

DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO

**FACUNDO**

ou civilização e barbárie

**Profº Júlio Pimentel**

História da América Independente I

Texto 6 / 17 Cópias

☞ TRADUÇÃO E NOTAS Sérgio Alcides

PRÓLOGO Ricardo Piglia

POSFÁCIO Francisco Foot Hardman

COSACNAIFY

SARMIENTO, ESCRITOR

Ricardo Piglia

1.

Falar sobre Sarmiento escritor é falar sobre a impossibilidade de ser escritor na Argentina do século XIX. Primeiro problema: é preciso ver nessa impossibilidade o estado de uma literatura carente de autonomia – a política invade tudo, não há espaço, as práticas se misturam, não é possível ser apenas um escritor. Segunda questão: essa impossibilidade foi a condição de uma obra incomparável. Sarmiento conseguiu escrever alguns dos melhores textos de nossa literatura porque era impossível ser escritor. Suas grandes obras (o *Facundo*, em primeiro lugar) expressam em sua *forma* esse paradoxo central.

A euforia de Sarmiento em relação ao poder de sua palavra escrita faz parte da mesma contradição. Sua megalomania discursiva soa como um exemplo da ideologia arrogante do artista fracassado que o ensaísta Philip Rieff<sup>1</sup> estudou em

1 Philip Rieff, "A Last World. The Impossible Culture: Wilde as a Modern Prophet", in *Salmagundi* n. 58-59 (outono de 1982-inverno de 1983), pp. 406-26.

alguns políticos contemporâneos. Se o político triunfa onde o artista fracassa, podemos dizer que na Argentina do século XIX a literatura só consegue existir onde a política fracassa. O eclipse político e a derrota estão efetivamente na origem das escritas fundadoras da literatura nacional. *Facundo, El gaucho Martín Fierro, Una excursión a los indios Ranqueles*, os romances de Eugenio Cambaceres foram escritos em condições de autonomia forçada.

No caso de Sarmiento, sua escrita literária é datada (1838-52) e não consegue sobreviver ao sucesso. Após a queda de Rosas, Sarmiento jamais voltaria a escrever: faria outras coisas, como atestam os 52 volumes de suas obras completas. (Há uma cena cujo final é narrado por Sarmiento: “À noite fui a Palermo, peguei papel na mesa de Rosas, e uma de suas penas, e escrevi quatro palavras a meus amigos do Chile, com esta data: *Palermo de San Benito, 4 de fevereiro de 1852*”. Momento decisivo, gesto simbólico, a escrita chegou ao lugar do poder: a partir de então, praticamente não haverá mais espaço, nem separação, nem lugar para a literatura.)<sup>2</sup>

2 A escrita literária de Sarmiento se interioriza, poderíamos dizer que se recolhe à circulação privada. A correspondência é o lugar em que deveríamos reconstruir a história da literatura em Sarmiento a partir de 1852. A carta como forma pessoal de relação com um interlocutor conhecido e ausente é uma forma central em sua escrita: ele a utiliza de modo magistral em *Campaña en el Ejército Grande* e em *Viajes*.

Depois da derrota de López Jordán, o trãnsfuga José Hernández, escondido num quarto do Hotel Argentino (em frente à Plaza de Mayo), escreve o *Martín Fierro* para “matar o tédio da vida de hotel”. Lucio V. Mansilla, afastado da ativa no exército, processado pelo fuzilamento de um desertor, espera o resultado do julgamento e nesse tempo vago escreve *Una excursión a los indios Ranqueles*.

O exemplo mais claro (e mais deliberado) da construção dessa distância é o de Eugenio Cambaceres, que em 1876 renunciou a seu mandato de deputado e a seu futuro político para se dedicar à literatura. (E o romance argentino deve muito a essa renúncia.)

Durante o século XIX, os escritores argentinos parecem viver uma dupla realidade; há um secreto revés em sua vida pública: são ministros, embaixadores, deputados, mas não podem ser escritores. (“Eu estou bem, relativamente bem, mas só ficarei feliz quando me dedicar a escrever romances”, disse Eduardo Wilde a Miguel Cané.) A literatura argentina do século XIX poderia ser uma metáfora do inferno para um escritor como Flaubert.

Claro que há uma estrita contemporaneidade entre a conhecida carta de Flaubert a Louise Colet, de janeiro de 1852, em que expressa sua aspiração a escrever um livro sobre nada, e a escrita de *Campaña en el Ejército Grande*, de Sarmiento. A aspiração de Flaubert sintetiza o momento mais alto de independência da literatura: escrever um livro sobre nada, um livro que busque a autonomia absoluta e a forma pura. (Essa carta privada de

Flaubert a sua amante é o manifesto da literatura contemporânea.) Condensa-se um processo histórico: Marx e Flaubert são os primeiros a falar da oposição entre arte e capitalismo. O caráter improdutivo da literatura é antagônico à razão burguesa: a consciência artística de Flaubert é um caso extremo dessa oposição. Fazer um livro sobre nada, um livro que não serve para nada, que escape do registro da utilidade burguesa: a máxima autonomia da arte é, ao mesmo tempo, o momento mais agudo de sua recusa da sociedade. Sarmiento, ao contrário, em janeiro de 1852, busca o sentido da escrita na eficácia e na utilidade: em *Campaña en el Ejército Grande*, debate com Urquiza (que não lhe dá ouvidos, não o reconhece, quase não lhe responde e o intimida com seu cachorro Purvis) e inutilmente tenta convencê-lo da importância e do poder social da palavra escrita. A *Campaña* narra esse conflito e, no fundo, é um debate explícito (uma campanha) sobre a função e a utilidade da escrita.

★

A assimetria entre Sarmiento e Flaubert (que são os dois escritores que melhor escrevem em suas respectivas línguas nesse período) resume os problemas da não sincronia e do desajuste em relação à cultura contemporânea, os quais definem nossa literatura desde sua origem. O lugar lateral e deserto da literatura argentina<sup>3</sup> (alheia à herança colonial e às tradições

3 “Dos livros do senhor, nenhuma notícia”, escreve Andrés Bello a Fray Servando Teresa de Mier, em carta de 15 de novembro de 1821. “Só o diabo →

pré-hispânicas, europeizada a partir das margens) se manifesta como cisão e dupla temporalidade. Tudo parece ao mesmo tempo contemporâneo e inatual. As primeiras reuniões do Salón Literario (1837) tentam definir uma estratégia que permita anular essa distância e tornar presente a cultura. A tradição cultural dominante na Argentina (até Borges) é definida pela tensão entre o anacronismo e a utopia (obviamente Borges soube explorar ao máximo a combinação do anacrônico e do utópico para construir suas ficções e sua teoria da leitura. No fundo, essa combinação é a matéria de “Pierre Menard”). A pergunta básica é, sempre, onde está o presente? Ou melhor, como estar no presente? E essa pergunta é um tema central na obra de Sarmiento.

Na origem da literatura nacional essa não sincronia aparece sobretudo nos problemas da autonomia e da função da literatura. Enquanto se obteve, na literatura europeia, uma

→ é que pode ter metido na sua cabeça a ideia de enviar exemplares de sua obra (ou qualquer outra) a Buenos Aires, que, de todos os países da América, é sem dúvida o mais ignorante e onde menos se lê.” Essa pobreza cultural e essa debilidade são, ao contrário do que se poderia pensar, a condição do chamado europeísmo da literatura argentina. Num dos primeiros testemunhos sobre a cultura no rio da Prata, o viajante francês Daireux (citado por Juan Agustín García em *La ciudad indiana*) assinala: “Procura suprir toda a juventude, marcada pela insuficiência de sua educação, buscando avidamente instrução nos livros estrangeiros. São poucos os jovens que não aprendem, com o único auxílio de dicionário, a traduzir o francês e o inglês, fazendo todo tipo de esforço para aprender, de preferência, o primeiro desses dois idiomas”.

separação institucionalizada entre as práticas e as categorias literárias, na literatura argentina essas questões só existem na consciência dos escritores e em sua vontade de fundar uma literatura nacional. Poderíamos dizer que, na Argentina, há uma dupla história do lugar da literatura.

1) De um lado, a literatura argentina responde à lógica geral e define sua função em relação a outras práticas sociais. No século XIX, a prática em relação à qual se define o lugar da literatura é, claro, a política. (Há uma relação estreita entre a história da autonomia da literatura e a história da constituição do Estado.)

A literatura nacional é uma força autonomizadora; tende a dissociar o poder político de outro poder, que o transcende, o da "inteligência": aí se define a função específica da escrita.

2) Por outro lado, tenta-se criar uma literatura emancipada, e a autonomia se define como uma relação com as literaturas estrangeiras. A literatura nacional é autônoma porque procura romper com a tradição espanhola e realizar em seu campo a mesma revolução contra a Espanha que ocorreu na política e na economia. Mas essa literatura emancipada se constrói na aliança com uma literatura estrangeira (já autônoma): a literatura francesa como literatura mundial.

Essa dupla relação (com a prática política e com as literaturas estrangeiras) define de modo próprio a autonomização da literatura e sua função. A definição do que significa

ser escritor se dá nesse duplo vínculo. "Deve-se ter um olho na inteligência francesa e o outro cravado nas entranhas da pátria": a divisa de Echeverría sintetiza esse duplo processo.

A perspectiva estrábica é a verdadeira tradição nacional: a literatura argentina se constitui nessa dupla visão, nessa relação de diferença e aliança com outras práticas e outras línguas e outras tradições. Um olho é o *aleph*, o próprio Universo; o outro olho vê na sombra dos bárbaros o destino sul-americano. O olhar estrábico é assincrônico: um olho mira o passado, o outro está posto no que virá.

A história da literatura argentina está marcada pela cisão, pela dupla temporalidade, pelas duas autonomias, pelo olhar do vesgo.

2.

Esse lugar indeciso determina um aspecto incerto da obra de Sarmiento: o uso deslocado da ficção. Ele próprio assim define, em *Recordações da província*, seu ingresso na escrita, com *La pirâmide*: "primeira vez em que as fantásticas ficções da imaginação me serviram para encobrir as fúrias de meu coração".<sup>4</sup>

4 *Recordações da província*, trad. Acácio França. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1952, p. 56. No original, no trecho final da passagem lê-se "para encubrir la indignación de mi corazón". [N.E.]

A pergunta, claro, é: se essa foi a primeira, quais foram as outras?

No uso da ficção, encontra-se cifrada de um modo específico a tensão entre política e literatura na Argentina do século XIX. Daria para dizer que a dificuldade da autonomia na literatura argentina se manifesta sob a forma de uma resistência à ficção. Desde o próprio início da literatura nacional se diz que a ficção é antagônica ao uso político da linguagem. A eficácia da palavra está ligada à verdade, com todas as suas marcas: responsabilidade, necessidade, seriedade, a moral dos acontecimentos, o peso do real. A ficção é associada ao ócio, à gratuidade, ao desvio de sentido, ao que não se pode ensinar. Diz Marcos Sastre, ao inaugurar o Salón Literario:

Teria sido fácil reunir nesta Biblioteca um grande número daqueles livros que tanto agradam à juventude. Essa multidão de romances inúteis que, às toneladas, exaurem diariamente os impressores europeus. Livros que devem ser vistos como uma verdadeira invasão bárbara em meio à civilização. Vandalismo que arrebatava às luzes do progresso humano um número imenso de inteligências virgens e perverte mil corações puros.

Sarmiento fala nos mesmos termos e, em *Viajes*, refere-se à “turba” de romancistas “que têm os espíritos agitados e fazem de Paris uma sociedade pueril, ouvindo de boca aberta essa

multidão de contadores de contos para entreter crianças, Dumas, Balzac, Sue”.

O exemplo mais nítido dessa leitura de época é o destino de *O matadouro*, de Echeverría.<sup>5</sup> O primeiro texto de ficção da literatura argentina permaneceu inédito por mais de trinta anos. E é preciso dizer que esse texto não foi publicado justamente porque era uma ficção, e a ficção não tinha lugar garantido senão como escrita privada, secreta. Nas páginas de *O matadouro*, escrito em 1838 e perdido entre os papéis de Echeverría até sua publicação, em 1871, oculta-se uma metáfora do lugar deslocado da ficção na literatura argentina.

Tentar fazer a história desse lugar da ficção é rastrear a história de sua dupla autonomia: de um lado, suas relações com a palavra política e, de outro, suas relações com as formas e os gêneros estrangeiros da ficção já autonomizada (em especial, o romance). A escrita de Sarmiento se define nesse duplo vínculo.

\*

É preciso dizer que a história da ficção argentina começa duas vezes. Ou melhor: a história da ficção argentina começa com a mesma cena de terror e violência contada duas vezes. Primeiro, na primeira página de *Facundo*, o que equivale a dizer a primeira página da literatura argentina. E, ao

5 Ed. bras: “O matadouro”, in Flávio Moreira da Costa. *Os melhores contos da América Latina*, trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Agir, 2008, pp. 47-59. [N. E.]

mesmo tempo (mas de modo deslocado), em *O matadouro*, de Esteban Echeverría.

Vocês se lembram da anedota que abre o *Facundo*. Sarmiento elege um momento decisivo de sua vida.

Em fins de 1840, saía eu de minha pátria, lastimavelmente desterrado, estropiado, cheio de hematomas, pontapés e golpes recebidos no dia anterior, numa dessas bacanais sangrentas de soldadesca e mazorqueiros.<sup>6</sup> Passando pelos banhos de Zonda, sob o escudo de armas da pátria que em dias mais alegres eu pintara numa sala, escrevi a carvão estas palavras:

*On ne tue point les idées.*

O Governo, a quem o fato foi comunicado, enviou uma comissão encarregada de decifrar o hieróglifo, que diziam conter desabafos ignóbeis, insultos e ameaças. Ouvida a tradução, “Pois bem!” – disseram – “O que significa isto?...”.

História ao mesmo tempo cômica e patética, a desse homem perseguido que se exila, foge e escreve em outra língua. Traz o corpo marcado pela violência da barbárie, mas também deixa sua marca: inscreve um hieróglifo em que a cultura é cifrada e que parece a contrapartida microscópica desse grande enigma que ele tenta traduzir, decifrando a vida de Facundo

6 Ver nota à p. 46.

(Quiroga. A oposição entre civilização e barbárie se cristaliza nessa cena em que a legibilidade está em jogo.

Sarmiento distancia-se nitidamente da barbárie de que se desterra recorrendo à cultura; não devemos esquecer que essa divisa é uma citação: uma frase de Diderot que Sarmiento cita mal e atribui a Fortoul, abrindo assim o capítulo de referências equivocadas, falsas citações, erudição apócrifa, que é um signo da cultura argentina pelo menos até Borges.

Nessa anedota se revela uma situação que a literatura argentina repetirá com variantes ao longo de sua história: o choque frontal entre o letrado e o mundo dos bárbaros.

→ *O matadouro* é o avesso atroz da mesma situação. No relato de Echeverría, o homem culto se interna no mundo do outro, na zona baixa dos matadouros e dos subúrbios. No lugar do exílio e da fuga, a ficção se constrói a partir da entrada no território inimigo, e a violência de que Sarmiento escapa surge como o núcleo da narrativa. O herói é apanhado pelos bárbaros, maltratado e torturado até a morte.

Pode-se pensar que o *Facundo* começa onde termina *O matadouro* e que essa continuidade de violência, tortura e exílio que está na origem manteve-se em nossa história através de múltiplos signos. Por outro lado, se para Sarmiento a violência ficou para trás e o poder do letrado se afirma no uso de outra língua que marca a diferença (“O que significa isto?”, perguntam-se os bárbaros), em Echeverría a violência está em primeiro plano, e a linguagem da narrativa é atingida, como o corpo, pelo enfrentamento. O texto reproduz,

ocorrência da  
+ figura  
palavras  
por n. llos.

no plano do léxico, o confronto, e é cindido entre a língua elevada, orgulhosa, culta e hoje quase ilegível para nós, uma língua de tradução, poderíamos dizer, do letrado unitarista, e a linguagem oral, popular e baixa dos suburbanos federalistas. E é paradoxal que todo o valor de *O matadouro* esteja na vitalidade dessa língua popular que traiu os pressupostos e a ideologia explícita de Echeverría, o qual buscava reproduzir no estilo o juízo de valor que identificava o choque entre o homem refinado e os bárbaros incultos. A textualização da narrativa inverteu essa oposição, e o mais vivo de *O matadouro* é esse registro oral em que, pela primeira vez em nossa literatura (fora da gauchesca), se manifesta a linguagem popular.

Na primeira página do *Facundo* e em *O matadouro*, enfrentam-se, de um lado, a língua estrangeira, a língua literária, a falsa citação, a erudição mais ou menos selvagem, a tradução, o bilinguismo; e, do outro, o corpo e suas marcas, a violência e a voz, o fracasso popular, os tons primitivos da língua nacional. E a tensão desse duplo registro marca obras tão díspares quanto as de Arlt, Borges, Marechal, Cortázar, Cambaceres, Cancela. Quando se consolida essa cisão, produzem-se os grandes textos de nossa literatura.

Haveria, então, duas versões na origem da ficção argentina: uma triunfal e paródica, outra alucinada e paranoica, de um confronto que já foi narrado muitas vezes. E caberia dizer que a paranoia e a paródia são os dois grandes modos de representação do mundo das classes populares na literatura argentina.

Mas há uma diferença-chave entre esses dois textos iniciais, que me interessa especialmente assinalar porque, num certo sentido, sintetiza o tema desta conferência.

Enquanto o começo do *Facundo* é proposto como um relato verdadeiro e assume a forma de autobiografia, *O matadouro* é uma ficção, e por ser uma ficção pode abrir a porta para o mundo dos bárbaros e dar-lhes um lugar e fazê-los falar.

A ficção se desenvolve na Argentina com a intenção de representar o mundo do outro, chame-se a ele bárbaro, gaúcho, índio ou imigrante. Porque para falar do mesmo, para narrar seu grupo e sua classe, durante todo o século XIX emprega-se a autobiografia.

Os letrados falam de si mesmos sob a forma do relato verdadeiro, e falam do outro pela ficção.

A literatura não exclui o bárbaro; ela o ficcionaliza, ou seja, o constrói tal como imagina o sujeito sobre o qual escreve. O inimigo é um objeto privilegiado de representação. Deve-se entrar em seu mundo, imaginar sua dimensão interior, sua verdade secreta, seus modos de ser. O outro deve ser conhecido para ser civilizado. A estratégia ficcional implica a capacidade de representação dos interesses ocultos do adversário. Nesse sentido, a barbárie é a construção do adversário *ideal*. (A figura do monstro é o extremo dessa imagem ficcional da perfeita diferença. "A Esfinge Argentina, metade mulher, pelo que tem de covarde, metade tigre, pelo que tem de sanguinário.")

O bárbaro é uma sinédoque do real: em seus traços físicos se leem, como num mapa, as dimensões e características da

realidade que o determina. A frenologia é uma cartografia. O outro não é apenas um sujeito ou um objeto, mas a expressão de um mundo alternativo. A barbárie é a metáfora de uma concepção espacial da cultura: do outro lado da fronteira estão eles; para conhecê-los deve-se entrar (como o unitarista de *O matadouro*) em seu mundo, transportar-se imaginariamente para esse território enigmático que começa além dos confins da civilização.

★

A invenção da realidade cindida é o núcleo central do *Facundo*. A oposição entre civilização e barbárie<sup>7</sup> descreve politicamente esse universo duplicado e em luta, mas, ao mesmo tempo, o constrói. A complexidade do livro deriva da tentativa de manter os dois campos unidos. Pode-se dizer que Sarmiento inventa uma forma de não quebrar essa conexão.

7 Para reconstruir a trama histórica e as linhas de interpretação implícitas nessa oposição, cf. Tulio Halperín Donghi, *Revolución y guerra*. Cidade do México: Siglo XXI, 1972. A análise do processo de ruralização das bases do poder, das relações entre massas populares, disciplina e exército, da relação entre Rosas e a Revolução de Maio é um extraordinário desenvolvimento do conteúdo central do *Facundo*. Nesse sentido, *Revolución y guerra* é o melhor livro já escrito sobre o *Facundo*. Um dos poucos casos em que o comentário deslocado sobre um clássico está à altura do clássico. Outro exemplo é *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, de Ezequiel Martínez Estrada. Tulio Halperín Donghi, aliás, escreveu alguns textos exemplares sobre Sarmiento (em especial, seu prólogo a *Campaña en el Ejército Grande*).

O que o texto une é a diferença pura. Não se trata apenas de uma questão temática: a escrita reproduz a cisão (e constrói a unidade). A forma da civilização é a forma da barbárie são representadas de modo distinto. Ao sistema de citações, referências culturais, traduções, epígrafes, marcas da leitura estrangeira que sustentam a palavra da civilização, opõem-se as fontes orais, os testemunhos e os relatos, os rastros da experiência vivida que reproduzem e fazem falar o mundo da barbárie (“escutei [esse canto] numa festa de índios [...]” [p. 105]. “Um homem iletrado [...] me forneceu muitos dos fatos que mencionei [...]” [p. 172]. “Eu mesmo o ouvi narrar os pormenores horríveis” [...]. [p. 269]. “Mais tarde obtive uma narrativa detalhada de uma testemunha presencial” [p. 169]). São duas formas da verdade, dois sistemas de comprovação que reproduzem a estrutura do livro e duplicam sua temática. A tensão entre o escrito e o oral, entre a cultura e a experiência, entre ler e ouvir reproduz uma diferença básica. A civilização e a barbárie são mencionadas de modo distinto: quem escreve o *Facundo* tem acesso às duas versões e pode traduzi-las. Esse duplo movimento é representado na primeira página do livro: o escritor está na fronteira, entre duas línguas, entre a citação europeia e as marcas no corpo, e esse é o lugar da enunciação.

★

O *Facundo* vem estabelecer uma relação imaginária entre dois universos justapostos e antagônicos. Os problemas da

forma literária do livro estão concentrados no e do subtítulo. (Ninguém tem um sentido tão pessoal da conjunção como Sarmiento. Sua escrita une o heterogêneo. O polissíndeto é o selo de seu estilo.) Nesse ponto concentra-se a tensão entre política e ficção. A política força que esse e seja lido como um ou. A ficção se instala na conjunção. O livro é escrito na fronteira: situar-se nesse limite é poder representar um mundo a partir do outro, poder narrar a passagem e o cruzamento.

Por isso interessa a Sarmiento o modo como Fenimore Cooper conseguiu ficcionalizar o cruzamento entre duas realidades. “O único romancista [...] que conseguiu ganhar renome europeu é Fenimore Cooper, e isso porque transportou o cenário de suas descrições [...] até o limite entre a vida bárbara e a civilizada [...]”. [p. 98]

Na verdade, Sarmiento atribui a Cooper as virtudes do gênero. Em *Teoria do romance*, Georg Lukács definiu o romance como a forma de um mundo cindido.<sup>8</sup> Fora da existência

8 Essa hipótese, formulada por Lukács em 1920, está implícita e foi retomada, discutida ou ampliada em quase todas as teorias posteriores sobre o gênero. Cf. Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”, in *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221 e 114-19; e também “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. Idem, pp. 54-60; e a carta a G. Scholem sobre Kafka de 12 de junho de 1938, em *Lettere 1913-1940*. Turim: Einaudi, 1978. Mikhail Bakhtin, “Epos e romance”, in *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. →

normalizada e da experiência trivial, surge o horizonte de outra realidade enigmática (ao mesmo tempo demoníaca e poética) que parece estar além da lógica e da razão. A forma do romance se define (basta pensar em *Dom Quixote*) quando é possível conceber uma existência mais intensa em outro mundo justaposto ao da vida cotidiana. A nostalgia de uma experiência que transcenda o imediato se converte na construção imaginária de uma realidade alternativa, com sua própria verdade e suas próprias leis: o romance narra a relação entre os dois mundos, e o herói é o que vai de um lado para o outro.

A oposição entre civilização e barbárie é o nome ideológico dessa cisão romanesca. A dupla realidade constitutiva da forma do gênero aparece invertida e politizada em Sarmiento. Por isso Raúl Orgaz<sup>9</sup> tem razão quando insiste que Sarmiento construiu a oposição entre civilização e barbárie a partir das novelas de Cooper.

→ São Paulo: Hucitec, Annablume, 2002.] C. Lévi-Strauss sobre mito e romance, in *Mitológicas III: A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961. Para uma síntese da relação entre a tradição metafísica da realidade duplicada e as origens do romance, cf. Ian Watt, *A ascensão do romance* [1957], trad. Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, capítulo 1. Ainda que não se dedique diretamente à definição do gênero, Ernest Bloch, em *El principio esperanza* (Madri: Taurus, 1976), considera o romance a forma utópica de resolução do mundo cindido.

9 Cf. Raúl Orgaz, “Sarmiento y el naturalismo histórico”, in *Sociología argentina*. Córdoba: Alessandri, 1950.

A luta de duas forças opostas que definem a realidade é uma constante no pensamento histórico da época e aparece em Sarmiento desde o princípio, mas o *Facundo* é escrito tal como é escrito (e é um livro único) porque Sarmiento encontra no gênero o modo de representar a experiência de um mundo cindido. Como assinalou Lukács, o gênero transforma a dimensão discursiva de ordem metafísica e mostra que a dupla realidade se deixa captar também como figura e como anedota. O que Sarmiento lê no gênero é essa representação figurada (e não apenas discursiva) do sentido. Produzir a experiência da significação; fechar a interpretação em uma imagem mais do que em uma ideia. A experiência romanesca da realidade cindida é o nó da forma literária do *Facundo*.

★

Não lemos o *Facundo* como um romance (o que ele não é), mas como um uso político do gênero. (*Facundo* é um protoromance, uma máquina de romancear, o museu do romance futuro. Nesse sentido funda uma tradição.) A discussão com o gênero está implícita no livro. *Facundo* é escrito antes da consolidação do romance na Argentina e antes da constituição do Estado nacional. O livro se relaciona com essas duas formas futuras. Discute, ao mesmo tempo, as condições que o Estado deve reunir (capítulo 15) e as possibilidades do romance americano por vir (capítulo 2). De um lado, o *Facundo* é um germe do Estado (no sentido em que Lévi-Strauss dizia que o totemismo era um germe do Estado) e, de outro, é o germe

*Autógrafo  
A. Sarmiento*

do romance argentino. Tem algo de profético e de utópico e produz o efeito de um espelhismo: no vazio do deserto se vislumbra como real o que se espera ver. O livro é construído entre o romance e o Estado: ele os antecipa e os anuncia, e se coloca entre essas duas formas antagônicas. O *Facundo* não é *Amália*, de Mármol, nem as *Bases*, de Alberdi: é feito da mesma matéria, mas transformada na origem, e como cruzamento ou forma duplicada.

A chave dessa forma (a invenção de um gênero) consiste no fato de que a representação romanesca não se autonomiza; ela é controlada pela palavra política. Aí se define a eficácia do texto e sua função estratégica: a dimensão ficcional propõe uma disputa sobre suas normas de interpretação que percorre a história. O *Facundo* sugere um tipo de verdade diferente da verdade que pratica. A discussão sobre as distorções, os erros, os exageros e a romantização da realidade que conformou a leitura de seus contemporâneos está diretamente ligada a essa questão. Da detalhada revisão de Valentín Alsina às opiniões de Alberdi, Gutiérrez, Echeverría,<sup>10</sup> todas

10 Cf. "Notas de Valentín Alsina al libro *Civilización y barbarie*", publicadas pela primeira vez na *Revista de Derecho, Historia y Letras*, dirigida por Estanislao Zeballos, tomos x e xi, 1901. Cf. Juan Bautista Alberdi, "Facundo y su biógrafo", in *Escritos póstumos*. Obras completas, tomo v. Juan María Gutiérrez escreve a Alberdi, em carta de 6 de agosto de 1845: "O que disse sobre o *Facundo* no *Mercurio* não lamento, escrevi antes de ler o livro; estou convencido de que será mal recebido na República →

as críticas destacam que o livro não obedece às normas de verdade que postula. Ao mesmo tempo, todos reconhecem nesse desajuste o fundamento de sua eficácia literária. (Esse debate só é concluído quando a ideologia do livro triunfa e ele é canonizado.)

O *Facundo* se constrói na tensão entre o caráter discursivo e o caráter figurado do sentido: conforme o que se enfatiza, se lê uma ou outra coisa. Num de seus planos, o livro não é verdadeiro nem falso: propõe uma experiência da realidade e se funda na crença. Mas, ao mesmo tempo, postula ser a própria verdade, a reconstrução mais fiel que já se fez da luta entre a civilização e a barbárie. O problema das normas de interpretação é interno à estrutura: em alguns momentos, Sarmiento percebe a liberdade de leitura implícita no livro. “O *Facundo* de que me fala com tanto interesse, um amigo argentino me disse que os muitos erros que contém são uma das razões de sua popularidade”, escreve em carta a Miguel Luis Amuchastegui, em 26 de dezembro de 1853. “Há, entre nós, divórcio entre o leitor e o livro. Mas o

→ Argentina, e que todo homem sensato verá nele uma caricatura: o livro é como as pinturas que os viajantes às vezes fazem de nossa sociedade para mostrar coisas exóticas: o matadouro, a mulata na intimidade com a menina; o cigarro na boca da velha senhora etc. etc. A República Argentina não é um charco de sangue...”. Em data posterior (julho de 1850), e também em carta a Alberdi, Echeverría refere-se aos erros e aos exageros de Sarmiento em sua luta contra Rosas (“Sarmiento está ficando louco...”).

*Facundo* cai em suas mãos e sua leitura já é uma discussão. O leitor, por sua vez, também se torna autor, podendo corrigir um fato mal narrado ou um efeito atribuído a uma causa diferente da verdadeira.” O fascínio do texto e de seus usos possíveis e de suas transformações tem algo a ver com seus erros, quer dizer, com seus desvios da verdade e com sua construção figurada e ficcional da significação.

A primeira página do *Facundo* se concentra nesta questão: primeiro há uma advertência a respeito das inexatidões e dos erros, com o foco na relação entre o verdadeiro e o falso; depois, conta-se uma anedota. Há uma relação imediata entre o debate sobre a tergiversação da realidade e a história que abre o texto. “Não importa a verdade dos fatos narrados, importa se o autor representa os acontecimentos como reais ou fictícios”, escreveu Jan Mukarovski. Essa é a resposta de Sarmiento. A anedota inicial define as condições da enunciação verdadeira: essa primeira página constrói o marco, por ela entra o sujeito da verdade. Na entrada está a experiência vivida, a violência, a cultura europeia; aquele que diz *eu* afirma seu direito à palavra: vai falar por causa disso, mas também vai falar sobre isso, e a forma autobiográfica é a garantia da verdade.

No *Facundo*, Sarmiento apresenta, *invertidos*, os termos que definiam “pela primeira vez” seu ingresso na escrita: agora se serve da indignação de seu coração para ocultar as fantásticas ficções da imaginação. (Essa inversão é a descoberta de uma forma e a invenção de um gênero.)

A ficção se subordina ao uso político da linguagem, mas a ficção constrói o cenário para que a palavra política entre. A cena inicial do *Facundo* está lá para que se escreva uma citação. Não importa se é falsa ou verdadeira (foi escrita como se fosse verdadeira), foi contada para que o sentido seja fixado em uma imagem, para que a significação seja o resultado de uma experiência.

Mas o lugar onde se concentra a verdade discursiva também foi trabalhado pela tergiversação, pelas distorções, pelo uso ficcional: Sarmiento encontra, num artigo da *Revue Encyclopédique*, uma frase de Diderot (“*On ne tire pas de coup de fusil aux idées*”), a reproduz em um artigo de 1842,<sup>11</sup> usa-a no início do *Facundo*, cita mal, traduz do seu jeito (“Degolam-se homens, não ideias”), transforma-a, desloca-a, dela se apropria. A citação francesa acaba convertida, depois dessa metamorfose, em frase de Sarmiento: “Bárbaros, não se matam as ideias”. (Talvez a frase mais famosa da história argentina; seu selo de identidade falsa.)

Nesse exemplo microscópico sintetizam-se os procedimentos que Sarmiento vai expandir e reproduzir ao longo de todo o livro (e em sua escrita literária): trata-se de um manejo da verdade, ligado também ao erro, à tradução, ao plágio, à falsificação, à urgência, à apropriação, à liberdade ficcional, à necessidade política. Mas o fundamento da forma que aqui vemos

11 Cf. Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento. Éducateur et publiciste*. Paris: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 1963.

em miniatura reside também no uso figurado da verdade: Sarmiento sintetiza uma rede abstrata de sentido numa experiência representada numa imagem (inapagável). Dessa forma, constrói o cenário imaginário para escrever a verdade. Ou seja, Sarmiento sabe construir a cena dramática que condensa as linhas abstratas de uma interpretação. Não importa se essa construção é verdadeira ou falsa, assim como a ficção é, ao mesmo tempo, verdadeira e falsa; assim como a ficção, busca produzir uma experiência da verdade.

3.

Sarmiento funda a literatura nacional porque encontra uma solução de compromisso que atende, ao mesmo tempo, à liberdade da escrita e às exigências da eficácia política. O atraso e a falta de autonomia da literatura argentina do século XIX dificultam a constituição institucionalizada dos gêneros e tornam seus limites incertos. Sarmiento explora como ninguém a possibilidade dessa imaturidade das formas. Construído com todas as leituras e com todos os livros, o *Facundo* é um livro único, que não se parece com nenhum outro. Sua característica básica é a justaposição e a mescla de gêneros fragmentados: simultaneamente, o ensaio, o jornalismo, a correspondência privada, a crônica histórica, a autobiografia. (A eficácia prática do livro depende desse uso dos gêneros.) Sarmiento usa os gêneros como diferentes

maneiras de enunciar a verdade: cada gênero tem seu sistema de provas, sua legitimidade, seu modo de fazer acreditar. Os gêneros são posições de enunciação que garantem os critérios de verdade. Nesse sentido, há uma relação direta entre o uso fragmentário dos gêneros e o efeito de verdade (chave da eficácia política).<sup>12</sup>

A necessidade de encobrir e dissimular o uso ficcional da linguagem é o que explica o movimento da escrita entre os gêneros. Mas a construção ficcional é o nó (*a forma interna*) que unifica e mantém ligada essa constelação. O uso da ficção é o que impede que um gênero predomine sobre os outros

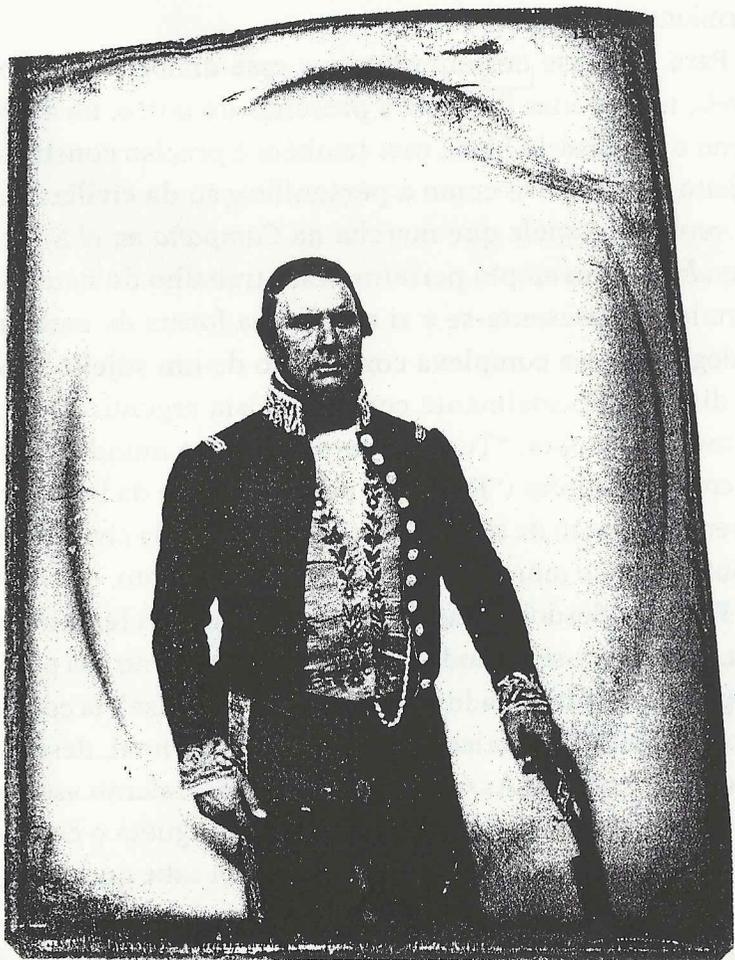
12 Os dois problemas são um só. A questão poderia ser sintetizada na expressão: *não há livro como este*. Por um lado, está implícita uma pergunta sobre Que tipo de livro é este? (“poema, panfleto, história”). Por outro, sugere a certeza de que não há livro igual (“Vale mais do que um batalhão de soldados com armaduras, mandado por um chefe arrojado”). A chave, claro, é a relação entre as duas questões: no cruzamento se desenvolve, ao mesmo tempo, a problemática da dupla autonomia e o lugar do Sarmiento escritor. Numa data tão tardia como 1876 (OC, t. XXII), em um discurso sobre os trens, Sarmiento diz: em meio ao silêncio e ao terror rosista “ouveu-se, do outro lado dos Andes, uma voz e viu-se, vinda do Chile, como uma luz que mostrava outro caminho, que não se podia abrir com a espada, um panfleto, um romance, um livro, como queiram chamá-lo, surgiu das prensas do Chile”. A incerteza genérica do livro é a condição de sua eficácia. Mas a falta de autonomia e as urgências da função prática são a condição dessa incerteza genérica e de seus usos ambíguos da verdade e da ficção.

e o que possibilita a expansão e a proliferação da escrita de Sarmiento. A condição formal básica, que unifica os registros múltiplos no *Facundo*, é ficcional.

Sarmiento constrói o núcleo dessa forma interna pela primeira vez em “La pirâmide” (*El Zonda*, ano I, n. 6, p. 25, ago. 1839). Esse procedimento é a origem de sua escrita literária, ou seja, está no começo cronológico de sua literatura, e se repete cada vez que Sarmiento começa a escrever. A cena básica é simples: o outro ficcionalizado é convocado como um espectro (ou ainda, o monstro e o enigma, a síntese da cultura inimiga); o sujeito da verdade entabula um diálogo e uma luta pessoal com ele. A escrita é o cenário dessa disputa.

Em “La pirâmide” é a tradição cultural espanhola que se personifica no espectro de um pai morto. “A sombra descarnada” defende a tradição negativa: a herança espanhola é essa figura monstruosa que injúria “o patriota maldito, o filho parricida”.

A invenção de um gênero consiste na construção de uma forma imaginária de relação direta e pessoal com a história e a política. A escrita reproduz o movimento desse diálogo com um interlocutor presente que é, ao mesmo tempo, o objeto do discurso e seu destinatário. O complexo dispositivo pronominal típico da escrita de Sarmiento é uma expansão dessa situação básica: a escrita representa uma cena oral de polêmica e injúria, que assume a forma do interrogatório, do sermão, da oratória política, da calúnia, da autodefesa, da recusa de obrigações. As interrogações, interjeições, negações, os subentendidos,



☛ Graças a Urquiza, o apelido de *louco* pespegou-se em mim

as perguntas implícitas, trabalham a construção imaginária do inimigo (e seus aliados) como base da situação de enunciação. (O outro é o *tu* do discurso, mas também é seu objeto. Quando se converte em *ele* e monta seu bando e suas alianças [*eles*], estamos em meio ao complô e à paranoia.)

O espectro sofre metamorfoses e muda de lugar, e seu conteúdo se modifica. Em *Mi defensa* é a pátria que “afunda sob meus pés, me evapora, me converte num espectro horrível”. No *Facundo* “a sombra terrível” é o espectro do morto que encerra todos os enigmas da barbárie. Em *Campaña en el Ejército Grande* o lugar do enigma e do monstro é ocupado pelo general Urquiza (e por seu cachorro Purvis!). Seria melhor dizer: a *Campaña* é um dos grandes livros de Sarmiento porque essa forma dramática do enfrentamento direto com o outro enigmático que não ouve, que monologa, cujas razões profundas devem ser imaginadas, funciona como um modelo para representar uma situação histórica concreta. (Urquiza assiste a essa figuração com certa indiferença irônica, mas sem dúvida percebe o excesso da atuação de Sarmiento e a sobrecarga paranoica. “Graças a Urquiza, o apelido de *louco* pespegou-se em mim”, escreve Sarmiento a Mary Mann em 1868.) Na *Campaña*, o caráter figurado do sentido se impõe mais uma vez à significação puramente discursiva.

O motor secreto dessa luta imaginária e pessoal com a figura do puro outro é, claro, Juan Manuel Rosas. A imagem do espectro e suas metamorfoses é a forma com que Sarmiento representa seu impossível diálogo com Rosas. Sarmiento é

um grande escritor porque esse diálogo com Rosas, em seus textos, está sempre deslocado e ficcionalizado, e é indireto e mediado. Sarmiento nunca escreve um livro sobre Rosas, mas só faz escrever sobre Rosas: a grande decisão foi eleger Quiroga como tema de um livro (sobre Rosas). Esse deslocamento é chave porque constrói uma figura de disputa entre Sarmiento e Rosas. Da mesma forma que Rosas politiza a língua e a usa para construir uma rígida simbologia federal, que condensa as linhas de sua interpretação, na outra trincheira Sarmiento construirá um cenário e usará o fantasma de Quiroga para construir, também ele, uma simbologia que condense, numa série de imagens e divisas, o outro sentido da história. “Uma barulhenta querela estourou entre Rosas, Herói do Deserto, e Sarmiento, membro da Universidade do Chile. Trata-se de uma luta de titãs, ao que parece”, escreve Sarmiento (e, como sempre, o uso do discurso indireto e da terceira pessoa é uma marca sutil da ficcionalidade). A escrita de Sarmiento constrói a ilusão de uma luta de igual para igual (e essa igualdade é o que Urquiza não quer reconhecer).

Em Sarmiento, a literatura vai durar enquanto durar a ilusão desse diálogo, o qual não passa da representação ficcional de um enfrentamento político. Ou melhor, a literatura tem espaço enquanto Sarmiento pode figurar a história argentina como uma luta pessoal. Na verdade, deveríamos dizer que a história argentina é uma luta cujo cenário privilegiado é a escrita de Sarmiento. Faz falta outro com quem ele possa lutar, para que o enfrentamento alivie a megalomania e a

autonomia do sujeito e justifique todos os excessos e todas as tergiversações e todos os usos da linguagem: por isso, a luta política com a tradição inimiga prevalece sobre o lugar de Sarmiento escritor.

Para que esse enfrentamento e esse diálogo sejam possíveis, não apenas faz falta a presença do outro, na escrita, como o adversário ideal, mas também é preciso construir o sujeito que escreve como a personificação da civilização e da verdade. Aquele que marcha na *Campaña en el Ejército Grande* é um exemplo perfeito desse trabalho de figuração: Sarmiento apresenta-se a si mesmo na forma de emblema e alegoria. Essa complexa construção de um sujeito capaz de dialogar pessoalmente com a história argentina percorre toda a sua obra. “Tudo se personifica no mundo”, escreve em *Recordações* (“Rosas é a personificação da barbárie”). A personificação de si mesmo como exemplo da civilização é o outro grande momento da escrita de Sarmiento.

Faz falta desdobrar-se, falar de si mesmo na terceira pessoa, apresentar-se; o modo clássico que Sarmiento usa para se alegorizar é a identidade trocada: narra uma história com um protagonista enigmático (e admirável) e, ao final, descobre-se que este era eu! Às vezes, dramatiza: Sarmiento assiste a uma cena em que todos falam dele mas ninguém o conhece, ou melhor, todos o elogiam, mas ninguém sabe que o jovem que está num canto da sala é o próprio Sarmiento.

A (inesperada) figuração de sua identidade é uma forma tão importante de construção literária em Sarmiento

enfrentamento  
como personificação  
e história de  
toda a obra.

quanto a figuração da tradição inimiga encarnada no outro como espectro. Vislumbram-se aí os traços romanescos de sua escrita: como no folhetim, o jogo de falsas identidades, de nomes trocados, de aparições e tradições mortas e lances teatrais é o modo básico de representação da verdade da história. Mas em Sarmiento o herói é aquele que escreve: como os grandes protagonistas do gênero, ele é o único que pode passar de um mundo a outro, o único que conhece realmente as leis que permitem entrar nessa realidade enigmática.

A história do exílio e da citação está no princípio do *Facundo* para que o herói faça sua aparição: seu lugar se define nessa cena de fronteira: durante todo o livro vamos vê-lo se mover e marchar, entrar e sair da história, perseguir a figura do monstro que se perde no deserto, lutar para decifrar o sentido do enigma. Megalomaniaco, paranoico, onipotente, esse sujeito vai falar, ao mesmo tempo, como um profeta e um geógrafo, como um caçador e um viajante, como um historiador e um poeta; vai falar sobretudo de si mesmo, vai falar por todos (vai falar como se ele fosse todos); dirá que conhece todos os segredos e todas as histórias, que leu todos os livros e estudou todas as línguas: na verdade, a única coisa que o herói faz é escrever. Não faz outra coisa: escreve como ninguém, escreve o tempo todo. O *Facundo* é, ao mesmo tempo, a história do espectro que encerra o enigma da pátria e a história de um sujeito que escreve (tão bem quanto Flaubert!).

É preciso dizer que aquele que escreve esse encontro no começo do *Facundo* já escreve e trabalha há algum tempo para fazer nome como escritor. Seu início é marcado pelo anonimato e pelo nome falso: na origem, Sarmiento chama a si mesmo de “o incógnito”, “o desconhecido”, e escreve a Alberdi com o pseudônimo de García Román para enviar-lhe uns poemas. Estamos em 1838.

Ainda que não tenha a honra de conhecê-lo, o brilho do nome literário, merecido pelas belas produções com que sua poética pena honra a república, alenta a timidez de um jovem que quer ocultar seu nome para submeter à indulgente e ilustrada crítica do senhor a adjunta composição.

Assim começa a história de sua relação com a literatura, e seu final está em *Las ciento y una*. Estamos em 1852 e Sarmiento fez nome, e agora discute de igual para igual com Alberdi. (E o caminho épico que leva de ser ninguém a ser um escritor é um dos grandes *Bildungsromanen* de nossa literatura. “Eu era escritor”, diz em *Recordações da província*. “Quantas vocações erradas havia eu ensaiado antes de encontrar aquela que tinha afinidade química, direi assim, com a minha essência.”)<sup>13</sup>

13 *Recordações da província*, op. cit., p. 245. A questão do mérito, do renome, do êxito e do reconhecimento percorre toda a história da relação de Sarmiento com a escrita. “Eu não pratico nem aceito o axioma de Rosas de sacrificar à pátria fortuna, vida e fama. Desperdicei as duas primeiras →

Antes de mais nada, Alberdi e Sarmiento discutem sobre a autonomia e a função dos letrados: esse é o ponto das objeções de Alberdi. E o eixo é a crítica ao tipo de uso da linguagem de Sarmiento: na verdade, ele o acusa de fazer ficção (“Finge um Rosas aparente...”), de colocar a política a serviço de sua escrita pessoal.

Num sentido, Alberdi tem razão: Sarmiento esconde, sob a forma de uso político da linguagem, sua exploração pessoal da língua argentina.

Essa escrita o leva ao poder. Sarmiento nos faz pensar naqueles folhetinistas do século XIX, que Walter Benjamin dizia haverem feito carreira política a partir de sua capacidade de ilustrar o imaginário coletivo. Mas Sarmiento vai mais longe do que todos eles: na verdade, é preciso dizer: o melhor escritor argentino do século XIX chegou à Presidência da República. E então aconteceu algo extraordinário: Gálvez conta que Sarmiento escreve um discurso de posse, mas seus ministros o recusam. E o discurso inaugural de Sarmiento como presidente é escrito por Avellaneda.<sup>14</sup>

→ como condição para guardar a última intacta, tal como eu a concebo”, escreve em *Campaña en el Ejército Grande*. Essa concepção de fama pessoal como algo que se antepõe à própria pátria e às necessidades da política prática é o centro da aspiração à autonomia do Sarmiento escritor.

14 “Lê um discurso escrito, dizem que de Avellaneda, porque seus ministros, com exceção de Vélez, tinham julgado o seu ‘não apresentável’.” Manuel Gálvez. *Vida de Sarmiento*, em *Biografías completas*. Buenos Aires: Emecé, 1962, tomo II, p. 929.

Poderíamos dizer que assim se resolvem, num episódio emblemático, todas as tensões entre política e literatura que percorrem sua escrita. A partir de agora, Sarmiento terá de se adaptar às necessidades da política prática. E terá de adaptar, antes de mais nada, seu uso da linguagem.

Podemos imaginar aquele discurso como o grande texto do Sarmiento escritor: o último texto, sua despedida da língua. Às vezes penso que nós, escritores argentinos, escrevemos, também, para tratar de resgatar e reconstruir esse texto perdido.

*Tradução de Júlio Pimentel Pinto*