



A teatralidade absoluta em *El gaucho insufrible*, de Roberto Bolaño

Hiago Alves Teixeira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal (RN), Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5538-3385>

E-mail: alveshiago63@gmail.com

Samuel Anderson de Oliveira Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal (RN), Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7525-5997>

E-mail: samuel.lima@ufrn.br

RESUMO

Em *El gaucho insufrible* (2003), Roberto Bolaño reescreve o mito do gaúcho argentino traçando um paralelo singular entre Borges e Cervantes, ao situar sua narrativa sob a ótica do período de recessão na Argentina do fim dos anos 1990. Nesse singular jogo entre o real e o imaginário, o conto faz com que, por um lado, Borges apareça como um ideal ético e literário que a personagem principal acredita ser o único meio de fazer com que a Argentina volte às raízes e, aos poucos, tenta encaixar aquele cenário frágil aos padrões de uma realidade ficcional utópica; por outro lado, essa encenação alcança uma postura quixotesca ao inscrever o mito literário num espaço e tempo aos quais parece nunca ter pertencido, fazendo com que o ideal literário *substitua* o real e transforme-se num tipo de realidade contraposta que salienta as contradições do *progresso* histórico. Partindo de uma leitura do que Bolívar Echeverría (2005) considera a *teatralidade absoluta* do barroco na modernidade, a presente análise do conto de Bolaño desenvolve uma reflexão ética e estética dessa *representación emancipada* que, ao radicalizar o ato de representar, evidencia uma outra realidade, uma alternativa para compreensão de processos políticos, sociais e históricos.

PALAVRAS-CHAVE: *Gaucho*; Roberto Bolaño; Barroco; Cervantes; Borges.



The absolute theatricality in *El gaucho insufrible*, by Roberto Bolaño

ABSTRACT

In this short story, *El gaucho insufrible* (2003), Roberto Bolaño rewrites the myth of the Argentine *gaucho*, drawing a unique parallel between Borges and Cervantes by situating his narrative in an Argentina in crisis. In this unique play between the real and the imaginary, the short story makes Borges appear, on the one hand, as an ethical and literary ideal that the main character believes is the only way to get Argentina back to its roots and, little by little, tries to fit that fragile scenario into the standards of a utopian fictional reality; on the other hand, this staging achieves a quixotic stance by inscribing the literary myth in a space and time to which it seems to have never belonged, making the literary ideal *replace* the real and become a kind of counter reality that highlights the contradictions of historical *progress*. Starting from a reading of what Bolívar Echeverría (2005) considers the *absolute theatricality* of the Baroque in modernity, this analysis of Bolaño's short story develops an ethical and aesthetic reflection on this *emancipated representation* which, by radicalizing the act of representing, highlights another reality, an alternative way of understanding political, social and historical processes.

KEYWORDS: *Gaucho*; Roberto Bolaño; Baroque; Cervantes; Borges.

1. Introdução

No ensaio *Derivas de la pesada* (2005), ao desenvolver um panorama da produção literária argentina até àquele momento – meados dos anos noventa –, antes de enveredar para a tese de que a obra de Borges deveria figurar como um centro para os autores argentinos, Bolaño apresenta seus argumentos a partir da obra máxima de Hernández, *Martín Fierro*, e escreve: “[*Martín Fierro*] é um romance da liberdade e da sujeira, não um romance sobre a educação e os bons costumes. É um romance sobre o valor, não um romance sobre a inteligência, muito menos sobre a moral” (2005, p. 23, tradução nossa)¹. Em seguida, assinala que, ao representar o *gaúcho*, Borges o faz *atuando à perfeição*, entretanto uma obra de teatro “detestável” e “equivocada” (2005, p. 24), mas ainda assim incontornável. Essa visão do que Bolaño chama de atuação à perfeição, ainda que atravessada por uma série de contradições implícitas, pode ser entendida de maneira mais elaborada sob a regência de outros aspectos, seja pelos ensaios do próprio Borges sobre o épico de Hernández ou sobre, de modo geral, a tradição da poesia gauchesca.

Para Borges, há uma divisão entre o poema de Hernández e as intenções políticas que o levam a escrevê-lo, mas mais ainda há também um mal-entendido sedimentado por historiadores no que diz respeito à concepção da poesia gauchesca que dá origem ao *Martín Fierro*. O autor observa que a tradição gauchesca possui uma diferença crucial da *payada*: “Os *payadores* do campo jamais versificaram em linguagem deliberadamente plebeia e com imagens derivadas dos trabalhos rurais; o exercício dessa arte é, para o povo, um assunto sério e solene” (Borges;

¹ No original: “[*Martín Fierro*] es una novela de la libertad y de la mugre, no una novela sobre la educación y los buenos modales. Es una novela sobre el valor, no una novela sobre la inteligencia, mucho menos sobre la moral”.

Guerrero, 1997, p. 515, tradução nossa)², e completa rememorando um duelo entre dois *payadores* na segunda parte do *Martín Fierro*, em que os personagens compõem seus improvisos em torno de temas abstratos, como o tempo, a eternidade, como se os maiores poetas da tradição *gauchesca* tentassem mostrar a diferença entre o trabalho deliberado e as irresponsabilidades dos *payadores* (Borges; Guerrero, 1997, p. 515). Bolaño, com isso, nos proporciona uma outra – e complementar – perspectiva das suas impressões sobre o legado borgeano. Sua releitura da tradição literária *gauchesca*, que tem a obra de Borges como uma espécie de núcleo, traça dois caminhos que atravessam o protagonista da sua narrativa.

Com o intuito de decifrar essa *teatralidade à perfeição* que Bolaño atribui a Borges, o presente artigo analisa o conto *El gaucho insufrible* (2003), do escritor chileno, articulando a leitura que Bolaño perfaz da obra de Borges sobre a tradição *gauchesca*, ao passo que desenvolve sua própria leitura ética e estética dessa mesma tradição. Além disso, ressaltamos que esta análise desenvolve um argumento levando em consideração que a ideia de teatralidade é mais um artifício para a narrativa em questão que propriamente uma referência direta ao gênero literário e as suas minúcias. Tendo isso em vista, a dupla teatralidade que é mimetizada pelo conto de Bolaño e que diz respeito à própria natureza da teatralidade pode ser entendida e percebida a partir do prisma de um outro jogo cênico: o *theatrum mundi*, também conhecido como teatralidade barroca. A hipótese reflete o seguinte: se por um lado Pereda imita Dahlmann, por ser um leitor de Borges, por outro, Bolaño também imita Borges à sua maneira. O jogo da imitação, aqui, possui um caráter não apenas estético, mas também ético, visto que, de certo modo, nos moldes da leitura de Bolívar Echeverría (2017, p. 141), representa não só resistência, como também uma potência dialética, um modo absoluto de decoração que não aniquila o essencial, mas o supera, compondo assim uma lei formal particular.

Assim, tomando como horizonte essa representação barroca de uma teatralidade que mime-tiza ao absoluto, esfumando as linhas que demarcam a distância entre o palco e a plateia, analisaremos as relações entre o *El gaucho insufrible* e seus precursores. Pensando as contradições que se sobrepõem e indicam sempre novas formas derivadas de novas leituras, que representam a fuga da personagem central do conto *El gaucho insufrible*.

2. *Theatrum mundi*

Os vários *ethe* da modernidade configuram a vida social da contemporaneidade na sua complexidade arqueológica (Echeverría, 2000, p. 40) e, nesse sentido, todos, desde o *ethos* clássico e romântico ao barroco, coabitam sob a regência do que se tornou o dominante: o *ethos* realista. No esteio de Weber, em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, Echeverría (2000, p. 41) salienta que o *ethos* realista é o que conjuga a ética protestante à modernidade capitalista, para traduzir suas demandas de produtividade e, a partir desta forma específica, o discurso da inevi-

² No original: “los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne”.



tabilidade da modernidade capitalista ganha formas destrutivas e expansionistas, podendo “se adaptar a qualquer substância cultural” (Echeverría, 2000, p. 34, tradução nossa)³.

De todos os *ethe* históricos que caracterizam a modernidade, o *ethos* barroco, como bem salienta o autor, não é apenas um vir-a-ser utópico, mas um *é*; um valor que já se encontra entre o *ethos* realista do capitalismo. O barroquismo é, então, para além de uma manifestação puramente estética, uma forma cultural *alternativa* que possibilita, a partir dos seus próprios valores, um olhar a contrapelo da história da modernidade:

Trata-se de uma afirmação sobre a ‘forma natural’ do mundo da vida que parte paradoxalmente da experiência dessa forma como já vencida e enterrada pela ação devastadora do capital, que pretende reestabelecer as qualidades da riqueza concreta as re-inventando informal e furtivamente como qualidades de ‘segundo grau’ (Echeverría, 2000, p. 39, tradução nossa)⁴.

Em certo sentido, o *ethos* realista que Echeverría descreve, que representa essa predominância de uma forma cultural específica, ecoa o realismo capitalista de Mark Fisher (2020), em que o capitalismo neoliberal cria uma barreira invisível que condiciona a produção cultural e a regulação do trabalho.

Nessa sintonia, o barroquismo como uma alternativa para o *ethos* realista, que regula as condições de vida e trabalho em nossa modernidade, manifesta-se justamente nas qualidades inerentes ao que se atribuía a uma estética barroca: o ornamentalismo, a extravagância e o ritualístico (Echeverría, 2000, p. 42). Para Echeverría, o barroquismo se desdobra em dois passos contrários: o de referência a um cânone clássico – que o autor classifica mais como um *princípio gerador de formas* do que um simples conjunto de regras – e a superação dele. Demonstra, assim, um comportamento paradoxal de sentido contrário e ao mesmo tempo simultâneo (Echeverría, 2000, p. 45). Um processo nadificante que tem como princípio o reencontro com a consistência do passado, mas que, pelo contrário, ao cumprir-se, encontra apenas o seu vazio e sua inconsistência (Echeverría, 2000, p. 46). É esse duplo movimento que caracteriza a *decorazione assoluta* barroca.

Escolhida por Echeverría para descrever a relação da forma artística e da forma cultural do *ethos* barroco em seu ensaio *El barroquismo en America-Latina*, a *decorazione assoluta* foi descrita por Adorno na sua teoria estética da seguinte maneira:

Também o conceito do ornamental, contra o qual se revolta a objetividade, possui a sua dialética. Que o barroco é decorativo é uma afirmação nula. Ele é *decorazione assoluta*, como se esta se tivesse emancipado de todo o fim, mesmo do teatral, e tivesse desenvolvido a sua própria lei formal (Adorno, 2011, p. 446).

É diante do esgotamento das possibilidades desse cânone que a dialética do ornamento barroco se desenvolve: “seu trabalho não é mais somente *com* o cânone e mediante ele, mas *através*

³ No original: “*adaptarse a cualquier sustancia cultural*”.

⁴ No original: “*Se trata de una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de la riqueza concreta re-inventándolas informal o furtivamente como cualidades de ‘segundo grado’*”.

e sobre ele” (Echeverría, 2017 p. 145, tradução nossa)⁵. O ornamento desenvolve, em si mesmo, um teor teatral que supera seus desígnios *naturais*. Nesse espaço, a fronteira entre o ficcional e o real se esfumaça; nessa zona indeterminada se descortina a realidade insuperável a partir do contraste entre o mundo fictício e o real: “a teatralidade absoluta convida a inverter as coisas, a modificar, ao mesmo tempo, a legalidade do mundo real como uma legalidade questionável; descobre que esse mundo é também essencialmente teatral e encenado” (Echeverría, 2017, p. 145, tradução nossa)⁶; ou seja, a teatralidade absoluta refrata o falso do real a partir da sua falsidade, tomando-o, como uma legalidade questionada, de maneira tão arbitrária quanto qualquer outro real possível. São as possibilidades do real que se abrem a partir desse jogo teatral, dessa *misancene* barroca.

A pergunta que paira a partir desse ornamento absoluto pode ser encontrada primeiro na percepção de Segismundo em *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, em que os mundos se apresentam com a mesma facticidade, tanto o sonhado quanto o real. O que Echeverría salienta, a partir dos dois mundos que se apresentam, não é a busca por um mundo verdadeiro, mas a ambivalência de ambos; a afirmação positiva da estética Barroca a partir do que é naturalmente contraditório. Do mesmo modo, Dom Quixote representaria essa figura cênica, um ator, que ultrapassa a descontinuidade entre a representação e o representado:

Para ele, a consistência imaginária do mundo transfigurado poeticamente – do mundo encenado graças às novelas de cavalaria – se transforma no mundo da vida, mil vezes mais necessário e fundamental que o mundo real do império de Felipe II, necessário em virtude do ouro e baseado na força das armas (Echeverría, 2017, p. 144, tradução nossa)⁷.

O que a arte barroca assume dessa teatralidade absoluta, para Echeverría, que desenvolve a partir da representação do mundo um outro mundo, à parte do mundo *real*, com leis próprias, ao mesmo tempo que está a serviço desse mesmo mundo, liga-se a uma ideia dialética de um contínuo emancipar-se: é decorativo, mas não aceita ser mera decoração, nega uma função pré-determinada ao mesmo tempo que a assume e nesse movimento desvela uma dupla falsidade.

A falsidade da ficção se choca com a falsidade da realidade – ou melhor, sua artificialidade se revela sob o *falso* da teatralidade barroca. Ao confundir-se um novo real, começa a se encenar. A força da mudança do ornamento que, como tal, nega sua função ornamental é o núcleo de um processo transformador que se emancipa de uma única concepção do real. É como se, nesse processo teatral do estilo barroco, a ficção tomasse consciência do seu processo mimético que ultrapassa o simples gesto de imitação do real e passa a atuar sobre a realidade numa via de mão dupla – ao mesmo tempo que é fruto de um dado concreto, atua sobre esse dado concreto.

⁵ No original: “*su trabajo no es ya sólo con el canon y mediante él, sino a través y sobre él*”.

⁶ No original: “*la teatralidad absoluta invita a invertir las cosas, a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también esencialmente teatral o escenificado*”.

⁷ No original: “*para él, la consistencia imaginaria del mundo transfigurado poéticamente — del mundo escenificado con la ayuda de las novelas de caballería — se ha vuelto, como mundo de la vida, mil veces más necesaria y fundamentada que la del mundo real del imperio de Felipe II, necesario en virtud del oro y basado en la fuerza de las armas*”.

3. Borges e a gauchesca

Em *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia redige uma entrevista a respeito dos elementos paródicos na obra de Borges. Para o crítico, a obra de Borges está entre as duas linhas básicas que compõem a literatura argentina do século XIX: por um lado, a tradição gauchesca e, por outro, o europeísmo (Piglia, 2001, p. 63). A citação é o elemento paródico por excelência que Piglia enxerga na obra do autor. Nela, o escritor representa um elemento apócrifo de um sistema em crise e dissolução. A paródia, nesse sentido, só é possível a partir de uma visão total. Sendo Borges, para Piglia, a última figura desse sistema que representa a literatura argentina do século XIX, seu anacronismo representa uma transição, uma forma de irrisão de formas tradicionais (Piglia, 2001, p. 64).

Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*, retomando a discussão proposta por Piglia, salienta, a partir da leitura política desenvolvida pelo escritor, que “Borges desapropria a citação ao sublinhar, através das referências errôneas e atribuições falsas, as relações entre paródia e propriedade” (Avelar, 2003, p. 107); ou seja, é pensando em como funcionam esses modos de apropriação na literatura que Piglia enxerga a paródia borgeana para além de um simples jogo de linguagem. Nela, reside também a relação material de propriedade e é com ceticismo e ironia que a obra de Borges volta-se para o passado literário, esse sistema de citações que, desde Sarmiento a Lugones, tenta domesticar e purificar o território nacional de uma *barbarie genealógica*.

A outra face da moeda desse sistema que Borges encerra é a gauchesca, de Hidalgo a Hernández, sendo a contraposição do cosmopolitismo europeizante. Avelar parte do pressuposto de um *tom* que permeia a relação de Borges com a tradição gauchesca. Seguindo os rastros do primeiro Borges, das *Inquisições*, *O idioma dos argentinos* e outras obras que o autor renegaria posteriormente, Avelar (2003, p. 108) diz: “há, é certo, uma forte veia populista que atravessa toda a obra de Borges”, e é deste Borges, entre a vanguarda e o populismo, que se extrai sua relação genealógica com a gauchesca; dá-se, assim, início ao réquiem de um universo das *orillas*: “Ao tematizar a impossibilidade do heroísmo num mundo que cada vez mais prescindia dele, Borges escreveria o epitáfio do gênero” (Avelar, 2003, p. 108-109).

Desse matiz, o declínio social do *gaucho* é representado pela apropriação letrada de sua voz. A verdade elementar dos homens simples, parafraseando Piglia, é empobrecida pela biblioteca e os livros – ou seja, a trajetória do *Martín Fierro*, de Hernández, nas duas partes, traduz essa derrota de modo velado. Derrota essa que Borges exacerba ao escrever o epitáfio do gênero. Piglia (2001), a respeito da relação do Borges com a tradição gauchesca, salienta que, para o autor, a *gauchesca* é mais um efeito, um modo de narrar (p. 76).

Esse modo de narrar que busca conhecer a voz do homem comum está sempre composto dentro de uma fórmula. Borges transcreve um relato oral que lhe foi contado, fórmula por meio da qual transmite os contornos de uma *língua* e uma *intriga* próprias. O tom populista, nesse sentido, é bem expresso nesses termos; o tom da vanguarda, por outro lado, não é, para Piglia (2001, p. 77), simplesmente uma prática de escrita, um estilo, mas como um modo de ler, uma atitude mediante as hierarquias literárias e valores estabelecidos. Desse modo, o tom populista na obra de Borges independe das suas oscilações políticas, poderíamos dizer então que o que

sobressai dentro da linha que traça a obra de Borges desde *Hombre de la esquina rosada en el 27* e *La noche de los dones* é um *ethos* popular que varia em todos esses contos que anelam dar um fim à gauchesca.

Essa supremacia dos valores do *hombre simple* é perceptível em um ensaio do próprio Borges no livro *Outras inquisições* (2007), intitulado *O nosso pobre individualismo*. Neste ensaio, Borges tece uma reflexão a respeito de uma cosmovisão nacional argentina que rechaça o Estado e é puramente individualista, de modo que não há uma relação de representação entre o povo e o Estado: “pode-se atribuir a isso a circunstância de que, neste país, os governos costumam ser péssimos, ou ao fato geral de que o Estado é uma inconcebível abstração; a verdade é que o argentino é um indivíduo, não um cidadão” (Borges, 2007a, p. 47-48). Para além do determinismo que o autor lega aos *individuos* argentinos, o que chama à atenção é a comparação que determina a afinidade, segundo Borges, entre Argentina e Espanha, a partir de algumas linhas de *Dom Quixote* e o fim da primeira parte de *Martín Fierro*:

[O argentino] sente, como o Dom Quixote, que ‘cada um deve se ocupar de seu pecado’ e que ‘não fica bem que homens honrados sejam algozes de outros homens de coisas que não lhes digam respeito (Quijote, I, XXII). Mais de uma vez, diante das vãs simetrias do estilo espanhol, tenho pensado que diferimos irremediavelmente da Espanha; essas duas linhas do *Quixote* foram suficientes para me convencer do erro; são como que o símbolo tranquilo e secreto de nossa afinidade. A confirmação profunda disso é uma noite da literatura argentina: aquela desesperada noite em que um sargento de polícia rural gritou que não ia permitir que se praticasse o crime de se matar um valente e começou a lutar contra seus próprios soldados, ao lado do desertor Martín Fierro (Borges, 2007a, p. 48).

Dessa comparação, Borges (2007a, p. 48) arremata uma outra: “o mundo para o europeu é um cosmos, em que cada um corresponde, no íntimo, à função que exerce; para o argentino, é um caos”. Essa sugestão de uma genealogia anárquica que Borges esboça é não só um indício do que foi dito por Piglia, mas uma leitura que não permite outras analogias literárias da figura do *gaucho*, do “herói solitário que luta contra a patrulha, seja em ato (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), seja em potência ou no passado (Dom Segundo Sombra)” (Borges, 2007a, p. 49). A adição do Quixote, todavia, que demarca uma afinidade até então desconhecida, parece-nos imprescindível em toda a obra borgeana. É curioso pensarmos que o núcleo desse valor anárquico que marca a afinidade entre as culturas argentina e espanhola parte da voz “atormentada” do cavaleiro da triste figura. O que mais corrobora essa leitura da afinidade entre essas duas vozes distintas, a do Quixote e a do *Gaucho*, principalmente do *Gaucho* que a obra de Borges persegue, pode ser visto, mais uma vez, na leitura de Piglia (2001, p. 84, tradução nossa): “manter unidos os termos sempre em embate, creio que isto é constitutivo em Borges, e que a longo prazo fazem prevalecer a ideia que a biblioteca, os livros empobrecem e as vidas elementares dos homens simples são a verdade”⁸.

⁸ No original: “mantener unidos los términos, siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y las vidas elementales de los hombres simples son la verdad”.

Uma das narrativas de Borges, citado por Piglia, que corrobora essa perspectiva é o conto “O Sul”, do livro *Ficções*. A importância de lembrarmos este conto de Borges possui suas justificativas. A primeira elencada na descrição de Piglia – que salienta os momentos-chave do conto, iniciado com o acidente do protagonista –, em que a leitura d’*As mil e uma noites* determina a antítese entre a vida simples e elementar. Em certo trecho, o autor dirá:

Para Borges, a barbárie, a vida elementar e verdadeira, o destino sul-americano são, antes de tudo, a paixão. Não porque não existam paixões intelectuais, e isso Borges sabe melhor que ninguém, mas sim porque do outro lado está a experiência pura, a epifania (Piglia, 2001, p. 85, tradução nossa)⁹.

Por mais bem definida que esta antítese esteja na leitura de Piglia, os matizes que definem essa oposição parecem mais complexos. No conto em questão, em determinado momento da sua viagem para o Sul, Dahlmann enxerga árvores e sementeiras que reconhece não saber nomear, visto que “seu conhecimento direto do campo era bastante inferior ao seu conhecimento nostálgico e literário” (Borges, 2007b, p. 164). O Sul que Dahlmann tenta acessar é inacessível; o Sul das experiências verdadeiras e das epifanias parece estar mesclado com esse conhecimento paradoxal das paixões literárias, porque nesse momento já é fruto da memória. Assim como Dom Quixote não precisa estar mais lendo os romances de cavalaria quando sai para suas aventuras, Dahlmann, do mesmo modo, só enxerga e reconhece o que passa pelo filtro dos seus conhecimentos literários. Sua percepção febril da viagem é notada, quando se lembra do gato que se deixava acariciar como uma “divindade desdenhosa” e que enquanto o alisava, percebia o quão ilusório era aquele contato, pois “o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante” (Borges, 2007b, p. 163); até o instante em que a personagem vislumbra o *gaucho* anacrônico que lhe joga uma adaga antes do duelo, como um sinal do Sul. Dahlmann, assim como Borges, não consegue se desvincular totalmente do seu mundo erudito sem que o prenúncio da morte se desvele. Entre o começo e o fim, o que se esboça é a percepção febril que embaça a antinomia entre o real e o ficcional.

4. *El gaucho insufrible*

O segundo elemento que torna importante a recapitulação do conto de Borges é a afinidade entre as intrigas de *El gaucho insufrible* e “O Sul”. Dahlmann é, em vários momentos, um exemplo para a personagem central da narrativa de Bolaño, e parece ser, influenciado pela leitura dos textos de Borges, que Pereda compõe e resolve seus conflitos. Borges e Dahlmann são os elementos embrionários da composição do conto de Bolaño; além deles, há Di Benedetto, Wilcock e Cortázar, como aponta Faverón Patriau. Esse emaranhado de referências e diálogos torna esse conto de Bolaño predominantemente metaliterário e intertextual, como se toda a sua

⁹ No original: “Para Borges la barbarie, la vida elemental y verdadera, el destino sudamericano son antes que nada la pasión. No porque no haya pasiones intelectuales, y eso Borges lo conoce mejor que nadie, sino porque del otro lado está la experiencia pura, la epifanía”.

composição, de dentro para fora – desde a consciência das personagens (Pereda) até a forma que a história é construída – estivesse a par desses matizes intertextuais:

Não é arriscado afirmarmos que tudo neste conto está primordialmente cheio de literatura, e a consciência desse reflexo, consciência da paródia, viaja de dentro para fora, desde o reconhecimento por parte dos personagens até a consciência da história: os eventos d'O *gaucho* insofrível são meticulosamente intertextuais e metaliterários (Patriau, 2008, p. 401, tradução nossa)¹⁰.

Publicado em 2003, numa coletânea que tem o mesmo título do conto em questão e sendo o último livro revisado e publicado por Roberto Bolaño em vida, *El gaucho insufrible* é um conto narrado em terceira pessoa e gira em torno de Manuel Pereda, um advogado, aposentado e viúvo, que após ter criado sozinho os filhos e observar a degradação econômica e política da Argentina em anos peronistas, decide voltar a morar na estância da infância. Essa *volta* à infância e ao Sul lembra, desde já, Dahlmann e esboça, assim como no conto de Borges, uma percepção nostálgica da identidade nacional ou de um estilo de vida *puro* que o espaço urbano, a recessão e o presente parecem não proporcionar.

Pereda é descrito como um homem simples, um ótimo pai e um advogado honrado numa época em que a honra parecia em falta na Argentina. A breve descrição pregressa da sua personalidade serve como base para comprovarmos o desvario futuro. Ainda assim, o desvario parece ter dupla origem, no senso de justiça e retidão fora da realidade e na própria literatura: “Exemplos da primeira são o Bebe e a Cuca Pereda, seus filhos, que tiveram uma infância e uma adolescência felizes e que em seguida, carregando na intensidade da acusação em questões práticas, jogaram na cara de Pereda que ele lhes sequestrou a realidade tal qual era (Bolaño, 2024, p.15). O sequestro da realidade empreendido por esse pai superprotetor até então não possui o contorno que adquire no momento em que viaja para o Sul, mas parece ter origem nesse mesmo senso de honra que o afasta da vida pública e faz com que ele se dedique durante algum tempo à leitura e viagens.

A diferença de Pereda e Dahlamann pode ser traçada por uma propensão do primeiro a mover a experiência particular ao espaço coletivo. Enquanto a trajetória de Dahlmann no conto de Borges é predominantemente existencial, imersa nas suas divagações filosóficas sobre o tempo e seu destino, Pereda, ao contrário, movimenta-se para uma reflexão abertamente política e social. O primeiro exemplo disso é a justificativa que o advogado dá para não se envolver em nenhum outro relacionamento afetivo após a morte da sua esposa, por quem foi terminantemente apaixonado e ainda nutre uma espécie de amor nostálgico:

Quando os dois ou três amigos íntimos do advogado lhe perguntavam a respeito, este invariavelmente respondia que não queria o peso (insuportável, segundo sua expressão) de arranjar uma madrastra para seus rebentos. Para Pereda, o grande problema da Argentina, da Argentina daqueles anos, era precisamente o problema da madrastra. Nós, argentinos, dizia, não tivemos mãe ou nossa

¹⁰ No original: “No es un riesgo afirmar que todo en este cuento está hecho primordialmente de literatura, y la consciencia de ese reflejo, consciencia de la parodia, viaja de adentro hacia fuera, desde el reconocimiento por parte de los personajes hacia la construcción de la historia: los eventos de *El gaucho insufrible* son meticulosamente intertextuales y metaliterarios”.



mãe foi invisível ou nossa mãe nos abandonou na porta do orfanato. Madrastras, por outro lado, tivemos demasiadas e de todas as cores, começando pela grande madrastra peronista. E conclua: sabemos mais de madrastras do que qualquer outra nação latino-americana (Bolaño, 2024, p. 16).

A justaposição da sua experiência familiar com a experiência histórica da Argentina faz com que Pereda crie uma concepção genealógica própria da nação. Sua busca não é, propriamente, pela mãe perdida da Argentina, mas pela superação dessa ausência, não deixando espaço para as falsas figuras maternas. É como se a partir da superação dessa ausência, Pereda empreendesse uma busca, consciente ou não, por essa condição de liberdade pura, de liberdade anárquica de que fala Borges, em “O nosso pobre individualismo”, e que só pode ser expressa na figura do *gaucha* rebelde e errante. Pereda é então impelido a voltar para a estância da família por causa do início da recessão, congelamento de contas bancárias e da renúncia do presidente.

Pereda foge do caos social que Buenos Aires representa – tenta fugir espacialmente do seu tempo; momento que Ludmer (2013) chamaria de *tempo zero* –, mas também tenta fugir do seu presente para o seu passado e para um passado simbólico que aparentemente só existe sob a evocação literária. O movimento, apesar de desesperado e feito a contragosto, tendo em vista que Pereda ficava cada vez mais sem dinheiro e sem condições de permanecer na capital, é também uma emulação do mesmo trajeto feito por Dahlmann, dado que é com certa frequência que Dahlmann e o conto de Borges voltam à memória de Pereda: “Recordou, como era inevitável, o conto ‘O Sul’, de Borges, e depois de imaginar o armazém dos parágrafos finais seus olhos se umedeceram.” (Bolaño, 2024, p. 22); “Por um instante pensou que seu destino, seu fodido destino americano, seria semelhante ao de Dalhmann, e não lhe pareceu justo...” (Bolaño, 2024, p. 27).

O curioso é que suas tentativas de escapar do seu próprio tempo são infrutíferas. Pereda se vê preso ao presente à medida que se afasta dele. O que, no conto de Borges funciona como uma transição, a viagem de trem, aqui sob a ótica de Pereda, ainda certifica o presente. O que primeiro surge como uma curiosidade no horizonte que preenche os pampas argentinos – coelhos que aparecem correndo ao lado dos vagões do trem –, logo se transforma no maior signo de pobreza que assola as áreas provinciais. Faverón Patriau (2008, p. 381, tradução nossa) salienta que, como um dado real, a invasão dos coelhos golpeou duramente a economia agrária da Argentina do século passado, e Pereda os nota pela primeira vez no mesmo ambiente em que Dahlmann parece escapar do seu próprio tempo: “Quando voltou a apoiar a testa na janelinha, viu que os coelhos perseguidores já haviam alcançado o coelho solitário e se jogavam cruelmente em cima dele...” (Bolaño, 2024, p. 22).

A releitura irônica demarca o conflito da personagem. A escassez é tão extrema que os coelhos passaram a comer uns aos outros e, aos poucos, Pereda percebe que os roedores se tornaram a única fonte de alimento dos próprios *gauchos*. *Gauchos* que aqui já são os *orilleros* que a obra de Borges, segundo Piglia, denuncia. Ao se deparar com essas figuras pequenas – como o *gaucha* que acompanha Don Dulce, dono da estância *Mi Paraíso*, de quem Pereda compra o que parece ser o último cavalo da província de Capitán Jourdan – e amedrontadas, como os jovens *gauchos* que encontra numa pulperia onde, para demonstrar sua autoridade, entra a cavalo e

cospe no chão, de modo que “o perdigoto, virulento, saiu quase de imediato disparado de seus lábios e os *gauchos*, assustados e sem entender nada, tiveram tempo apenas de dar um pulo.” (Bolaño, 2024, p. 27), Pereda assume uma figura central, paternalista, que toda vez que voltava ao povoado, montado no seu cavalo José Bianco, contava histórias para os *gauchos* e as crianças que o rodeavam: “A essas tertúlias logo se somaram outros *gauchos* e comerciantes, e às vezes até as crianças iam escutar as histórias que Pereda contava” (Bolaño, 2024, p. 28).

É, pois, à medida que convive com essas pessoas, ora os julgando – “Pereda sempre pensava que o ofício de don Dulce não engrandecia a pátria, e sim a apequenava. A qual *gaucho* de verdade lhe poderia ocorrer viver de caçar coelhos?, pensava.” (Bolaño, 2024, p. 29) –, ora fantasiando duelos – “Certas noites, sobretudo quando apareciam por ali *gauchos* provenientes de outras zonas ou caixeiros-viajantes desinformados, tinha vontade de arranjar briga.” (Bolaño, 2024, p. 32,) –, que Pereda, aos poucos, se torna um *gaucho* anacrônico, fora da própria realidade dos que o rodeiam. À medida que Pereda mergulha nos arquétipos que deseja tanto emular, suas falas *públicas* funcionam como parte do resgate de um espírito *gaucho* esquecido: “Decaimos baixo demais, dizia Pereda ao seu auditório, mas ainda podemos nos levantar como homens e buscar uma morte de homens.” (Bolaño, 2024, p. 32); e à medida que se esforça para reconstruir a estância da sua infância, sua casa em Buenos Aires aos poucos é esquecida, assim como a sua vida progressa.

Esta é, como salienta Faverón Patriau, as potências trágica e paródica do caráter de Pereda. Sua acentuada desconexão da realidade, assim como seu desconhecimento da vida profissional do filho, demonstra a nova aversão de Pereda por esse modo de vida cosmopolita. Nessa dissimulação, um vislumbre da *loucura* de Pereda se manifesta e o conecta, aos poucos, ao Cavaleiro da Triste Figura: “Filho de Borges e pai do ‘Bebe’, Pereda é um homem-pastiche, articulado de memórias livrescas, e no seu caráter de mosaico tantas vezes arbitrário se esconde a evanescência da sua personalidade” (Faverón Patriau, 2008, p. 402, tradução nossa)¹¹.

Essa articulação de memórias estritamente literárias, mas irrefletidas, é o que o aproxima de Dahlmann e o distingue, visto que este sabe o limite do seu conhecimento livresco em contraste com o mundo; Pereda, pelo contrário, abole qualquer distinção e cria à medida que o tempo passa esse espaço antinômico entre o real e o ficcional, assim como Borges (2007a, p. 61) acusa a Cervantes: “para Cervantes, o real e o ficcional são antinomias” e continua: “Cervantes criou para nós a poesia da Espanha do século XVII, mas nem aquele século nem aquela Espanha eram poéticos para ele”. É esse o efeito que o conto de Bolaño (2005, p. 29) esboça, ao criar sob uma realidade antipoética, uma *realidade* puramente poética; ou seja, no abismo que a Argentina daqueles anos parece se afundar aos poucos, com toda a crise econômica e pobreza, desestabilidade e insurgência de protestos, Pereda recria um mundo cada vez mais literário, uma realidade própria e singular que tem por intuito fazer com que retorne ao horizonte nacional a simplicidade e clareza perdidas. O efeito que se cria, citando Borges (2007a, p. 62), é o de usar talismãs sem propriamente ter os talismãs em mãos, mas sim por meio de uma alusão a esses aprestos.

¹¹ No original: “Hijo de Borges y padre de ‘el Bebe’, Pereda es un hombre-pastiche, articulado de memorias librescas, y en su carácter de mosaico tantas veces arbitrario se esconde la evanescencia de su personalidad”.



O desatino de Pereda ganha ares messiânicos no fim do conto. Se antes, como examina Faverón Patriau (2008, p. 406, tradução nossa), “Pereda será um profeta logo após sua renúncia à advocacia e sua imersão na biblioteca, que assume como um movimento moral em direção a um ascetismo duvidoso”¹², nas páginas finais sua figura se confunde explicitamente com um Cristo *porteño*: “Pereda entrando em Buenos Aires, nesse cenário, tinha a mesma ressonância que Jesus Cristo entrando em Jerusalém ou em Bruxelas, segundo um quadro de Ensor.” (Bolaño, 2024, p. 41).

A alusão à pintura de Ensor, de um Cristo que percorre as ruas de Bruxelas como se estivesse em Jerusalém, é o exemplo da faceta carnavalesca do conto de Bolaño. Ainda assim, porém, o prognóstico do apocalipse econômico de Pereda ecoa tragicamente por todo o conto como se estendesse com a praga dos coelhos e terminasse com a postura desmemoriada dos *gauchos* da província de Capitán Jourdan, distantes e irreais como moribundos. Por isso, sua vontade de mudança e sua postura messiânica não podem ser um ímpeto solitário: sua vontade é tornar a ficção a ação de um mundo morto-vivo e, para isso, parte da sua função messiânica e profética é reavivar esse espírito de ação, sintetizado na valentia do arquétipo *gaucha* literário, na memória desses habitantes das margens. É imperativo pensarmos nesse espaço esquecido. Se os coelhos não funcionam como alegoria da escassez suficiente, a médica de uma ONG que aparece nas páginas finais, examinando e vacinando os *gauchos* contra hepatite, surge como um atestado final, o último sinal que Pereda aguarda antes de tomar qualquer atitude: “[...] Pereda quis saber como andava seu pessoal. Anêmicos, respondeu-lhe a médica, mas ninguém tem hepatite B ou C.” (Bolaño, 2024, p. 41).

Se há em Pereda a desmedida de um leitor averso à reflexão, não é por simples insciência, mas sim por vontade de ação. A sua última viagem para Buenos Aires demarca essa ação. Ao contrário de Dahlmann que é convidado ao duelo e, como sinal do Sul, recebe uma adaga do velho gaúcho (Borges, 2007b, p. 168), Pereda não teve nenhum sinal transcendente e seu duelo não se deu de forma inesperada, sem que ele, como Dahlmann, estivesse despreparado: ao lado de fora do café onde Bebe se reunia com seus amigos escritores, quando seus olhos batem com os olhos de um escritor, que sai à rua para tomar satisfações com ele; quando Pereda “se viu segurando o punhal e se deixou levar. Avançou um passo e sem que ninguém percebesse que estava armado cravou-lhe a ponta, só um pouco, na virilha” (Bolaño, 2024, p. 44). Após o acontecido, Pereda faz uma compressa no escritor caído e se afasta. As últimas linhas de *El gaucha insufrible* não possuem o caráter redentor e fantástico do conto de Borges, mas ainda assim comporta certo alento:

O que fazer?, pensou o advogado enquanto perambulava pela cidade de seus amores, desconhecendo-a e logo a reconhecendo, maravilhando-se e se compadecendo dela, fico em Buenos Aires e viro um campeão da justiça, ou volto ao pampa, de que nada sei, e procuro fazer alguma coisa de proveito, sei lá, talvez com os coelhos, talvez com as pessoas, aqueles pobres *gauchos* que me aceitaram e sofrem comigo sem protestar? As sombras da cidade não lhe ofereceram nenhuma resposta (Bolaño, 2024, p. 44).

¹² No original: “Pereda será un profeta luego de su renuncia al derecho y su inmersión en la biblioteca, que asume como un movimiento moral en dirección de un dudoso ascetismo”.

Faverón Patriau (2008, p. 414, tradução nossa) considera Pereda um anti-Dahlmann, já que sua trajetória é oposta à de Dahlmann: “caminha à morte em uma viagem ao norte, entra na cidade como quem entra numa taberna”¹³ e apesar da viagem a Buenos Aires como o Cristo anacrônico representar, por um lado, seu próprio expurgo e salvação, por outro, é o que lhe possibilita uma outra interpretação das suas peripécias, uma que antevêja não seu fim no Sul, que foi paulatinamente desconstruído às margens do mito de Dahlmann, mas um sinal de esperança e reconstrução. Nesse sentido, a trajetória de Pereda o direciona sempre para esse espaço coletivo, tanto porque desde o começo seus prognósticos políticos esboçam essa preocupação social, assim como sua motivação última se fundamenta nessa possibilidade de “reingressar o mundo em uma ordem anterior às más formações da história” (Faverón Patriau, 2018, p. 415, tradução nossa)¹⁴. Pereda é imagem de novo horizonte que se faz simbólica e socialmente, que pouco tem a ver com as imagens e sombras vindas do passado. É assumindo a inutilidade desse grupo, tornando-se parte desse ornamento que ultrapassa o seu fim ou aquilo que, até então, lhe era dado como um fim, que a força de um ornamento barroco, sem limites demarcatórios, reorganiza uma realidade trágica, frustrando a própria morte como um Dahlmann que o personagem se emancipa da própria caricatura do *gaucho*. A grande diferença no gesto de Pereda é que, agora, ele se volta para um regime da vida.

A teatralidade enquanto artifício, em *El gaucho insufrible*, manifesta-se tanto estruturalmente quanto tematicamente. Estruturalmente se dá à medida que repete os *tropoi* narrativos do cânone gauchesco. Essa mistura, se estivesse limitada apenas à composição, correria o risco de assumir um *status* de pastiche, mas se exime dessa característica por possuir uma *consciência* interna da cópia e falsidade que as repetições evocam. É a partir dessa *consciência* que tematicamente a teatralidade adquire uma função a mais. Essa função realoca a forma ao seu período histórico, conscientizando, mesmo que brevemente, a narrativa da tradição literária que tenta evocar, destacando a artificialidade na concepção borgeana da gauchesca, como salienta Piglia, e das contradições do seu período, evocadas pelo descompasso de Pereda. Nesse sentido, o teatro como artifício, chave de interpretação dessas peripécias narrativas, revela, a partir da negação do externo-real, um sentido oculto, nova possibilidade de compreender o já dado, rearranjando uma outra finalidade ou negando finalidades predeterminadas.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Ambos os autores contribuíram igualmente.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflitos de interesses a declarar.

¹³ No original: “*camina a la muerte en un viaje al norte, entra en la ciudad como quien entra en la pulpería*”.

¹⁴ No original: “*reingresar el mundo en un orden anterior a las malformaciones de la historia*”.



REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. **Alegorias da Derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução por Saulo Gouveia, revisada pelo autor. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ADORNO, Theodor. W. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. **O gaucho insufrible**. Tradução por Joca Reiners Terron. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. p. 15-44.
- BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**: ensayos, artículos y discursos. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução por Arrigucci Jr. Davi. São Paulo: Companhia das letras, 2007a.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução por Arrigucci Jr. Davi. São Paulo: Companhia das letras, 2007b.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. El Martín Fierro. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas en colaboracion**. Buenos Aires: Emacé Editores, 1997. p. 513-565.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **Vuelta de siglo**. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2017.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. México: Ediciones Era, 2000.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. El Rehacedor: “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño salvaje**. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. p. 371-416.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução por Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.