica poética durante muchos siglos de la literatura occidental: cuando el poeta culto quería imitar a un personaje del vulgo, tenía que imitar también la lengua vulgar. La imitación culta no dependía del lenguaje realmente hablado, sino de las convenciones del género. (...) Ahora bien, si el poeta popular imitara aquella, a su vez, imitación culta, llegaríamos a la falsificación del criterio borgeano. Para poder aceptarlo tendríamos que ignorar justamente el criollismo argentino popular que consistió en la imitación popular de la imitación culta de la imitación popular.³⁸

Nesse ponto, segundo o crítico, o critério de Borges se restringe apenas a determinadas fases culturais, sociais e estéticas, “pero de ninguna manera sirve como un critério filológico universal”.³⁹ Apesar dessas observações relevantes no que tange ao problemático enquadramento do critério de Borges num sentido amplo, parece que a visão de Borges é coerente com o momento cultural-literário em que está centrado e sobretudo com a sua concepção do papel do falar popular no âmbito de sua literatura e da literatura argentina de modo geral. Isso fica mais claro ao observar que no final da segunda parte de *Martín Fierro*, quando ocorre uma desafio (“payada”) entre Fierro e o Moreno, há um abandono deliberado por parte de José Hernández de “toda afectación gauchesca” e os personagens

³⁷ “Poesía y arrabal”, cit., p. 56.

³⁸ SCHAFFÄUER, Markus K. “La ‘farmacia’ del *dialogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad”, in: *Cuadernos de Recienvenidos*, n° 9. São Paulo, 1998, pp.8-9.

³⁹ Ibid, p. 9.

começam a abordar “temas filosóficos”. Borges acrescenta: “He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa” (“El escritor argentino y la tradición”, D, p. 269). A idéia aqui é mostrar a falácia dos discursos nacionalistas que “quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (idem, p. 271). Com este postulado, Borges toca na espinha dorsal de uma tradição que se encerra, a da poesia “gauchesca”, e assinala para um novo círculo que se inicia e encontra eco na obra de outros escritores (Enrique Banchs, Ricardo Güiraldes, dentro do próprio *Martín Fierro*, e a sua própria obra).

A questão primordial e mais provocativa suscitada por Borges está calcada na idéia de que para ser argentino ou para fazer literatura argentina não é preciso sobejar nas cores locais, ou seja, não é necessário abundar em palavras de um linguajar nativo ou local: “Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (idem, p. 270). Se por um lado Borges se opõe a retomada da tradição “gauchesca” levada a cabo por Ricardo Güiraldes em *Don Segundo Sombra* (1927), já que considera o “gauchesco” um gênero esgotado, por outro reconhece nessa mesma obra um processo de ruptura com a tradição “gauchesca”, confirmando o seu próprio postulado indicado acima. Esse processo fica mais claro se o vemos pelo prisma de sua própria obra, cuja novidade não está apenas porque abandona os personagens que foram mitificados no campo (incorporando outros, como “el negro” de “El fin” e “Tadeo Isidoro Cruz”), adotando agora a figura do “compadrito” da “orilla”, mas inova sobretudo por sua visão aberta e polivalente do fazer literário, centrado no processo compositivo do texto independente do tema que trata. Este é o caso, por exemplo, de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Ao contrário da tese dos nacionalistas, Borges vê nessa obra um certo desvio da tradição “gauchesca”, ainda que esse seja seu tema central. O romance de Güiraldes traz as marcas de autores não argentinos que a configuram. Essa influência de fora, da literatura universal, que possibilita uma inovação técnica, é o que engrandece a obra e a torna mais argentina. Ao fazer essa observação, anota Borges:

quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias (idem, p. 271).

Com esta visão mais abrangente da escritura e da tradição, o próprio Borges pôde avaliar os seus exageros “criollistas” presentes nas suas obras de ensaios dos anos 20 e em seus poemários, em que se deixou levar por essa busca da cor local, do “sabor de las afueras de Buenos Aires”:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes buscaba en vano (idem, pp. 270-271).

Em outras palavras, o que Borges está propondo não é um critério “filológico”, ou seja, pensar a oralidade apenas a partir da “fala popular”, mas também como, nas palavras de Markus K. Schäffauer, “una auto-distinción del proyecto vanguardista: pretende distinguir la propia poesía urbana a la vez de la *poesía gauchesca* pseudo-popular y pseudo-rural, por un lado, y de la *poesía culta* cosmopolita de Leopoldo Lugones, por otro”.⁴⁰ Esse deslocamento (desfazer-se dos “argentinismos”, “gauchismos” ou “criollismos”, por um lado, e de uma poesia de gabinete e até mesmo de uma poesia vanguardista de caráter futurista-tecnicista, por outro), permite ao escritor encontrar sua própria voz, seu próprio estilo, que transcende os temas e a uma forma específica de falar, mas que centra seu valor enquanto procedimento formal, a través de sua fatura. Assim, a grande contribuição de Borges para a tradição literária argentina, nesse período, é reconhecer o valor de qualquer obra desde que logre representar bem do ponto de vista estético. O impacto da novidade numa obra, assim, está centrado sobretudo em seus recursos técnicos-formais. À medida que o texto ateste para a sua qualidade construtiva, pouco importa a sua origem ou motivo, seja um tema gauchesco, o jogo de truco ou a história de um “compadrito”. O seu grau de localismo ou regionalismo e universalismo dependerá de suas virtudes no campo da elaboração estética. A partir daí é possível manejar todos os temas, não importando de onde sejam e quais sejam. Como bem anota Beatriz Sarlo, a literatura é interessante porque trabalha “en un territorio extraño como si no fuera; y en el territorio propio como si fuera extranjero: la literatura es interesante porque deja abiertas todas las grietas de la no identidad y sospecha de la experiencia directa como autoridad sobre su discurso”.⁴¹ É nessa

⁴⁰ Ibid., pp. 7-8.

⁴¹ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 73.

direção que o idioma e a literatura em Borges adquirem seu mais alto potencial expressivo ou alusivo: “Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos y tolerables escritores” (“El escritor argentino y la tradición”, D, 274).

Pode-se notar o mesmo critério na leitura que faz de Evaristo Carriego. Borges resgata da obra de Carriego justamente aquilo que eleva a poesia do poeta suburbano do local para o universal. O Carriego sentimentalista de alguns poemas de *La canción del barrio* (1912, ano de sua morte), do infortúnio e do desgosto, de puro “chantaje sentimental”, e também o Carriego que lança mão do lunfardo, é criticado por Borges; mas valoriza, em contrapartida, os poemas que transcendem a cor local com uma poética mais refinada, como no poema emblemático “Has vuelto”. Assim, Borges valoriza a poesia de um poeta popular naquilo que ela tem de potencial estético, pela possibilidade de transcender, por sua linguagem, por seu manejo estético, do local para o universal:

Un rasgido de laboriosa guitarra, la desapareja hilera de casa bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo (Juan Muraña que anteanoche *marcó* a Suárez el Chileno), la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904. *Entrad, que también aquí están los dioses*, dijo Heráclito de Éfeso a las personas que lo hallaron calentándose en la cocina (EC, pp. 157-158).

De modo que Carriego, em muitos aspectos, deixa de ser um mero poeta popular para ocupar, como os poetas gauchescos, um lugar na história da literatura argentina e universal. Daí que Borges termine a sua particular biografia sobre o poeta com uma digressão extremamente reveladora:

Una digresión última, que de inmediato dejará de ser una digresión. Lindas y todo, las figuraciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que presenta el *Fausto* de Estanislao del Campo, adolecen de frustración y de malestar: contaminación operada por la solo mención preliminar de los bastidores escénicos. *La irrealidad de las orillas es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos, de la propensión de sus hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros*. Carriego, en esta materia indecisa, pudo trabajar su obra (EC, p. 141, grifo meu).

A observação permite-nos entender que Borges vê em Carriego um potencial maior de representação textual da realidade da “orilla” que o *Fausto* de Estanislao del Campo da realidade do pampa. Critica o aspecto “falso”, irreal (no sentido negativo do processo representativo) que o cenário apresenta de um contexto cultural. Carriego logra explorar exhaustivamente essa “materia indecisa” e de caráter irreal da cultura “orillera” de Buenos Aires e elevá-la à matéria literária universal, dando-lhe um efeito de realidade maior (pelo

menos em alguns de seus melhores poemas). Os indícios de oralidade (a oralidade da “orilla”) se confundem com a voz do poeta (deste Carriego inventado por Carriego e por Borges). A voz propriamente dita dos seus personagens “orilleros” (o registro oral propriamente dito) se configura no poema enquanto artifício para o fazer literário.

3. A VOZ DA “ORILLA”: TATEIOS POÉTICOS

O encontro com um estilo próprio, liberto da influência tanto do espanhol “latinizado” quanto de um “criollismo” exótico já é possível de se notar no poemário *Cuaderno San Martín*, nos ensaios reunidos em *El idioma de los argentinos* e em *Evaristo Carriego*. Até chegar a esse equilíbrio, a essa harmonização entre as suas inquietudes intelectuais e um estilo formal adequado, ao domínio completo do ofício para dizer de um “modo inconfundível as coisas que pretendia”, Borges teve que percorrer um longo caminho de aprendizagem, entreverado em polêmicas, publicação de manifestos, a vanguarda ultraísta, a fundação de revistas, traduções, etc. Sua atividade crítica nesse período (anos 20 e 30) chama a atenção pela enorme gama de textos de toda natureza que publica em revistas, jornais e outros.⁴²

Borges busca criar uma literatura que, como os seus “mayores”, teria que encontrar a sua própria voz, a voz da cidade, como havia feito os poetas gauchescos com o pampa.⁴³

Anota Borges:

⁴² Boa parte da produção textual de Borges dos anos vinte foi recopilada em *Textos recobrados 1915-1929*. Barcelona: Emecé, 1997, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí e Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1990, *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000, *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, e *Obras, reseñas y traducciones inéditas. Diario Crítica, 1933-1934*. Buenos Aires: Atlántida, 1999. Cf. também o trabalho de Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Prólogo de Noé Jitrik, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁴³ Ramón Doll, em “Discusiones con Borges”, trabalho publicados na revista *Letras*, nº 1, segunda época, setembro de 1933, em que pese suas críticas ao estilo da escritura borgeana dos anos vinte (“purismo”, “concepticismo”, “preciosismo”, não sem certa razão, já que o próprio Borges tratou de desfazer-se desses vícios, encaminhando-se para uma escritura mais simples, porém sem perder a sua densidade), faz uma observação sobre o idioma que se alinha com o que o mesmo Borges pensava: “Porque no hay una tradición literaria argentina, ciertamente; pero nadie ha negado que existe en nuestra breve historia, una línea de escritores que han recogido el acento, el tono, el matiz –ha dicho el mismo Borges– de nuestro modo de hablar, que es, seguramente distinto a los españoles y que hasta contiene usos gramaticales ilícitos en España pero indispensables para nosotros”, in: *Las revistas literarias. Selección de artículos*. Selección, prólogo e notas de Héctor R. Lafleur e Sergio D. Provenzano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p. 79. (Republicado em *antiborges*. Compilação e comentários de Martín Lafforgue. Buenos Aires: Javier Vergara, 1999, pp. 31-41.) Não resisto sublinhar aqui os exageros e equívocos de outras críticas que Ramón Doll faz a Borges e que apenas confirmam a dificuldade de muitos críticos da época em entendê-lo. Dizer, por exemplo, que os textos de *Discusión* “pertencen a ese género de literatura parasitaria que consiste en

En resumen, el problema verbal (que es literario, también) es de tal suerte que ninguna solución general o catolicón puede recetársele. Dentro de la comunidad del idioma (es decir, dentro de lo entendible: límite que está pared por medio de lo infinito y de lo que no podemos quejarnos honestamente) el deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí. Nosotros, los que procuramos la paradoja de comunicarnos con los demás por solas palabras –y ésas acostadas en un papel– sabemos bien las vergüenzas de nuestro idioma. (...) Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe (“El idioma de los argentinos”, IA, pp. 159-160).

Buscar o sentido histórico do idioma em Borges (sua grande esperança) significa trilhar em duas direções ou em duas coordenadas. A primeira é ouvir a voz dos antepassados, que o furor moderno e os modismos idiomáticos atravancavam. Em segundo lugar, seguindo o exemplo dos antepassados, ouvir e encontrar a voz do presente, da cidade, mais precisamente das “orillas” de Buenos Aires. Uma voz que se manifeste em uma escritura profunda, plena e representativa. Talvez um bom exemplo desta primeira direção ou coordenada é o poema “Sala vacía”, de *Fervor de Buenos Aires*:

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre.
Los daguerreotipos
mienten su falsa cercanía
de vejez enclaustrada en un espejo
y ante nuestro examen se escurren
como fechas inútiles
de aniversarios borrosos.
Con ademán desdibujado
su casi-voz angustiosa
corre detrás de nuestras almas
con más de medio siglo de atraso
y apenas si estará ahora en las mañanas iniciales de nuestra infancia.
La actualidad constante
convinciente y sanguínea
aplaude en el trajín de la calle
su plenitud irrecusable
de apoteosis presente
mientras la luz a puñetazos
abre un boquete en los cristales
y humilla
las seniles butacas
y arrincona y ahorca
la voz lacia
de los antepasados (FBA).

Este poema, dentre outras coisas, oferece, por um lado, a descrição de uma situação de total surdez histórica do presente com relação ao passado ou dos antepassados, cujas “voz angustiosa/ corre detrás de nuestras almas”, inutilmente, e, por outro, reivindica a necessidade de se ouvir essas vozes que em definitiva guardam o sentido histórico desse

repetir mal cosas que otros han dicho bien”, (p. 83), provoca um certo mal estar que impede um contra-argumento de qualquer leitor mais atento.

passado, a voz de uma tradição que se encontra “arrinconada” e “ahogada”. Pensar uma nova literatura, a partir de uma nova postura frente ao idioma, é também buscar reatar os vínculos desse idioma com o seu passado, é ouvir as vozes da história para poder ver melhor o presente.

A segunda coordenada nesse processo de resgate do sentido histórico do idioma reivindicado por Borges se traduz na sua própria poética, ou seja, Borges não apenas reivindica como está determinado a colocar em prática essa relação entre o idioma dos antepassados e o idioma do presente. No poema “Casi juicio final”, de *Luna de enfrente*, podemos ouvir a sua própria voz que se reencontra com a voz da tradição e da cidade. Reproduzo apenas alguns versos:

Mi callejero *no hacer nada* vive y se suelta por la variedad de la noche.
 La noche es una fiesta larga y sola.
 En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo:
 He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los arrabales que se desgarran.
 He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.
 Frente a la canción de los tibios, encendí mi voz en ponientes.
 A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y cantado.
 He sido y soy.
 He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo haberse disipado en temura.
 El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón (LE).

Nota-se que o sujeito poético une as duas coordenadas apontadas anteriormente. Por um lado busca dar voz à cidade (“He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los arrabales que se desgarran), e, por outro, busca cantar e exaltar seus antepassados, ou seja, ouvir a voz daqueles que fundaram a pátria e construíram a cidade (“A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y cantado”). Em outras palavras, tradição e modernidade, passado e presente, pampa e subúrbio, espada e “cuchillo”, gaúcho e “compadrito” se fundem, se encontram em uma voz única na voz poética do poema.

Outro poema que estaria nesse caminho de busca por uma voz própria (voz da cidade e voz poética) é “Versos de catorce”, que encerra *Luna de enfrente*:

A mi ciudad de patios ahondados como cántaros
 y de calles que surcan las leguas como un vuelo,
 y arrabales azules, hechos de firmamento.

A mi ciudad que se abre clara como una pampa,
 yo volví de las tierras antiguas del naciente
 y recobré sus casas y la luz de sus casas
 y la luz esquinera que urgen sus almacenes.

Y supe en las orillas, del querer de una novia
 y a su punta de poniente desangré el pecho en salmos
 y canté la tristona gustación de esa gloria
 y el retazo de pampa colorada de un patio.

Dije las calesitas, noria de los domingos,
y el paredón que agrieta la sombra de un paraíso,
y el destino que acecha, tácito, en el cuchillo,
y la noche olorosa como un mate curado.

Yo presentí la entraña de la voz las *orillas*,
palabra que en la tierra por lo audaz del agua
y que da a las afueras su aventura infinita
y a los vagos campitos un sentido de playa.

Así voy devolviéndole a Dios unos centavos
del caudal infinito que me pone en las manos (LE).

Estão reunidos e condensados neste poema o inventário de imagens, símbolos que se esparramam em seus poemas e ensaios sobre uma Buenos Aires imaginária e real nos anos vinte: “pátios”, “calles”, “casas”, as esquinas com os seus “almacenes”, o “cuchillo” (do “compadrito”), a “noite”, o “mate curado” (símbolo da amizade conversada dos portenhos), o “campito”, o “pampa”, etc. Desvela-se aqui o que se poderia chamar de sentimento de amor e gratidão do poeta pela cidade. Uma cidade cuja existência é mais inventiva, onírica que real. E aí talvez esteja configurado um dos aspectos mais significativos dessa poética urbana: uma relação pasional que só se realiza pela ausência, pela perda daquilo que já foi possuído e que se perdeu (“Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos”, “Posesión del ayer”, CON, p. 478). A cidade imaginária só é possível porque se perdeu, porque já não existe; só pode nascer porque já morreu. Borges restitui um conjunto de imagens, de configurações que lhe servem para desenhar uma cidade que já não é mais, que só existe enquanto símbolo, enquanto fábula e mito. Um mito que permite restituir e eternizar a cidade perdida (“Lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad”, “Las coplas de Jorge Manrique”, IA, p. 90). Borges resolve a problemática relação do sujeito com o objeto (no caso a cidade) por meio do mito, fundindo o sujeito com o objeto desejado: sua grande paixão. A iminência da perda do objeto (a cidade que já não é mais) permite o resgate do objeto desejado como parte de si mesmo. Daí que sua cidade seja íntima e “entranhada” (“Las calles de Buenos Aires ya son la entraña de mi alma”, “Las calles”, FBA, e “Yo presentí la entraña de la voz las *orillas*”). A imagem da “entranha” se amplia na total identificação entre a cidade e sua voz e o sujeito poético que a canta, traduz e inventa. A perda leva ao mito, resgate imaginativo daquilo que a morte levou. Daí que no poema o sujeito se sente possuidor da cidade (“A mi ciudad”), que se reitera. Demarca também o seu retorno através da voz do poeta. Os verbos no passado insistem nesse retorno como apropriação ou como fusão (já presente no poema “Arrabal”) com algo que lhe pertenceu e lhe pertence (“Yo volví”, “y

recobré”, “y supe”, “y canté”). O ponto a partir do qual o sujeito passa a cifrar o inventário de imagens da cidade é demarcado como o espaço da “orilla” (“y supe en las orillas”). A partir daí começa a cantar a cidade que se circunscreve nesse espaço simbólico da “orilla”. O processo é, portanto, de apropriação e recriação daquilo que é (re)encontrado e rememorado (“Así voy devolviéndole a Dios unos centavos/ del caudal infinito que me pone en las manos”).

A voz que atua na entranha do sujeito poético, cifrada na palavra “orillas”, faz-se signo, faz-se escritura como possibilidade representativa desse espaço cultural próprio, singular. Não faz falta neste belo poema a proliferação de palavras “criollas” (“deliberada y moleestamente criollo”) para que se vislumbre a presença intensa desse espaço que é a “orilla”, desse “caudal infinito” que a poesia busca devolver, traduzir, cantar, aludir.

A presença desmesurada dos indícios da oralidade “criolla” na poesia dos anos vinte de Borges, sobretudo em *Luna de enfrente*, como já foi anotado, não logrou um efeito que permitisse uma representação mais profunda e verdadeira de uma identidade buscada. Ao contrário, o excesso de “criollismo”, de “argentinismo” obliterou, mais bem, o que se buscava destacar.

Luna de enfrente é, sem dúvida, o poemário em que mais se nota a presença de registros orais, mesmo depois das supressões e correções.⁴⁴ O “voseo” permanece no poema “Calle con almacén rosado” (“y sólo a vos te siento, calle dura y rosada”), e a perda da “d” intervocálica na terminação “ado”, comum no vocabulário “gauchesco” ou “criollo”, permanece em “tapaos”, de “El general Quiroga va en coche al muere”. Neste poema também se nota outros índices de um vocabulário “criollo” ou “gauchesco” (“al muere”, “madrejón”, “jineteaba”, “bochinchera”, “estaca pampa”, dentre outros). A intenção de Borges, como fica evidenciado no prólogo à obra (depois suprimido), não era escrever poemas em “gauchesco” e “arrabalero”, mas em “criollo”, que para ele era “la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña” (“Al tal vez lector”, LE e TR, p. 219). Essa “heterogénea lengua” seria, ao contrário de um “criollismo” falso, artificial, essa tonalidade de voz que, segundo Beatriz Sarlo, “se inscribe en la relación entre una

⁴⁴ Sobre *Luna de enfrente*, observa Horacio Salas: “Borges se deja dominar por el tema amoroso, y menciona reiteradamente a una novia. La ciudad aparece sólo como ámbito, como marco para la ternura que le produce el rostro amado. Sin embargo, no puede con el genio y concluye el volumen con un poema ‘Versos de catorce’, dedicado a Buenos Aires. (...) Caudal infinito de poder traducir en palabras las imágenes de la ciudad recuperada, o –tal vez con más profundidad– de la ciudad que comienza a inventar”, in: “Buenos Aires, mito y obsesión”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 505-507. Madri, jul.-set. 1992, p. 396. Horacio Salas exagera no que se refere ao tema amoroso em *Luna de enfrente*. O que predomina não é o tema amoroso, mas a Buenos Aires que começa a mitificar de um modo mais concreto. Aprofundo esta questão no capítulo que segue deste trabalho.

sonoridad y una cultura; y se define en una sintaxis, que es la respiración misma del discurso”.⁴⁵ Não estranha, então, que Borges, se por um lado retirou os excessos de “criollismo” de sua poesia, por outro, manteve alguns indícios da oralidade que se harmonizavam com essa tonalidade da voz. Em *Fervor* permaneceu a perda do “d” final (“en mitá del campo”, “la oscuridá es la sangre”) e o termo “criollo” “mate curado”. Em *Cuaderno San Martín* ficaram os “balconcitos retacones”; “el andar amacado del compadre”; “Palermo del principio, vos tenías”, dentre outros.

Jorge Schwartz faz uma observação bastante pertinaz sobre *Fervor* que se relaciona à questão tratada aqui: “Borges em *Fervor de Buenos Aires* usa formas acentuadamente coloquiais e um vocabulário considerado antipoético para a sua época. Há um certo rebuscamento lingüístico, que tenta romper com a tradicional solenidade e com tudo aquilo que é considerado ‘aceitável’ na norma poética. Nas sucessivas reedições de *Fervor*, Borges procurou diminuir a excessiva carga inicial da linguagem falada, mas, mesmo assim, ficaram nas versões finais dos poemas vestígios dessa espécie de intrusão coloquial no poético”.⁴⁶

Além dessas preocupações, estava também sendo colocado em pauta, como já se observa nos textos de Borges escritos nesse período, a busca por encontrar uma voz própria em harmonia com um espaço cultural específico. Segundo María T. Gramuglio, Borges busca “un tono de la escritura que no contradiga el tono de la voz, y que sin caer en la transcripción naturalista ni en el uso de jergas como el lenguaje gauchesco o el lunfardo, logre una lengua literaria en armonía con el lenguaje oral, recuperando así para la poesía el tono conversado, la ‘heterogénea lengua vernácula de la charla porteña’”.⁴⁷ (Observe-se novamente a estreita relação entre a voz –das “orillas”– e o tom do poema com a mesma busca em Mário de Andrade, que reivindicava a dissolução da dicotomia entre o português falado e o escrito.) Claro que a medida que a concepção do idioma em Borges vai amadurecendo e se firmando, a tendência a eliminar os excessos “criollistas” foi natural. *Luna de enfrente*, o poemário que mais apresentava esses exageros, foi o mais modificado e muitos indícios de oralidade foram suprimidos já na edição de Losada de 1943 (“Calle con almacén rosao”, por exemplo, foi modificado para “Calle con almacén rosado”).⁴⁸

⁴⁵ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 109-110.

⁴⁶ *Vanguardia e cosmopolitismo*, cit., p. 84.

⁴⁷ GRAMUGLIO, María Teresa. “Jorge Luis Borges”, in: VV.AA. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984, vol. 4. *Los proyectos de la vanguardia*, p. 354.

⁴⁸ Ana María Barrenechea analisa a presença do “lunfardo”, “gauchesco”, “habla vulgar”, “lengua familiar”, etc., nos primeiros poemários de Borges e outros, em “Borges y el idioma de los argentinos”, in: *La*

Saindo um pouco da análise do campo específico deste trabalho –que é a poesia– para o campo da prosa, observa-se que mais que um abandono da oralidade, há uma mudança de ênfase de gênero, cuja presença de um idioma ou de uma voz que traduzisse literariamente uma “realidade singular” começa a ser forjada com êxito indiscutível, começando por “Hombre de la esquina rosada”, considerado o primeiro conto de Borges e talvez o seu conto mais popular, que percorreu um longo caminho para se armar definitivamente em *Historia universal de la infamia* (1935).⁴⁹ No conto, nota-se como a voz da “orilla” se faz artifício por meio de uma estrutura de “relatos orales”.⁵⁰ Os termos, a fonética, a sintaxe, enfim, o estilo do falar popular dos homens das “orillas” saem da boca do narrador com grande naturalidade, demarcando e configurando um cenário ou contexto cultural tipicamente “orillero-criollo”. Borges logra transferir para o texto literário a “entonación orillera”, que, segundo María Teresa Gramuglio, resulta da “elaboración de un sistema de imágenes y de símbolos –un ámbito, personajes, escenas, una escala de valores– que articulan ‘una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir’”.⁵¹

Em linhas gerais, poder-se-ia dizer que Borges realiza com a sua narrativa urbana-“orillera” um procedimento estético similar ao dos poetas gauchescos que ele próprio irá definir em “El escritor argentino y la tradición”; ou seja, como o poeta gauchesco, Borges se propõe a representar a oralidade do “compadrito” em função do próprio “compadrito”,

expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos, cit. Cf. também Rafael Olea Franco, “La definición de la lengua”, in: *El otro Borges. El primer Borges*, cit., cap. 4.

⁴⁹ A primeira versão embrionária deste conto foi escrita ainda na década de 20, intitulado “Leyenda policial” (*Martín Fierro*, 26 de fev. 1927), depois incluído em *El idioma de los argentinos* (1928) com o título de “Hombres pelearon”, sem mudanças. Anos mais tarde, bastante alterado, aparece estampado no suplemento *Crítica*, 16 set. 1933, com o título de “Hombres de las orillas”, e, em versão definitiva e com pequenas mudanças, incluindo o título, é incorporado à *Historia universal de la infamia* (1935).

⁵⁰ Segundo Rafael Olea Franco, “en la versión definitiva [de ‘Hombre de la esquina rosada’] descubre el escritor una forma narrativa concreta que desde entonces utiliza para estructurar este tipo de relatos: la narración directa del duelo a cuchillo como si éste fuera contado –a veces al propio Borges como interlocutor y personaje– por uno de los protagonistas; se trata de un registro oral en el que el sujeto del enunciado y el de la enunciación coinciden, al mismo tiempo que el autor participa como receptor silencioso del relato, lo cual le permite recibir inflexiones lingüísticas ajenas a su medio cultural. Esta novedosa forma implica un trabajo literario con la oralidad, a la cual vuelve la escritura borgeana desde una posición más ventajosa: en contraste con las parcialmente fallidas tentativas de representación de la oralidad presentes en sus poemas y ensayos, la oralidad de su prosa está literariamente lograda gracias a su estructura de ‘relatos orales’”, in: *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., p. 245. Uma análise minuciosa e competente deste conto a partir da oralidade foi feita por Noemí Ulla, “Hombre de la esquina rosada de Jorge Luis Borges”, in: *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, cit., cap. V. A crítica brasileira Vera Mascarenhas de Campos faz um detalhado estudo de interpretação (e comparação com *Grande Sertão: Veredas*) e de tradução de “Hombres pelearon”, “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, em *Borges & Guimarães. Na esquina rosada do grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Cf. também Walter Bruno Berg, “Jorge Luis Borges: ‘Hombre de la esquina rosada’”, in: BERG, Walter Bruno e SCHAFFÄUER, Markus Klaus (orgs.). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, cit., pp. 92-102.

como se fosse dita por ele, para que o leitor leia o texto com a entonação da sua voz “orillera”. Isso está bastante distante da mera repetição fiel do modo de falar do homem da “orilla”, ou de palavras “acriolladas”, que desafortunadamente tentou colocar em alguns poemas e em seus livros de ensaios dos anos vinte. Apesar de não buscar o efeito de realidade nos moldes de uma literatura realista, mimética, percebe-se que nos relatos e poemas de temática “urbano-criolla”, a presença da oralidade funciona também para dar um efeito de realidade maior. Nesses relatos, a presença do fantástico é descartada. Há uma busca, por meio da oralidade, de se aproximar ao máximo do verossímil, ou seja, de não extrapolar um contexto cultural específico. A voz permite um efeito de instantaneidade por meio da presença de quem fala, de sua identidade social e cultural.

Nos anos trinta, Borges intensifica sua atenção para a cultura popular centrada nesse espaço simbólico das “orillas” e seus personagens, que passa a inventar, imaginar, inaugurando uma tradição em que a oralidade “criolla” será de fundamental importância. Como bem observa Rafael Olea Franco, “si en su poesía previa había buscado Borges el sabor criollo por medio de un léxico rebuscado que llegaba a ser incomprendible, ahora [na prosa ficcional] logra describir el carácter criollo de su protagonista por medio de inflexiones orales aplicadas a un léxico general”.⁵² A partir daí, a oralidade estará presente com certa regularidade na sua prosa ficcional e também em muitos poemas, cuja temática está centrada na cultura urbana de Buenos Aires, como as milongas. Na prosa, a oralidade aparece de um modo explícito em vários contos cujo cenário narrativo é o “arrabal” ou a “orilla”: “El muerto” (A), “La intrusa”, “El indigno”, “El encuentro”, “Juan Muraña”, “Historia de Rosendo Juárez” (IB), dentre outros, o que confirma a perspicaz observação de Ricardo Piglia de que Borges não abandona, como pensam alguns críticos, a oralidade, ao contrário, segue escrevendo a partir dessa que é uma das linhas fundamentais da literatura argentina do século XIX.

Lo que hace –anota Piglia– es refinar su manejo del habla, en los relatos que siguen eso es menos exterior. Pero todos los cuentos del culto del coraje están contruidos como relatos orales. Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Esa es la fórmula. Los matices de esa voz narrativa son cada vez más sutiles, pasan, podría decirse, del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase. Pero esa fascinación por lo popular entendido como una lengua y una mitología, o para no hablar de mitología, como una *intriga* popular, me parece que cruza toda su obra. Va desde las primeras versiones de “Hombre de la esquina rosada” en el 27 a “La noche de los dones”, que es uno de los últimos relatos publicados.⁵³

⁵¹ “Jorge Luis Borges”, cit., p. 374.

⁵² *El otro Borges. El primer Borges*, cit., p. 249.

⁵³ “Sobre Borges”, in: *Crítica y ficción*, cit. p. 85.

Seguindo nesta linha, Noemí Ulla observa que Borges volta à oralidade para “armonizar la lengua literaria y el relato oral”. Ou seja, há um retorno “a aquel idioma argentino, ‘el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad’ (*El idioma de los argentinos*), y al de la ‘cuidada felicidad de su estilo oral’ – como escribió refiriéndose a Bioy Casares–”.⁵⁴ Mas é a própria Noemí Ulla, em seu excelente estudo de “Hombre de la esquina rosada”, quem identifica a peculiaridade do uso da oralidade em Borges. E essa peculiaridade está centrada na sintaxe: “La sintaxis del texto borgeano tiene las características del habla popular gauchesco, de modo que las diferencias en la construcción, en el régimen y en la concordancia no llegan a alterar la lengua (...), a pesar de la presencia de construcciones elípticas, ambiguas, anacolutos, asíndeton y polisíndeton”. Mais tarde, conclui: “La escritura coloquial rioplatense de clara entonación criolla, el uso del monólogo que permite a su autor hacer ‘natural’ el fluir de la voz del relator, su manera de intervenir en la ficción pero, por sobre todo, la particularidad de que el lenguaje del relator sea popular y registre también en forma verosímil los descuidos respectivos, ha generado en la actualidad su múltiple expansión”.⁵⁵ Em linhas gerais, tudo leva a crer que Borges havia alcançado, já nos anos 30, o entendimento de que encontrar a entonação da voz da “criolla” implicava encontrar ou revelar um destino, ou seja, perfilar uma identidade, uma diferença. Daí que no ensaio “La poesía gauchesca”, de *Discusión* (que reúne ou condensa os artigos publicados na revista *Sur*, em 1931, “El coronel Ascasubi” e “El Martín Fierro”), anote: “en mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Bortolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho” (D, pp. 180-181). Igual descoberta tentará Borges com a entonação da voz do “compadrito” dos subúrbios de Buenos Aires. Em “Hombre de la esquina rosada”, por exemplo, a experiência concreta vivida por Borges foi fundamental como motivação para a escritura desse primeiro conto e também de “Historia de Rosendo Juárez”, a sua segunda parte ou segunda versão (possivelmente tenha inspirado muitas de suas outras histórias de “compadritos”). Refiro-me a sua amizade com o “caudillo-compadrito” don Nicolás Paredes, que foi protetor de Carriego e morreu em 1929. Foi a partir de suas conversas com Paredes que nasceu o conto:

⁵⁴ *Identidad rioplatense, 1930*, cit., p. 28. A última cita de Borges está em Jorge Luis Borges, “‘El sueño de los héroes’, de Adolfo Bioy Casares”, in: *Sur*, nº 235. Buenos Aires, 1955, pp. 88-89.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 124-125 e 156.

Yo escribí ese cuento [“Hombre de la esquina rosada”] en Adrogué también poco después de la muerte de mi amigo el caudillo Nicolás Paredes que había sido protector de Carriego, y que debía varias muertes. (...) Yo traté de recobrar de algún modo la voz de él en ese cuento y combiné además cosas que él me había contado. Fui entretejiendo todo eso y tratando de hacer una historia, con esos diversos recuerdos de él que yo tenía y sigo extrañándolo. Era un hombre inculto; sin embargo me dijo una frase extraordinaria una vez. Me dijo: ‘*Hay dos cosas que ningún hombre debe permitirse. Una es dejarse amenazar*’. Y luego vino lo asombroso: ‘*Y la otra es amenazar*’.⁵⁶

Em sua *Autobiografía*, Borges já havia observado a sua relação amistosa com Paredes: “Un amigo mío, don Nicolás Paredes –antiguo caudillo y jugador profesional del viejo Barrio Norte– había muerto, y yo quería perpetuar algo de su voz, de sus anécdotas y su manera particular de contarlas” (AU, p. 100).⁵⁷ Este comentário sobre o processo de reconstituição da voz de Paredes para escrever o conto é bastante revelador do modo como “enquadra” ou acomoda a oralidade em sua escritura. Mais que reproduzir mimeticamente o falar *orillero*, ao estilo naturalista-realista-costumbrista, Borges o reelabora literariamente. Percebe-se que o ato de contar oralmente uma história ou histórias está vinculado ao testemunho e/ou ação de um sujeito na história narrada, como se pode ver nas duas versões da história de Rosendo Juárez: na primeira (“Hombre de la esquina rosada”), Juárez é o protagonista principal de uma ação contada por outro –que oferece um testemunho do que viu–; na segunda (“Historia de Rosendo Juárez”) é o próprio Juárez –protagonista-testemunha– quem conta a história. Essa vinculação entre o sujeito e a história vivida está mediatizada, primeiramente, pela voz. Essa voz, como bem percebeu Borges, permite abrir uma janela por onde aquele que ouve pode se aproximar não somente da subjetividade do sujeito que fala, mas de seu universo cultural, social e ideológico. Claro está que essa mediatização, por meio da voz, entre o sujeito que ouve e o universo do sujeito que fala, não traduz necessariamente as coisas tal como ocorreram (e isso talvez não tenha muita importância); não é a reprodução mimética refletida no espelho da memória do sujeito que fala. É, antes de mais nada, um processo inventivo, recortado, colado, montado que se modela no instante da fala-diálogo e no momento da escritura. Daí que Borges confesse: “Yo traté de recobrar de algún modo la voz de él (...). Fui entretejiendo todo eso y tratando de hacer una historia”. Centrar a atenção para a voz do homem da “orilla” é reencontrar-se com uma linha da literatura argentina do século XIX que ele estende ao presente. Anota Borges: “al estudiar la literatura argentina vemos que hay dos cosas, fuera digamos, de la dicha o desdicha personal, que parecen haber inspirado

⁵⁶ Revista *Gente*, Edição Especial, abril 1999, Buenos Aires, p. 16, entrevista dada ao jornalista Raúl Burzaco, em 1985.

⁵⁷ Também se refere a Paredes em entrevista a Antonio Carrizo, in: *Borges el memorioso*. México: FCE, 1997, pp. 64-66 e outras.

a los escritores; y esas dos cosas son la llanura y el arrabal; o, si ustedes prefieren, el gaucho y el compadrito”.⁵⁸ Borges irá buscar, já nos anos vinte, dar com essas duas tradições literárias argentinas, que se encontram e se complementam. O campo (a “entonación” do gaúcho) finalmente se encontra com a cidade-“orilla” (a “entonación” do “compadrito”).

A relação de Borges com a oralidade, assim como a de Mário, foi de fundamental importância tanto para o processo compositivo de seus textos poéticos, já no começo de suas escrituras, como para aprofundar a questão da identidade e da tradição, dentre outros temas. Os limites encontrados por Borges para fundir a língua oral com a sua poesia inicial contrasta com a presença mais afortunada na poesia de Mário. Por que isso ocorre? Se por um lado há muitos elementos semelhantes aos dois contextos, por outro não se pode subestimar as suas diferenças tanto culturais como históricas e literárias. A presença da voz do imigrante, sobretudo do italiano, na poesia de Mário demarca visões distintas de ambos escritores no horizonte da cultura ou da identidade cultural. A ausência de uma tradição “estritOral” na literatura brasileira (o que não ocorre com a argentina) parece ser um fator determinante para a inclusão das novas tendências culturais na poética de Mário. O autor de *Macunaíma*, como já anotado, pensa a cultura e a identidade como algo em processo de conformação, que deve ser problematizado e inventado, não revelado. Decorre disso também a sua preocupação em conhecer as diversas e variadas culturas espalhadas pelo Brasil, extrapolando, deste modo, as fronteiras da cidade. Em Borges, o movimento parece ser inverso. Borges não se interessa pela multiplicidade de vozes que vai ocupando a cidade e se centra cada vez mais em torno de uma voz própria que tenha eco na voz de uma tradição “criolla” do passado (a tradição “escritOral”), por um lado, e urbana-“criolla” centrada na “orilla”, por outro, de onde articula uma posição de leitura tanto do “nacional” como do universal. O espaço da “orilla” e seus personagens típicos permitirá a Borges fazer uma ponte, não sem antagonismos, entre o que considera como pertencente a uma tradição local (o ramo materno da “tradición oral de mi casa”) e a universal (o ramo paterno da biblioteca composta de “ilimitados libros ingleses”) para forjar a sua própria literatura.

Apesar das diferenças, há um ponto chave que une os dois escritores frente ao idioma e este ponto está localizado numa preocupação comum. Qual seja: de que modo o idioma (centrado sobretudo na oralidade) pode ser um dos elementos fundamentais e fundantes para demarcar o que há de diferente, ou o que esta expressividade (discurso) diferenciado

⁵⁸ “Poesía y arrabal”, cit., p. 56.

mostra do “outro” e de si mesmo? Recorro aqui novamente às palavras de Markus K. Schäffauer, que, por sua vez, recorre a Bakhtin para pensar a oralidade:

Creo que Bajtin acertó en una cosa fundamental: el problema de la oralidad literaria es ante todo una cuestión del discurso del otro y sólo en un segundo momento y como una consecuencia, una cuestión de lenguaje oral. Por tanto, falta ver la oralidad como discurso, más precisamente como discurso de la diferencia, y, llevándolo a un extremo, como discurso sobre la otredad. En este sentido hay que comprender la oralidad literaria como una oralidad discursiva que establece un nexo entre oralidad y otredad.⁵⁹

Nessa linha, entende-se, está centrada a preocupação tanto de Mário como de Borges em seus textos, teóricos ou não, em que desponta a questão do idioma nacional. Preocupação sempre centrada no discurso do “outro”, seja os imigrantes italianos de São Paulo e os falares do interior do Brasil, seja da poesia “gauchesca” e popular ou dos argentinos “viejos” e o falar portenho dos “compadritos” do “arrabal”, buscando, assim, demarcar a diferença, marca da identidade, que deve ser reconhecida, interpretada e, sobretudo, inventada.

⁵⁹ “La ‘farmacia’ del *dialogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad”, cit., p. 6.