

A MARCA DA FACA: CICATRIZES COMO SIGNOS EM BORGES

Daniel Balderston

Ao final de uma conversa com Borges sobre seus escritores preferidos - Stevenson, Kipling, Chesterton, Wells entre outros - tocou a campainha e entrou o próximo visitante, um jovem escritor paraguaio. Borges, ao saber a nacionalidade do recém-chegado, me perguntou: "O senhor se lembra do ditador do Paraguai?" Sem saber a quem se referia, eu mencionei os nomes de Stroessner e do doutor Francia. "Não, não", diz Borges, "aquele da cicatriz". Obviamente não estava falando de uma figura histórica, mas ainda de literatura. O ditador paraguaio que tinha mencionado era John Vandeleur, das *Novas Noites Árabes*, de Stevenson; um inglês, descrito como "o maior aventureiro, o melhor juiz de pedras preciosas e um dos diplomatas mais talentosos da Europa", conhecido pelos seus "sucessos e atrocidades quando foi o Ditador do Paraguai". Stevenson o descreve desta maneira:

O velho John Vandeleur tinha uma extraordinária força física [...] As suas feições eram bem marcadas e tinha um rosto adunco; a sua expressão era arrogante e ameaçadora; sua aparência total era a de um homem ativo, rápido, violento e inescrupuloso; e seu abundante cabelo branco e sua profunda cicatriz de sabre, que atravessava do nariz à têmpora, acrescentava um elemento selvagem a um rosto por si já notável e ameaçador.

Essa descrição ajuda a justificar a afirmação de outra personagem no conto de Stevenson: Vandeleur merecia prodigiosamente tanto a fama quanto a infâmia.

Borges já estava cego há muitos anos na época dessa entrevista e vivia num mundo de livros dos quais se lembrava com estranha precisão. Sua pergunta a respeito do ditador paraguaio era desconcertante, porque ele não esclareceu que se tratava de um ditador fictício e não histórico. Essa pergunta

revela até que ponto Borges, talvez o escritor mais intelectual que já houve, se sentia fascinado pelo mundo das armas e da violência. Em retrospectiva, o aspecto mais notável daquela pergunta é o detalhe que Borges achou tão impressionante e inconfundível a respeito do fictício ditador do Paraguai: a cicatriz que cruzava do nariz à têmpora. Stevenson nunca conta a estória da cicatriz de Vandeleur, mas ela é a prova contundente de seu passado violento e aventureiro, e também alerta as personagens e os leitores a suspeitarem do antigo ditador. Não é surpreendente que Borges, leitor cego de um universo de livros que vivia em sua memória, tivesse reservado um lugar especial para Vandeleur em sua galeria de tipos marginais.

A cicatriz de Vandeleur é simultaneamente repugnante e fascinante, assim como são freqüentemente na literatura e nas artes plásticas (e também na vida real). Como uma imagem visual, seu rosto adunco, marcado por uma longa cicatriz lateral de sabre, impressiona. Como a imagem inicial de uma personagem numa estória, a descrição é notável por sua precisão, já que a cicatriz funciona para o leitor como um signo de violência passada e futura. A cicatriz também serve, pelo menos inicialmente, como um signo ambíguo. Sugere violência mas não esclarece se Vandeleur a adquiriu quando atuava de maneira heróica ou traidora; em outras palavras, se deve ser lida como um signo de fama ou infâmia. De fato, já que Stevenson nunca conta sua estória, a cicatriz pode ser considerada como um tipo de significante flutuante através de todo o conto.

A cicatriz de Vandeleur é, então, um signo de violência imprevisível que ameaça surgir novamente. O signo-cicatriz deriva sua força no conto por se unir com um signo lingüístico, o qual - tanto para os leitores contemporâneos de Stevenson quanto para nós - não pode senão significar o conflito violento: o Paraguai. O antigo ditador - a peça que faltava numa história que vai de Gaspar Rodríguez de Francia até Alfredo Stroessner - era usuário de uma linguagem autoritária de poder, e agora é consignado pela instabilidade daquele poder ao silêncio do esquecimento. A sua cicatriz é um signo de sua participação na história; na verdade, o único sinal dessa participação. Em vez de pôr sua marca na história do Paraguai, ele foi marcado por ela. A permanência e o caráter emblemático dessa marca, porém, não servem para esclarecer o significado do passado de Vandeleur. A origem não especificada dessa cicatriz sugere a instabilidade e a ambigüidade de sua participação numa estória mais divulgada, ou seja, a história do Paraguai.

As cicatrizes têm uma história iconográfica rica e abrangente, desde antigos temas até Dante, Hawthorne, Stevenson e Borges. Embora seja impossível aqui um completo catálogo das cicatrizes na literatura, vale a pena ressaltar que as faciais (significativas porque visíveis) são signos com interpretações variadas. Além da cicatriz física, que indica um passado heróico ou

criminoso, as cicatrizes foram também impostas por mandato divino, como é o caso da marca de Caim, que o protege da violência dos outros e ao mesmo tempo serve para lembrá-los de seu crime, simbolicamente, no *Purgatório*, de Dante, quando a letra P aparece sete vezes na fronte de Dante, significando os sete pecados mortais. No passado, transgressores eram punidos com marcas ou mutilações, um castigo que também os marcava na sociedade. Cervantes menciona a prática de ferrar o rosto de escravos, numa das suas *Novelas Ejemplares*¹. As cicatrizes (sobretudo aquelas que aparecem no corpo, porém cobertas por roupa) funcionam em textos teatrais como prova de identidade, especialmente em casos em que a personagem volta à cena após muito tempo, transformada fisicamente - como o caso de Édipo, analisado por Aristóteles na *Poética*. Elas podem, porém, ter outra função na ficção narrativa: podem evocar um enigma no passado da personagem cuja resolução só pode ser dada com a narração de uma estória, normalmente uma estória violenta, na qual a cicatriz constitui a inscrição daquela estória no corpo físico da personagem e no corpo textual.

A explicação para o uso da cicatriz como imagem literária em Borges encontra-se num de seus ensaios sobre a descrição na narrativa ("Sobre la Descripción Literaria", p. 101). Nesse texto, ele ridiculariza aqueles escritores que fazem um catálogo das partes do corpo e das roupas e esperam que seus leitores possam construir uma totalidade a partir dessas *disjecta membra*, ou coisas diversas. Diz que montar lábios de certo tipo, bochechas e nariz é uma operação impossível para a mente do leitor. É melhor, sugere, introduzir apenas aqueles elementos que são imprescindíveis para que o leitor visualize a personagem em ação, ou aqueles detalhes que, por sua natureza anômala, precisam que o leitor imagine ou invente circunstâncias que justifiquem sua presença.

Num ensaio de 1929 sobre a verossimilhança ("La Postulación de la Realidad"), Borges dá exemplos interessantes daquilo que chama de "detalles circunstanciales" - chamados "circunstanciais" porque evocam imagens não só da coisa em si mas também de contextos abrangentes. Dá vários exemplos desses detalhes que sugerem histórias não narradas no texto, entre eles, uma imagem de panelas fechadas com chave, na Espanha de Filipe II, no romance histórico *La Gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta. Essas panelas - fechadas com chaves para proteger a sopa dos empregados famintos - servem

1. Cervantes, *Novelas Ejemplares*, 1:98. Numa extensa nota de rodapé, Rodríguez Marín esclarece que era um costume espanhol marcar o rosto do escravo com ferro quente; até menciona o caso de um escravo que tinha um S de um lado do nariz e um cravo do outro lado, isto é, tinha escrita em seu rosto a palavra que descrevia a sua condição.

não só para descrever as painéis, mas também para nos sugerir o contraste radical entre ricos e pobres na sociedade do romance.

Borges chama de “projeção distante” esses “detalhes circunstanciais”. A idéia deriva do ensaio “A Gossip on Romance”, a discussão mais importante na obra de Stevenson a respeito de sua teoria da narrativa. Stevenson usa como exemplo uma história de marinheiros em que o descobrimento de algumas moedas lhe dá, enquanto leitor, o prazer de “uma surpresa que eu tinha esperado; todo um panorama de histórias secundárias, divergentes da história principal, se irradiava desse descobrimento, como normalmente irradia um acontecimento notável da vida” (Stevenson, 6:128)². Essas “histórias secundárias” são, evidentemente, imaginadas pelo leitor, mas a invenção delas faz parte de uma leitura aberta e lúcida, uma leitura que se centraliza sobretudo nas histórias implícitas à história narrada. Para Stevenson, então, as moedas na história de marinheiros são “de projeção distante”, porque fazem com que a imaginação do leitor persiga as histórias implícitas, da mesma maneira que o “detalhe circunstancial” das painéis fechadas com chave sugere, para Borges, histórias de fome e miséria.

O primeiro conto de Borges centralizado numa cicatriz³ é “El Incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no Suké”, em *Historia Universal de la Infamia*, uma série de biografias de marginais, derivadas de diversas fontes, publicadas em forma de livro em 1935. O relato de Kotsuké no Suké e seus quarenta e sete seguidores é reescrito da versão de A. B. F. Mitford, do seu livro *Tales of Old Japan*. Na versão de Mitford, Kotsuké no Suké insultou seu visitante, Takumi no Kami, que ficou com tanta raiva que atirou sua espada e acertou Kotsuké na cabeça; este, porém, estava protegido pelo chapéu que usava e, assim, “a ferida foi apenas um arranhão, então ele fugiu” (Mitford, 8). Por essa violação das leis da corte, Takumi no Kami é preso e obrigado a cometer o *hara-kiri*. Anos depois, seus quarenta e sete seguidores descobriram Kotsuké no Suké no palácio e o perseguiram até encontrá-lo agachado no armário. “Oishi Kuranosuké, trazendo uma lanterna, olhou com atenção as

2. Ver Daniel Balderston, *El Precursor Velado*, pp. 31-35, para uma discussão mais extensa a esse respeito.

3. A cicatriz funciona como *leitmotiv* nos dois contos analisados aqui, “El Incivil Maestro de Ceremonias...” e “La Forma de la Espada”. Uma cicatriz também é importante no retrato de Richard Burton, no ensaio sobre os tradutores de *As Mil e uma Noites*, que começa assim: “En Trieste, en 1872, en un palacio de estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana - el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés - emprendió una famosa traducción [...]” (*Obras Completas*, p. 397). A história dessa cicatriz é contada na recente biografia de Burton por Edward Rice (pp. 265, 426; tradução brasileira da Companhia das Letras, de 1991). É interessante notar o uso do adjetivo “historiada” na descrição do rosto de Burton: o homem é marcado por sua história anterior, embora essa “história” não seja contada aqui.

feições do velho e constatou que era Kotsuké no Suké; e, se precisasse de outras provas, este ainda tinha uma cicatriz na fronte onde seu mestre, Asano Takumi no Kami, o atingiu durante uma briga no castelo." Quando seu prisioneiro se recusa a cometer o *hara-kiri*, eles o matam e depois se suicidam por o terem assassinado.

A versão de Borges sutilmente ressalta a cicatriz, fazendo com que a estória se centralize na covardia e na traição de Kotsuké no Suké. Takumi no Kami fere Kotsuké na fronte; "el otro huyó, apenas rubricada la frente por un hilo tenue de sangre". A palavra *rubricado* - assinalado com a assinatura ou rubrica - é importante aqui, como em outros trabalhos de Borges (Molloy, 70), por unir os universos das letras e das armas, tornando óbvia a relação que Borges percebeu entre a faca e a caneta. Na parte que narra a cena de reconhecimento, intitulada "La Cicatriz", Kotsuké no Suké não é descoberto no armário mas atrás do espelho de bronze: "Una espada temblorosa estaba en su diestra. Cuando bajaron, el hombre se entregó sin pelear. Le rayaba la frente una cicatriz: viejo dibujo del acero de Takumi no Kami".

No final do relato, Borges projeta o significado nas gerações futuras e nos seus leitores. A versão de Mitford termina com uma continuação sangrenta: em 1868 um samurai indigente cometeu o *hara-kiri* no túmulo dos quarenta e sete seguidores, "a uma distância de uns duzentos metros da minha casa, e, quando eu vi o lugar, uma ou duas horas depois, o chão estava todo coberto de manchas de sangue e revolto pelos movimentos do homem em agonia". Borges termina a estória com a idéia de que a continuação está na repetição da própria estória: "Este es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales - salvo que no tiene final, porque los otros hombres, que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos de todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras". A conclusão aberta, que consiste no contar e repetir uma estória de infâmia, deriva sua força em grande parte do reconhecimento que compartilhamos nos acontecimentos relatados: estamos marcados pela estória tanto quanto Kotsuké no Suké estava.

Num relato que é central para a presente discussão, "La Forma de la Espada" (1942), a cicatriz fornece o título, a frase inicial, o *leitmotiv* e o enigma da estória, e é também essencial para o reconhecimento final. Neste relato, o vulgo "Inglés de la Colorada", visitado pelo narrador (chamado Borges) na sua fazenda no Uruguai, tem uma repugnante cicatriz que vai desde sua têmpora à sua boca, lembrando uma meia-lua, como nos informa a frase inicial do conto: "Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo". O relato que o homem da cicatriz conta da sua juventude na Irlanda gira em torno de um traidor da causa irlandesa, John Vincent Moon, e em torno de uma seqüência de acontecimentos

numa casa decorada de espadas árabes em forma de meia-lua. O conto do assim chamado Inglês termina quando ele pega uma das espadas árabes e fere o traidor no rosto (e aqui novamente Borges usa o verbo *rubricar*): “Con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre”. Momentos depois, ele revela o que o leitor já deve ter imaginado: ele próprio é o traidor, John Vincent Moon, como é indicado pela “cicatriz que me afrenta”, um bonito jogo de palavras que se refere tanto ao lugar da cicatriz, a fronte, quanto à cicatriz como signo da sua infâmia. O conto termina com estas palavras de Moon: “¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme”.

Mary Louise Pratt estudou esse relato como exemplo de uma narrativa que viola uma das regras básicas do discurso: que o falante é honesto com respeito à sua identidade. Ela afirma que o irlandês, para poder contar sua estória, sente a necessidade de mentir, mas observa que a mentira “é perceptível somente porque nós temos a informação textual sobre a cicatriz do irlandês [...] Nós sabemos essa informação somente através de um narrador que resume o que o irlandês lhe tinha dito. Em si, o relato do irlandês é um relato perfeitamente suficiente de uma experiência pessoal, sem marcas da mentira” (Pratt, 193). A estória da cicatriz é contada como um relato de heroísmo e traição por alguém que toma o lugar do herói, mas está incluída dentro da estória contada pelo narrador chamado Borges, na qual a traição muda de lugar e onde a cicatriz - “la marca de mi infamia” - serve para provar a identidade real de Moon e também para desfazer a identidade que ele assume quando conta sua estória. A cicatriz é sobredeterminada na estória inteira: tem a forma de uma meia-lua, que é a forma da espada que se usou para ferir uma personagem chamada Moon. Mesmo assim, permanece ambígua. O máximo que podemos dizer quando lemos é que a cicatriz é um signo de uma violência passada, mas os detalhes dessa violência somente ficam esclarecidos quando a estória chega a seu final.

Moon diz no final que tinha que contar sua estória a partir da perspectiva do herói para que pudesse ser ouvida. O relato é audível ou legível somente quando é narrado por alguém em cuja verdade nós acreditamos, e com a palavra de um traidor seria o caso contrário. Porém, o leitor pode não ser persuadido de que essa disjunção seja total, porque existe uma maior ambigüidade do que poderia parecer. Tal ambigüidade se encontra em outro conto de Borges, “Tema del Traidor y del Héroe”, no qual Kilpatrick, para penitenciar sua traição e servir à causa irlandesa, é condenado a morrer como herói. De maneira paradoxal, então, ele é simultaneamente herói e traidor. O fim de outro conto semelhante, “Los Teólogos”, revela que “para la insondable divinidad (Au-

reliano) e Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (Em *Obras Completas*, 556).

Para Borges, narrar uma estória é pôr uma máscara; assim, quando Zaid pretende ser seu primo Abenjacán, ele é Abenjacán, e Pierre Menard acha mais fácil (e, por esse motivo, menos interessante) reescrever *Don Quijote* tornando-se Cervantes do que permanecendo Pierre Menard. De maneira semelhante, o John Vincent Moon que pretende ser o amigo a quem traiu quando narra sua estória, é essa figura enquanto dura a estória, e a troca final de papéis não pode ser completa. Moon fecha seu relato dizendo para Borges que traiu seu amigo e protetor e pede para ser repudiado por seu ouvinte. É provável, porém, que muitos leitores admirem a agudeza de Moon ao narrar sua estória e sintam também talvez um pouco de vergonha por terem sido vítimas do engano. Moon já usou sua estória como arma, narrando-a para convencer o proprietário de “La Colorada” a vender a fazenda para ele (*Obras Completas*, 491)⁴. Os relatos de heroísmo e traição perturbam precisamente pela ambigüidade moral que revelam não só nas personagens mas também em nós, leitores.

“La Forma de la Espada” é feito de pouquíssimos elementos: duas personagens, uma espada, dois países, amizade, traição. No primeiro relato, Borges (um argentino) é obrigado pelo tempo adverso a parar na casa do irlandês no Uruguai. A hospitalidade do proprietário é posta em questão quando o visitante pede-lhe que ele conte a estória da cicatriz, coisa que o irlandês faz somente com a condição de que o outro deixe que ele a conte de maneira que seu horror seja mais completo. No primeiro relato, então, existe um conflito entre a hospitalidade e a verdade. A cordialidade é possível somente quando a relação entre Borges e Moon é superficial e quando não se mexe nos enigmas latentes. Quando pede a verdade, porém, Borges inicia o processo de revelação da traição de Moon e faz com que este cometa um novo ato de traição: uma mentira sobre sua própria identidade. De maneira semelhante, o relato de Moon revela que a amizade superficial que existia entre os dois membros do grupo revolucionário irlandês mascarava um dos mais terríveis crimes humanos: o ato de trair um amigo e companheiro. O relato irlandês deixou uma marca no rosto do narrador; no primeiro relato a mesma marca vira signo de infâmia e traição, não só no plano dos acontecimentos narrados, mas também da própria narração destes.

4. De maneira semelhante, em “Abenjacán el Bojari, Muerto en su Laberinto”, Zaid compra o silêncio do Reitor Allaby com a sua história (*Obras Completas*, 601).

O relato irlandês ganha um novo significado no lugar e nas circunstâncias em que é contado. Na literatura inglesa (como no exemplo de Stevenson que já comentamos), a cicatriz é um procedimento literário. Na cultura dos países do Prata, porém, é uma marca cultural de grande importância⁵. Na sua apropriação do relato irlandês, Borges (o Borges narrador e personagem de "La Forma de la Espada") proporciona uma nova leitura, mais específica no seu contexto histórico e social, da cicatriz de John Vincent Moon.

No *Facundo*, o extenso ensaio de 1845 em que Domingo Faustino Sarmiento analisa a sociedade argentina através do caráter do *gaucho*, assina-la-se que quando o *gaucho* desafia o seu rival à briga com faca, ele procura não matá-lo, mas marcá-lo:

El gaucho, a la par de jinete, hace alarde de valiente, y el cuchillo brilla a cada momento, describiendo círculos en el aire, a la menor provocación, sin provocación alguna, sin otro interés que medirse con un desconocido, juega a las puñaladas como jugaría a los dados [...] El hombre de la plebe de los demás países toma el cuchillo para matar, y mata; el gaucho argentino lo desenvaina para pelear, y hiere solamente. Es preciso que esté muy borracho, es preciso que tenga instintos verdaderamente malos o rencores muy profundos, para que atente contra la vida de su adversario. Su objeto es sólo marcarlo, darle una tajada en la cara, dejarle una señal indeleble. Así se ve a estos gauchos llenos de cicatrices, que rara vez son profundas (pp. 68-69).

Matar é uma *desgracia*; marcar, um triunfo. Sarmiento também declara: "Si sucede alguna *desgracia*, las simpatías están por el que *se desgració*" (69). O assassino é quem sofre a *desgracia*, é ele o herói trágico.

Trinta anos depois, no "Martín Fierro", de José Hernández (1872), no início do poema, o herói mata um preto. Por esse motivo, ele fica com a fama de ser um grande *cuchillero* (facadista, ou brigador com faca). Na segunda parte do poema (1879), é com grande dificuldade que ele consegue não brigar com o irmão mais novo do preto morto. O irmão o desafia a participar de uma *payada* (desafio de repentista) e, implicitamente, de uma briga. Apesar de nunca ter sido marcado com a faca, Fierro (o nome já se refere à faca) é um homem marcado, marcado pela própria fama, produto do sucesso do poema.

Evaristo Carriego, um poeta do bairro de Palermo, em Buenos Aires, no começo do século (e tema dum ensaio biográfico de Borges, publicado em

5. Sobre a importância da luta com a faca na obra de Borges, podem-se consultar os artigos de R. K. Britton (pp. 613-615), Eduardo Tijeras (pp. 143-147) e o meu artigo sobre Borges e Eduardo Gutiérrez ("Dichos y Hechos"). Sobre o motivo da traição em Borges, ver Jean Franco (pp. 58-63, 72-75). Há uma excelente discussão da importância da luta com a faca na literatura gaúcha no livro *Regionalismo e Modernismo*, de Lúcia Chiappini ("O Desafio", pp. 90-116).

1930), escreveu um poema sobre a figura do valentão do bairro, "El guapo". No poema Carriego diz o seguinte:

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos, hondas cicatrices, y quizás le halaga llevar
imborrables adornos sangrientos: caprichos de hembra que tuvo la daga.
La esquina o el patio, de alegres reuniones, le oye contar *hechos* que nadie le niega: con una
guitarra de altivas canciones él es Juan Moreira, y él es Santos Vega (pp. 66-67).

As cicatrizes novamente são aqui signos de que o *compadrito* de fato viveu a vida violenta que ele conta, embora Carriego ironicamente não esclareça se o valentão fez o que diz ter feito⁶. Ninguém nega suas histórias na sua presença: fazer isso seria provocá-lo a uma briga, e talvez ser marcado por ele.

Borges escreveu muitos poemas sobre a briga de faca, poemas que parecem convocar a violência dos *compadritos* e *cuchilleros* mortos que habitavam a Buenos Aires da sua infância. Num poema sobre Juan Muraña, outro famoso *cuchillero* do Palermo do começo do século, Borges reduz a identidade e a memória de Muraña à sua faca:

El cuchillo. La cara se ha borrado
Y de aquel mercenario cuyo austero
Oficio era el coraje, no ha quedado
Más que una sombra y un fulgor de acero.
Que el tiempo, que los mármoles empena,

Salve este firme nombre, Juan Muraña (Em *Obras Completas*, p. 872)⁷.

E o belo poema "El Tango" (1958), uma evocação do violento submundo de Buenos Aires onde surgiu a dança, termina assim:

[...] El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
El recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio (Em *Obras Completas*, p. 889).

6. Os heróis do *compadrito* são derivados de um passado que já se converteu num passado literário: Juan Moreira foi tema de um romance popular de Eduardo Gutiérrez (ver D. Balderston, "Dichos y Hechos"), e Santos Vega, uma espécie de Fausto argentino, foi tema de vários poemas gauchescos.
7. Outro poema sobre Juan Muraña é a "Milonga de Juan Muraña" em *La Cifra* (pp. 55-56). Muraña também é tema de um conto em "El Informe de Brodie" (Em *Obras Completas*, pp. 1044-1047). Eu já discuti a representação de Muraña no artigo "Evocation and Provocation in the Poetry of Borges: The figure of Juan Muraña".

O fim deste poema lembra o do conto "El Sur" (1953), em que a personagem Juan Dahlmann morre numa briga de faca, ou - e não sabemos qual versão é a verdadeira - sonha na mesa de operação do hospital em Buenos Aires que está morrendo, numa briga de faca, a morte que ele, de todas as maneiras, teria preferido:

Sentió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sentió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado" (Em *Obras Completas*, p. 530)⁸.

Em "El Sur" a personagem prefere morrer numa briga de faca, e também preferiria que lêssemos a marca na sua frente (na realidade uma marca de vida numa cidade moderna, já que ele se feriu quando subia uma escada) como marca da bola de papel que um *gaucho* jogara nele para provocá-lo a brigar. De maneira semelhante, em "El Tango", Borges afirma que a música e a letra violenta do tango criam um passado imaginário onde ele, escritor sedentário transformado em homem de ação, morreu numa briga de faca. A violência do passado argentino deixa marca na sua imaginação e no seu texto. Ao escrever-se (e ao escrever-nos, seus leitores) no lugar da vítima, ele inverte o chavão herdado de Sarmiento, para quem o assassino é o herói trágico, seguro da simpatia dos outros na sua "desgraça", uma idéia também expressa no "Martín Fierro". Para Borges, ao contrário, contar - ou escutar - um desses relatos violentos é ser marcado por ele, é ocupar o lugar da vítima.

A cicatriz no rosto de Moon pede uma explicação, mas os que sofrem de uma curiosidade impertinente recebem o seu castigo, encontrando-se por sua vez marcados pela infâmia do irlandês. O antigo proprietário da fazenda "La Colorada" vendeu-a e fugiu depois de ouvir o relato de Moon⁹. Borges se converte em personagem da estória para sugerir que cada nova versão vai produzir outro horrível reconhecimento. Os contos de Borges, na sua extraor-

8. Sabe-se que o acidente que Dahlmann sofre no conto é baseado numa experiência do próprio Borges em 1939 quando ia visitar a escritora chilena María Luisa Bombal. O autor conseguiu se recuperar da septicemia escrevendo "Pierre Menard, Autor del Quijote" (*apud* Rodríguez Monegal, pp. 320-322; Bianco, pp. 238-239). O interessante dessa informação não é o detalhe autobiográfico solto, senão a confirmação do mecanismo que estamos discutindo, da relação entre a cicatriz (aqui, no rosto do autor) e a vontade de contar estórias. Sem dúvida, o detalhe autobiográfico aqui poderia servir, junto com os versos do poema sobre o tango, para uma discussão da relação entre masoquismo e literatura no caso de Borges; o melhor estudo nessa linha até agora é o livro de Julio Woscoboinik, embora não estude esses exemplos.
9. O nome da fazenda, "La Colorada", sugere a cor de sangue, mas também, devido à sua localização no Uruguai, evoca a longa série de guerras civis e entre os dois partidos tradicionais desse país, Blancos e Colorados.

dinária concisão, encarnam a violência paralisadora que é freqüentemente seu tema. Borges sugere no ensaio "Magias Parciales del Quijote" que a técnica de colocar ficções dentro de ficções, como a peça dentro da peça de *Hamlet*, deve a sua eficácia ao fato de que nós também, leitores ou espectadores, caímos na armadilha de nos envolver nos conflitos que queremos observar de longe. Em "La Forma de la Espada", a ficção dentro da ficção é aquilo que nos faz conscientes da nossa cumplicidade na traição.

Longe de ser um signo vazio ou puramente convencional, as cicatrizes faciais em Borges (como no seu admirado Stevenson) adquirem um novo significado de traição e intriga. Partindo de noções da função literária dos detalhes circunstanciais, Borges desenvolve o significado do signo da cicatriz facial dentro do contexto específico da tradição literária argentina, na qual ser marcado significa perda ou derrota. A cicatriz, representando uma ambigüidade fundamental na ficção, transforma-se para Borges numa marca que fica no rosto do escritor e do leitor de textos de violência imaginada. As cicatrizes, marcas de um passado conflitivo, são signos que constituem uma linguagem em código que evoca relatos não contados de violência e traição e simultaneamente inscreve essas estórias dentro da cosmovisão do *cuchillero* argentino.

Bibliografía

- BALDERSTON, Daniel. "Dichos y Hechos: Borges, Gutiérrez y la Nostalgia de la Aventura". *La Torre*, 2.8, 1989, pp. 595-615.
- _____. "Evocation and Provocation in the Poetry of Borges: The Figure of Juan Muraña". In: *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville, Univ. of Arkansas Press, 1986, pp. 325-332.
- _____. *El Precursor Velado: R. L. Stevenson en la Obra de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- BIANCO, José. "Sobre María Luisa Bombal". In: *Ficción y Reflexión: Una Antología de sus Textos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 237-241.
- BORGES, Jorge Luis. *La Cifra*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1947.
- _____. "Sobre la Descripción Literaria". *Sur*, 97, 1942, pp. 100-102.
- BRITTON, R. K. "History, Myth, and Archetype in Borges's View of Argentina". *Modern Language Review*, 74, 1979, pp. 607-616.
- CARRIEGO, Evaristo. *Poesías Completas*. Buenos Aires, Editora Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid, "Clásicos Castelhanos", 1917.
- CHIAPPINI, Ligia. *Regionalismo e Modernismo (O "Caso" Gaúcho)*. São Paulo, Ática, 1978.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. de Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1983.

- FRANCO, Jean. "The Utopia of a Tired Man: Jorge Luis Borges". *Social Text*, 4, 1982, pp. 52-78.
- MITFORD, A. B. F. *Tales of Old Japan*. Londres, Macmillan, 1906.
- MOLLOY, Sylvia. *Las Letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- PRATT, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, Univ. of Indiana Press, 1977.
- RICE, Edward. *Captain Sir Richard Francis Burton*. Nova Iorque, Scribner's, 1990.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. Nova Iorque, Dutton, 1978.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Madrid, Alianza, 1970.
- STEVENSON, Robert Louis. *Works*. Ed. de Charles Curtis Bigelow e Temple Scott. Thistle Edition. Nova Iorque, Scribner's, 1906.
- TIERAS, Eduardo. "La Sugestión del Arrabal Porteño y el Duelo Malevo en Borges". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 319, 1977, pp. 143-147.
- WOSCOBOINIK, Julio. *El Secreto de Borges: Indagación Psicoanalítica de Su Obra*. Intr. de Dider Anzieu. 2. ed. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.