

CAPÍTULO III

BORGES E BUENOS AIRES

El arrabal es el refugio de las supersticiones últimas y de las nuevas utopías. En los arrabales de Roma tuvieron su iniciación los misterios de Mitra en las postrimerías del Imperio, y allí fraternizaron los primeros cristianos con los paganos convertidos.

Rafael Cansinos Asséns, “El arrabal en la literatura”.

(...) lo importante del arrabal en la literatura argentina es más bien la importancia que esa literatura le ha dado.

J. L. Borges, “Poesía y arrabal”.

1. REENCANTRO

Aos quinze anos de idade, como é sabido, Borges viaja com a família à Europa, mais precisamente para Genebra e posteriormente para outras cidades. Voltou a viver em Buenos Aires em 1921, com um rápido regresso à Europa em julho de 1923 até julho de 1924. A partir desta data, Borges permanecerá na sua cidade natal até alguns meses antes de morrer, em 1986, ainda que, em 1960, comece a realizar viagens pelo mundo todo. Após o seu regresso definitivo a Buenos Aires, Borges se dedicará a reencontrar, a (re)descobrir, num primeiro momento, a cidade:

Regresamos a Buenos Aires en el *Reina Victoria Eugenia* hacia fines de marzo de 1921. Fue para mí una sorpresa, después de vivir en tantas ciudades europeas –después de tantos recuerdos de Ginebra, Zurich, Nimes, Córdoba y Lisboa –, descubrir que el lugar donde nació se había transformado en una ciudad muy grande y muy extensa, casi infinita, poblada de edificios bajos con azotea, que se extendía por el oeste hacia lo que los geógrafos y los literatos llaman la pampa. Más que un regreso fue un redescubrimiento. Podía ver Buenos Aires con entusiasmo y con una mirada diferente porque me había alejado de ella un largo tiempo. Si nunca hubiera vivido en el extranjero, dudo que hubiese podido verla con esa rara mezcla de sorpresa y afecto (AU, pp. 63-64).

Esta visão panorâmica da cidade será substituída, em seus poemas dos anos vinte, por uma visão mais restrita, focada em um espaço específico, detalhado ou miniaturizado, que vai do bairro à rua, da rua à casa, da casa ao pátio ou ao jardim: “La ciudad –no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional– me inspiró los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, mi primer libro publicado” (AU, p. 64).

A observação de que não era toda a cidade que tinha importância para Borges é reveladora e isso fica evidenciado em seus poemas dos anos 20. A cidade que o emocionava se restringia sobretudo aos bairros periféricos, como bem anota sua biógrafa e amiga María Esther Vázquez:

No era la ciudad entera la que lo conmocionaba, es cierto, pero sí esa parte entrañable de Palermo o del Sur o de Almagro, con calles empedradas, casas bajas de tres patios y zaguanes profundos, rejas, parras entrevistas, un alumbrado de bombitas solitarias que oscilaban amarillentas y tristísimas en las ventosas noches de invierno. Era la ciudad pobre y criolla con la pampa al alcance de la mano la que lo enamoraba y no los barrios elegantes de casas a la francesa, rematadas en mansardas de pizarra. Lo enamoraba la mitología sensual de las orillas, pobladas por las sombras de los cuchilleros muertos; el tango oído en los conventillos; los naipes mugrientos jugados en almacenes pintados de un rosa fuerte (vaya a saber por qué), el velorio humilde de alguien desconocido; el inconfundible olor del mate; lo enamoró un Buenos Aires que pronto sería inexistente, empujado hacia el olvido por el progreso. Y Borges, deslumbrado, salió a descubrir la ciudad.¹

O que Borges descobriu e transferiu para os seus poemas configura a sua visão ou idéia de cidade. Uma idéia que, nesse período, traduz o que se poderia chamar de busca por cifrar uma fábula, um símbolo para uma Buenos Aires que brota do mais íntimo do seu ser, onde há uma proliferação de imagens, de símbolos que vão configurando um sentimento, o “sabor” de uma cidade cada vez mais invisível e que, talvez por isso mesmo, necessita demarcar a sua identidade. Uma identidade que desborda no espaço mais amplo da nação, mas que se faz representar nesse espaço limitado de um bairro, de uma rua, de um pátio.² Essa busca pela identidade da cidade, que se desdobra na sua própria identidade, além de ser limitada a alguns espaços, está também deslocada no tempo. A cidade que Borges canta não é a do século XX, mas a do século XIX, que ainda guarda alguns resquícios do que foi nesse espaço descentrado das “orillas” ou dos “arrabales”.

A poesia de Borges tem pelo menos dois momentos mais ou menos distintos e ao mesmo tempo complementários. O primeiro, em que o tema da cidade é mais evidenciado, restringe-se à década de vinte em torno de seus três primeiros livros, *Fervor de Buenos*

¹ VÁZQUEZ, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*, cit., p. 73.

² Adriana Rodríguez Pérsico anota sagazmente sobre esta nova geografia espacial de construção de identidade no contexto vanguardista argentino: “El espacio universal de la cultura grecolatina o el espacio íntimo: entre esos dos espacios se dibujan los límites de la identidad nacional. En la década del 20, los ‘maestros’ conservan las amplias fronteras universales mientras que los jóvenes abandonan hasta la invención de las fronteras nacionales para optar por espacios más pequeños y fragmentarios: la ciudad, la pampa, o el barrio cercan los márgenes de la identidad nacional. Los modernos renuncian al espacio entero de la patria y prefieren la región para volcarla después al mundo”, in: “Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920”, in: ANTELO, Raúl (org.). *Identidade & representação*, cit., p. 89. Borges, como se verá ao longo deste capítulo, leva o processo de invenção de novos espaços identitários ao extremo, determinando um dos pilares de sua poética urbana.

Aires (1923), *Luna de enfrente* (1925), e *Cuaderno San Martín* (1929).³ Depois há um longo período de silêncio poético que será interrompido com a publicação de *El hacedor* (1960), ainda que, como se sabe, a partir de 1940 comece a publicar poemas soltos em *La Nación*. O primeiro foi “La noche cíclica”, em 1940, que reaparece em *El otro, el mismo* (1964). Esses poemas, acrescidos de outros já conhecidos, vão sendo publicados em edições de suas poesias completas: a primeira, *Poemas (1922-1943)* foi de 1943, pela Losada, depois, como o mesmo título, mudando apenas as datas, em 1954 e 1958 pela Emecé.

Os três primeiros livros de poemas publicados na década de 20 estão centrados em torno do que se poderia chamar de uma iconografia urbana da capital portenha, que corresponde ou não com o espaço concreto da Buenos Aires de então. A busca é por dar voz a própria cidade por meio da poesia, isto é, por meio da voz poética, onde há uma fusão harmoniosa entre o sujeito e o objeto.

Para entender melhor isso, talvez caberia citar aqui uma passagem que aparece utopicamente no “Epílogo” a *El hacedor*:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (H, p. 232).

À semelhança deste homem que quer desenhar um mundo, Borges se propõe a desenhar uma cidade que, como resultado final, resulta ser uma imagem perfeita de si próprio, de suas inquietudes, angústias, alegrias e esperanças; em outras palavras, a cidade desenhada reflete o retrato mais íntimo de seu ser.⁴

De um modo bastante genérico, pode-se enumerar alguns tópicos ou elementos que, como o homem que vai desenhando o mundo, povoa a cidade imaginária de Borges nesses três primeiros livros: a rua, a casa, os pátios, o bairro periférico (o “arrabal”), a praça, os cemitérios, um “almacén”, a noite, os amanheceres e entardeceres, a “llanura”, etc. O primeiro poemário, *Fervor de Buenos Aires*, foi escrito após a sua volta da Europa em 1921. Em sua *Autobiografía*, o escritor oferece um comentário sintético sobre a natureza da obra:

³ Volto a frisar que a análise dos poemários borgeanos citados acima estará centrada, neste trabalho, a partir das primeiras edições dos mesmos, ou seja, sem as enormes modificações feitas por Borges nas edições posteriores.

⁴ Sobre o tema cf. Enrique Pezzoni, “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato”, in: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986, pp. 66-96.

El libro era esencialmente romántico, aunque estaba escrito en un estilo escueto que abundaba en metáforas lacónicas. Celebraba los crepúsculos, los lugares solitarios y las esquinas desconocidas; se aventuraba en la metafísica de Berkeley y en la historia familiar; dejaba constancia de primeros amores. Al mismo tiempo imitaba el siglo XVII español y citaba *Religio Medici* de sir Thomas Brawne en el prólogo. Me temo que el libro era un “plum pudding”: contenía demasiadas cosas. Sin embargo, creo que nunca me he apartado de él. Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro (AU, p. 66).

A hipótese de que *Fervor* preludia muitos aspectos que permanecerão ao longo de sua obra é um dos pontos chaves para entender as idas e voltas de seus textos em torno de temas comuns como um processo criativo extremamente crítico e infinito. Uma escritura que, como um grande “borrador”, está em constante elaboração, indeterminado e incompleto, onde já se configuram alguns de seus temas mais importantes e freqüentes.

Emir Rodríguez Monegal também observa alguns aspectos fundamentais sobre o primeiro poemário de Borges:

El joven poeta prefiere vagar al atardecer, cuando la hirviente ciudad moderna comienza a ser más humana. En un poema tras otro habla de plazas y de árboles, de casas y de patios, de los campos que se abren tras las últimas calles. Camina arrabundo y medita, siente y sueña, es poseído por nostalgias y por alucinaciones. Una constante búsqueda metafísica subyace en sus vagabundeos. Sólo encuentra refugio en la quietud de los cementerios o en la casa en que vive su novia. Porque ahora está enamorado. Las alegrías y los dolores del amor impregnan el libro. El descubrimiento de la belleza de una mujer, su ansiedad por ella, la comprensión de que deberá volver a Europa por otro año: esas sensaciones atraviesan el libro y lo convierten en una suerte de diario de un joven poeta enamorado. Es un libro emotivo, todavía torpe pero ya promisorio del poeta que Georgie llegaría a ser.⁵

Ainda que vislumbre determinadas “sensações” que de fato se apresentam em *Fervor*, a leitura de Monegal peca pela generalização. Os poemas de cunho amoroso ou sentimental, por exemplo, não ocupam um lugar central na obra e não se pode negar a excelência literária de muitos poemas. Ademais, *Fervor*, assim como os outros dois poemários, estão inseridos em um processo de renovação poética no contexto literário argentino, levada a cabo também por outros artistas nessa época, muitos companheiros da geração de Borges, como Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, Ricardo Güiraldes, Raúl González Tuñón, dentre outros. Entretanto, apesar de ser uma poesia destoante dentro da tradição poética argentina, percebe-se que as inovações formais são bastante tímidas se confrontadas com as obras de seus pares, como Girondo e Olivari, por exemplo.

Em linhas gerais, pode-se dizer que frente a um cenário em processo de modernização acelerado, Borges se opõe criticamente à mudança, reativando, por meio de uma poética muito particular, uma idéia de cidade que tem como alicerce, como raiz, um

⁵ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges. Una biografía literaria*, cit., p. 160.

passado que é revisitado e reivindicado não para ratificá-lo, mas para reinventá-lo, perfurando e encontrando índices presentes nos subterrâneos da própria cidade do presente. A busca é por construir símbolos, uma fábula que desembocará no mito como visão da unidade e transcendência da Cidade Feliz, que se materializa simbolicamente na imagem de uma manhã eterna. Busca reencontrar o espaço compartilhado “codicioso de almas”, dos antepassados que inventaram a cidade, dos entardeceres que fará perdurar para sempre nos símbolos, na fábula e no mito.

2. POÉTICA MODERNA, POÉTICA (ANTI)VANGUARDISTA

A preocupação de Borges com temas relacionados à questão estética se apresenta já no início dos anos 20, quando ainda se encontrava na Europa, mais precisamente na Espanha (Mallorca, Sevilha, Madri). Nessa época, segundo Emir Rodríguez Monegal, “tras descubrir Whitman y los expresionistas, [Borges] se preocupaba sólo en ser moderno”. Não obstante, completa o crítico e biógrafo de Borges, “como muchos de sus contemporáneos, era un poeta incipiente, que tomaba el partido de los antitradicionalistas y creía seriamente en la hermandad universal entre los hombres. El anarquismo filosófico de Padre le había ayudado a sentir una profunda simpatía ante todo sistema o credo que atacara los valores establecidos y propusiera una visión utópica de la sociedad. Apenas en el umbral de su ingreso en la vida literaria, Georgie parecía un auténtico integrante de la vanguardia”.⁶ Em que pese esta observação de Monegal, e a participação de Borges no ultraísmo, sabe-se que ele sempre demarcou uma posição moderada ou desconfiada com relação às vanguardas, tendência que o próprio Monegal comenta no seu pioneiro livro sobre Mário e Borges que é do mesmo ano da publicação *Una biografía literaria*.⁷ Jorge Schwartz resume com argúcia a posição de Borges frente às vanguardas com este paradoxo: “Borges é certamente o primeiro vanguardista antivanguardista”.⁸ Realmente, se por um lado foi um dos introdutores do ultraísmo na Argentina dos anos 20, reconhecendo a necessidade da ruptura, por outro, mostra-se preocupado em ressaltar os vínculos estreitos entre a modernidade e a tradição, entre o presente e o passado, entre a escritura e a

⁶ Ibid., pp. 137 e 141.

⁷ Cf. “Borges, crítico da vanguarda”, in: *Mário de Andrade/Borges. Um Diálogo dos Anos 20*, cit., pp. 17-23.

oralidade e resgata, assim, muitos aspectos que seus pares deram pouca importância, abandonando rapidamente o seu próprio fervor ultraísta.

Tal preocupação se evidencia no interesse pela literatura argentina do século XIX, sobretudo o gênero “gauchesco”, assim como pelos escritores contemporâneos menos canônicos de então. Frente às questões colocadas pelas vanguardas, Borges parece estar mais preocupado com as relações da literatura e da cultura argentina com uma tradição literária e cultural de dimensão universal.⁹ Em resumo, a mirada sobre as vanguardas em si estará condicionada a uma atitude de moderação e, em curto espaço de tempo, em indiferença e rechaço (Borges chama sugestivamente as vanguardas de “novedades ruidosas”, quando não de “metáfora militar”¹⁰), assim como a outras “escolas literárias” e seus dogmas. Critica o “Futurismo” de Marinetti em vários momentos.¹¹ Borges não se alheia ou ignora os postulados das vanguardas. Ao contrário, conhece-as bem a ponto de rapidamente desvencilhar-se da influência delas.¹² A poética borgeana tem, assim, muito de anti-modernismo (no sentido amplo do termo) e aí, possivelmente, encontra-se a sua modernidade. Ser moderno é ser crítico da própria modernidade, ou, como dizia Borges, ser moderno é ser “atual”. No “Prólogo” ao livro *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, por exemplo, anota: “Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana”.¹³ Reitera essa idéia com mais clarividência no prólogo que escreve a *Luna de enfrente*, em 1969:

⁸ SCHWARTZ, Jorge. “Borges: a vanguarda negada”, in: *Vanguardas Latino-Americanas*, cit., p. 59. Cf. também do próprio Schwartz, “Um vínculo (anti)vanguardista?”, in: *Folhetim, Folha de São Paulo*, nº 489. São Paulo, 22 de jun. 1986, pp. 2-4.

⁹ Beatriz Sarlo observa que “no existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?”, in: *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 12.

¹⁰ Esta expressão aparece no conto “El duelo”, de *El informe de Brodie*, que conta a história de uma pintora abstrata, Clara Glencairn de Figueroa, que faz uma exposição de seus quadros numa sala da rua Suipacha, especializada em expor obras “que una metáfora militar, entonces en boga, llamaba de vanguardia”, p. 430. A ironia da frase é evidente, sobretudo porque o período a que se refere é, supostamente, as primeiras décadas do século XX.

¹¹ Cf. o manifesto “Ultraísmo”, in: *Nosotros*, 1921. Borges dedica uma nota na seção “De la vida literaria” a Marinetti na revista *El Hogar*, em 1938, onde afirma ironicamente que Marinetti “es quizá el ejemplo más céebre de esa categoría de escritores que viven de ocurrencias, y a quienes rara vez se les ocurre algo” (TR, p. 212). A opinião de Borges sobre o poeta italiano se assemelha à de Mário de Andrade, como se pode observar na crônica que o escritor brasileiro escreve em 1930, cf. “Marinetti” (TCDN, pp. 191-192).

¹² Beatriz Sarlo, falando da literatura borgeana, anota que “el orden de su fantasía no tiene nada en común con la imaginación surrealista, el maquinismo del mito futurista, el rechazo dadaísta de la estética, o la exasperación del expresionismo. Por el contrario, Borges imaginó un mundo de pesadilla racional obsesivamente armado según una perturbadora regularidad”, in: *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 128-129. De passo, Borges também descarta os pesadelos reais do nazismo, do materialismo dialético e da psicologia de Freud, cf. “Valery como símbolo” (OI, pp. 64-65).

¹³ BORGES, Jorge Luis. “Prólogo”, in: BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Bogotá: Editorial Norma, 1997, p. 11.

“Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: ‘El único deber, ser moderno’. Veintitantos años después, yo me impuse también esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual: todos fatalmente lo somos. Nadie –fuera de cierto aventurero que soñó Wells– ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado. No hay obra que no sea de su tiempo” (“Prólogo” a *Luna de enfrente*, OC, V. I, p. 55). Saúl Yurkievich observa neste sentido:

La militancia de vanguardia durante su período ultraísta resulta episódica y superficial, un tributo a la moda cuando joven y sensible a los requerimientos del presente. Casi el único contacto con su época es considerado luego como accidente cuyas huellas se quiere borrar. El vanguardismo de Borges fue epidérmico porque lo asumió en superficie. Lo cual no quiere decir que la voluntad de actualizarse, la búsqueda de la renovación constituyan de por sí actitudes pasajeras, sujetas más a la fugacidad de la moda que a la permanencia del arte. En Borges se reduce a cobertura porque no condice con su yo profundo, carece de la intensidad de adhesión que este propósito tiene en Huidobro o en Vallejo.¹⁴

De fato, apesar de ter sido o introdutor e principal divulgador do ultraísmo na Argentina, que passa a adquirir características próprias e distintas do ultraísmo espanhol, Borges, não obstante, afasta-se do ultraísmo em um curto espaço de tempo.

A verdade é que, passado o fervor vanguardista, Borges trata de encontrar uma posição mais autônoma e crítica com relação ao ultraísmo e à vanguarda de modo geral (é o que se observa em ensaios da própria década de 20, como “E. González Lanuza” e “La traducción de un incidente, de *Inquisiciones*), e volta-se cada vez mais para a sua própria tradição, para a questão da língua, da identidade. Rer a tradição implicava a tomada de uma posição de leitura para poder reinventá-la, imbuído de leituras de tradições alheias. Borges, como observou Beatriz Sarlo, é um escritor que escreve a partir da margem, da periferia, e isso não o impede de dialogar de igual para igual com a literatura ocidental (sente-se à vontade entre livros ingleses e franceses), ao contrário, essa condição marginal lhe permite fazer da margem “uma estética”.

Em ensaio publicado em 1937 (ou seja, *a posteriori* ao movimento ultraísta) na revista *El Hogar*, intitulado “Las nuevas generaciones literarias”, Borges faz um balanço da geração heróica dos anos 20 a qual pertenceu (como fará Mário poucos anos mais tarde

¹⁴ YURKIEVICH, Saúl. “Borges, poeta circular”, in: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores, 1978, p. 120. Neste aspecto, também comenta María Esther Vázquez: “En 1921, poco después de llegar al país, Borges se convirtió en el abanderado del ultraísmo, tanto que, en 1970, exagerando según su estilo y con cierta sorna, declaró: ‘todavía hoy soy conocido por los historiadores de la literatura como el padre del Ultraísmo argentino’. Pronto lo rodearon los poetas de su generación: Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, su primo Guillermo Juan Borges y Roberto Ortelli. Con ellos llegó a la conclusión de que el ultraísmo español estaba sobrecargado, a la manera del futurismo, de novedades ruidosas y de artefactos”, in: *Borges. Esplendor y derrota*, cit., p. 74.

no seu famoso ensaio “O movimento modernista”). Aí reconhece a busca por um novo modo de composição poética, o fim da velha retórica, a irreverência, a consolidação de uma poética com reflexos da cidade e, dentre outros, a escolha e o reconhecimento de seus precursores:

Nadie ignora (mejor dicho: todos han olvidado) que el rasgo diferencial de esta generación literaria fue el empleo abusivo de cierto tipo de metáfora cósmica y ciudadana. Ya irreverentes (bajo la pluma de Sergio Piñero, de Soler Darás, de Oliverio Gironde, de Leopoldo Marechal o de Antonio Vallejo); ya piadosas (bajo las de Norah Lange, Brandán Caraffa, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Francisco Piñero, Francisco Luis Bernádez, Guillermo Juan o J. L. B.), esas alarmantes imágenes combinaban hechos eternos y hechos actuales, cosas del cielo intemporal o siquiera cíclico, y de la inestable ciudad. Recuerdo que asimismo recomendamos, como todas las nuevas generaciones, el retorno a la Naturaleza y a la Verdad y la muerte de la vana retórica. También tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo – como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal. (...).

Es muy sabido que no hay generación literaria que no elija dos o tres precursores: varones venerados y anacrónicos que por motivos singulares se salvan de la demolición general. La nuestra eleigió dos. Uno fue el indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió de otros imitadores que yo; otro, el inmaduro Güiraldes del *Cencerro de cristal* (TC, pp. 98-100).

Neste artigo, também reconhece a influência de outro escritor argentino, Leopoldo Lugones, o poeta modernista de *Lunario sentimental*, muito criticado na época sobretudo por Borges, mas que anos mais tarde, após o seu suicídio, será objeto de admiração e profundos estudos pelo próprio Borges.

Décadas adiante, Borges confessará em sua *Autobiografía* que sua geração dos anos 20 não estava impressionada com os ícones da modernidade (trens, hélices de aviões, ventiladores elétricos), mas sim em escrever “una poesía esencial: poemas más allá del aquí y ahora, libres del color local y de las circunstancias contemporáneas” (AU, p. 67). Sua preocupação é desfazer-se de uma vez da equivocada interpretação de que sua poesia inicial, sobretudo *Fervor de Buenos Aires*, estaria condicionada aos preceitos ultraístas. Isso fica claro quando reproduz o que disse Néstor Ibarra sobre a sua relação com o ultraísmo: “En cuanto a si los poemas de *Fervor*... son o no son ultraístas, quien dio la respuesta –para mí– fue mi amigo y traductor al francés Néstor Ibarra cuando dijo: ‘Borges dejó de ser un poeta ultraísta con el primer poema ultraísta que escribió’. Ahora sólo me resta lamentar mis primeros excesos ultraístas” (AU, p. 69). Para Borges, os poemas estritamente ultraístas se resumem aos publicados em revistas espanholas, sobre os quais se refere como “tímidas extravagancias de mis primeros ejercicios ultraístas españoles, cuando veía un tranvía como un hombre llevando un rifle o el amanecer como un grito o el sol poniente como una crucifixión en occidente” (AU, p. 69).

Mas, o que parece ser importante sublinhar aqui, é que os primeiros escritos borgeanos, tanto poéticos como ensaísticos, manifestam um paradoxo: demarcam uma posição extremamente moderna, sem ser necessariamente um exemplo típico de uma escritura vanguardista. O aspecto moderno se situa, sobretudo, em sua posição de leitura frente à tradição argentina e à sua visão particular da cidade e da própria vanguarda, opondo-se, inclusive, à sua própria geração ultraísta. No contexto do debate estético-ideológico prefigurado pelo grupo de Florida e de Boedo, por exemplo, Borges circula em ambos sem pertencer a nenhum. Ironiza o antagonismo (falso, inútil) entre os grupos batizando-os de “floreto”.¹⁵ Se num princípio se embrenha na busca coletiva de uma nova estética, centrada no ultraísmo, não tarda em demarcar um atitude solitária, avessa aos dogmas e aspirações de um grupo, abandonando suas crenças (sobretudo ultraístas) iniciais. Enrique Pezzoni anota neste sentido: “En el solitario Borges, si queda un residuo del afán vanguardista de renovación, adquirirá siempre un sesgo ambiguo, divergente, engañoso. Siempre con el residuo irracional de la memoria y el recuerdo: si hay repudio de las formas anquilosadas, hay al mismo tiempo la revalidación de una tradición cuyo comienzo se pierde: mito del origen, empeño en lo ahistórico”.¹⁶

No âmbito da poesia, particularmente no aspecto formal, nota-se a presença (deliberada) de uma métrica tradicional, de natureza clássica, o que configura, *per se*, uma posição intrigante de antivanguardismo. Apesar de predominar o verso livre e o repúdio à rima tradicional, não estamos frente a uma poesia experimental ao estilo vanguardista. Em vez disso, nota-se a presença de um espanhol latinizado, influenciado particularmente pelos poetas barrocos espanhóis, particularmente em *Fervor*, e que Borges, anos mais tarde, reconheceria de forma negativa, pois haveria uma discórdia entre um tema moderno (a cidade) e uma linguagem do século XVII espanhol. No caso de *Luna de enfrente*, o que predomina é o excesso de “criollismo”. Essas “discórdias”, na opinião de Borges, fizeram com que esses livros entrinhassem “un fracaso esencial”, opinião que deve ser relativizada, como veremos mais adiante.

Retomando o tema das vanguardas, particularmente o ultraísmo, Borges acreditava que o poeta deveria levar a cabo uma poética própria, cada um à sua maneira, para “crear nuevos mitos, hacer de manera que cada artista pueda formarse un universo a su imagen”,¹⁷

¹⁵ Sobre o antagonismo entre Boedo e Florida, cf. o ensaio do próprio Borges, “La inútil discusión de Boedo y Florida” (TR, pp. 365-368).

¹⁶ “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato”, cit., pp. 76-77.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis. “Cartas a Maurice Abramowicz”, in: *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Trad. de Marietta Gargatagli, prólogo de Joaquín

e essa idéia, paradoxalmente, define uma posição antivanguardista na medida em que conceber o estético como a imagem de cada artista bate de frente com idéia de projeto ou programa coletivo. A independência com relação ao ultraísmo, particularmente, manifesta-se, por exemplo, na pouca proliferação das “metáforas inusitadas”, um dos postulados mais caros do ultraísmo. É o que com perspicácia observa Jorge Schwartz:

Do ponto de vista da métrica encontramos o uso contínuo de um conciso verso livre, adequado a uma retórica discursiva em que a 'metáfora inusitada' praticamente desaparece de seu mapa poético portenho. É uma poesia em que a discursividade se opõe à síntese ou redução de imagens e em que os limites geográficos impostos pelas angulosas divisões cubistas aparecem substituídos pela circularidade de imagens como 'la rosa inmarcesible' ('a rosa imarcescível') ou por certa circularidade retórica imposta pelo sistema de repetição e retorno ao passado, necessários à criação do mito. Os entardeceres são quase sempre diáfanos e contínuos, sem dar lugar a uma retórica de ruptura, seja a nível semântico seja a nível sintático.¹⁸

O aspecto discursivo, como bem ressalta Schwartz, não somente é uma evidência como passa a ser um dos elementos estruturantes fundamentais de sua poesia, aliado aos seus freqüentes tateios metafísicos, com os seus jogos mentais. Nesse processo, o procedimento formal de caráter experimental e de ruptura fica obliterado ou praticamente ausente. Isso não diminui o potencial moderno que essa poesia engendra. Ao contrário, acaba por realçá-la, pois a discursividade se harmoniza com o efeito provocado por sua escritura no contexto de uma tradição literária específica.

A parca proliferação de metáforas instiga o questionamento sobre o que pôde levar um escritor, que introduziu o ultraísmo no seu país, a abandonar um de seus mais importantes postulados? A metáfora, como se sabe, é um tema freqüente desde o início da atividade crítica de Borges.¹⁹ Obviamente ele não desvaloriza a metáfora pura e simplesmente, mas irá relativizá-la enquanto fato poético por excelência: “se afirma que la metáfora es única poetizadora, que es hecho poético, por excelencia. Sin embargo, la poesía popular no ejerce metáforas” (“Otra vez la metáfora”, IA, pp. 50-51). Anos mais tarde, acrescenta: “la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas...” (“Quevedo”, OI, p. 40), e propõe um paradoxo: “Creo que es imposible prescindir de metáforas al hablar y que es imposible entendernos sin olvidarlas” (“Otra vez la metáfora”, IA, p. 52). Entende que a linguagem está composta de metáforas que não são advertidas quando as usamos. Ninguém pensa em “gruta” quando usa a

Morco, notas de Carlos García, edição ao cuidado de Cristóbal Pera, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé, 1999, p. 83.

¹⁸ *Vanguardia e cosmopolitismo*, cit., p. 49.

¹⁹ O primeiro escrito sobre o tema aparece já em novembro de 1921, “Apuntaciones críticas: la metáfora”, na revista madrilenha *Cosmópolis*. Sobre a metáfora em Borges, cf. Zunilda Gertel, “La metáfora en la estética de Borges”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*, cit., pp. 92-100.

palavra “grotesco”. O valor crucial da metáfora, desse modo, não está na invenção de novas metáforas, mas na “oportunidad para ubicarlas en el discurso y las palabras elegidas para definir las” (idem, p. 55). Para Borges, “la metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada” (“El culteranismo”, IA, p. 62). Finalmente, “me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión. Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él” (idem, p. 57). Borges demonstra repúdio à certa tendência arbitrária e artificial da metáfora que vincula ao “gongorismo” ou “culteranismo”: “Una cosa es presentar a la inteligencia un mundo verdadero o fingido y otra es fiarlo todo a la connotación visual o reverencial de vocablos arbitrariamente enlazados” (idem, p. 64). Tendência que vai contra os seus próprios colegas ultraístas, como deixa claro no “Prólogo” a *Fervor de Buenos Aires*, em 1923 (excluído das edições posteriores):

Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que alcanzó perfección en breves poemas de Jacobo Sureda, J. Rivas-Panedas y Norah Lange, pero que desde luego no es el único. Esto –que ha de parecer axioma desabrido al lector– será blasfema para muchos compañeros sectarios (“A quien leyere”, FBA).

Em vez da metáfora, o que predomina em sua poesia é a profusão de imagens que se articulam por analogia, por comparação (daí a constante presença do isto é *como* aquilo). *Grosso modo*, poder-se-ia dizer que a metáfora se configura como um tipo especial de imagem. Apesar da relação muito próxima entre metáfora e imagem, pois ambas provocam a alteração (e revelação) de sentidos, a separação entre metáfora e imagem, que se acentua aqui, relaciona-se mais como procedimento interpretativo que propriamente uma diferenciação centrada no pensamento borgeano. A proliferação de imagens parece ser o procedimento formal mais freqüente em sua poesia, onde o processo comparativo por imagens se mostra mais lógico, discursivo, ou seja, permite um controle maior do que se quer dizer, do que se quer revelar.

Na metáfora, há uma transferência semântica mais natural, espontânea, de caráter subjetivo de objetos diferentes dentro do universo interior do poema. Ou seja, a metáfora permite a expressividade da palavra de um modo mais autônomo. Seria, por assim dizer, o que Jakobson chama de “função poética” (no plano do “significante”, como entende Haroldo de Campos) por excelência, centrada no código, nos procedimentos formais, no potencial semântico do signo, englobando, nessa concepção, tanto a “forma da expressão”

como a “forma do conteúdo” (Haroldo de Campos). A metáfora é um procedimento mais radical que a imagem, na medida em que ela “opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto”, nas palavras de Antonio Candido,²⁰ o que não ocorre de um modo tão acentuado com a imagem, mais propensa a manter um certo distanciamento entre os sentidos dos objetos. A imagem, por ser mais comparativa, permite acentuar as diferenças, preservando “a identidade de cada termo” (A. Candido), enquanto que a metáfora as funde. Este procedimento, cujo sentido se mostra por oposição, por confronto de idéias, de significados, é fundamental em uma poética armada no plano da mente, do raciocínio lógico, como é a poesia de Borges.²¹

Ao falar especificamente da imagem, outros dados do fazer poético se revelam. Primeiramente, Borges observa que “La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero” (“Después de las imágenes”, I, p. 31). Mais tarde, ancorado em Croce, dirá: “El arte es expresión y sólo expresión” (“La simulación de la imagen”, IA, p. 75), e a expressividade se realiza por meio da criação de imagens. Aquilo que não é expressivo, isto é, imaginativo, “generador de imágenes, es inartístico”. Mas, o que entende Borges por imagem? Para Borges é uma palavra dúbia ou traiçoeira:

Escribo *imágenes* y no dejo de saber lo traicionero de esa palabra. Intuiciones, prefiere definir Croce, y en su sentido estricto de percepciones instantaneas de una verdad, la palabra me satisface, pero está usurpada por significaciones connotativas –adivinación, ocurrencia, corazonada– que la echan a perder. Escribo *imágenes*, palabra de traiciones como la otra, pero de traiciones que cuentan y que la historia de la literatura (mejor: la sedicente historia de la sedicente literatura) no debe preterir, ya que la casi totalidad de su material se origina de ellas. El más recibido de esos errores es presuponer que las imágenes comunicadas por el escritor deban ser, preferentemente, visuales (idem, pp. 75-76).

Entre “intuiciones” e “imágenes”, Borges prefere a última, sinônimo de literatura ou poesia, a máquina literária que será a sua obra. A reação à tendência de condicionar a imagem ao visual na literatura é reveladora. Demarca um certo distanciamento com relação ao próprio ultraísmo argentino. Se, por um lado, opõe-se à “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora” (“Ultraísmo”), por outro, reforça a importância das “imágenes” e “su facultad de sugerencia” (idem). Para Borges, a poesia pós-modernista (hispano-americana) se articula em duas direções: “el verso suelto y la imagen. (...) La

²⁰ Cf. Antonio Candido, *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

²¹ María Teresa Gramuglio observa que em lugar do “enfilamiento de metáforas” reivindicado pelos ultraístas, o que se nota é a subordinação das técnicas vanguardistas, sobretudo do ultraísmo, “a una exigencia constructiva en la que aquella buscada expresión de la ‘emoción desnuda’ que provoca la experiencia del mundo y de las cosas es doblemente contenida por la preocupación metafísica y la reflexión sobre el lenguaje poético”, in: “Jorge Luis Borges”, cit., p. 345.

imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo y metáfora) es, hoy por hoy, nuestro universal santo y seña” (“Prólogo” a *Índice de la nueva poesía americana*, TR, pp. 276-277). Entretanto, nega-se a participar da tendência, comum na literatura, de vincular a imagem ao visual, seja no nível da imaginação, isto é, na idéia de que a imagem deva remeter para o visual, para a “claridade radiante”, “deslumbrante” ou “luminosa”, seja na fusão entre o “verbal” e o “plástico” que atua, simultaneamente, no plano da imaginação e da percepção, no sentido tipográfico ordenado na página, ao estilo de um “lirismo visual” de Guillaume Apollinaire. Na poesia borgeana, mesmo nos poemas de *Fervor* (escritos no mesmo período do fervor ultraísta), ambas tendências de relacionar a imagem ao visual estão ausentes.²² Pensar que a literatura deva ser visual, para Borges, é uma falácia. Mas isso já é outro tema. O que parece ser importante frisar aqui é que metaforizar ou criar imagens (que Borges não distingue muito bem) “es pensar, es reunir representaciones o ideas” (“El culturismo”, IA, p. 64), tendência bastante evidenciada em sua poesia nesse período, sobretudo em *Fervor*. De qualquer forma, o importante é que aos poucos a idéia ultraísta de que a metáfora é o elemento primordial do fazer poético vai dando lugar a uma visão mais ampla e aberta, onde outras formas se fazem presentes. Esse vai e vem de Borges mostra que nos primeiros tempos o poeta quer, por um lado, demarcar uma posição política frente à tradição e à literatura contemporânea, e, por outro, consolidar um estilo próprio que se enlaça, tenciona, corta, nesse ir e vir, com um momento de intenso e turbulento debate no âmbito cultural e estético na capital portenha.

Retomemos a questão dos procedimentos estéticos. Os aspectos antivanguardistas de sua poesia, num jogo paradoxal, não significa que estamos necessariamente frente a uma poética anti-moderna. Ao contrário. Nota-se, por exemplo, um jogo criativo, tenso, dialético entre o velho e o novo que determina (em um período posterior de um modo mais claro) qual é a posição de Borges frente ao debate estético-ideológico em pauta. O vanguardismo de Borges, desse modo, como bem observou Ricardo Piglia,²³ manifesta-se enquanto delimitação de um espaço de leitura, no seu trânsito ou na conexão que estabelece entre uma tradição literária nacional e uma tradição universal que já conhecia bem depois de sua experiência européia.

Outro aspecto importante, que interessa aqui, é entender a sua visão da cidade a partir do debate entre tradição, modernidade e vanguarda. Nesse aspecto, nota-se muito

²² Sobre o pensamento de Borges em torno da poesia e da visualidade nos anos vinte, cf. Patricia Artundo, “Entre la ‘Aventura y el Orden’: los hermanos Borges y el ultraísmo argentino”, cit., pp. 57-97.

²³ Cf. Ricardo Piglia, “Sobre Borges”, cit., pp. 81-94, e também Rafael Olea Franco, “Hacia una nueva estética”, in: *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., pp. 217-287.

mais o desejo de (re)instaurar de um modo inovador uma tradição e não tanto romper com ela. Porém, é preciso anotar que tipo de tradição se quer restaurar. Por um lado, Borges está relendo a tradição “gauchesca”, a literatura da segunda metade do século XIX, sobretudo, resgatando, inclusive, escritores que foram esquecidos. Por outro, está lendo e resgatando uma tradição de poetas citadinos, ou seja, poetas que cantaram a sua cidade, Buenos Aires, como Eduardo Wilde, Almafuerte, Enrique Banchs, Evaristo Carriego e, mais tarde, Baldomero Fernández Moreno, dentre outros. A partir daí, e de sua própria leitura da cidade do presente e das lembranças do passado, começa a construir a sua idéia de cidade, o seu mito bonairense; começa a impor uma nova tradição (que rompe e continua uma anterior) em que prevalecerá um estilo próprio de escritura *más allá* (ou apesar) das experiências experimentais das escolas vanguardistas.

Entende-se, portanto, que seu distanciamento de uma estética vanguardista é consciente e deliberado. Na leitura que faz de *Calcomanías* (1925), de Oliverio Gironde, por exemplo, isso fica bastante evidenciado:

Es innegable que la eficacia de Gironde me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mío donde hay puertas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balastrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cercionarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo, (“Oliverio Gironde, *Calcomanías*”, TE, p. 88).

O tom irônico da observação permite ver, dentre outros, que o que Borges busca na cidade não se assemelha ao que vê na poesia urbana de Gironde. Enquanto Gironde se aproxima do que há de mais intenso e inovador na geografia da cidade moderna, Borges, em sentido oposto, se afasta dela e se aloja nos espaços pré-modernos dos bairros periféricos onde ainda há “puertas de sol y vereditas”. Seu interesse não está centrado na cidade moderna ou em processo de modernização, mas nesses espaços marginais que preservam ainda a memória de uma cidade pretérita que ele busca resgatar e reinventar. Nas palavras de Jorge Schwartz:

Encontramos nesses dois primeiros livros de Borges uma definição da temática urbana –portenha mais especificamente–, mas como negação de uma estética de vanguarda que o próprio Borges definira anos antes. Se a descrição da urbe é um elemento comum nas primeiras obras de Borges e Gironde, as do primeiro caracterizam-se por uma tentativa anticósmopolita de recuperar o passado de Buenos Aires através de seus bairros periféricos, monumentos e outros elementos da tradição portenha, a fim de elevar a cidade à categoria de mito transcendente.²⁴

²⁴ *Vanguardia e cosmopolitismo*, cit., p. 93.

O provincianismo da poesia borgeana nesse período, que bate de frente com as estéticas vanguardistas de moda, é profundamente coerente com um projeto estético que Borges estava formulando. A proposta inovadora de Borges não está em um procedimento vanguardista, mas em um procedimento revolucionário (vanguardista) de leitura, cujo espaço geográfico e cultural se circunscreve nas manifestações culturais e literárias marginais, como é o caso da leitura que faz de Evaristo Carriego, um poeta menor e de bairro, do universo musical e popular da milonga, do tango, das inscrições nos carros, do cinema norte-americano (o “western”), do romance policial, da “gauchesca”, em suma, daquilo que está fora do cânone da chamada alta cultura ou alta literatura, mas dentro da chamada cultura popular (também se deve assinalar que por essa época colabora com regularidade em revistas de cunho popular e de classe média: *Crítica* e *El Hogar*, por exemplo). Não estranha, então, que resgate, como veremos, poetas que cantam ou cantaram o “arrabal”, o “compadrito” e as coisas mais simples da cidade, como é o caso do poeta “sencilista” Baldomero Fernández Moreno, muito mais próximo da poesia dos anos vinte de Borges do que o próprio Borges poderia imaginar.²⁵

De modo que a atenção, para ficarmos no âmbito da cidade, à essa fisionomia urbana de casinhas de um ou dois andares e com “azotea”, de praças e ruas desconhecidas sem “veredas de enfrente” e até mesmo de cemitérios, etc., vincula-se à uma idéia de cidade que tem implicações estreitas com a tradição e uma determinada identidade cultural argentina que Borges estava resgatando e trabalhando. Percebe-se, então, o uso deliberado, sobretudo em *Fervor*, daquilo que se poderia chamar de anacronismo formal. O anacronismo em Borges, como bem observou Saúl Yurkievich, funciona para “salvaguardar las virtudes primigenias del poema, en devolverlo a su fuente y su origen: la memoria retórica y la memoria mítica. Cultiva los efectos clásicos de alejamiento que desvinculan el texto del presente circunstancial y del mundo circundante”.²⁶ Não custa transferir esse anacronismo original do fazer poético à idéia de cidade de Borges, ou seja, ao seu obstinado desejo de criar-lhe um mito de origem, de convertê-la em “mitopoética”. No mito, a cidade se eterniza através de um deliberado procedimento anacrônico, que Borges observa também na poética de Pound e T. S. Eliot.²⁷ “Arcaísmo y anacronismo son

²⁵ De Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) lembraria, dentre outros, a livro *Ciudad*, de 1917, com destaque para os poemas “Setenta balcones y ninguna flor”, e “El Parque Lezama”.

²⁶ “Borges: del anacronismo al simulacro”, cit., p. 143.

²⁷ Em “Nota sobre Walt Whitman”, Borges começa falando sobre a ambição que pode nascer em um escritor em “construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años” (D, p. 249). Cita muitos escritores que foram levados a colocar em prática essa ambição, dentre eles Joyce, em *Finnegans Walke*, “mediante la simultánea presentación de

también géneros literarios”, observa (“Films”, D, p. 223). No conto “El indigno”, lemos: “La imagen que tenemos de la ciudad es algo anacrónica. El café ha degenerado en bar; el zaguán que nos ha dejado entrever los patios y la parra es ahora un borroso corredor con un ascensor en el fondo” (IB, p. 405).²⁸ E, para não deixar dúvidas, recordemos que um dos seus contos mais importantes, escrito num período posterior, constitui-se a partir de uma relação dialética entre o atual (presente) e o anacrônico (o passado): “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (“Pierre Menard, autor del Quijote”, F, p. 450). Ou seja, defrontamo-nos com uma poesia com traços clássicos, tradicionais, de um “provincianismo assumido” (na acepção de J. Schwartz), no que tange à forma, mas que vai configurando, aos poucos, um estilo próprio, o estilo borgeano, cujas marcas locais são evidenciadas, mas de modo a não descambar para uma simples e pura descrição pitoresca e localista. Sua poesia cifra, desse modo, em seu movimento interno, um aspecto inovador, que potencializa a sua poesia: é uma poética que trabalha com coordenadas arcaicas ou pré-modernas e ao mesmo tempo resulta ser extremamente moderna pelo modo como lê e remodela uma tradição, pelo modo como constrói a sua idéia de cidade em que a própria modernidade passa a ser questionada.

A cidade que canta, a do século XIX, por meio de uma estética anacrônica, busca sobrepor-se à cidade do presente, a cidade moderna do centro. Entretanto, seria um exagero pensar que isso significa descartar a cidade moderna enquanto espaço fundamental e historicamente determinado. Mais que um simples rechaço, a atitude é mais complexa e implica, dentre outros, a promoção de um diálogo necessário entre a tradição e a modernidade, entre o homem e a natureza, a razão e a fantasia. Nessa perspectiva se alinha o comentário certo de Beatriz Sarlo:

su poesía se inscribe en el cruce de una estética, una sensibilidad y una escena urbana en proceso acelerado de cambio; su sistema de percepciones y recuerdos lo vincula con el pasado; su proyecto estético, en cambio, está tensionado por el partido de ‘lo nuevo’. Trabaja bajo el impacto de la renovación estética y la modernización urbana: produce una mitología con elementos premodernos pero con dispositivos estéticos y teóricos de la renovación. Topológicamente, traslada el margen al centro del sistema cultural argentino y establece una nueva red de relaciones entre temas y formas de

rasgos de épocas distintas” e Pound e T. S. Eliot, que também lançaram mão de “deliberado anacronismo para forjar una apariencia de eternidad” (idem, p. 249).

²⁸ No poema “1929”, de *El oro de los tigres*, que se verá mais adiante, um movimento similar é advertido por um “compadrito” que já não reconhece mais a cidade como espaço familiar. O “Almacén de la Figura”, em que duelou em tempos remotos se converteu, no presente, em uma “heladería”. Na cidade do presente, o personagem só consegue viver no espaço anacrônico da memória, de um lugar perdido. Esse choque de lugar e tempo cruza a poética urbana borgeana.

la poesía. Inaugura el giro rioplatense de la vanguardia en el nivel de la representación de la lengua oral, cuyo formato son, en estos años, las imágenes ultraístas. Funda la centralidad del margen.²⁹

De modo que o "provincianismo" ou o caráter antivanguardista marcante na sua poesia é um procedimento formal deliberado que está centrado sobretudo em um projeto estético que Borges levará a cabo de um modo mais claro a partir dos anos trinta, onde o diálogo entre modernidade e tradição, civilização e barbárie, o centro (da cidade) e a "orilla", o popular e o erudito, a identidade e a oralidade, dentre outros, faz-se constante. Em sua poética, essas tendências não são vias irreconciliáveis, mas uma possibilidade negociável que se interrelaciona dentro do próprio texto.

Borges não resolve o problema da representação do sujeito poético e do objeto no contexto da modernidade numa perspectiva que se poderia chamar construtiva (na linha do futurismo e do cubismo), e tampouco numa perspectiva destrutiva (na linha do dadaísmo, do expressionismo e do surrealismo). Mas oscila entre uma poesia que, sem desvincular-se de um espaço ou de uma realidade sociocultural específica, lança mão de técnicas modernas condicionadas a um referente que se configura em um passado pré-moderno, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. Daí que o personagem Emilio Renzi, de *Respiración artificial*, diga que Borges encerra a literatura argentina do século XIX: "es anacrónico, pone fin, mira hacia el siglo XIX".³⁰ Hipótese que é confirmada por Piglia: "...creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto".³¹ De modo que, independente do ultraísmo ou de qualquer outra vanguarda, Borges irá permanecer fiel a uma poética inclinada a inventar uma fábula, um mito para Buenos Aires que tem estreitos laços com a tradição do século XIX, e nesse movimento dará novos rumos para a literatura argentina.

3. IMAGINÁRIO E LINGUAGEM

(Os poemários de Borges dos anos vinte, sobretudo *Fervor*, revelam, em linhas gerais, um sujeito poético solitário em busca do "sabor", da essência de uma Buenos Aires que se perdeu no tempo, cujos resquícios apenas se esboçam em alguns objetos e espaços, em momentos que se transformam em únicos e eternos. O movimento, portanto, vai na

²⁹ *Una modernidad periférica*, cit., p.103.

³⁰ *Respiración artificial*, cit., p. 130.

contramão do fugaz e do passageiro. É uma poesia que define um tipo de relação entre o sujeito e o objeto (o mundo, a cidade) que expressa uma realidade sensível, unívoca e intemporal. Borges se propôs realizar uma tarefa que lhe parecia fundamental: inventar uma fábula que mitificasse para sempre a *sua* Buenos Aires. Para isso lança mão de imagens, de símbolos que buscam traduzir não um espaço real, concreto da cidade, mas um espaço imaginário como o meio através do qual pode aproximar-se da cidade real, ainda que perdida no passado. O que se almeja é a invenção de uma fábula para a cidade, esse tempo eterno que inclui o passado, o presente e o porvir, para imortalizá-la no mito.) O campo, o pampa, já o havia logrado, sobretudo em *Martín Fierro*, seu mito maior. A cidade, entretanto, seguia necessitando de uma fábula, de um mito. Essa carência, ou vazio, é detectado por Borges nos anos 20. No ensaio “Después de las imágenes”, por exemplo, anota:

Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro*. Ignoro si una voluntad divina se realiza en el mundo, pero si existe fueron pensados en ella el almacén rosado y esta primavera tupida y el gasómetro rojo (I, p. 31).

Em seu segundo livro de ensaios, *El tamaño de mi esperanza*, a busca por criar um símbolo, uma epopéia para Buenos Aires configura a sua grande esperança:

Es una fiesta literaria que se puede crear. ¿No están prelujiéndola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios? (...) ¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! (...) Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia si está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidad de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización (“Invectiva contra el arrabalero”, TE, pp. 125 e 126).

Apesar de já ter publicado nessa data dois livros de poemas que buscam justamente poetizar a cidade, Borges segue reivindicando a necessidade de uma poética profundamente identificada com uma cidade que pensa, sente e sonha. Mas será fundamentalmente através do pensamento, da reflexão mental, que a sua poesia buscará penetrar no universo da cidade para extrapolar a sua mera realidade fisionômica. (No poema “La vuelta”, que demarca, já no título, uma espécie de retorno a algo que de alguma forma já se perdeu, que está ausente, busca-se preencher um espaço vazio, presente apenas na memória, o que possibilita a invenção. O espaço perdido é o da casa, com o seu pátio, o

³¹ “Sobre Borges”, cit., p. 84.

seu jardim e a sua palmeira, elementos da infância com os quais deseja integrar-se; voltar a sentir-se membro e a reencontrar a sua identidade perdida:

Después de muchos años de ausencia
 busqué la casa primordial de la infancia
 y aún persevera forastero su ámbito.

O poema termina com um questionamento que traduz o desejo de reintegração:

¡Qué caterva de cielos
 vinculará entre sus paredes el patio,
 cuánto heroico poniente
 militará en la hondura de la calle
 y cuánta quebradiza luna nueva
 infundirá al jardín su dulcedumbre,
 antes que llegue a reconocermela casa
 y torne a ser una provincia de mi alma! (FBA).

Infere-se, entretanto, que essa busca por demarcar um espaço imaginário, que cruza toda a sua poética urbana, não se reduz apenas a um sentimento nostálgico de algo que se perdeu, que já não existe. Mais que nostalgia (e isso em parte é plausível), defrontamo-nos com uma poética que vai armando, estrategicamente, um estilo próprio, que tem suas próprias leis, sua própria arquitetura, onde se arma um imaginário de cidade que passa a ser mitificado. Um mito que inventa e, ao mesmo tempo, atualiza (em outros moldes) uma identidade cultural que se apresenta enquanto voz dissonante dentro do debate estético e ideológico nos anos vinte, o que lhe permite oferecer uma visão mais ampla e complexa da tradição e da cultura argentina:

Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación (“El tamaño de mi esperanza”, TE, p. 14).

Não se trata aqui da retomada da antiga e polêmica questão, no contexto cultural argentino, do centralismo cultural, político e econômico de Buenos Aires sobre as províncias do interior. No entanto, não se pode diminuir ou escamotear o papel de Buenos Aires como centro cultural irradiador e historicamente conhecido. Buenos Aires sempre foi, de certa forma, a imagem do país, e parece que assim entendia Borges na permanente relação que faz entre cidade e pátria. Ezequiel Martínez Estrada, em 1933, assinalava nesse sentido: “El interior ha mirado siempre a la metrópoli como a la Metrópoli: sus planes nacionalistas y los del resto, han sido antagónicos y hasta disyuntivos. Es desde entonces, pues, que Buenos Aires ha sido el centro, en torno del que ha girado la vida argentina, la organización nacional, la cultura, la riqueza”. Mais adiante acrescenta: “En ciertos sentidos

espirituales, históricos y económicos, que son los que cuentan en definitiva, París está más cercano a Buenos Aires que Chivilcoy o Salta”.³² Permanecendo nessa tendência, Borges lê o país a partir da leitura que faz da cidade. Sua visão não é nacionalista, mas sim cidadina, e, em certo sentido, até mesmo barrial.³³ O movimento, como se nota, é inverso ao de Mário de Andrade. Embora reconheça a importância de São Paulo como pólo cultural (e também político e econômico) irradiador no contexto brasileiro, valoriza as variantes culturais de outras regiões do país na tentativa de condensar os vários “brasis” num só. Ademais, no Brasil, os centros metropolitanos de incremento cultural são múltiplos e extremamente importantes.³⁴

(A leitura que faz de Buenos Aires está cruzada, para não dizer contaminada, por um forte sentimento de identificação. Borges se sente na necessidade de cantar com fervor tudo aquilo que na cidade lhe provoca alegria, ternura, lembranças de uma cidade que vai se tornando cada vez mais única e pessoal. Mas, ao mesmo tempo que se afasta da Buenos Aires real, aproxima-se dela na busca de sinais secretos, daquilo que ele chama de “sabor” de Buenos Aires que está em processo de desaparecimento: “Hay un sabor de Buenos Aires, y ese sabor tendría que haberse dado en la poesía. Efectivamente se ha dado”.³⁵ Revelar essa Buenos Aires invisível, secreta, animou o jovem poeta nos anos vinte, embora venha a reconhecer, mais tarde, que outros poetas (Evaristo Carriego, Fernández Moreno, Horacio Rega Molina, etc.) talvez tenham sido mais felizes que ele nesse intento, pois lograram fazer com que essa cidade secreta, invisível, fosse comunicada a outros, mesmo para aqueles que não têm as mesmas lembranças de seus habitantes.

A crítica e arquiteta espanhola Cristina Grau, em *Borges y la arquitectura* (1995), a partir de uma análise refinada e perspicaz, aponta para alguns aspectos relevantes da poética borgeana. A autora trabalha com a idéia de que o processo fundacional da cidade por parte de Borges, ao longo dos três livros de poemas dos anos vinte, não é homogêneo,

³² ESTRADA, Ezequiel Martínez. *Radiografía de la pampa*. 6ª ed. Buenos Aires: Losada, 1968, pp. 193 e 195.

³³ Para Adrián Gorelik, Borges foi consciente da “importancia de un pasado apócrifo para construir una cultura moderna en Buenos Aires”. E completa: “el barrio para Borges es el espacio de una ‘ancha intimidad’(...), un ámbito que actualiza el origen y permite la sensación de eternidad, el lugar existencial de producción de la identidad social y cultural”, in: “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en el Buenos Aires de los años veinte”, in: *Variaciones Borges*, nº 8. University Aarhus, Dinamarca, 1999, pp. 51 e 52.

³⁴ O caso do Rio de Janeiro é exemplar, dentre outros. Os estudos sobre o Rio de Janeiro enquanto *topos* literário são intensos. Citaria o ensaio de Renato Cordeiro Gomes, *Todas as cidades, a cidade*, cit., particularmente a Segunda Parte, e no âmbito histórico e urbanístico, o ensaio de Jeffrey D. Needell, “La belle époque carioca en concreto: las reformas urbanas de Río de Janeiro bajo la dirección de Pereira Passos”, in: MORSE, Richard M. e HARDOY, Jorge Henrique (orgs.). *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1985.

mas tem diferenças “que provienen de la distinta actitud de Borges hacia su ciudad. En cada recopilación de poemas Borges funda un Buenos Aires distinto”.³⁶ Seguindo nessa direção, Grau se atém a demarcar as diferenças entre essas fundações e move-se em dois momentos básicos: o primeiro gira em torno de *Fervor* (e com menor ênfase também de *Luna de enfrente*), e o segundo em torno de *Cuaderno San Martín*. Do primeiro momento, anota a autora:

En *Fervor de Buenos Aires* la posición del poeta es exterior, narrador imparcial no de hechos –no son narrativos estos poemas– sino de objetos. La ciudad se percibe como desde el sueño o desde el recuerdo. Hay plazas, hay calles, hay patios, hay tapias rosadas o celestes, hay el sol y la luz y la noche, hay, resumiendo, una ciudad de otros tiempos totalmente despoblada. Sus habitantes están ausentes o muertos. No están. Borges, en su intento de recuperar el Buenos Aires de principios del siglo, genera una ciudad afantasmada, irreal, de museo, puesto que el hombre no vive en ella.³⁷

A seguir, Grau cita dos versos do poema “Vanilocuencia”, de *Fervor*, para confirmar a sua leitura:

La ciudad está en mí como un poema
que aún no he logrado detener en palabras.

Dentro dessa perspectiva, Buenos Aires é representada em *Fervor* somente em parte, “es un Buenos Aires que sólo pertenece a Borges, al recuerdo de Borges, como denota en el poema ‘Caminata’: ‘Yo soy el único espectador de esta calle,/ si dejara de verla se moriría’”.³⁸

Para Cristina Grau, o que Borges quer (ou faz) é fundar uma Buenos Aires “abstrata”, descrevendo seus espaços como um fotógrafo que vai registrando objetos, figuras: “describe un Buenos Aires ya muerto y no consigue recuperarlo ni para sí mismo ni para el lector porque es una ciudad que ya no es suya ni de nadie; porque no existe, o sólo existe al ser pensada”. De modo que *Fervor de Buenos Aires* é uma espécie de “antiquário”, no qual logra restaurar e armazenar, “con precisión casi fotográfica casas, patios y calles; recuperando el suburbio y el llano, recopilando amaneceres y ocasos, ponientes y caminos polvorientos, balaustradas celestes y tapias coloradas”. (O que Borges busca fazer, na leitura de Grau, é poetizar a cidade para demarcar e preservar um espaço citadino que estava se dissolvendo pela ação demolidora da modernização que punha uma nova cidade sobre a antiga.) Borges percebe esse processo logo que chega da Europa. Passa, então, como um “coleccionador”, a enumerar “uno a uno los componentes de Buenos Aires

³⁵ “Poetas de Buenos Aires”, cit., p. 7.

³⁶ GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 25.

³⁷ Ibid., p. 25.

³⁸ Ibid., p. 26.

para ‘devolverlos’ a la realidad o para poseerlos’.³⁹ Em linhas gerais, a interpretação de Grau refuta qualquer contestação. Entende-se, porém, que não há de uma forma muito clara uma Buenos Aires distinta a cada recopilação de poemas, mas um processo de construção imaginária que vai se ampliando, que possui estreitos vínculos entre uma obra e outra, num crescendo.

Num primeiro momento, Borges não descreve simplesmente ou vê a cidade desde um ponto exterior, como um fotógrafo que busca captar imagens, referências concretas para depois transferi-las ao poema para perdurar uma realidade ou um contexto real que se está perdendo. É evidente que (há um sujeito poético que vai juntando objetos, imagens, figuras com os quais têm uma relação afetiva muito forte. Mas, à medida que essas sensações ou sentimentos vão sendo filtrados por um processo de racionalização, de mentalização (a carga afetiva vai se fazendo idéia), essas imagens, figuras, objetos, sofrem uma metamorfose, saindo do puramente emotivo para o reflexivo, ou seja, para o campo da consciência, da abstração,) na qual o jogo com o tempo e o espaço, ancorado na metafísica, é o elemento dominante.

(Em outra direção, percebe-se também que o sujeito vai se fundindo com o espaço urbano, passando a ser uma espécie de porta-voz da cidade. E a cidade, por sua vez, passa a ser um reflexo da identidade íntima do sujeito,) que busca configurar e transmitir a essência de uma cidade (o “sabor”) secreta, invisível que se está borrando. Nesse aspecto, a presença ou cumplicidade do leitor se faz necessária na medida em que a cidade que se arma se constitui enquanto voz de uma coletividade, ou, em outras palavras, que busca a coletividade, a identificação com um imaginário coletivo. (O eu solitário a cantar a cidade quer ser a voz de uma coletividade, uma voz que traduz uma experiência social e cultural. De modo que a cidade passa a configurar um espaço próprio e, concomitantemente, um espaço coletivo no ato da leitura, que desencadeia um movimento contínuo de recriação imaginária no âmbito da recepção.) Nesse sentido são configurações que se poderia chamar de irrealis (“mágicas”, preferiria dizer Borges), com um potencial criativo e imaginativo infinito. Talvez fosse lícito dizer que o poema permite ativar um momento em que a cidade era o espaço por excelência de uma experiência mais humana, onde ainda se podia “matear” ouvindo um “vals” ou tango no calor do sol de uma tarde de sábado de outubro (cf. “Elegía de los portones”). A cidade evocada por Borges tem esse estado de familiaridade, de unicidade, de harmonia, de júbilo, de ternura, de amizade e sociabilidade,

³⁹ Ibid., pp. 26, 27 e 28.

de “dulzura generosa del arrabal”. É um canto à felicidade, pois “ser feliz no es cualidad menos plausible que la de ser genial”, escreve em *El tamaño de mi esperanza*.

A configuração da cidade imaginária se realiza também em sua relação por contraste com a cidade atual, moderna, que, de um modo desviado, também se revela. Neste sentido, há em Borges a presença de imagens que se aproximam do visual, pelo menos no que tange a uma imagística arquitetônica. Claro que isso não é o aspecto predominante, são vestígios do ultraísmo que permaneceram, sobretudo em *Fervor*, onde a proliferação de imagens é o que permite aceder a essa outra realidade da cidade.

De modo que os poemários dos anos vinte não tendem apenas a registrar, descrever, colecionar, fotografar um espaço definido, real, mas sobretudo buscam distanciar-se (para aproximar-se) de um espaço urbano íntimo (familiar no sentido de vivência íntima e também histórico –uma história que lhe é familiar–) de um modo muito mais alusivo, ficcional que descritivo-realista.

As referências a espaços, objetos, imagens da cidade real são evidentes, mas também se nota algo que vai além disso. Nomeia-se esses espaços-objetos para transcendê-los, escapando de uma leitura presa à verossimilhança externa, para que não se configurem como imagens fixas, para não cair na armadilha da cor local de uma estética realista. Ao contrário, o que se busca é uma verossimilhança centrada no texto, enquanto espaço autônomo, inventivo. Na melhor das hipóteses, poder-se-ia dizer que a Borges lhe atraía esses contatos entre o real e o imaginativo, pois ambos propunham facetas múltiplas do fazer poético. No fundo, o que predomina é a idéia de que tudo é simulacro, invenção, bosquejos de realidade, imagens que querem abarcar a inacessível realidade que apenas se insinua, cifrada por meio de imagens que se organizam na escritura do poeta, na “soledad central de su yo” (Borges). No universo literaturizado, espaço e tempo perdem seu caráter regulador, linear. Neutraliza-se o fluir temporal ao mesmo tempo que se neutraliza o espaço enquanto delimitação geográfica. Em outros termos, a abstração, a reflexão, a mentalização se desloca ou se aloja por meio de um processo de construção imaginária da cidade que, por sua vez, irá desembocar no processo de mitificação da mesma em *Cuaderno San Martín e Evaristo Carriego*.

A Buenos Aires de Borges é e não é a Buenos Aires real, concreta. O real, o referencial concreto, surge apenas como pretexto, como motivação, como ponto de partida, mas o resultado, a fatura, o todo, conformam uma construção imaginária que se erige e se rijs sobretudo pela mente, que é o reservatório enciclopédico da memória. Não surpreende,

então, que o sujeito poético seja “el único espectador de esta calle,/ si dejara de verla se moriría”. No ensaio “Palabrerías para versos”, o próprio Borges observa:

El mundo aparential es un tropel de percepciones barajadas. (...) El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja. La luna misma es una ficción (TE, pp. 46-47).

A idéia de que o pensamento cria e sustenta o mundo, tornando-o real, verossímil, é uma constante em Borges. Para ele, o mundo se constitui enquanto ilusão, é uma imagem labiríntica em que nos perdemos, desencontrando-nos enquanto sujeitos, perdemos nossa identidade, voltamos a reencontrá-la e novamente a perdemos. Nesse mundo, a realidade é uma construção constante, cruzada pelo sonho, a memória e o esquecimento. O mundo, assim, constitui-se através da linguagem (a “lengua es edificadora de realidades”, *idem*, p. 48). De sorte que imaginar, inventar se constitui enquanto resultado do pensamento que se materializa na linguagem. Nas palavras de Borges: “mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. [Y] la palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones; la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas”.⁴⁰

Ver, pois, não se vincula necessariamente ao visual, a aquilo que está ao alcance dos olhos como condição para se adquirir o conhecimento, mas aquilo que se quer ver, aquilo que se revela pela lente da memória; é o olhar através de um caleidoscópio: “También el recuerdo y el entendimiento saben mirar. La memoria interviene en la percepción” (“La Pampa”, 1927, TR, p. 292). Borges, assim, vê com os olhos da mente, não com os olhos do corpo (dos cinco sentidos). Ou seja, o objeto, o espaço da rua, do bairro, ativam sentimentos, sensações, que se transferem para o poema, para o texto por meio de imagens, figuras que modelam e comunicam um pensamento, uma idéia. Quando o sujeito olha, toca, sente, manifesta sua subjetividade, mas são olhos analíticos que constróem o objeto a partir de uma partícula inicial (ao ver com os olhos da mente, demarca uma leitura diferente daquela que seria comum, ou daquilo que todo mundo vê). Assim, o mundo (a cidade) em Borges se arma e aparece por meio de uma linguagem poética mentalizada que se desvencilha da pura sensação, das travas da subjetividade para, a partir da consciência, da racionalização, fazer surgir uma outra realidade por meio de uma poesia que se beneficia de todas as formas de linguagem:

Sólo la poesía –arte manifestamente verbal, arte de poner en juego la imaginación por medio de palabras, según Arturo Schopenhauer la definió –es limosnera del idioma de todos. Trabaja con herramientas extrañas (“Palabrerías para versos”, TE, p. 48).

(A cidade, em Borges, confunde-se (ou funde-se) com a poesia; é uma cidade que flui, circula e transforma-se nesse tempo real, o tempo inexorável do dia, da noite, dos relógios, mas também se revela nesse tempo metafísico que é todos os tempos, é infinito e eterno (“Mirar el río hecho de tiempo y agua/ y recordar que el tiempo es otro río,/ saber que nos perdemos como el río/ y que los rostros pasan como el agua”, “Arte poética”, H, p. 221). Em outro poema reitera: “El río me arrebató y soy ese río./ De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo./ Acaso el manantial está en mí./ Acaso de mi sombra/ surgen, fatales e ilusorios, los días” (“Heráclito”, ES, p. 357). Poesia e cidade não só convergem como fundem-se; a cidade é o cenário por excelência da poesia e a poesia é o meio pelo qual a cidade se arma e se mostra, traduz-se.

Um dos leitores contemporâneos à primeira edição de *Fervor de Buenos Aires*, Enrique Díez Canedo, parece que captou com argúcia essa busca de Borges por, mais que reproduzir um espaço concreto, inventá-lo imaginariamente:

El panorama que nos hace ver en sus versos libres no es un panorama bajo el cual pudiéramos espontáneamente poner un nombre geográfico. ¿Buenos Aires? Bien. Estará en el fondo de este fervor poético que sentimos palpitar en cada página del libro menos descriptivo que jamás ha inspirado ciudad en el mundo. La evocación en el título de la gran ciudad argentina tiene el valor de una dedicatoria.⁴¹

Fervor, de fato, parece estar falando sempre de uma cidade não concreta, irreal, sustentada pela memória e pelo sonho (ainda que enraizada em um contexto cultural específico) fora do tempo e do espaço. É por isso que a cidade imaginária ou “literaturizada” se oponha à ordem caótica da cidade moderna tradicional. A cidade ordenada (não no sentido de uma ordem calcada na razão, mas num sentido de organicidade, de harmonia aferida por um estado de equilíbrio espiritual), contrasta com a “irracionalidad filosófica y política y también a la ausencia de razón que Borges percibe en el núcleo de la modernidad”, observa Beatriz Sarlo.⁴² Ou seja, contrasta com a outra ordem, a da cidade do centro, que é controladora e fragmentada.

⁴⁰ Apud Ramón Eduardo Ruiz Perse, “¿Soy Borges? No sé. Quizás. Nunca, en ningún lugar, nadie dice nada... o acaso todo lo contrario”, texto apresentado no I Simposio Internacional en Homenaje a Jorge Luis Borges, 24, 25 e 26 de agosto de 1999, Tucumán.

⁴¹ DÍEZ CANEDO, Enrique. “Fervor de Buenos Aires”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*, cit., p. 21. O texto foi publicado inicialmente na revista *España*, março de 1924, Madri e em *Nosotros*, março de 1924, Buenos Aires.

⁴² *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 144.

Muitas décadas mais tarde, o próprio Borges aclara esse processo (ainda que esteja evidente nos seus próprios poemas dos anos vinte), de um modo ficcional, mostrando que tinha consciência da natureza imaginária da sua Buenos Aires. A revelação está presente no conto “El Congreso”, de 1975:

El nuevo director de la Biblioteca, me dicen, es un literato que se ha consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de *un imaginario Buenos Aires de cuchilleros*. Nunca he querido conocerlo. Yo arribé a esta ciudad en 1899 y una sola vez el azar me enfrentó con un cuchillero o con un sujeto que tenía fama de tal. Más adelante, si se presenta la ocasión, contaré el episodio (LA, p. 20, grifo meu).

No poema “Buenos Aires”, de *Elogio de la sombra* (1969), a idéia de Buenos Aires como construção imaginária e utópica é retomada:

Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan, es mi enemigo, si lo tengo, es la persona a quien le desagradan mis versos (a mí me desagradan también), es la modesta librería en que acaso entramos y que hemos olvidado, es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo lejano, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos (ES, p. 388).

Em “La presencia de Buenos Aires en la poesía” (*La Prensa*, 1926), Borges desenvolve uma relação entre a poesia e Buenos Aires em duas direções distintas e complementárias. Refere-se ao plano de Buenos Aires, que divide por bairros de acordo com suas características simbólicas: aqueles que estão “pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre”, os que são “allegados por una amistad o una caminata”; e aqueles em que ele nunca esteve “y que la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles”. A partir daí, conclui que “la realidad de Buenos Aires también es realidad de poesía, y que su alusión ya es intensificadora de cualquier verso” (TR, p. 250). De modo que, como fica evidenciado, Buenos Aires, ou alguns bairros dela, já manifesta em si certa vocação poética, cabendo ao poeta apenas ativá-la no poema: “nombrar, en los comienzos de una literatura, equivale a crear. En ese entonces, para hablar de las calles de Buenos Aires, no hacían falta metáforas; la novedad estaba en aludirlas, en situarlas en un verso” (idem, p. 251).

Borges se posiciona em um ponto distante de uma retórica realista presa e condicionada ao real e ao mesmo tempo de um simbolismo alienante e ahistórico, pois o imaginário é também uma forma de acercar-se ao mundo, à realidade, à história; é distanciar-se da realidade para vê-la melhor, ou vê-la diferente. A cidade é a idéia que se constrói dela, é o seu imaginário. A cidade imaginária de Borges se sustenta em algumas

referências pontuais da cidade concreta, mas se afasta desses referentes a medida que se arma e se consolida.⁴³ *Cria-se, sonha-se, não se registra, não se reproduz, não se cataloga* como se estivesse atrelado a um real determinado. Não nomeia para reproduzir, mas para criar. Borges, na esteira de Mallarmé, que ele cita, não quer somente *nomear* (operação necessária talvez apenas para dar uma “aparencia de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda, que constituye, para Coleridge, la fe poética” (“El arte narrativo y la magia”, D, p. 226), mas sobretudo *sugerir*:

Nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerirlo (idem, p. 229).⁴⁴

Essa operação poética (imaginativa, sugestiva, alusiva) dá de frente com o espaço ou mundo real fragmentado e que se faz cada vez mais caótico na cidade moderna. A cidade imaginária, dos sonhos, em outras palavras, não sucumbe pela presença da cidade do presente, do contingente, ao contrário, ela também passa a ser relevante na medida em que desponta como contraponto que sustenta a crítica. A cidade imaginária (pode-se também chamá-la de mágica, mental ou onírica) vai se constituindo fora de um referente concreto. Sua arquitetura está cruzada por certa sensação de irrealidade, pela imprecisão que nasce dessa fronteira flutuante entre o real e o irreal, por uma razão que não logra dar conta do mundo e em que a linguagem do impossível (que é a poesia) pode atuar livremente, sugerir, fantasiar, falsificar e sentir. Borges, já nos anos vinte, pratica a arte do fantástico e do mágico, ou seja, da irrealidade, onde o real e o irreal se confundem, se mesclam: o real se ficcionaliza e a ficção se transforma em realidade; tudo parece ser resultado de um processo ficcional, irreal.⁴⁵ É a impressão que tem o “Emperador Amarillo” e o poeta quando percorrem pelo palácio: “lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño” (“Parábola del palacio”, H, p. 179). Idéia presente também no conto “Las ruinas circulares” (F), dentre outros.

⁴³ Rastrear os lugares concretos da cidade ligados à vida e aludidos na obra de Borges é o que faz Carlos Alberto Zito em *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1999. O autor destaca os pontos concretos da cidade que se apresentam em Borges de dois modos: o primeiro está centrado no Borges enquanto homem, que ele chama de Borges “civil”, o Borges que percorria os bairros e ruas em noites intermináveis. O segundo está centrado no Borges escritor, o “otro Borges”, que cria espaços imaginários que têm alguma referência ou similitude com nomes concretos da Buenos Aires real. Álvaro Abós, em *Al pie de la letra. Guía literario de Buenos Aires*. Buenos Aires: Grijalbo, 2000, desenvolve um estudo similar e extremamente criativo ao percorrer os lugares de Buenos Aires a partir de referências literárias de outros autores (incluindo Borges) e tempos.

⁴⁴ Cf. também “La postulación de la realidad” (D, pp. 217-221).

⁴⁵ Sobre a irrealidade na obra de Borges há uma grande gama de estudos. Citaria o já clássico e pioneiro livro de Ana Maria Barrenechea, que foi recentemente reeditado e ampliado, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, cit. A primeira edição é de 1957.

A cidade imaginária articula-se, desse modo, como um espaço que se alheia da promessa ilusória de felicidade que a modernidade, em sua origem, prometeu e segue prometendo. A cidade imaginária ergue-se enquanto utopia, preservada e protegida pela memória do poeta. A possibilidade de se rearticular a utopia através da ativação da memória, de uma consciência histórica, é fundamental, pois ela se apresenta nessa relação tensa entre a cidade histórica, prática, racionalizada e o impulso feérico que conforma a cidade imaginária, a cidade outra, mítica, a "cidade compartilhada".

No universo da linguagem tudo é possível (ainda que seja uma convenção arbitrária), uma vez que tudo pode ser criado por ela. E os sentidos devem ser construídos permanentemente e constantemente renovados, pois é de sua natureza a fragilidade e a perenidade. A linguagem poética, assim, é um precioso instrumento de resistência, de sobrevivência e de liberdade. Ler a cidade é reescrevê-la, ou seja, senti-la e traduzi-la imaginariamente, num processo constante de literaturização:

y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrusis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado (FBA).

(Tal idéia de cidade sentida e imaginada é retomada em vários poemas. Em “Benarés”, por exemplo, o sujeito poético observa a metamorfose que sofre a cidade com o nascer do sol. Ela se revela ao mesmo tempo que é revelada por quem a observa; é um sentimento do sujeito e da cidade. No final, nota-se, de um modo mais explícito, um contraponto entre a cidade que se sente e se cria e a cidade real. O sujeito poético reflete sobre esta dupla existência demarcando seu pensamento entre parêntesis. Vale lembrar também ser essa uma das raras vezes em que o homem, enquanto sujeito cidadão, aparece explicitamente em *Fervor*, assim como em *Luna de enfrente*, talvez porque haja uma referência concreta à cidade real, fator incomum na poesia borgeana. Daí também o recurso dos parêntesis para diferenciar a cidade imaginária da cidade real, “con sus visiones ineludibles y fijas”:

(Y pensar
que mientras brujuleo las imágenes,
la ciudad que canto, persiste
sobre la espalda del mundo
con sus visiones ineludibles y fijas
repleta como un sueño,
con agresiones de injuriosa miseria
con arrabales y cuarteles

y hombres de labios podridos
que sienten frío en los dientes) (“Benarés”, FBA).

Borges reconhece os limites da linguagem humana, a falibilidade de sua natureza “tautológica”. Tese que é recorrente em seus textos: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal” (“Nueva refutación del tiempo”, OI, p. 142). Sua dedicação incansável às letras, no entanto, revela o desejo de poder atenuar essa distância entre o homem e o universo por meio da linguagem. Toda a sua obra é o esforço constante por reunir formas, símbolos, imagens, metáforas que permitam entrar e viajar nessa biblioteca infinita e eterna que traduz o mundo.

A metáfora da biblioteca tem algo de monstruoso e de sagrado. O monstruoso é reconhecer o fim do ser e regozijar-se com a possibilidade concreta de que o livro, a criação, ao contrário, não morre, é eterno, infinito e imortal, é o que incita “La biblioteca de Babel”. Em *Evaristo Carriego*, por exemplo, o que se propõe a fazer é isto. Resgatar a presença de Carriego é “buscar su eternidad”, é eternizá-lo ao fazer perdurar não os fatos e seus dados biográficos pontuais, mas a eternidade de sua obra: “Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo” (EC, p. 115). Devolver a obra de Carriego é evidenciar o que realmente ficou dele, é perpetuar a sua presença, rearticular uma identidade que se erige na e por sua literatura e que passa a pertencer àqueles que se aproximam de sua obra: “Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el supuesto correr del tiempo, prueban la eternidad” (idem, p. 119). O desejo de uma ordem impossível no mundo real só é possível de ser realizado no mundo da Biblioteca, no mundo da ficção, da linguagem.

Constrói-se, a partir do inventário do que se perdeu e dos catálogos da Biblioteca, um mundo que se expande e se sobrepõe ao mundo já existente. Reencontra, desse modo, a unidade, a ordem, a exatidão que se manifesta no processo construtivo do próprio texto, que multiplica ao infinito as variações do alfabeto e faz do mundo um livro em que estão todos os livros: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*” (“La biblioteca de Babel”, F, p. 469). Frente a perda da totalidade do mundo moderno, Borges

opta pela retomada de certa totalidade (pelo menos no universo da literatura), uma Ordem definida que permita ao “eterno viajante” comprovar que “al cabo de los siglos (...) los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (idem, p. 471). A Biblioteca configura uma nova Ordem (caótica, desordenada, inalcançável) que põe em crise a pseudo ordem da realidade aferida pelos discursos hegemônicos. Para Borges, toda ordem se origina em um ato de violência e imposição. Frente a isso, propõe a Ordem da Biblioteca, ou seja, a ordem do texto, do imaginário, que, por sua natureza, é infinita, inalcançável, e, por isso imperfeita.

A poesia, uma das manifestações da linguagem, não tem que ser necessariamente uma ponte para o fazer político, um programa panfletário e pragmático, mas pode ser concebida como um meio para se pensar a prática política, atuando não somente no mundo do concreto, do pragmático, mas também no mundo do desejo, do utópico, do subjetivo, da busca de novos sentidos, de novas articulações.

4. CIDADE, MEMÓRIA E SONHO

(...) o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência.

W. Benjamin, "A imagem de Proust".

A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*.

Só o que já se perdeu pode provocar nostalgia ou lembranças. A relação entre a memória e o presente histórico em um acelerado movimento de renovação social e cultural é uma evidência em Borges. O poeta garimpa não apenas pela memória que tem da cidade em que viveu e vive, mas também pela memória de uma bibliografia literária passada, fundindo memória pessoal com a memória alheia, com a tradição. Dessa reunião de memórias resulta uma poesia que constrói o que se poderia chamar de uma poética da memória, a poesia como um exercício ativo e constante da memória, na qual se revela uma experiência sobre um determinado objeto, um determinado contexto cultural. Por meio da memória, o poeta atua como aquele que preserva ou salva o passado ameaçado pelo esquecimento e que, ao mesmo tempo, transforma-o, dando-lhe uma forma nova.

A memória, assim, evoca um passado que, no ato de memorização, é modificado, ampliado e reinventado por meio da imaginação. Ou seja, a imaginação no mesmo instante que se nutre do passado, também o modifica. A memória, para usar metáforas do próprio Borges, é um “museo de formas inconstantes”, “un montón de espejos rotos” no tempo que “Durarán más allá de nuestro olvido;/ No sabrán nunca que nos hemos ido”. Esquecer, relembrar, inventar são formas que compõem a memória, cifra do tempo que apaga e revela, retorna e permanece:⁴⁶

El ilusorio ayer es un recinto
de figuras inmóviles de cera
o de reminiscencias literarias
que el tiempo irá perdiendo en sus espejos (“El pasado”, OT, p. 463).

Há em Borges uma rica combinação entre a memória pessoal e a apropriação de memórias estranhas, da cidade de Buenos Aires, dos sonhos e de uma tradição literária. Nesta direção, observa Ricardo Piglia: “La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto”.⁴⁷ Ler, recordar, sonhar, são processos criativos similares. Borges constrói uma imagem de Buenos Aires que para ele aparece como a revelação em um sonho (“y las calles unánimes que engendran el espacio/ son corredores de vago miedo y de sueño”, “La noche cíclica”, OM, p. 242). O sonho, por sua vez, está intimamente relacionado com a memória de outros sonhos, de outros sonhadores, que se cruzam, dialogam com os sonhos pessoais, demarcando e oferecendo um conjunto de imagens, de objetos que conformam aquilo que Borges chamará de “sensibilidad” ou “sabor” de Buenos Aires.

Enquanto caminha pelas ruas da cidade real, o poeta vai visitando (e é visitado) por essas memórias locais e estranhas, familiares, próximas e distantes, matéria a partir da qual constrói a sua poética: “el arte se hace con recuerdos personales y ajenos que llegan, al fin,

⁴⁶ Sobre o tema da memória em Borges cf. Guillermo Sucre, *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Ávila, 1967; Júlio Pimentel Pinto, *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998; Ricardo Piglia, “El último cuento de Borges”, in: *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, pp. 60-68; e Ricardo Forster, “Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, “Homenaje a Borges”, núms. 505-507. Madri, jul.-set. 1992. Instituto de Cooperación Iberoamericanacit., pp. 507-523. Iluminadores, num sentido amplo, são os ensaios de Walter Benjamin, “A imagem de Proust”, in: *Obras escolhidas*, V. I. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 36-49 e “Escavando e recordando”, in: *Obras escolhidas*, VII. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 239-240; Ricardo Piglia, “Memoria y tradición”, in: *Anais do 2º Congresso da ABRALIC. Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, V. 2, pp. 60-66, e Willi Bolle, *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 1994. Em Borges, o tema da memória e da história, além dos textos que serão citados aqui, estão presentes, dentre outros, nos contos “Guayaquil” (IB, pp. 438-443) e “Funes el memorioso” (F, pp. 485-490).

⁴⁷ PIGLIA, Ricardo. “El último cuento de Borges”, cit., p. 67.

a ser también personales. Como todo el pasado, como los clásicos. Los recuerdos que uno tiene de *El Quijote* son los recuerdos del patio de la casa. Uno incorpora todo”, confessa Borges.⁴⁸ Pensar a cidade como um sonho que se apropria de memórias estranhas e distantes e vai desenhando uma constelação de imagens é o caminho eleito por uma poética da apropriação, da incorporação, que, portanto, escolhe, esquece, dialoga não só com a tradição literária local, mas também com toda a grande tradição universal (“Soy un sueño/ que entreteje en el sueño y la vigilia/ mi hermano y padre, el capitán Cervantes”, “Ni siquiera soy polvo”, HN, p. 177). Sonhar é recordar e esquecer, recolher fragmentos de memórias. Sonho e memória, para Borges, dá literatura. No caso de Buenos Aires, sonho e memória conformam a sua fábula, a sua épica, o seu mito. Segundo Ricardo Forster, “Para Borges caminar la ciudad supone reencontrarse con el pasado, viajar hacia esos penumbrosos y olvidados rincones de la memoria; ya que para el autor de *El Aleph* ‘poseemos lo que perdemos; acaso es ése el encanto que tiene el pasado. El presente carece de ese encanto. Yo creo que el pasado es una de las formas más bellas de lo perdido’”. E mais adiante completa: “Cuando Borges camina por Buenos Aires sale del presente, se escabulle de ese gigante inabarcable y extraño que no le pertenece y se deja convocar por esas lejanas imágenes de un pasado que impulsa su escritura”.⁴⁹

Em “Nathaniel Hawthorne” (OI),⁵⁰ ensaio que reproduz uma longa conferência dada em Buenos Aires, no Colegio de Estudios Superiores em 1949, Borges retoma e antecipa temas que farão parte de seu universo literário, como a intertextualidade ou a visão sincrônica da literatura que tem como textos emblemáticos “Kafka y sus precursores” e “Pierre Menard, autor del Quijote”. O ensaio, ademais, é um verdadeiro tratado da relação entre a literatura e os sonhos, a literatura e a fantasia.

O ensaio sobre Hawthorne começa evocando o potencial criativo da metáfora, das verdadeiras metáforas que permitem formular “íntimas conexiones entre una imagen y otra”. Essas existiram sempre, as que podem ser inventadas ainda são as metáforas falsas. Uma delas é a que permite assimilar “los sueños a una función de teatro”. Borges evoca como exemplo dessa metáfora a Quevedo (*Sueño de la muerte*) e Góngora, do qual cita estes versos:

⁴⁸ Entrevista à María Esther Vázquez. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1985, p. 314.

⁴⁹ FORSTER, Ricardo. “Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria”, cit., pp. 511 e 513.

⁵⁰ Publicado inicialmente com o título de “Hawthorne”, in: *Revista del Colegio de Estudios Superiores*, ano XVIII, nº 208-209-210. Buenos Aires, jul.-ag.-set. 1949, pp. 221-240.

El sueño, autor de representaciones,
 en su teatro sobre el viento armado,
 sombras suele vestir de bulto bello.

Depois cita a Addison: “El alma, cuando sueña es teatro, actores y auditorio”, o persa Umar Khayyam e finalmente a Jung (admirado por Borges), que equipara “las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños” (OI, p. 48). Essas precursoras idéias em torno dos sonhos servem a Borges para entrar no tema central de seu ensaio: “Si la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño, está bien que los versos de Góngora sirvan de epígrafe a esta historia de las letras americanas y que la inauguremos con el examen de Hawthorne, el soñador” (idem, p. 48).⁵¹ O postulado que equipara as invenções literárias às invenções oníricas, a literatura aos sonhos (que Borges ratifica e exemplifica com a leitura de Hawthorne) também serve para fazer uma leitura crítica da literatura em língua espanhola, que para Borges é cliente “del diccionario y de la retórica, no de la fantasía. En cambio, es adecuada a las letras de América del Norte. Esas (como las de Inglaterra o las de Alemania) son más capaces de inventar que de describir, de crear que de observar” (idem, p. 62). À literatura de homens de gênio, Borges chama de literatura “realista” (obviamente em um sentido oposto ao que convencionalmente se entende por gênero realista do final do século XIX e suas variantes no século XX). Em outros termos, a literatura elevada ao sonho, à fantasia, é tão ou mais realista quanto aquilo que chamamos de realidade ou de um processo representativo de natureza realista condicionado a uma mimética dos objetos e, portanto, limitada e menos convincente em sua economia interna, em sua composição. Ademais, os sonhos assumem importância por sua estreita vinculação com uma visão idealista do homem e do mundo.⁵² Borges, porém, como é de costume, não generaliza. Falando especificamente da literatura argentina, salva e valoriza alguns escritores do século XIX que, para ele, produziram “algunas páginas de realismo –algunas admirables crueldades de Echeverría, de Ascasubi, de Hernández, del ignorado Eduardo Gutiérrez”

⁵¹ Borges não só aceita o postulado de que a literatura é um sonho (“la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido”, repetirá no “Prólogo” a *El informe de Brodie*, OC, V. II, p. 400), como incorporará o sonho em sua obra, seja como tema poético, seja como tema de reflexão teórica. Cf., por exemplo, “El sueño de Coleridge” (OI, pp. 20-23), “La pesadilla” (*Siete noches*, OC, V. III, pp. 221-231), o conto “El Sur” (F, pp. 524-529, que pode ser interpretado como um sonho ou um pesadelo de Dahlmann), “El sueño” (RP, p. 81), “El sueño” (C, p. 319), “Los sueños” (*Atlas*, OC, V. III, p. 428), “Alguien sueña” e “Alguien soñará” (CON, pp. 467-469), dentre outros.

⁵² Para Alberto Julián Pérez, “la afirmación de que el hombre es el producto de un sueño es una forma de representar la tesis idealista de que la consciencia tiene precedente sobre el ser; para el idealismo Dios es la consciencia absoluta y los hombres son invenciones de su consciencia”, in: *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madri: Gredos, 1986, p. 112.

(idem, p. 62). Termina seu ensaio oferecendo inusitados elementos de ficção ou de fantasia:

[Hawthorne] murió el dieciocho de mayo de 1864, en las montañas de New Hampshire. Su muerte fue tranquila y fue misteriosa, pues ocurrió en el sueño. Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la historia que soñaba –la última de una serie infinita– y de qué manera la coronó o la borró la muerte. Algún día, acaso, la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente, y harto digresiva lección. (...) Muerto Hawthorne, los demás escritores heredaron su tarea de soñar (idem, pp. 62-63).

Os exemplos desta proliferação de sonhos, deste movimento entre sonho (concebido como aquilo que é irreal, inverossímil e até mesmo falso) e realidade (concebido como o verossímil e verdadeiro), entre literatura e sonho, entre o existir, o sonhar e o representar, em que tudo se transforma em figuração de natureza fantástica e mental, são constantes na obra borgeana. Em “Avatares de la tortuga”, anota:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intesticios de sinrazón para saber que es falso (D, p. 258).

Em sua “Arte poética”, lemos estes versos emblemáticos:

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño (H, p. 221).

E na terceira das “Metáforas de *Las mil y una noches*”, insiste:

La tercera metáfora es un sueño.
Agarenos y persas lo soñaron
en los portales del velado Oriente
o en vergeles que ahora son del polvo
y seguirán soñándolo los hombres
hasta el último fin de su jornada.
Como en la paradoja del eleata
el sueño se disgrega en otro sueño
y ése en otro y en otros, que entretejen
ociosos un ocioso laberinto (HN, p. 170).

Pode-se dizer que Borges foi um desses escritores proliferadores e glorificadores daqueles sonhos deixados por Hawthorne, mostrando como o sonho se transforma em um dos artificios mais importantes do fazer literário.

Os sonhos e a memória, assim como os labirintos, os espelhos, a biblioteca, o jogo com o tempo, são temas que convergem em Borges para tramar a sua literatura, ou, como

sugere Saúl Yurkievich, para construir simulacros,⁵³ para mostrar que a realidade é, na verdade, também uma construção ficcional, o reflexo distorcido de um sonho, de um espelho (“Dios ha creado las noches que se arman/ De sueños y de/ formas de espejo/ Para que el hombre sienta que es reflejo/ Y vanidad. Por eso nos alarman”, “Los espejos”, H, p. 193) e nessa perspectiva também se configura a sua poética urbana dos anos vinte.

O poema “Amanecer” talvez seja um exemplo emblemático desse processo de construção imaginária de Buenos Aires por meio do sonho. Borges relaciona o imaginário aqui com a noite, espaço simbólico do sonho. Na noite, o sujeito sonha uma praça, uma rua desconhecida, um bairro, uma cidade. O sonho é o momento em que a imaginação está livre das amarras do real, da objetividade empírica, da tentação da descrição objetiva. Em “Amanecer” o sujeito sonha uma cidade que permite tramar uma conjetura ou uma oposição entre o processo criativo (o sonho-poema) e o dia (a realidade caótica da cidade real):

En la honda noche universal
 que apenas contradicen los macilentos faroles
 una racha perdida
 ha ofendido las calles taciturnas
 como presentimiento tembloroso
 del amanecer horrible que ronda
 igual que una mentira
 los arrabales desmantelados del mundo.
 Curioso de la descansada tiniebla
 y acobardado por la amenaza del alba
 realicé la tremenda conjetura
 de Schopenhauer y de Berkeley
 que arbitra ser la vida
 un ejercicio pertinaz de la mente,
 un populoso ensueño colectivo
 sin basamento ni finalidad ni volumen.
 Y ya que las ideas
 no son eternas como el mármol
 sino inmortales como un bosque o un río,
 la precitada especulación metafísica
 asumió otra forma en el alba
 al atalayar desde mi cráneo el vivir
 tuvo una forma inusitada
 y la superstición de es hora
 cuando la luz como una enredadera
 va a implicar las paredes de la sombra,
 doblégó mi pensar
 y trazó el capricho siguiente:
 Si están ajenas de sustancias las cosas
 y si esta numerosa Buenos Aires
 asemejable en complicación a un ejército
 no es más que un sueño
 que logran en común alquimia las ánimas,
 hay un instante

⁵³ Cf. “Borges: del anacronismo al simulacro”, cit.

en que pelagra desafortadamente su ser
 y es el instante estremecido del alba,
 cuando el dormir derriba los pensares
 y sólo algunos trasnochadores albergan
 cenicienta y apenas bosquejada,
 la visión de las calles
 que definirán después con los otros.
 ¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
 está en peligro de quebranto,
 reducido con angustia forzosa
 a la estrechez de pocas almas que piensan,
 hora en que le sería fácil a Dios
 matar del todo la amortiguada existencia!

Pero otra vez el mundo se ha salvado.
 La luz discurre inventando sucios colores
 y con algún remordimiento
 de mi complicidad en la resurrección cotidiana
 solicito mi casa,
 atónita y glacial en la luz turbia
 mientras un zorzal impide el silencio
 y la noche abolida
 se ha quedado en los ojos de los ciegos (FBA).

A noite, assim como a tarde, períodos preferidos e freqüentes na poética borgeana, surge como uma metáfora da página em branco, na qual o sonho pode inscrever-se livremente, povoar a página, inventar, transformar-se em significante e eternizar-se na escritura. A noite é o ponto de partida da poesia, sua possibilidade mágica, onde o sujeito pode tramar e transferir em palavras as suas sensações, o seu sonho de cidade. O sujeito, caminhante solitário e ocioso na noite (na cidade e no silêncio da escrivantina), vê nas entrelinhas da cidade real uma outra cidade que já não lhe pertence, senão enquanto sonho. Um sonho que, na vigília, tratará de rememorar “para saciarse con restos que se le escapan en la vigilia y que intenta recuperar y hacer propios en serimonia solitaria”, nas palavras de Sylvia Molloy.⁵⁴ O signo (a escritura) nasce na vigília, é o movimento que vem depois da imaginação (sonho) e da rememoração, é o que revela, cifra, o que já se perdeu, o que está fora de contexto.

Num primeiro momento, são as sensações que predominam sobre o sujeito poético para, em momento posterior, tais sensações se transformarem em formas, em imagens poéticas mentalizadas para estruturar o poema e seu tema. Mundo (cidade) e poema se configuram, assim, como projeção de uma idéia em palavras, mediatizada pelo sonho e pela mente, como num passe de mágica, o que permite esquecer a relação lógica entre causa e efeito, imprescindível ao mundo da exterioridade, ao mundo da lógica racional, que Borges chama de “natural”. No mundo da ficção, essa relação lógica entre causa e efeito é

⁵⁴ MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999, p. 26.

desfeita ou relativizada, pois a literatura se erige a partir de outras leis, que se poderia chamar de “mágicas”, onde a relação com o mundo externo se faz necessária apenas para buscar uma “fuerte apariencia de veracidad”, condição necessária para a “suspensión de la duda”.⁵⁵

A problemática evocada pelo poema está centrada em torno do fazer literário. Borges parte da filosofia, mas o que lhe interessa mesmo é a literatura. Como a cidade se faz representar? A tradição filosófica aristotélica, presente na conjectura de Schopenhauer e de Berkeley é retomada e eleita como meio de aproximação-invenção do real, pois entende que a linguagem, a palavra, é um jogo de símbolos, de imagens para aproximar-se das coisas do mundo. O real só pode ser concebido ou penetrado por meio de jogos abstratos, de simulacros lingüísticos.

No sonho, o sujeito pensa a cidade, traduz uma idéia de cidade através de imagens poéticas, por meio da linguagem. O poema, então, nesse caso, não é somente a história de um sonho que foi sonhado na noite, mas também uma reflexão sobre a linguagem e suas possibilidades representativas ou alusivas. Lembra Borges que Coleridge observou que “todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos”. Frente à diferenciação clássica filosófica entre a representação em termos realistas, que concebe o mundo como existência autônoma, por um lado, e a representação enquanto construção abstrata, mental, que concebe o mundo enquanto invenção, por outro, sabe-se qual é a opção de Borges: “el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos” (“El ruiseñor de Keats”, OI, p. 96). Borges presume, como alerta Saúl Yurkievich (e Schopenhauer), “que el tiempo y el espacio son proyecciones mentales; el mundo existe en tanto se lo piense, necesita, para no desaparecer, de una voluntad que constantemente se lo represente”.⁵⁶ No poema, o sujeito poético entende que só é possível captar a essência do espaço citadino por meio de imagens poéticas nascidas do sonho e materializadas pela mente no texto poético. Buenos

⁵⁵ Cf. “El arte narrativo y la magia” (D, pp. 226-232).

⁵⁶ “Borges, poeta circular”, cit., p. 127. Em outro ensaio, Yurkievich reitera essa idéia com mais consistência a partir da leitura que faz do fantástico em Borges: “Borges no particulariza, no individualiza, no singulariza, Borges afantasma, relativiza, anula la identidad personal por desdoblamiento, multiplicación o reversibilidad. Ejercitado en la desestima de sí mismo, considera al yo un ilusorio juego de reflejos, juzga toda diferencia individual como trivial y fortuita. Todo hombre es otro (todo hombre, en el momento de leer Jorge Luis Borges, es Jorge Luis Borges), todo hombre es todos los hombres, que es lo mismo que decir ninguno. O todo hombre es único y, por ende, insondable, impensable. Ante la imposibilidad de conocer lo singular, opta por lo genérico desprovisto de realidad. Despoja a sus personajes de espesor carnal y espesura psicológica; sus señas, sus afectos, sus móviles, sus procederes son los de cualquiera, o sea, de alguien que es todos y nadie”, in: “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”, in: *A través de la trama*, cit., pp. 126-127.

Aires, enquanto existência autônoma, não existe para o sujeito, mas sim enquanto jogo simbólico:

y si esta numerosa Buenos Aires
 asemejable en complicación a un ejército
 no es más que un sueño
 que logran en común alquimia las ánimas.

Partindo desse postulado, o sujeito crê que as idéias não são eternas “como el mármol”, mas imortais como “un bosque o un río”. A imagem do “mármol” é significativa enquanto remete ao concreto, ao determinado e à idéia de verdade suprema, daquilo que é imutável. Já a imagem do “bosque” e a do “rio” podem corresponder à idéia de que as palavras são imortais por sua natureza reflexiva, cambiante, mutável, ampliando-se ao infinito. O mármol não muda, pois é eterno, está fossilizado no tempo. O bosque e o rio, ao contrário, são mutáveis, ou seja, podem desaparecer por sua própria natureza vital, assim como as idéias, mas perpetuam modificadas em outras idéias. A força advinda da imagem do bosque, do rio e das idéias está em sua natureza cambiante; podem ser immortalizadas enquanto pensamento, enquanto representação, enquanto escritura. De modo que o mármol remete ao eterno, ao existente por si só, por sua condição de forma fixa e estável, enquanto que o bosque e o rio remetem à imortalidade, à aquilo que se move, movimentando-se enquanto símbolo, como imagem daquilo que está vivo (o bosque) e em movimento (o rio).

Outra questão importante presente aqui é a do tempo e a do espaço. Para Borges, ocupar, dar conta de um espaço, vincula-se também à acumulação de tempo. Tempo e espaço convergem, fundem-se. Captar o espaço da cidade no plano da invenção, do imaginário é condensar em imagens, em um instante único, as experiências vividas pelo sujeito. Assim, o passado, personagens, tradições, a vida e a morte, alegrias, sofrimentos, ternuras, vozes, entardeceres, amanheceres, são avivados. O tempo é captado e possuído ao ser condensado em um instante, o instante do deslumbramento, da consciência, desencadeado pela memória de um sonho. Por isso que, para Borges, “El presente está solo. La memoria/ erige el tiempo (...)/ El hoy fugaz es tenue y es eterno;/ Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno” (“El instante”, OM, p. 295). Daí ser freqüente a paralização de suas personagens, subitamente, em um momento qualquer, quando algo se revela, e ao tempo fugaz, contínuo, sobrepõe-se um tempo eterno que condensa todos os tempos (“En un día del hombre están los días/ del tiempo”, “James Joyce”, ES, p. 361). Nesse instante, a memória, o tempo, o rio de Heráclito que “pasa” e “queda” torna-se um “perpetuo móvil

inmóvil” (a frase é de Guillermo Sucre). O tempo é movimento e quebra, é superposição e simultaneidade, não sucessão; não progressão, mas circularidade (“Sucesión y engaño/ es la rutina del reloj. El año/ no es menos vano que la vana historia”, “El instante”, OM, p. 295). É o que perdura e o que se esquece. Tanto o que fica como o que é borrado, passa a ser refeito no ato mágico do fazer poético. Borges se move nesse duplo movimento do tempo metafísico e do tempo real, histórico (“de que a despeito de alternativas tan infinitas,/ pueda persistir algo en nosotros/ inmóvil”, “Final de año”, FBA).

Se “la poesía siempre es mágica” (Borges), a cidade que se constitui a partir dela se configura também como espaço mágico; um espaço que não depende e não está condicionado ao espaço da cidade real, aferida às leis da verdade objetiva, mas às leis do universo ficcional, do texto, que trama, modifica e inventa uma cidade invisível, imaginária. A cidade, a imagem da cidade, dá-se no texto, onde nasce e se consolida. Do outro lado está a cidade real, a cidade do dia, do amanhecer, que surge como uma ameaça à ordem da cidade imaginária:

¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
está en peligro de quebranto,
reducido con angustia forzosa
a la estrechez de pocas almas que piensan,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo la amortiguada existencia!

No sonho, surgem as sensações que irão se materializar em imagens poéticas. Mas há mais. Há também uma memória do que foi sonhado, do ficou nos olhos dos cegos, os que não vêem. A figura do “cego”, guardião da memória, aparece também no poema “Barrio Norte”, de *Cuaderno*. Ali, a amizade que existia no bairro persistirá para sempre na letra de uma “antigua milonga”, no espaço de um “patio”, em “un despintado letrero”, nos “varones de guitarra y de olvido del almacén” e no “recuerdo estacionario del ciego”.

A presença da noite como espaço/momento que propicia o sonho, aparece em outros poemas de *Fervor* e *Luna de enfrente* e confunde-se, às vezes, com a tarde ou o entardecer, momento também chave que desperta a sensibilidade do sujeito. A tarde e o entardecer são os períodos mais evocados nos poemas de *Fervor*. No poema “La Plaza San Martín” o eu poético se encontra caminhando pelas ruas em “busca de la tarde”:

la tarde toda se había remansado en la plaza,
serena y sazónada
bienhechora y sutil como una lámpara
clara como una frente,
grave como ademán de hombre enlutado.
(...)

¡Qué bien se ve la tarde
 desde el fácil sosiego de los bancos!
 Ahincado en la revuelta de un declive
 el puerto dice de comarcas hurañas
 y la honda plaza igualadora de almas
 ábrese como pecho generoso
 que derrama confianza (FBA).

As ruas, as praças, os jardins, os cemitérios, a casa, os pátios, são povoados por almas e não por pessoas. A praça se humaniza não pela presença de seres humanos, mas de almas. O tempo que lhes tocou viver não é o tempo medido, mas o tempo do sonho: a cidade é um sonho, uma cidade de sonhos, ou uma cidade sonhada (“La soledad repleta como un sueño/ se ha remansado al derredor del pueblo”, vemos em “Campos atardecidos”, FBA), ou “como la validez de un sueño caduca/ cuando el soñador advierte que duerme” (“Resplandor”, FBA). Por isso que a tarde é “bienhechora”; ela é o anúncio da noite:

Queda el atardecer. Es la dramática alteración y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome y nos manosea, pero en su ahínco recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada, y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud. La tarde alista un fácil declive para nuestra corriente espiritual y es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros (“Buenos Aires”, I, 88).

O entardecer abre caminho para a noite, metáfora do sonho, da invenção, em que o sujeito pode divagar solitário e ir ao encontro da cidade. A noite se configura também como oposição ao dia, metáfora que remete ao tempo real do cotidiano da urbe, o lugar das ruas e do traçado visível da cidade real (“los relojes de la medianoche magnífica,/ un tiempo caudaloso/ donde todo soñar halla cabida,/ tiempo de anchura de alma, distinto/ de las tacañas y apocadas medidas/ que con precisión de afrenta regulan/ las mezquindades atareadas del día” (“Caminata”, FBA). O entardecer e a noite anunciam a chegada dos sonhos, do “milagro trunco”, o espaço da poesia: “La noche es el milagro trunco: la culminación de los macilentos faroles y el tiempo en que la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza” (“Buenos Aires”, I, p. 87), que se opõe ao dia, ao amanhecer (“amanecer horrible que ronda/ (...)/ los arrabales desmantelados del mundo./ Curioso de la descansada tiniebla/ y acobardado por la amenaza del alba”, “Amanecer”, FBA). O dia revela a atrocidade em que o homem está condenado a viver. É quando o sujeito se defronta novamente com essa ‘tan compleja y misteriosa (...) realidad’ (Borges). Na vigília, o poeta prepara a sua mágica, a sua feitiçaria e a noite (“la santa noche”) é eleita

como a guia que permite ao feiticeiro traçar o inventário da cidade, não o da cidade real, mas o da cidade que é desenhada pouco a pouco na solidão e na memória do sonhador; daí que a noite seja um “mostradero de imágenes” (Borges). O lugar da cidade imaginária se configura no tempo do entardecer e da noite:

Mi callejero *no hacer nada* vive y se suelta por la variedad de la noche.
 La noche es una fiesta larga y sola.
 En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo:
 he atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo.
 He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas que apetece el querer.
 He santificado con versos la ciudad que me ciñe: la infinitud del arrabal, los solares (“Casi juicio final”, LE).

Veja-se, também, nessa direção, os poemas “Atardeceres” e “Campos atardecidos”, que confluem em torno da mesma questão:

“Atardeceres”:

Toda la charra muchedumbre de un poniente
 alborota la calle,
 la calle abierta como un ancho sueño
 hacia cualquier azar.
 La límpida arboleda
 que serena y bendice mi vagancia
 se olvida del paisaje
 y acalla el barullero resplandor de sus ramas.
 La tarde maniatada
 solo clama su queja en el ocaso.
 La mano jironada de un mendigo
 esfuerza la congoja de la tarde.

(...)

El silencio que vive en los espejos
 ha forzado su cárcel.
 La oscuridad es la sangre
 de las cosas heridas.
 En el poniente pobre
 la tarde mutilada
 rezó un Avemaría de colores (FBA).

“Campos atardecidos”:

El poniente de pie como un Arcángel
 tiranizó el sendero.
 La soledad repleta como un sueño
 se ha remansado al derredor del pueblo.
 Las esquilas recogen la tristeza
 dispersa de la tarde. La luna nueva
 es una vocecita desde el cielo.
 Según va anocheciendo
 vuelve a ser campo el pueblo.

El poniente que no se cicatriza
 aún le duele a la tarde.
 Los colores temblando se acurrucan
 en las entrañas de las cosas.
 Al caminar mis pasos desmienten
 la fatiga del tiempo
 desparramada sobre el campo lacio.
 En la alcoba vacía
 la noche ajusticiará los espejos (FBA).

Aparecem algumas configurações espaciais e emotivas que são ativadas por um espaço citadino concreto, exteriorizado, e, ao mesmo tempo, pelo fluir imaginativo do sujeito poético. É nessa dança, entre aquilo que a cidade mostra (de dia) e aquilo que o sujeito cria e rememora (de noite), que se encontra um dos pontos-chaves da poética urbana de Borges. A tarde como metáfora do vazio que vai dominando as ruas, a cidade, é constante e insistente. É o momento em que a cidade fica só, as sombras se sobrepõem às luzes. Não se pode evitar um certo regozijo do sujeito quando ocorre essa metamorfose. É como se a cidade, ao entardecer, ficasse à mercê de seu domínio, fosse se entregando ao silêncio de sua vigília, abrindo-se “como un ancho sueño”, como se recuperasse seu caráter de “campo”, de “pueblo”. No silêncio da noite que anuncia, a cidade deixa de ser cidade para transformar-se ou mostrar-se, no engenho mágico do poeta, em (pela) poesia. Não se quer representar a sua geografia, os seus habitantes, os seus ícones, mas apenas as emoções que provoca, a solidão, a tristeza, a suavidade do entardecer. Nomeia-se apenas aqueles espaços e objetos que remetem, de um modo mais intenso, a esse “sabor”, a esse sentimento buscado, donde se pode detectar alguns traços do expressionismo. Se a arte realista busca descrever mimeticamente as coisas como elas são, a arte expressionista revela o que está oculto, por detrás ou por dentro das coisas. O papel do contemplador é mais importante do que a coisa contemplada, pois seus sentidos, seus sonhos, fantasmas e pensamentos se cruzam com o objeto, apropriando-se das coisas e reinventando-as. O objeto toma forma, assim, enquanto simulacro, enquanto discurso, cifra do real, como se pode entrever em “Amanecer” e “Caminata”, dentre outros.

Esse espaço e tempo simbólicos em que se edifica a cidade imaginária perpassa toda a poesia de Borges, sobretudo a dos anos 20. A cidade do dia, a cidade real amedronta e aterroriza, é o seu inferno. No entardecer e na noite o eu poético se harmoniza com o espaço e o tempo, é o momento de sua graça. Vejamos o poema “Caminata”:

Olorosa como un mate curado
 la noche acerca agrestes lejanías
 y fortalece mi jurisdicción de las calles
 que laciamente sumisas

acompañan mi soledad con la suya
 hecha de miedo, sombra y líneas sencillas.
 La brisa trae corazonadas de campo,
 franqueza de pinares y dulcedumbre de quintas
 que harán temblar bajo rigideces de asfalto
 la detenida tierra viva
 que sin tregua de huertas espaciosas
 se están muriendo hundida
 por el apretón del caserío incontable.
 En balde la flexible noche felina
 inquieta los balcones cancelados
 que durante la leve tardecita
 enarbolaron chacotera y reidora
 la notoria esperanza de las niñas
 y hoy austeros como cicatrices se niegan
 en guardosa huranía.
 También hay gran silencio en los zaguanes
 por cuya pausa familiarmente tibia
 aturdió el patio alborotado la calle.
 Para enmendar esa taciturna porfía
 vierten un tiempo generoso e incierto
 los relojes de la medianoche magnífica,
 un tiempo caudaloso
 donde todo soñar halla cabida,
 tiempo de anchura de alma, distinto
 de las tacañas y apocadas medidas
 que con precisión de afrenta regulan
 las mezquindades atareadas del día.
 Yo soy el único espectador de esta calle,
 si dejara de verla se moriría.
 (Advierto un quieto paredón erizado
 de una agresión de insolentadas aristas
 que desmintiendo la soledad y la sombra
 el cielo bondadoso martirizan
 y un foco amarillento que aventura
 su indecisión de luz sobre la esquina.
 También advierto estrellas balbucientes.)
 Grandiosa y viva
 como el oscuro plumazón de un Ángel
 que anonadase con pavor de alas el día
 la noche pierde las zahareñas calles
 de la ciudad hundida
 en un borroso recoveco del tiempo
 bajo la inmensidad vana y baldía (FBA).

O poema logra determinar com clareza a idéia de cidade que anima o sujeito poético. Uma cidade que só ele vê, pois está fora de um espaço e de um tempo regulares; ela é o resultado de sua invenção (“Yo soy el único espectador de esta calle,/ si dejara de verla se moriría”). Um tempo metafísico que é “generoso e incierto”, “caudaloso” e que permite incorporar em forma de sonho toda uma cidade. Esse tempo “de anchura de alma” é distinto do tempo real “que con precisión de afrenta regulan/ las mezquindades atareadas del día”. É o tempo da noite que converte tudo em sonhos e símbolos que remetem a um universo pessoal, íntimo, e que despertam os sentidos (“Olorosa como un mate curado (...)/ dulcedumbre de quintas”), que desfazem distâncias (“la noche acerca agrestes lejanías”),

que permite armar correspondências entre a natureza e o homem, mesclando o campo com a cidade (“La brisa trae corazonadas de campo”).⁵⁷ A brisa que invade a cidade faz renascer a terra imóvel e oprimida pelo peso do progresso (“harán temblar bajo rigideces de asfalto/ la detenida tierra viva/ que sin tregua de huertas espaciosas/ se están muriendo hundida/ por el apretón del caserío incontable”). A noite “felina” que deslumbra e acolhe o sujeito poético é despercebida por aqueles que se mantêm fechados em suas casas (“En balde la flexible noche felina/ inquieta los balcones cancelados”). A noite é sombra, mas também é “grandiosa y viva”; possui uma “sustancia infinita” (Borges) que permite esquecer o dia e suas “mediocres calles” para inventá-las no sonho.

Como em outros poemas, alguns versos são suspensos por parêntesis, às vezes para indicar uma digressão e, às vezes, para separar do corpo do poema uma clara alusão à cidade real. É o momento em que a poesia se desloca propositadamente para uma representação mimética do espaço referencial e a relação com o espaço passa a ser árida e agressiva, ao advertir “un quieto paredón erizado/ de una agresión de insolentadas aristas”, ademais de uma referência à luz artificial do farol. O procedimento descritivo do real como tal, abre uma fissura entre uma representação calcada em uma mimética da linguagem e uma representação calcada em uma mimética dos objetos, em que não se salvam nem as estrelas, símbolos por excelência poéticos (“También advierto estrellas balbucientes”). No poema “Benarés” também ocorre esse movimento entre a cidade sonhada, imaginária (“la urbe imaginada/ que mis pisadas no conocen”) e a cidade real, com “sus visiones ineludibles y fijas” que, no poema, é destacado por parêntesis, como já foi observado.

Inferiu-se anteriormente que a cidade imaginária é o espaço da harmonia, da segurança, da ternura e do eterno. Para o sujeito poético essa cidade está protegida pelas plumas escuras anunciadas pela tarde, mas em forma de Anjo. A invenção da cidade no espaço do entardecer desenha uma arena de luta entre a dura realidade fragmentada e caótica da cidade real (“hombres de labios podridos”) e o mundo dos sonhos, do imaginário da cidade inventada e familiar (“donde todo soñar halla cabida,/ tiempo de anchura de alma”).

Observe-se este outro poema, “Barrio reconquistado”. Após uma tempestade, a mirada poética revela o nascer de um novo momento, de uma nova realidade. Joga-se aqui também com os elementos climáticos: a chuva, o arco-íris, o sol no meio da cidade:

⁵⁷ Beatriz Sarlo amplia essa imagem ao anotar que “Borges construye un paisaje intocado por la modernidad más agresiva, donde todavía quedan vestigios del campo, y lo busca en los barrios donde descubrirlo es una operación guiada por el azar y la deliberada renuncia a los espacios donde la ciudad moderna ya había plantado sus hitos”, in: *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 36-37.

pero cuando un arco benigno
 alumbró con sus colores el cielo
 y un olor a inquieta tierra mojada
 alentó los jardines
 nos echamos a caminar por las calles
 como quien recorre una recuperada heredad,
 y en los cristales hubo generosidades de sol
 y en las hojas lucientes que ilustran la arboleda
 dijo su temblorosa inmortalidad el estío (FBA).

Em “Jardín”, o procedimento é similar. O jardim é visto como um espaço de “fiesta” a iluminar o espaço: “Todo el jardín es una luz apacible/ que ilumina la tarde/ y es también una canción conocida/ entre la algarabía del paraje./ El jardincito es un día de fiesta/ en la eternidad de la tierra” (FBA).

O sonho e a memória (de vivências, leituras, da tradição) são as fontes infinitas da criação literária. O sujeito é possuidor não apenas da memória do passado e daquilo que sonha, mas também da memória dos sonhos sonhados por outros sonhadores que, por sua vez, contamina, cruza os seus próprios sonhos, as suas memórias pessoais. O escritor, assim, materializa na sua escritura os seus sonhos e os sonhos (memórias) de outros (é o que Borges estima em Hawthorne e é o que faz de um modo explícito no conto “La memoria de Shakespeare”). Aqui cabe uma observação extremamente rica e iluminadora de Ricardo Piglia a respeito da memória, dos sonhos e de Borges:

La práctica arcaica y solitaria de la literatura es la réplica (sería mejor decir el universo paralelo) que Borges erige para olvidar el horror de lo real. La literatura reproduce las formas y los dilemas de ese mundo estereotipado, pero en otro registro, en otra dimensión, como en un sueño. El mismo sentido la figura de la memoria ajena es la clave que permite a Borges definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble pero también una metáfora perfecta de la experiencia literaria.

La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados.⁵⁸

(No contexto urbano, a memória funciona em Borges como aquilo que permite o encontro de sentidos compartilhados e esquecidos no presente da cidade moderna que, por sua natureza, é centralizadora, fragmentada, destruidora e controladora de sonhos e de memórias. A memória, então, permite fixar, por meio do texto, imagens preexistentes, numa busca constante de reencontro com algo (com memórias e sonhos) que se vai perdendo. A cidade que o sujeito sonha se posiciona, portanto, em um passado perdido ou soterrado pelo presente, pela cidade nova.) Ativa-se, assim, signos, imagens que apenas cifram, como um palimpsesto, uma escritura urbana que se borra cada vez mais no presente moderno. Borges, por esse caminho, garimpa, sempre, na busca por construir uma fábula

⁵⁸ “El último cuento de Borges”, cit., p. 66.

para Buenos Aires que se constitui enquanto resistência. Conforma uma barricada de luta, um dos traços característicos da poesia moderna.⁵⁹

A busca por demarcar uma identidade para a cidade por meio de uma leitura cruzada pelo sonho e pela memória simboliza, a rigor, o desejo do artista de que esses sonhos e memórias sejam compartilhados por todos no ato da recepção. O texto busca ativar e resgatar um diálogo perdido, mas que se mantém na memória e na possibilidade de se seguir sonhando. É uma voz poética que quer ser ouvida, que quer comunicar-se. Para Borges, o livro “es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es un diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito” (“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, OI, p. 125). O texto, a poesia, transforma-se em um ato coletivo, desejo de diálogo, de compartilhar um sentir comum, já manifesto na escritura de outros sonhadores, de outras memórias (no caso de Buenos Aires, o tango, a milonga, Evaristo Carriego, Baldomero F. Moreno e outros⁶⁰). A poética urbana borgeana, desse modo, ao buscar consolidar um mito para Buenos Aires, revela uma posição política clara e bem demarcada. É uma visão de mundo, de cidade e de uma tradição que a confirma, opondo-se à natureza individualizada, cindida e destrutiva que a cidade moderna representa. Conceber ou traduzir a cidade como invenção alimentada pelas lembranças de uma cidade pretérita, íntima e coletivamente cantada revela o desejo de reler uma tradição para atualizá-la e transformá-la. Borges vai contra a corrente de uma modernidade cega e surda com relação ao passado, aos valores compartilhados, às tradições compartilhadas. O poema adquire sua importância enquanto tentativa de delimitar esse território, essa identidade comum que quer permanecer no tempo, na memória daqueles que ficam (“pero que algún verso perdure/ en la noche propicia a la memoria/ o en las mañanas de los hombres”, “A un poeta sajón”, OM, p. 284). A memória se sobrepõe à história, não para miná-la, mas para refazê-la, revigorá-la, pois como alerta Pierre Nora,

a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não é mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um fio vivido no presente eterno; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória só se ajusta aos detalhes que a conformam; nutre-se de lembranças voláteis, telescópicas, globais ou aéreas, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, telas, censuras ou projeções. A história, uma vez que a operação intelectual é laicizante, implica análise e discurso crítico. A memória coloca a lembrança no sagrado, a história a expulsa, sempre a torna prosaica. A memória surge de um grupo que ela solda, o que quer dizer, como

⁵⁹ Nesta linha, observa Alfredo Bosi: “a resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*)”, in: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997, pp. 144-145.

⁶⁰ Cf. “Poetas de Buenos Aires”, cit.

Halbwachs, que há tantas memórias quantos grupos houver; que ela é, por natureza, múltipla e multiplicável, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá vocação ao universal. A memória enraíza-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se prende às continuidades temporais, às evoluções e às relações entre as coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. No coração da história opera uma crítica destruidora da memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e reprimi-la. A história é a deslegitimação do passado vivido.⁶¹

Em Borges, a história não se opõe à memória. Ao contrário, ambas se auto-alimentam. A poesia determina um enraizamento na busca do coletivo (“Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres”,⁶² escreve Borges no “Prólogo” a *Martín Fierro*. E na conferência “Poesía y arrabal”, já citada, anota: “una de las maravillas de la literatura es que lo imaginado por un hombre llegue a ser parte de la memoria de otros”.⁶³ O texto poético se realiza e se prolifera, assim, no ato receptivo, em que o texto inacabado e aberto se perpetua num processo de preenchimento constante de subjetividades que se sobrepõem à subjetividade primeira. Sua poética se posiciona, pois, em um lugar moderno por excelência: a leitura como re-escritura, como proliferação de subjetividades; a escritura como demolidora do tempo linear, cronológico, de falsas dicotomias. Borges sabe que toda palavra só é possível de ser interpretada se ela remete ou pressupõe “una experiencia compartida”.

Como a metáfora do labirinto, a rememoração também é um processo de escavação, de tateio, não só para encontrar e selecionar o inventário dos objetos encontrados, mas, sobretudo, nesse labirinto-escavação, o que ainda pode ser reativado do velho como energia para o novo. Borges percorre o labirinto de emoções e fantasias encontradas e ativadas pela memória (o que permanece soterrado na cidade nova) para decifrar não apenas os traços de sua fisionomia, de sua topografia, mas recuperar os sonhos e as fantasias que ficaram adormecidos como potencialidades estéticas e críticas diante da exacerbação do progresso. Resgata-se do passado aquilo que permanece como força inovadora no contexto de uma tradição (de uma memória) literária: “sin mundo, sin un caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría, ciertamente, literatura” (EC, p. 161). São, na verdade, faíscas, pedaços de uma memória que permanece suspendida; uma poesia que se lança pelas veredas de uma história em muitos aspectos petrificada no seu *continuum* para, dessa forma, contar a história dos vencidos (daqueles

⁶¹ Apud Júlio Pimentel Pinto, *Uma memória do mundo*, cit., p. 298.

⁶² Emblemática, neste sentido, é a leitura que faz um leitor ilustre, Ernesto Sábato: “Cuando todavía yo era un muchacho, versos suyos [de Borges] me ayudaron a descubrir melancólicas bellezas de Buenos Aires: en viejas calles de barrio, en rejas y aljibes de antiguos patios, hasta en la modesta magia que la luz rojiza del crepúsculo convoca en charcos de agua”, in: “Su ausencia”, in: www.clarin.com.ar/diario/especiales/Borges, p. 1.

que estão na margem). Seria, em suma, recolher fragmentos da memória que traduzem um desejo: o de revelar um sentimento de cidade que permite diferenciá-la de outras, e que de alguma forma se perde, e, ao mesmo tempo, ativa-se na memória, nos sonhos daqueles que a cantam.

5. CONHECIMENTO E CRÍTICA

Por el olvido, que anula o modifica el pasado.

J. L. Borges, “Otro poema de los dones”.

A estética borgeana se singulariza, sabe-se, pelo distanciamento, por um lado, de uma referencialidade direta ou pontual com o mundo das coisas, da realidade, e, por outro, de qualquer psicologismo exacerbado ou sentimentalista. Um número considerável de críticos se dividem entre o elogio deslumbrado e a condenação irritada frente ao Borges literato, frente a sua obra “bizantina” (o adjetivo é de Ernesto Sábato), fechada em seus jogos de destrezas retóricas, geométricas, labirínticas e fantásticas. A condenação irritada reivindica, com frequência, aquilo que considera mais vital, o lado histórico de sua obra. Já um outro tipo de crítica dá pouco ou nenhuma importância a esse aspecto.⁶⁴ A idéia de que Borges é um escritor essencialmente intelectualista, abstrato, que trabalha “à margem da história” (na expressão de Davi Arrigucci Jr.), avesso à política e à realidade circundante, para não dizer um escritor “frio”, “inumano”, está sendo intensamente minada por leituras mais recentes, resgatando os fortes vínculos de sua obra com a história, a política, enfim, com o seu tempo e seu lugar,⁶⁵ e é justamente no início de sua atividade poética e crítica,

⁶³ BORGES, Jorge Luis. “Poesía y arrabal”, cit., p. 57.

⁶⁴ Um dos críticos que prematura e lucidamente rechaçou a tendência de acusar a obra borgeana de “intelectualista”, “celebralista” em detrimento de seu aspecto mais humano, foi Rafael Gutiérrez Girardot, em *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madri: Ínsula, 1957, particularmente pp. 82-120.

⁶⁵ Cf. os fundamentais ensaios de Davi Arrigucci Jr.: “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”; “Enigma e comentário (epílogo)”, in: *Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; e “Borges ou do conto filosófico”, in: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Trad. de Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996; Júlio Pimental Pinto, *Uma memória do mundo*, cit., particularmente Parte II. Nessa linha, observa também José Guillermo Merquior: “na verdade a arte borgiana, insistindo sempre na soberania do pensamento frente à realidade, nunca deu as costas à vida real. Assim como propugna a escrita consciente sem deixar de reconhecer a necessidade do sonho para a criação, Borges não opõe imaginário e realidade; prefere fazer do primeiro uma arma de captação –pelo distanciamento– da natureza íntima da segunda. Seu fantástico é um modo de ver de longe para enxergar melhor”, in: “O mago de Maipú”, in: *Range Rede*, Ano 4, nº 3. Rio de Janeiro, verão de 1998, p. 29. A questão da política em Borges foi pioneiramente abordado por Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la política”, in: *Revista Iberoamericana*, nº 100-101, julho-dezembro 1977, Pittsburgh, pp. 269-291, e em *Borges. Una biografía literaria*, cit; cf. também Christian Ferrer, “El

nos anos 20, distante ainda do Borges “maduro”, na visão de alguns críticos, que a relação de sua escritura com a história, a tradição, os aspectos culturais de seu país, surge de um modo intenso.

Felizmente, hoje, parece ser lugar comum o entendimento de que Borges se posicionava em um ponto distante dos extremos das vanguardas ou dos ideólogos da esquerda quanto dos extremos da literatura regionalista-nacionalista ou dos ideólogos da direita. A través de sua obra, já nos textos poéticos e críticos dos anos 20 e 30, Borges redimensiona o mapa da literatura argentina. Muda os lugares e as escalas de valores, potencializa uma literatura que está cruzada por uma tradição marginal.⁶⁶

O distanciamento da realidade concreta da cidade moderna, que aparece como espaço secundário, e a ausência de titubeios psicológicos, são, de fato, características marcantes em seus poemários dos anos vinte, bem como a sua poética posterior. O eixo central em torno do qual gira a sua poética está configurado no questionamento de cunho filosófico-metafísico: o enigma do tempo (“Final de año”), da morte (“Remordimiento por cualquier muerte”), do real (“Amanecer”, “Llaneza”), do acaso e do tempo (“El truco”), a dissolução do sujeito (um homem é todos os homens) (“Mi vida entera”), dentre outros. O que se apresenta é um sujeito poético a caminhar pela cidade como se essa fosse um cenário onde cada imagem, cada objeto, cada sensação remetesse ou abrisse uma brecha, uma fresta não para o transbordar sentimental, mas para a inquisição intelectual dos temas que seguirão presentes ao longo de sua obra. Um desses questionamentos é a própria idéia de cidade, o que foi, o que é, e o que pode vir a ser. Configura, assim, nesse primeiro momento, o que se poderia chamar de uma “metafísica da cidade” (o termo é de Horacio Salas), ou metafísica das “orillas”.⁶⁷ Pensa-se a cidade como espaço de (re)encontro do eu com a sua essência, isto é, a sua identidade, o seu passado e o seu presente.

O distanciamento-aproximação da realidade (pois o olhar do eu busca fugir das aparências para penetrar naquilo que está por trás da imagem, nos seus sentidos profundos)

borgismo. Una filosofía política nacional”, in: KAMINSKY, Gregorio (comp). *Borges y la filosofía*. Buenos Aires: EUDEBA, 1994, pp. 217-225; e Beatriz Sarlo, “La cuestión política”, in: *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 177-204.

⁶⁶ A observação de Emil Volek sobre esta questão é esclarecedora: “La magia narrativa borgeana es poderosa, entre otras cosas, por moverse ingeniosamente *en el filo de lo real y lo fantástico*: lo ‘real’ se hace ilusorio, sí, pero lo ‘fantástico’ borgeano resulta tener sorprendentes apoyos y resonancias en la realidad. La ‘cordura’ en Borges está llena de ‘intersticios de sinrazón’, pero sus ‘locuras’ se revelan como, en gran parte, sublimaciones de problemas, angustias y pesadillas reales”, in: VOLEK, Emil. “Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y la realidad según Borges”, in: *Cuatro claves para la modernidad: Análisis semiótico de textos hispánicos, Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*. Madri: Gredos, 1984, p. 105.

⁶⁷ Víctor Fariás prefeere chamar “metafísica del arrabal”, cf. *La metafísica del arrabal. El tamaño de mi esperanza: un libro desconocido de Jorge Luis Borges*, cit., particularmente cap. I.

permite a Borges desembocar em seu objetivo central, que estará mais explícito em *Cuaderno San Martín*: a construção de um mito fundacional para a cidade. Em última instância, estamos diante de uma poesia que elege livremente os seus objetos, as suas imagens para construir um espaço imaginário e mítico coeso, *uno*, deliberadamente racionalizado, construído e fora do tempo. O que predomina é o pensamento imaginativo (imagem-pensamento e pensamento-imagem), com o qual mobiliza e imobiliza (congela) momentos, instantes de profunda identificação do eu com determinadas formas e símbolos. São instantes fortuitos que desbordam o sentimento, a emoção, a felicidade, mas sem exageros subjetivantes ou psicologizantes, pois o sentimento está ancorado no jogo mental, metafísico. Há, pois, um instante (um instante transcendente), em que o sujeito se encontra, toma consciência de sua verdade ontológica (a inquietude metafísica), com o seu verdadeiro destino ou identidade. O poema, assim, não é um fim em si, mas um meio através do qual aflora uma inquietude, a busca por uma verdade que se revela nesse instante em que o sujeito toma consciência de si e de seu entorno.

O encontro do eu com a sua verdade ontológica, com a sua identidade está, nesses poemas, no plano da busca e da inquietação (angustiosa). O sujeito poético é aquele que sempre está só ou consigo mesmo (“He nombrado los sitios/ donde se desparrama mi ternura/ y el corazón está consigo mismo”, “Cercanías”, FBA). Mesmo nos poemas de *Cuaderno*, onde há a presença de pessoas, seu horizonte está povoado de perguntas, de dúvidas que são geradas ora pela cidade (espaço exteriorizado), ora por uma subjetividade centrada na mente, cruzada pela busca, pela inquisição. Os instantes de caráter transcendental são recorrentes. Em “Calle desconocida” o eu se sente deslumbrado com algo novo que descobre (“Todo (...)/ se me adentró en el corazón anhelante/ con limpidez de lágrima/ (...)/ y sólo después/ entendí que aquel lugar era extraño,/ que es toda casa un candelabro/ donde arden con aislada llama las vidas,/ que todo inmediato paso nuestro/ camina sobre Gólgotas ajenos”, FBA), ou “Arrabal” (“y mis miradas comprobaron/ gesticulante y vano/ el cartel del poniente/ en su famoso cotidiano/ y sentí Buenos Aires”, FBA). É uma poesia de instantes, de passagens que são captadas pelo pensamento, por uma angústia que é sublimada pelos sonhos, pelas fantasias, pela inquietação metafísica, sempre conduzida por um processo reflexivo, consciente (“La causa verdadera/ es la sospecha general y borrosa/ de las metafísicas posibilidades del Tiempo;/ es el azoramiento ante el milagro/ de que a despecho de alternativas tan infinitas/ pueda persistir algo en nosotros/ inmóvil”, “Final de año”, FBA). A cidade imaginária de Borges está cruzada por uma voz hegemônica que se constitui no mundo das idéias, por jogos mentais, enigmáticos que se

armam em imagens versificadas (“poner palabras es poner ideais o es instigar una actividad creadora de ideas”, “Acerca de Unamuno, poeta”, I, p. 115).

Tem-se, assim, um movimento de passagem entre as sensações advindas de uma profunda identificação do sujeito com o universo íntimo-familiar da cidade para com o mundo das idéias, da abstração, buscando fazer com que a reflexão filosófica e a cidade aflore por meio de imagens poéticas, aproximando o poema ao mundo da experiência e não apenas ao mundo da consciência, da razão. Esse movimento entre o puramente mental e o puramente sensorial dá conhecimento, eixo fundamental da poesia borgeana já naqueles anos. Muitos críticos observaram apenas esse lado mais abstrato, mental de sua poesia e com isso a esvaziaram de seu aspecto emotivo, sensorial; apenas vêem uma poesia que quer abarcar o mundo, a cidade, com “olhos da mente” e não com os “olhos da alma”.⁶⁸ Esquece-se que o jogo mental, inventivo, é, também, um atributo humano por excelência. Aliás, o próprio Borges tratou de aclarar desde o início:

El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra *humana*. Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo más mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática; pero los entiendo y así les pido su venia para esta vez. Queden para otra página mi padecimiento y mi regocijo, si alguien quiere leerlos (“Indagación de la palabra”, IA, p. 11).

Em que pese a justificativa, irônica, porém pertinente, o fato é que a carga emotiva, humana não está ausente em sua poesia. O aspecto vital está sim atenuado e disfarçado, mas pode ser rastreado aqui e ali. A própria idéia de cidade que aflora está profundamente imbuída de sentimentos, emoções, carinhos, ternuras. É um espaço que se antropomorfiza por meio de imagens sinestésicas e analogias. As ruas, a praça, a tarde, o campo, a noite, o jardim, os entardeceres, a casa, respiram, sentem, sofrem, são signos de ternura. Veja-se alguns exemplos de *Fervor*: “lo cierto es que la sentí lejanamente cercana/ como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos/ es porque viene de la propia hondura del alma” (“Calle desconocida”); “Con fino bruñimiento de caoba/ la tarde entera se había remansado en la plaza/ serena y razonada,/ bienhechora y sutil como una lámpara,/ clara como una frente,/ grave como ademán de hombre enlutado” (“La Plaza San Martín”), “Lindo es vivir en la amistad oscura/ de un zaguán, de un alero y de un aljibe” (“Un patio”), “El pastito precario,/ desesperadamente esperanzado” (“Arrabal”), “El jardincito es como un día de

⁶⁸ Ramón Eduardo Ruiz Perse, em um texto polêmico, levanta a hipótese, dentre outras, de que Borges como poeta é inferior ao Borges como prosista, pois sua poesia é demasiadamente intelectualista: “Dónde quedan magia y misterio en un poeta que incesantemente rinde culto a esa ‘razón que no cesará de soñar con un plano del laberinto’”, in: “¿Soy Borges? No sé. Quizás. Nunca, en ningún lugar, nadie dice nada... o acaso todo lo contrario”, cit.

fiesta/ en la pobreza de la tierra” (“Jardín”), “He nombrado los sitios/ donde se desparrama la ternura” (“Cercanías”), e outras passagens reveladoras: “La tarde calla o canta”, “la calle mutilada”, “la tarde mutilada”, “la tristeza dispersa de la tarde”, “el poniente que no se cicatriza/ aún le duele a la tarde”.

Não custa lembrar aqui que a crítica centrada na idéia de que Borges é um poeta “frio”, racional, antisentimental, inumano, ahistórico, etc., alinha-a a uma tendência crítica-ideológica anti-Borges que começa a se manifestar já nos anos 30, em torno dos escritos pioneiros de Enrique Anderson Imbert, Ramón Doll, mais tarde intensificada pelos membros da revista *Contorno*, dentre eles Adolfo Prieto, David Viñas, Juan José Sebrelli, Noé Jitrik, Blas Matamoro, etc.⁶⁹ Outros críticos, entretanto, vêem nesse procedimento intelectualizado, aparentemente desprovido de experiência, de vida, de história, uma das grandes virtudes de sua poesia e de sua obra de modo geral. Se nos fixamos em alguns poemas de *Fervor*, por exemplo, a presença do jogo mental, reflexivo não impede o fluir da emoção, de sentimentos afetivos com o objeto ou tema tratado. No poema “Amanecer”, cruzado pela inquietação de cunho metafísico, a presença de um eu poético que se debate em dúvidas existenciais revela o seu lado humano, frágil (“Curioso de la descansada tiniebla/ y acobardado por la amenaza del alba”, FBA). O que leva o sujeito a questionar o sentido do mundo é a sua condição de humanidade, que está cruzada pelas “sombras”, pela dúvida e pelo medo da imensa realidade (“del alba”). A porta de entrada para a reflexão metafísica nasce de uma angústia, de um sentir. As imagens da escuridão (“tiniebla”) e da luz (“alba”) são as duas pontas dessa antítese dialética (escuro/claro, ignorância-alienação/consciência). A cidade aflora filtrada pela reflexão metafísica, mas uma metafísica, como bem observou Enrique Pezzoni, “alimentada de ternura”.⁷⁰

A poesia de Borges, assim entendida, pode ser vista como um processo fecundo e consciente de fazer ou dar ao verso uma função ensaística, de inquisição, de discussão em busca do conhecimento. A busca está em fazer com que essa “poesia intelectual” se introduza (como o mesmo Borges escreveu a respeito de Unamuno) “de lleno en nuestro vivir. Intimamente, con la certeza de una emoción” (“Acerca de Unamuno, poeta”, I, p. 116).⁷¹ A emotividade é freada por um procedimento calculado, medido, mas nem por isso esconde a inquietação do ser e o assombro do encontro ou do desencontro, da decepção, da pergunta sem resposta.

⁶⁹ Uma compilação dos textos anti-borgeanos foi feita por Martín Lafforgue em *antiborges*, cit.

⁷⁰ Cf. “Aproximación al último libro de Borges”, in: *El texto y sus voces*, cit., pp. 31-59.

⁷¹ Cf. também “La encrucijada de Berkeley” (I, pp. 117-127).

A mirada do sujeito poético sobre o seu espaço de observação, nos moldes como muitos poemas são armados, aproxima a poesia inicial de Borges (em muitos aspectos) ao expressionismo, talvez a única vanguarda que realmente o influenciou. São instantes singulares, faíscas de deslumbramentos captados e lapidados pela inquietação metafísica (“la duradera inquietación metafísica”, diz Borges sobre *Fervor*). Como os expressionistas, Borges busca os instantes, “las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos del pensamiento” (“Acerca del expresionismo”, I, p. 156). Talvez não seja um despropósito pensar que diante do progresso e de tudo o que vinha na sua esteira, em particular o processo imigratório que ameaçava apagar no presente as marcas fundacionais da cidade e seus vínculos com um passado (a tradição “criolla”⁷²), a poesia se afirme enquanto resistência, conformando uma trincheira, um “amotinamento de imagens”, como na poesia expressionista, onde, nas palavras do próprio Borges, havia uma “vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad” (idem, I, 157).

Vale lembrar que a Buenos Aires cosmopolita, moderna, vertical, “enérgica” e de “ajetreo”, a mercê das vicissitudes do progresso, que segue em seu movimento constante, é o pano de fundo, a outra cara dessa Buenos Aires imaginária. É sobre ela (ou contra ela) que se erige a cidade imaginária. Imaginário que demarca uma fronteira, um espaço de fundação, de crítica e de criação. Nesse espaço, pode-se identificar o que Beatriz Sarlo chama de “ecos de una cultura rural criolla, que el proceso de modernización está liquidando pero que subsiste como elemento residual y, sobre todo, como mito de intelectuales”.⁷³

A poesia, assim, funciona como um universo à parte que protege e estimula um estado de profunda e íntima comunicabilidade do sujeito com o seu mundo. Rechaça, desse modo, a ordem imperante que, por sua natureza, corrói e corrompe essa relação harmoniosa e vital. A razão empírica e pragmática da modernidade aparece como uma ameaça constante que corta os vínculos que ligam o homem à natureza, o cidadão à cidade.⁷⁴

⁷² Cf. “Queja de todo criollo” (I, pp. 139-146).

⁷³ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 14.

⁷⁴ Saúl Yurkievich observa que Borges “Quiere preservar por la fabulación y el extrañamiento la transcendencia inalcanzable de la práctica social, quiere recobrar la sacralidad profanada regresando al orden de los arcanos intemporales, reinstalándose en el contexto ritual donde las antiguas cosmovisiones recobran relativa vigencia. Presupone una antropología inmutable, una semántica eterna. Presupone que la capacidad del hombre para dotar al mundo de sentido está sedimentada en el mito, a partir del cual dicho potencial no

No poema “Llaneza”, essa fusão-identificação entre o sujeito e o objeto (o exterior) está evidenciada:

Se abre la verja del jardín
 con esa presteza incondicional de las páginas
 que una frecuente devoción manosea
 y adentro mis miradas
 no han menester fijarse en la casa
 que ya están cabalmente en mi recuerdo.
 Conozco las costumbres y las almas
 y ese dialecto de alusiones y giros
 que toda agrupación humana va urdiendo.
 No necesito hablar
 ni mentir privilegios;
 bien me conocen cuantos aquí me rodean,
 bien saben mis congojas y mi flaqueza.
 Eso es alcanzar lo más alto,
 lo que tal vez hemos de conseguir en el cielo:
 no admiraciones ni victorias
 sino sencillamente ser admitidos
 como parte de una Realidad innegable,
 como las piedras y los árboles (FBA).

A relação do eu poético com o espaço é de total identificação e equilíbrio. Não há conflito porque há um transbordamento afetivo e integral entre o sujeito e o contexto. O sujeito não descreve, mas sente, como se o olhar penetrasse o interior do espaço, dos objetos já fixados na memória, ou como se não estivesse disjunto, mas integrado corpo e objeto. Essa relação de interiorização e inter-relação que funde o externo com o interno possibilita um estado de equilíbrio místico, sagrado (“Eso es alcanzar lo más alto,/ lo que tal vez hemos de conseguir en el cielo”). Busca-se um equilíbrio entre o homem (cultura) e a natureza. O homem não está acima de uma pedra ou de uma árvore. Ao contrário do processo cada vez mais fragmentado e despersonalizado do homem moderno, o poema remete a uma unidade e complementaridade total entre o sujeito, o espaço, a natureza e a comunidade (“Conozco las costumbres y las almas/ y ese dialecto de alusiones y giros/ que toda agrupación humana va urdiendo). Constrói-se um mundo onde o encontro se faz possível, onde os espaços se cortam e se pode vislumbrar uma existência mais orgânica. Este espaço (que pode ser a rua, o bairro), no poema se situa na casa (“Se abre la verja del jardín/ con esa presteza incondicional de las páginas”, que conforma o seu “microuniverso personal” (o termo é de Saúl Yurkievich), o seu mundo protegido como uma fortaleza, que por sua vez protege o sujeito poético do contato com a dura realidade, ou com uma

ampliable se transfiere y transforma. El arte se encarga de proteger este caudal semántico amenazado por la razón pragmática”, in: “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”, cit., p. 130.

realidade que por sua complexidade “innegable” só é possível de ser expressada pelo sonho, ou pelo mito, espécie de cifra da realidade.

No poema “Sala vacía”, já reproduzido no capítulo anterior, somos levados a percorrer o espaço interno e familiar da casa através do qual é possível captar elementos que se vinculam com um universo mais amplo da sociedade e da cultura do país. O poema permite abrir uma brecha por onde se capta o suplemento, o resíduo do discurso, aquilo não dito no texto, mas manifestado em suas dobras. Ao evocar os objetos (os móveis e os retratos) o texto se remonta ao passado para ouvir a voz (angustiada) de seus familiares, ainda que inutilmente, pois o peso do presente (“La actualidad constante/ convincente y sanguínea”) sufoca e anula (“arrincona y ahorca”) essa voz que “corre detrás de nuestras almas”. Na sua simplicidade, o poema vai evocando lembranças de um passado esquecido, mas que permanece nos seus resíduos, no resíduo da linguagem que agora rememora e permite ao leitor, encontrar outros sentidos, outras intenções. De modo que na simplicidade deste poema se pode encontrar brechas, fissuras que a linguagem oferece e que se autonomizam, digamos assim, das intenções do autor.⁷⁵ A modernidade (“La actualidad constante/ convincente y sanguínea”), em sua onipotência e onipresença tende a dar às costas ao passado, à história. Na modernidade (ou pós-modernidade), o passado, a tradição, não tem voz, está “arrinconada” e “ahorcada”. Um dos sintomas da modernidade, justamente, é a perda da “historicidade”, ou seja, a sua “surdez histórica”. É ver o passado como uma “sala vazia”, apenas com objetos mudos, desprovidos de sentido, de historicidade. No poema, ao contrário dessa surdez histórica, busca-se reatar fios, criar vínculos com o passado, ouvir as vozes da história, ler os objetos que estão na sala, na cidade, no mundo. Sua leitura é sincrônica. Atualizar o passado é romper com a pseudo linearidade progressiva dele; é questionar a onipotência do “novo” como valor supremo.

Borges resgata o passado como uma necessidade vital para se pensar o presente. Há algo de deslumbramento por aquilo que se descobre no regresso. Veja-se, como exemplo, um fragmento do poema “Todos los ayeres, un sueño” (o título já é bastante sugestivo), de *Los conjurados* (1985), onde a figura do “compadrito” volta à poesia borgeana num período bem distante do fervor dos anos 20 e 30. Aí pode-se ver uma espécie de síntese de um passado que é resgatado imaginariamente por meio do mito, como um sonho:

Naderías. El nombre de Muraña,
una mano temblando una guitarra,
una voz, hoy pretérita, que narra

⁷⁵ Cf. sobre este tema o próprio Borges em “Las versiones homéricas” (D, p. 240).

para la tarde una perdida hazaña
 de burdel o de atrio, una porfía,
 dos hierros, hoy herrumbre, que chocaron
 y alguien quedó tendido, me bastaron
 para erigir una mitología.
 Una mitología ensangrentada
 que ahora es el ayer. La sabia historia
 de las aulas no es menos ilusoria
 que esa mitología de la nada.
 El pasado es arcilla que el presente
 labra a su antojo. Interminablemente (CON, p. 489).

“Una voz, hoy pretérita, que narra”. Esse é o ponto chave centrado na oralidade que permite a Borges reinventar “a su antojo”. Ficção e história se fundem. A história não é menos fictícia que a literatura, se a pensarmos nessa perspectiva; ela será sempre o resultado de leituras, de traduções. É a partir desta posição de leitor, de tradutor, que Borges decifra a tradição literária nacional e universal para elaborar a sua escritura; para inventar uma mitologia entranhada naqueles aspectos singulares e particulares que diferenciam a literatura e cultura argentinas no universo da cultura ocidental.

A relação que estabelece com o passado, com a tradição, se aproxima à idéia de tradição formulada por T. S. Eliot em seu famoso ensaio "Tradição e talento individual". Para Eliot, a tradição "não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença. (...) A diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar".⁷⁶ Essa parece ser a tônica presente no processo de releitura do passado feita por Borges.⁷⁷

E não se pode esquecer que a poética borgeana e seus ensaios polêmicos em torno de questões como o idioma dos argentinos, a identidade, a tradição “criolla”, insere-se dentro de um debate complexo e rico nas primeiras décadas do século na Argentina, o pensamento nacionalista (a busca pela “argentinidad”), motivado pelas comemorações do centenário do movimento independentista de 1810, e estampado nos escritos de Manuel Gálvez, Ricardo Rojas e Leopoldo Lugones,⁷⁸ particularmente. Em Borges, como já foi destacado por ele

⁷⁶ ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”, in: *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 40 e 41.

⁷⁷ Cf. também “El pudor de la historia” (OI, pp. 132-134).

⁷⁸ Um panorama detalhado e com um refinado espírito analítico sobre o debate nacionalista em torno do centenário, encontra-se em Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., cap. I.

próprio em “El escritor argentino y la tradición”, a busca por uma tradição argentina se cristaliza na busca por um “criollismo” localizado, de seus personagens e seu contorno, tributário de um passado sempre reconhecido e buscado, mas que deve ser “descriollado” e transcender, assim, do mero localismo para o universal. A poética urbana borgeana, dos anos vinte, sobretudo, junto com alguns aportes ensaísticos, insere-se, desse modo, na busca por redimensionar uma identidade e uma tradição. Ainda que Buenos Aires tenha alcançado, no final do século XIX, o *status* de cidade moderna e cosmopolita, o fato é que a consolidação de uma tradição e de uma história ainda estava por ser feita; faltava-lhe um mito fundacional, uma escritura onde assentar a sua origem “imaginária e apócrifa, mas real”, na formulação de Horacio Salas.⁷⁹

Se a modernidade implica "aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor –mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos", levando tudo e a todos no seu "turbilhão de permanente desintegração e mudança", como observa Marshall Berman,⁸⁰ a poética borgeana vai na contramão dessa tendência; articula-se como potência, ergue-se enquanto barricada de resistência ao “turbilhão” moderno que destrói “tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Resiste a um projeto que se pauta numa evolução linear e progressista da história (de um futuro ilusório de felicidade), e reivindica o assombro, o arcano, a fantasia.⁸¹ O poema “Jactancia de quietud”, estampado em *Luna de enfrente*, abre espaço para o debate neste sentido:

Escrituras de luz embisten la sombra, más prodigiosas que meteoros.
 La alta ciudad inconocible arrecia sobre el campo.
 Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos.
 Su día es ávido como un lazo en el aire.
 Su noche es tregua de la ira en la espada, pronta en acometer.
 Hablan de humanidad.
 Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria.
 Hablan de patria.
 Mi patria es un reclamo de guitarra, una promesa en oscuros ojos de niña,
 la oración manifiesta del sauzal en los entardeceres.

⁷⁹ Cf. Horacio Salas, “Buenos Aires, mito y obsesión”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, “Homenaje a Borges”, núms. 505-507. Madri, jul.-set. 1992. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

⁸⁰ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15.

⁸¹ Nesta direção, cabe a observação de Saúl Yurkievich: “En la era de la sacralidad profanada, de la profanación de los arcanos, en la ciudad moderna, laica, mercantil y pragmática, en la sociedad regida por la cuenta y la razón, que relega el arte a la esfera individual y privada, que lo reduce a pasatiempo apto para satisfacer necesidades accesorias, Borges no puede ser más que solitario pescador de maravillas. No puede sino coleccionar prodigios a través de una lectura desviada, al sesgo, de esos reservorios de portentos que son las literaturas no de inspiración, sino de visión mitológica, a las que acude en busca del estímulo fantástico, de lo apropiable, de lo aprovechable para urdir sus fantasmagorías”, in: “Borges: del anacronismo al simulacro”, cit., p. 140.

El tiempo está viviéndome.
 Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel de su levantada codicia.
 Ellos son imprescindibles, únicos, mercedores del mañana.
 Mi nombre es alguien y cualquiera.
 Su verso es un requerimiento de ajena admiración.
 Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
 Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.
 Yo solicito de mi verso que los caminos y la soledad lo atestigüen.
 Gustosamente ociosa la fe, paso bordeando mi vivir (LE).

A “alta ciudad inconocible” que invade o campo, edificada pelos “ambiciosos”, para os quais o “día es ávido como un lazo en el aire”, é um quadro invertido daquilo que Borges busca eludir na cidade dos sonhos, pois nela “El día era más largo en tus veredas/ que en las calles del centro/ porque en los huecos hondos se aquerenciaba el cielo” (“Elegía de los portones”, CSM). Chama a atenção o tom irônico com que se refere à prepotência dos que se crêem donos da verdade e do futuro e “embisten” com suas “escrituras de luz” para dissolver as incertezas e os mistérios do mundo. Questionando a onipotência da razão sobre o mistério, os sonhos, o poema indaga sobre esta zona de incertezas, de irrealidade que também constitui o mundo. A poesia se levanta, serena e tranqüila, contra a idéia de que há uma verdade única e um projeto único e lógico a ser seguido. Abre uma brecha a por em cheque “la sinrazón de la lógica” (são palavras de Borges). Contra a prepotência e os ruídos daqueles que pensam ter o poder e o acesso irrestrito à verdade, o poema reivindica, já no título, e com certo vanglorio, a tranqüilidade, o silêncio em oposição ao movimento apressado, frenético dos mecenas da verdade e não poupa adjetivos e outros termos para defini-los: “ambiciosos”, “embiesten”, “meteoros”, “arrecia”, “ávido”, “lazo en el aire”, “ira”, “codicia”, “imprescindibles”, “únicos”. Não deixa de ser irônica também a idéia invertida vista no segundo verso: não é mais o campo que invade a cidade, mas a cidade que invade o campo. Acentua-se aqui não mais a idéia romântica de que a barbárie invade a cidade, mas é a cidade bárbara que passa a invadir o campo.

Como os idealistas metafísicos de Tlön, no poema “Jactancia” o sujeito se vê livre da necessidade de buscar “la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro”. Idéia já prefigurada também no poema “Casi juicio final”, de *Luna de enfrente*, em uma clara alusão à cidade como espaço que provoca irrealidade, assombro, aquilo que escapa do descritivo, do habitual, da mirada objetiva do leitor (“He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre”). A arte, por sua natureza, opõe-se a uma ideologia dominante e homogeneizadora (a tecnologia industrial e o movimento das mercadorias do mundo capitalista), inventando mundos paralelos que revelam uma unidade e uma harmonia

perdidas ou em perigo. Nesta perspectiva, o crítico e sociólogo argentino Juan José Sebreli, em um texto polêmico, intitulado “Borges: el nihilismo débil”, discute a relação de Borges com a cidade moderna, argumentando que a vinculação de sua obra inicial, ou de sua poética urbana, com o resgate de uma cidade inexistente, deve-se, por um lado, a fatores de natureza familiar e de classe e, por outro, a fatores ideológicos. Depois de desenvolver uma série de críticas a Borges, acentuando a natureza arcaica, reacionária e anti-progressista de sua visão de cidade, sugerindo o gosto de Borges por ruas, bairros decadentes, enfim, seu rechaço pelo presente, pela modernidade, o crítico conclui sua leitura de um modo senão contraditório, no mínimo surpreendente, ao acentuar que por trás dessa visão arcaica, reacionária, há também um lado “rescatable”:

Dicho todo eso, es preciso señalar que el hechizo de la ciudad muerta, del barrio decadente, de la casa en ruinas, tiene también su lado rescatable; el rechazo del presente puede permitir ver los aspectos negativos de un avance desordenado que por sus propias contradicciones siempre va unido a algún retroceso. La nostalgia no es necesariamente reaccionaria, puede ser a veces crítica y menos conformista que ciertos progresismos demasiados lineares, demasiados adheridos a lo nuevo, a lo último como a lo mejor, característica de los ultraismos, de los futurismos, de los vanguardismos de los que se burlaba Borges. La nostalgia como motivo de la literatura es también el recordatorio de los encantos de la ciudad vieja, perdidos por los avatares del capitalismo y, aunque decadente, ocupa un momento necesario en el movimiento dialéctico: la conservación de algo de lo que cambia.⁸²

Como já foi observado aqui, a poesia urbana de Borges não é necessariamente um resgate nostálgico da cidade velha, morta ou fantasma, mas um processo de invenção imaginária e mítica de um espaço citadino em que se pode notar, como uma de suas coordenadas mais importantes, o seu aspecto crítico à cidade moderna.

6. A RUA, A CASA, A CIDADE COMPARTILHADA

Voltar ao passado e pontuar (escolher) fragmentos que lá estão, é a tentativa de juntar os fragmentos de um mundo que se cindiu pelo vendaval do progresso industrial. Borges lê e sonha a cidade como uma imagem refletida no espelho, uma imagem que se reproduz em formas distintas, que trai ou modifica o que reflete. Nesse processo, o mais importante é o que se vê dentro (ou a partir) do espelho e não o que está fora, o espaço exteriorizado e captado enquanto imagem refletida. A imagem observada é a de uma outra cidade, invisível, um “labirinto de ruas” que revela outros sentidos, outros significados (“Visión de

⁸² SEBRELI, Juan José, “Borges: el nihilismo débil”, in: *antiborges*, cit., p. 351.

calles doloridas: mi Buenos Aires, mi contemplación, mi vagancia”, “La vuelta a Buenos Aires”, LE).

Um dos espaços por excelência evocados na poesia urbana de Borges será o da rua e a arquitetura de suas casas. Não se trata da rua do centro, da cidade cosmopolita, mas as ruas suburbanas, reais e, ao mesmo tempo, imaginárias, pois as ruas da cidade real vagamente recordam o que foram no passado; essas ruas constituídas pela penumbra, pela solidão, por casinhas com pátio, “zaguán”, “azotea” e “aljibe” (“la calle abierta como un ancho sueño/ hacia cualquier azar”, “Atardeceres”, FBA). Ruas que ainda “recuerdan (...) que fueron campo un día” (“La noche de San Juan”, FBA). Essas imagens que reconstituem imaginariamente essas ruas e suas casas de planta baixa, buscam cifrar um espaço que dá a impressão de irrealidade, como se a cidade só fosse possível de ser vista e sentida por meio de imagens, de símbolos. De fato, em *Evaristo Carriego*, Borges anota:

Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había amarilla luz en los patios, la calle era confidencial y liviana y las casas huecas eran como linternas en fila. Esa impresión de irrealidad y de serenidad es mejor recordada por mí en una historia o símbolo, que parece haber estado siempre conmigo. Es un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado (EC, pp. 108-109).

Em “Calle desconocida”, por exemplo, o sujeito poético é tomado por um profundo deslumbramento ao percorrer uma rua desconhecida. Capta a essência dessas casinhas familiares que vão preenchendo o seu universo íntimo (“Todo –la medianía de las casas,/ las modestas balaustradas y llamadores,/ tal vez una esperanza de niña en los balcones– entró en mi vano corazón/ con limpidez de lágrima”). A seguir, o poema revela o desejo de que a rua se eternize nestas imagens para que se perpetue algo que já começa a distanciar-se, a perder-se:

Quizá esa hora única
 aventajaba con prestigio la calle
 dándole privilegios de ternura
 haciéndola tan real como una leyenda o un verso;
 lo cierto es que la sentí lejanamente cercana
 como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos
 es porque viene de la propia hondura del alma.
 Íntimo y entrañable
 era el milagro de la calle clara
 y solo después
 entendí que aquel lugar era extraño,
 que es toda casa un candelabro
 donde arden con aislada llama las vidas,
 que todo inmediato paso nuestro
 camina sobre Gólgotas ajenos (FBA).

As configurações produzidas não surgem apenas do que oferece a rua, mas daquilo proveniente do sujeito poético no instante em que a rua se revela em sua ternura na tarde de prata. Exato instante em que o eu percebe a existência de uma outra rua, “estranha”, possivelmente já distante em algum lugar do passado, só possível de ser recuperada por essa “serie de imprecisas imágenes/ hechas para el olvido” (“El forastero”, OM, p. 301). O tempo do mito (da poesia) se opõe ao tempo real, cronológico, mostrando “que todo inmediato paso nuestro/ camina sobre Gólgotas ajenos”. Um peregrinar para o suplício, para a morte inevitável, reiterando a máxima de uma milonga com frequência retomada por Borges:

La vida no es otra cosa
que muerte que anda luciendo.

Ou:

La muerte es vida vivida,
la vida es muerte que viene.

E por fim:

La vida no es otra cosa
que un resplandor de la muerte.⁸³

O poema fixa uma imagem, ou imagens de formas que já não existem, estão distantes, mas voltam como um sonho que é, ao mesmo tempo, rememorado e reinventado (“haciéndola tan real como una leyenda o un verso”).

Em *Luna de enfrente* é freqüente a referência à rua como algo íntimo ligado à experiência do eu, ainda que haja sempre um sentimento de dor, de suplício, como se a rua estivesse em estado terminal, dissolvendo-se, borrando-se, permanecendo apenas na memória do eu. Vemos em “Para una calle del oeste”:

Se habrás de concederme inmortalidad, calle agreste.
Eres ya sombra de mi vida.
Atraviesas mis noches con tu segura rectitud de estocada.

E conclui:

Yo resurgiré en su venidero asombro de ser.
En ti otra vez:
Calle que dolorosamente como una herida te abres (LE).

Em “Calle con almacén rosao”, insiste:

¡Qué lindo atestiguarle, calle de siempre, ya que miraron tan pocas cosas mis días!
 Ya la luz raya el aire.
 Mis años recorrieron las veredas de la tierra y el agua
 i sólo a vos el corazón te ha sentido, calle dura y rosada.

E depois:

Calle grande y sufrida,
 sos el único verso de que sabe mi vida (LE).

A rua parece ser o maior tesouro, o que há de mais sublime ao eu, junto com a tarde, a noite, a lua: “Sin embargo, las calles y la luna aun están a mi lado” (“Casi juicio final”, LE), ou “Hoy he sido rico de calles y de ocaso filoso y de la tarde hecha estupor” (“Último sol en Villa Ortúzar”, LE). A identificação do eu com a rua é total, ocorrendo uma espécie de simbiose, como se ela se humanizasse no contato íntimo com o sujeito e impossibilitasse a existência de um sem o outro (“Yo resurgiré en su venidero asombro de ser./ En ti otra vez:/ Calle que dolorosamente como una herida te abres”), ou “La calle es una herida abierta en el cielo” (“Último sol en Villa Ortúzar”, LE).

Para Borges, como já foi observado, tanto o sujeito quanto a realidade são vistos como simulacros, máscaras que se reproduzem infinitamente, como a imagem no espelho e as inúmeras bifurcações de um labirinto; mera tentativa de abarcar o inabarcável (o irrepresentável) universo. Aproximar-se da realidade, cada vez mais complexa e fragmentária é, entretanto, o desafio constante de uma poética da alusão, mágica e assombrosa. O mundo, na perspectiva poética borgeana é, infelizmente, real, mas um real só possível de ser captado pelo simulacro, pelo engenho ficcional, pelas artimanhas da linguagem criativa. Para decifrar este mundo, ou acercar-se aos seus mistérios e suas circunstâncias, a linguagem poética sonha um outro mundo, um mundo sonhado, mágico. É nesse mundo dos sonhos, da fantasia, que se materializa a cidade também “outra”, que Borges carinhosamente chama de cidade “íntima” ou dos “sueños”. A cidade “outra” mantém viva a memória de uma cidade compartilhada, eterna, que só pode se materializar na e pela literatura.

Dentro dessa perspectiva de leitura e invenção iconográfica da rua, metáfora que irriga e dá vida à cidade do passado, deparamo-nos com o poema “Las calles”, que simbolicamente abre *Fervor*:

Las calles de Buenos Aires
 ya son la entraña de mi alma.
 No las calles enérgicas

⁸³ *Apud* Jorge Luis Borges, “Poetas de Buenos Aires”, cit., p. 10.

molestadas de prisas y ajetreos,
 sino la dulce calle de arrabal
 enternecida de árboles y ocasos
 y aquellas más afuera
 ajenas de piadosos arbolados
 donde austeras casitas apenas se aventuran,
 hostilizadas por inmortales distancias
 a entrometerse en la honda visión
 hecha de gran llanura y mayor cielo.
 Son todas ellas para el codicioso de almas
 una promesa de ventura
 pues a su amparo hermánanse tantas vidas
 desmintiendo la reclusión de las casas
 y por ellas con voluntad heroica de engaño
 anda nuestra esperanza.

Hacia los cuatro puntos cardinales
 se van desplegando como banderas las calles;
 ojalá en mis versos enhiestos
 vuelen esas banderas (FBA).

No poema, a cidade é desvelada a partir de um eu poético possuidor da chave (o fio de Ariadne) por onde pode circular, imaginar, perder-se e reencontrar-se sem correr o risco do imprevisto, do assombro da cidade real; circula pelos espaços seguros da cidade (“Aquí otra vez la seguridad de la llanura”, dirá em outro poema).

Como é sabido, ao regressar da Europa, Borges não encontraria mais aquela Buenos Aires que havia conhecido e ouvido falar na sua infância, habitada por “compadritos”, “guapos” e “muchachas”, mas uma cidade moderna, com altos edifícios, grandes avenidas, galerias, um ambiente cosmopolita e a presença de um dos fenômenos por excelência da cidade moderna: a multidão. Uma massa indefinida, sem identidade, composta por novas etnias, novas culturas e outras relações sociais. O próprio Borges declara no prólogo a *Fervor*, em 1923:

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla. Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. (...) Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario (“A quien leyere”, FBA).

(Em “Las calles” o sujeito poético não dissimula seu desinteresse pela cidade moderna. Sua opção é pelo espaço descentrado, pelas ruas do subúrbio e não pelas ruas do centro.) Em um comentário que faz ao livro *Andamios interiores* (1922), do poeta vanguardista mexicano, Manuel Maples Arce (onde se nota, inclusive, algumas palavras idênticas às que aparecem no poema “Las calles”), Borges observa: “Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos –y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y

enternecida de ocaso, sino la otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos— siempre antojóseme un empeño desapacible” (“Manuel Maples Arce”, I, pp. 129-130). A observação, além de manifestar o rechaço às ruas modernas do centro, revela também o pouco entusiasmo por uma poesia de natureza vanguardista-futurista (“Permitir que la calle vuelque de rondón en los versos”). Observação similar será feita à *Calcomanías*, de Oliverio Girondo, como já observado.

(A poética urbana de Borges permite articular um movimento que parte do lugar para a reflexão imaginativa. As imagens evocadas de uma cidade íntima, pessoal, centrada no passado, estão cruzadas por lembranças, leituras e por uma vivência do presente concreto da cidade, fruto de caminhadas infinitas por ruas desconhecidas, pelos “arrabales” e “bodegones” suburbanos da cidade.) Aí encontra não somente o sabor de sua Buenos Aires, como a identidade de seu país, ainda não influenciada pelas novas culturas imigratórias. Nas palavras de Horacio Salas, “La generación de Borges, (...) más allá de que muchos de sus miembros fueron hijos o nietos de inmigrantes, trataba (...) de afianzarse en el país mediante la creación de una escritura original y despojada de influencia”.⁸⁴ Sua poesia se insere no contexto concreto de uma Buenos Aires que se transforma de um modo rápido e fulminante. De modo que há uma relação de fricção entre o que essa poesia evoca e o projeto da cidade moderna. No poema “Las calles”, a rua, como espaço primordial da cidade, define-se em duas direções distintas: uma que se poderia situar dentro de um processo de identificação e outra de não identificação. A identificação fica latente na relação íntima que se apresenta entre as “ruas” e as “entranhas” do eu poético. De fato, em um artigo sobre Buenos Aires, publicado em *Inquisiciones*, Borges anota: “Calles de Buenos Aires profundizadas por el transitorio organillo que es la vehemente publicidad de las almas, calles deleitables y dulces en la gustación del recuerdo, largas como la espera, calles donde camina la esperanza que es la memoria de lo que vendrá, calles enclavadas y firmes tan para siempre en mi querer” (“Buenos Aires”, I, p. 91). Rafael Cansinos Asséns talvez tenha sido o primeiro leitor a perceber a relação mística, espiritual do poeta com as ruas: “Siente el poeta las calles y las casas como algo humanísimo y tierno, como criaturas dotadas de alma y capaces de eternidad: los patios de las casas son sus corazones; las tapias rosadas, como un reflejo de la tarde ligera. El tema de la calle combinado con el del

⁸⁴ “Buenos Aires, mito y obsesión”, cit., p. 396.

crepúsculo, en que el poeta cumple su divagar, le sugieren orquestaciones de una riqueza de matices maravillosa”.⁸⁵

Um segundo movimento, oposto ao primeiro, sugere uma não-identificação do sujeito com o objeto. Instala um certo grau de distanciamento necessário para uma mirada crítica frente à cidade real. Configura-se, a partir daí, imagens de uma cidade que se mantém entre o real e o imaginário, entre o presente moderno e o mito. Poder-se-ia dizer que frente à cidade inventada, apócrifa e mitificada, estaria a cidade referencial, concreta, construída para cumprir um fim específico. Uma idéia de cidade labiríntica, monstruosa, geometrizar, feita para confundir, desorientar. Talvez uma cidade análoga a dos “imortais”, do conto “El inmortal”, a cidade “interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato”, que “atemoriza e repugna”:

Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balastrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pupularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas (A, pp. 537-538).⁸⁶

Metáfora ou alegoria da cidade moderna, a Cidade dos “imortais” compromete “os astros”, os valores, a felicidade, o passado e o futuro. Daí ser horrível e aterrorizante. Borges trabalha novamente a duplicidade de elementos ou idéias. Por um lado, a Cidade dos imortais é uma representação do caos labiríntico e controlador em que se transformaram as cidades ao longo do tempo; e, por outro, denuncia a falácia da idéia de cidade planejada, simétrica a partir de um conceito clássico e iluminista. A idéia de monstruosidade ligada ao racionalismo e à lógica extremada evidencia-se. A cidade geometrizada, racionalizada, planejada constitui-se em uma metáfora da onipotente razão levada ao extremo na cidade moderna, que impede ou dificulta a acumulação de experiências e de realização humana.

⁸⁵ CANSINOS ASSÉNS, Rafael. “Jorge Luis Borges”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*, cit., p. 43.

⁸⁶ Sobre este conto, cf. a excelente análise de Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, cit., particularmente cap. V, e o ensaio de Eli Celso de A. D. da Silveira, “Labirintica ou cidade delenda”, in: *Range Rede*, Ano 4, nº 3. Rio de Janeiro, 1998, pp. 23-27.

No conto “Historia del guerrero y de la cautiva” nos defrontamos com uma idéia similar, embora com argumentos distintos. Se a cidade dos “imortais” configura uma crítica à cidade desordenada, monstruosa e aterrorizante, a cidade de Ravena, ao contrário, configura a idéia de cidade como espaço da virtude, da civilização e da liberdade:

Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania (A, p. 558).

O encontro do guerreiro bárbaro Droctulft com a Cidade (Ravena) revela um momento mágico e transcendental. O bárbaro, que veio para atacar a cidade, sente ser ela superior a tudo o que tinha e acreditava. Assim, em vez de atacá-la, passa a defendê-la e morre por ela.⁸⁷ O poder que a cidade revela se deve a idéia de que Ravena é a materialização de uma “inteligencia inmortal”, a cidade como espaço da civilização e da liberdade que se opõe à barbárie do guerreiro e à barbárie da cidade dos “imortais”.

A cidade moderna, excessivamente planejada, ordenada, revela a sua outra face: a sujeira, o vício, o crime social, por meio de imagens e personagens assombrosos, desfигurados e hiperbólicos. Há uma exageração deformativa deliberada. Assim, as ruas da cidade moderna são vistas como ruas “enérgicas”, de “prisas” e “ajetreos”, povoadas por “hombres de labios podridos/ que sienten frío en los dientes”, “sufres de caos, adoleces de irrealidad”.

A idéia de cidade dos imortais não é menos hiperbólica (deformada) e aterrorizante que algumas imagens presentes em seus poemas. Em “Ciudad”, essa visão é evidenciada na leitura problemática que faz de um dos ícones da cidade moderna: as luzes artificiais, que são para o eu lírico signos da falsidade, da confusão babélica e da insolência:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.

⁸⁷ É curioso observar certa similitude entre o impacto que a Cidade provoca no bárbaro e o impacto que Buenos Aires provocou em outro bárbaro, Facundo Quiroga, que a visita em 1835. Buenos Aires era a única cidade não destruída ou ocupada pelos caudilhos bárbaros do interior. Era uma fortaleza de resistência, a guardiã da civilização. Facundo busca a cidade não para atacá-la, mas porque sente que “sólo la culta, la europea Buenos Aires, puede servir de asilo a su barbarie”. Sarmiento trata de justificar essa inesperada visita do bárbaro à cidade civilizada: “es otra invasión que como la de Mendoza, hace sobre el centro del poder de su rival? El espectáculo de la civilización ha dominado al fin su rudeza selvática, y quiere vivir en el seno del lujo y de las comodidades? Yo creo que todas estas causas reunidas aconsejaron a Facundo su mal aconsejado viaje a Buenos Aires”, in: SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Madri: Cátedra, 1993, p. 292.

Charras algarabías
 entran a saco en la quietud del alma.
 Colores impetuosos
 escalan las atónitas fachadas.
 De las plazas hendidas
 rebosan ampliamente las distancias.
 El ocaso arrasado
 que se acurruca tras los arrabales
 es escarnio de sombras despeñadas.
 Yo atravieso las calles desalmado
 por la insolencia de las luces falsas
 y es tu recuerdo como una ascua viva
 que nunca suelto
 aunque me quema las manos (FBA).

Como no conto “El inmortal” e em “Las calles”, evidencia-se o repúdio do eu poético à cidade concreta, moderna e labiríntica. Assim, o sujeito se afasta da cidade presente, não capta nela aquilo que Beatriz Sarlo chama de “ideologema”, ou seja, um conjunto de elementos culturais e estéticos que possam armar ou determinar novos parâmetros para uma nova idéia de cidade ou como o espaço do “novo” no campo da estética e da cultura. Em outros termos, há um repúdio deliberado em buscar captar qualquer sentido ou valor no passageiro da vivência urbana moderna, pois não é essa fluidez, esse *frison* espetacular do momento presente que interessa, mas a busca de sinais que estão do outro lado da rua, invisíveis, soterrados no passado.

De modo que a cidade não é concebida em seu aspecto moderno ou em seu progresso geográfico (de pequena à grande, de provincial à cidade moderna, à metrópole). O progresso é questionado por sua natureza linear, cronológica, subordinado ao controle, ao império da ordem funcional e efêmera. A negação do tempo linear implica a negação de progresso, de verdades e certezas absolutas. O mundo é concebido de forma conjetural, hipotético e inquisitório.

A crítica à cidade moderna revela também uma percepção utópica da cidade, uma utopia que se sustenta a partir do passado, da tradição. Pensar a cidade a partir dessa perspectiva é condição básica para o processo de mitificação da cidade e por essa via pode-se, então, configurar um estado de unicidade, de harmonia do homem com o mundo, um estado de fervor místico, humanitário com esse espaço, “pues a su amparo hermánanse tantas vidas”.

As ruas da cidade moderna são substituídas, então, pelas ruas descentradas da “orilla”. Nesse sentido, mantém-se em uma posição oposta à idéia de cidade moderna prefigurada por uma poética urbana moderna, cujo exemplo pioneiro estaria centrado em Baudelaire. Para o poeta francês, o transitório, o passageiro adquire valor fundamental

enquanto experiência do sujeito moderno e do fazer poético. Para Baudelaire, a arte moderna vai buscar o belo na degradação, nos espaços públicos e agitados (e também proibidos), no anti-herói solitário. É o *flâneur*, que se esconde, isola-se (e também se perde) na multidão para preservar a sua identidade e poder observar o movimento citadino a partir de uma mirada própria e solitária. É no movimento constante e desordenado da massa urbana da cidade moderna que o poeta de alguma forma se identifica e se confunde. Na poesia borgeana, essa busca por captar o passageiro, o transitório é inexistente. Ao contrário, o que busca é captar as vibrações de lugares fixos, estáveis, unitários que se relacionam com um passado, uma experiência pretérita, que preparam a conformação do espaço mítico e eterno da cidade.

Um ponto comum que aproxima Borges a Baudelaire, talvez, localize-se no papel do *flâneur*. No seu perambular solitário pela cidade, Borges pôde apropriar-se da mesma, evocá-la nos seus entardeceres e inventá-la na penumbra da noite. Mas esse perambular, essas “caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios” (EC, p. 111) não é o andar solitário pela multidão agitada em busca do momento que passa, da novidade que se anuncia nesses instantes fugazes da vida moderna, mas o andar solitário em bairros solitários, deslocados, em meio à penumbra da noite. O sujeito poético borgeano não buscava o encontro com a cidade moderna, mas bem buscava fugir dela, o que não significa, necessariamente, um retorno a um momento pré-moderno como atitude reacionária, como uma espécie de neodecadentismo que glorificava a cidade morta, fantasma; a cidade em ruínas para sobrepô-la à cidade moderna. A questão é mais problemática. O caráter anti-moderno traduz uma leitura crítica da cidade moderna e dos discursos que a sustentam. Revitaliza uma memória e oferece uma idéia de cidade que preserva uma determinada identidade e um patrimônio cultural em processo de dissolução. É uma poética que “faz a apologia do lugar submetido ao ritmo regular e repetitivo da natureza”, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes. Ao contrário de outros escritores contemporâneos seus (como Roberto Arlt), Borges reconhece um passado que entende como seu, que lhe pertence, relendo-o e atualizando-o. Não começa do nada, ou do novo que se apresenta como o ponto de partida para uma geração de escritores jovens de origem imigratória que se defrontam com aquilo que Sarlo chama de “vazio de história”.⁸⁸ A *flânerie* borgeana segue, assim, por um itinerário distinto. Em vez de fixar-se nos modernos e elegantes “bulevares” de Florida, Lavalle e Corrientes, prefere percorrer por

⁸⁸ Cf. Beatriz Sarlo, “Arlt: Cidade Real, Cidade imaginária, Cidade Reformada”, in: CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 223-234.

ruas e bairros empedrados dos subúrbios que se estendem ao infinito nessa fronteira indefinida da cidade.⁸⁹ Na cidade de *Fervor e Luna*, o anti-herói baudelariano (o “anjo caído do céu”, nas palavras de Octavio Paz), boêmio, solitário e meditativo, ou o herói romântico, aventureiro com o qual o poeta se identificava por sua natureza guerreira, libertária e solitária, está ausente. Em Borges, o sujeito poético que percorre pela cidade não encontra pessoas, não há multidão. O presente serve apenas para remetê-lo a um passado fundacional, original, livre das turbulências do presente moderno. Busca-se preservar uma identidade cultural e social que quer demarcar uma diferença com relação aos “novos” argentinos (os imigrantes, sobretudo os italianos⁹⁰) e com a cidade tradicional e moderna.

Em “Las calles”, “la nerviosa perfección de codicia que alborota las calles céntricas” (“La traducción de un incidente”, I, p. 19) é rechaçada para se deslocar ao espaço que lhe é primordial: “la dulce calle de arrabal”. O ritmo do poema, então, muda, faz-se mais lento. Deduz-se, então, que as ruas da cidade imaginária buscam juntar e não fragmentar; reatar uma tradição, uma linhagem. Agrega a partir de um ponto descentrado, pois não há um centro. Em outras palavras, demarca um movimento que é oposto ao movimento centralizador da cidade moderna. O traçado que ordena as ruas da cidade imaginária calcada no passado pluraliza-se e esparrama-se pelos bairros que se estendem ao infinito. É a partir desse movimento descentrado (e desinteressado) que se expande a cidade invisível e os seus laços de convivência. Delineia-se, assim, uma nova dimensão espacial: a do espaço do bairro que irá determinar, agora, novas configurações na sua relação com o centro, ou seja, com a cidade moderna. A mitificação da cidade demarca um território

⁸⁹ Sobre a relação do *flâneur* e a poesia urbana de Borges, cf. Sylvia Molloy, “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, in: *Las letras de Borges*, cit., pp. 191-207; e Juan José Sebreli, “Borges: el nihilismo débil”, in: *antiborges*, cit., pp. 343-351.

⁹⁰ Emir Rodríguez Monegal faz um comentário esclarecedor sobre a relação de Borges com os italianos: “Para entender el prejuicio de Borges contra los italianos es necesario señalar que, en los años previos de su nacimiento, en Argentina existía una población de ascendencia mayormente española. Los antepasados de Borges tenían sus raíces en el periodo colonial: guerreros que habían conquistado el país, colonizadores que se habían domado, héroes que combatieron para librarlo de España y de tiranos locales. Ésos eran los iconos del museo familiar. Pero tales piadosas tradiciones chocaron bruscamente con la realidad argentina de fines del siglo pasado. Unos ocho millones de italianos llegaron a la zona del Río de la Plata en las últimas décadas del siglo XIX. (...) Los inmigrantes italianos comenzaron a influir sobre el carácter nacional. Por los años en que Borges nació y en que sus padres resolvieron mudarse a Palermo, ya Buenos Aires comenzaba a parecerse a una ciudad italiana. Pero Georgie casi no se enteró. Siguió viviendo en su jardín privado, protegido del mundo exterior por su imaginación y por los cuentos que su abuela inglesa le leía. La casa donde había nacido, inmediata a la zona céntrica, era todavía parte de un Buenos Aires tradicional, con gente de ascendencia española. Pero Palermo era ya otro país”, in: *Borges. Una biografía literaria*, cit., p. 51. Rafael Olea Franco também observa nesta direção: “todo lo que tenga orígenes italianos se ubica en la escritura de Borges dentro de la pura negatividad, en el campo semántico de lo que ha contribuido a destruir el mundo criollo”, in: *El otro Borges. El mismo Borges*, cit., p. 258.

ideológico que permite ver, de um lugar fixo e familiar, as mudanças que ocorrem na cidade real, advindas do processo de modernização.

Essa cidade "outra", da "dulce calle de arrabal", que começa a ser delineada e evocada nos versos que seguem no poema "Las calles", deslocam-se não somente no espaço, mas também para um tempo indeterminado do passado, modelado por uma visão "unitária e eterna da cidade" (são palavras de J. Schwartz). No espaço imaginário dessa cidade, a intimidade, o familiar se confunde com um cotidiano sem surpresas, sem o inusitado, sem a ambição. Neste espaço, a rua, a casa, a natureza não se separam, não se fragmentam, ao contrário, aproximam-se e harmonizam-se, formando um todo.

Nota-se, portanto, um movimento de deslocamento, de descentralização. O olhar está focado na "dulce calle de arrabal/ enternecida de árboles y ocasos/ y aquellas más afuera/ ajenas de piadosos, arbolados/ donde austeras casitas apenas se aventuran/ hostilizadas por inmortales distancias/ a entrometerse en la honda visión/ hecha de gran llanura y mayor cielo". A presença do adjetivo "piadosos" revela um sentimento com certo matiz religioso. A imagem das "casitas", colocada no diminutivo, conota simplicidade e intimidade, mas que se eleva em sua austeridade ("austeras"), ornadas de bruma e imortalidade. Com deliberada vontade, essas ruas se aventuram pelo espaço aberto e misterioso da "llanura". O foco está nessas ruas e "casinhas" nos arredores da cidade, no limite entre o espaço urbano e o campo, que são "preciosas"; um mundo à parte, utópico, iluminado, infinito, solitário e solidário ("Son todas ellas para el codicioso de almas/ una promesa de ventura/ pues a su amparo hermánanse tantas vidas/ desmintiendo la reclusión de las casas"). Em "La biblioteca de Babel" reencontramos a imagem da "preciosidade" quando diz que a biblioteca está "armada de volúmenes preciosos". Como os livros que formam a metáfora do universo e são preciosos, as casas das "orillas" de Buenos Aires conformam uma espécie de pequeno universo em que, ao contrário da monstruosidade da biblioteca e da cidade labiríntica, o homem não se perde, não está só.

No artigo "Buenos Aires", já citado aqui, Borges se atém detalhadamente na descrição das casas:

He mentado hace unos reglones las casas. Ellas constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lastimeramente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustradas y de umbralitos de mármol, se afirman a la vez tímidas y orgullosas. Siempre campea un patio en el costado, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo (I, pp. 89-90).

Também se pode notar o amor e a ternura pelo espaço seguro e familiar da rua, da “llanura”, da “orilla”, da casa, no poema “Calle con almacén rosao”:

Toda la santa noche he caminado
 i su inquietud me deja
 en esta calle que es cualquiera.
 Aquí otra vez la eventualidad de la pampa en algún horizonte
 i el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres
 i el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde.
 Es familiar como un recuerdo la esquina
 con esos largos zócalos y la promesa de un patio
 piadoso y fácil como un avemaría (LE).

A rua define um espaço dúbio, em que não se sabe onde termina a cidade e começa o campo. É nesse marco fronteiro, onde as identidades se confundem, mesclam-se, que reside um elemento de identidade, de diferença cuja poesia busca captar. É o vazio onde a imaginação pode atuar livremente, colando, recortando, deslocando imagens, indícios do passado e do presente. A cidade invisível é, insistentemente, buscada pelo olhar do sujeito, que a traduz por meio de imagens (“pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires/ i yo amaso los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle” (“Calle con almacén rosao”, LE).

O fluxo do movimento, praticamente anulado na poesia borgeana, está em flagrante contraste com o movimento rápido-sintético-simultâneo da poesia que canta (ou não) a cidade moderna, como o fazem as poéticas vanguardistas. O ritmo é lento, quase parado, como se o tempo não existisse, ou como se estivesse funcionando em outra dimensão, em outra geografia. O tempo está de acordo com o movimento da experiência vivida, do caminhar, do observar, do ler. É também o tempo da reminiscência e do esquecimento; do esforço da memória que escava nos escombros da cidade do presente, a cidade do passado, na arquitetura das casinhas e das ruas.

7. A CIDADE-PÁTRIA E OS ANTEPASSADOS

Sabe-se que em Borges a história familiar se confunde com frequência à história do país, sobretudo pelos vínculos que há entre os seus antepassados e a constituição da pátria. De modo que ao remeter-se aos seus antepassados familiares está falando, de forma

indireta ou não, do passado pátrio e da própria Buenos Aires que se converte em símbolo da pátria.⁹¹

A imagem da pátria aparece em vários poemas de Borges, sendo tema freqüente em seus ensaios do período. É importante lembrar que a palavra “pátria”, em sua concepção etimológica, está intimamente vinculada à cidade: é o lugar onde se nasce. Esse sentido polissêmico deve ser evidenciado, pois se aproxima à idéia de cidade borgeana.

A vinculação da cidade com a pátria aparece já no poema “Las calles” (“Hacia los cuatro puntos cardinales/ se van desplegando como banderas las calles/ Ojalá en mis versos enhiestos/ vuelen esas banderas”⁹²). A imagem ou alegoria das “bandeiras” remete para esse passado épico e para a cidade que se está cantando. A idéia de cidade em Borges se confunde com a idéia de pátria, ou seja, com a busca pela identidade da cidade-pátria: “Calles y casa de la patria. Ojalá en su ancha intimidad vivan mis días venideros” (“Buenos Aires”, I, p. 91). Ao se apropriar do espaço, evocando-o, a poesia busca concretizar o milagre da revelação de um mundo, o pequeno cosmos em que se move intimamente o eu poético: “La ciudad está en mí como un poema/ que aún no he logrado detener en palabras”. Em “Muertes de Buenos Aires” a imagem da pátria que se funde com a idéia de cidade (ou vice-versa) se intensifica: “Chacarita:/ desaguadero de esta patria de Buenos Aires” (CSM). “Restaurar signos da história”, para assentar uma fundação, uma cidade como imagem da pátria, configura um dos traços marcantes da poética borgeana nesses primeiros poemários. Daí que a busca por fixar um mito bonaerense está em estreita relação (quando não se confunde) com a busca pela identidade pátria:

Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desgana sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y procedería taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. (...) Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación (“El tamaño de mi esperanza”, TE, pp. 13-14).

A cidade inventada, metáfora simbólica da pátria, vincula-se ao passado e aos seus “mayores”, aqueles que inventaram tanto a cidade como a pátria (“No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas”, “La promisión en alta mar”, LE). Em “Jactancia de quietud”, temos: “Mi patria es un reclamo de guitarra, una promesa en

⁹¹ Sobre o tema, cf. o estudo de Julio Pimentel Pinto, *Uma memória do mundo*, cit., part. I.

⁹² As ruas como “bandeiras”, um símbolo da pátria, convertem-se, na edição definitiva do poema “Las calles” das *Obras completas*, na própria “pátria” (“y son también la patria – las calles”, OC, V. I., p. 17).

oscuros ojos de niña”.⁹³ A carga semântica instalada na palavra “pátria” remete a esse momento utópico em que cidade e pátria articulam uma fusão que, por sua vez, conformam dois momentos ou dois estados de construção da identidade do sujeito: o sujeito (o universo íntimo) está constituído de cidade e de pátria, ou seja, de um passado e de um espaço citadino familiar. No prólogo que escreve à *Fervor*, em 1923, Borges aclara:

Mi patria –Buenos Aires– no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de penas y de dudas (“A quien leyere”, FBA).

Ao assinalar que sua “pátria-Buenos Aires” não é “el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan”, parece ficar claro o deslocamento de um referencial concreto, que serve apenas como ponto de partida, para uma zona de invenção, de construção imaginária e íntima. Borges dilui a história nacional com a sua história familiar, pois seus antepassados foram os que fundaram (inventaram) a pátria e a cidade. Ouvir a pátria (passado) é análogo a ouvir a cidade, que, por sua vez, remete aos “antepassados”. No poema “El truco”, ao constatar que as alternativas do jogo se repetiam constantemente, a voz poética conclui:

los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas:
cosa que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros que hoy callan (FBA).⁹⁴

É preciso lembrar que a relação íntima entre Buenos Aires e a idéia de pátria não é exclusiva de Borges. Ele apenas retoma e reformula uma tradição que vem dos seus antepassados literários nacionais. Essa vinculação entre pátria e cidade pode ser observada, por exemplo, em Juan Cruz Varela (“Buenos Aires es patria de libres”) ou em Carlos Guido Spano (“Buenos Aires, ¡Oh patria!”).

A idéia de cidade-pátria se vincula, também, como já foi frisado, com os personagens históricos de sua rama familiar, os seus antepassados, por um lado, e com outros pertencentes à história épica do país. Assim, aparecem desde o início as figuras de Facundo Quiroga, Rosas, Sarmiento, Isidoro Suárez, Isidoro Acevedo, Francisco Borges. Os últimos formam “las generaciones de los mayores”. O coronel Isidoro Suárez, seu bisavô materno, aparece pela primeira vez já em *Fervor*, no poema “Inscripción sepulcral”, em que

⁹³ Na versão definitiva de “Jactancia de quietud”, o verso se converte em algo mais direto: “Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja espada” (LE, OC, V. I., p. 62).

descreve (rememora) a sua façanha heróica na batalha de Junín em 1824.⁹⁵ O poema “Isidoro Acevedo” se refere ao seu avô materno, que lutou nas guerras civis argentinas e aparece em *Cuaderno San Martín*. Francisco Borges, seu avô paterno, que lutou contra Rosas e contra os “montoneros” de López Jordán e os índios, aparece em “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges”, de *El hacedor* (1960). Sobre os antepassados também é ilustrativo o poema “Sala vacía”, já citado, em que se remete às fotografias dos que morreram (os “daguerrotipos”) e a angustiosa luta entre a lembrança e o esquecimento. Outro poema emblemático nesse sentido é “*Dulcia Linquimus Arva*, de *Luna de enfrente*, verdadeiro canto à memória de seus avós e a profunda e orgânica relação que criaram com a terra em que viveram. Neste poema também reconhece, não sem certo sentimento de impotência, sua ruptura com essa tradição (“Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas,/ soy hombre de ciudad, de barrio, de calle:/ los tranvías lejanos me ayudan la tristeza/ con esa queja larga que sueltan en la tardes”, LE). Além de reconhecer-se como homem da cidade, Borges também se reconhece como homem de letras. Essa condição lhe traz certo sentimento de impotência. Em “Tankas”, por exemplo, confessa: “No heber caído,/ como otros de mi sangre,/ en la batalla./ Ser en la vana noche/ el que cuenta las sílabas” (OT, p. 465). E em “Un mañana”, reitera: “Yo, que padecí la vergüenza/ de no haber sido aquel Francisco Borges que murió en 1874” (idem, p. 514).

À despeito do sentimento de impotência para a ação, que gera um conflito entre a espada e as letras, entre a valentia do passado e o ofício de escritor, o fato é que, se Borges não manejou a espada, encontrou no universo das letras e das lendas a possibilidade de manejar a palavra e criar um mito fundacional para a cidade-pátria de seus antepassados. A escritura funciona, portanto, como superação de uma limitação (a ação guerreira) desprovida de valor em um contexto moderno controlado pelo Estado. No poema “Espadas”, depois de evocar o poder da espada em mãos de guerreiros que deram morte a “reyes y serpientes”, o sujeito poético conclui: “Déjame, espada, usar contigo el arte;/ yo, que no he merecido manejarte” (OT, p. 461). De certa forma, nota-se uma busca por compensar uma carência que se converte em poder no manejo das letras, através das quais pôde resgatar esses personagens símbolos, exemplos de coragem, de valentia.

⁹⁴ Na versão definitiva do poema, a referência aos antepassados é mais direta: “los jugadores de esta noche/ copian antiguas bazas:/ hecho que resucita un poco, muy poco,/ a las generaciones de los mayores/ que legaron al tiempo de Buenos Aires/ los mismos versos y las mismas diabluras” (FBA, OC, p. 22).

⁹⁵ Retoma a seu antepassado e a essa batalha em *El otro, el mismo* (1964), nos poemas “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”, e “Junín”. Em *La moneda de hierro* (1976), volta ao seu antepassado no poema “Coronel Suárez”. Retorna também a geração dos Acevedo no poema “Acevedo”, de *Elogio de la sombra* (1969).

Faz-se necessário ressaltar que esses heróis pátrios não são apenas aqueles conhecidos e eternizados pela história e pela literatura, mas também os heróis anônimos, que para Borges têm o mesmo valor, como se pode ver nos seus poemas sobre os “gauchos”: “Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran” (“Los gauchos”, ES, p. 380), e em “El gaucho”, reitera: “dio su vida a la patria, que ignoraba, y así perdiendo, fue perdiendo todo” (OT, p. 487).

Nesse movimento pendular que vai de uma tradição centrada no campo a uma tradição urbana, Borges trabalha a sua literatura na qual o espaço da cidade, vinculado à tradição daqueles que a construíram, os “mayores”, predomina. Assim, Borges pôde percorrer e inventar um mito para Buenos Aires centrado na “orilla”, “símbolo a medio hacer”, com tudo aquilo que a constitui: a casa, o armazém rosado, a rua, o bairro, o entardecer, o “compadrito”, Evaristo Carriego, Macedonio Fernández, Hipólito Yrigoyen, o “truco” (cf. poema “El truco” e o ensaio homônimo em *El idioma de los argentinos*), a música (o tango, que na sua origem foi a voz do “arrabal”, assim como a milonga, que Borges aprecia e dá letra, pois considera que a milonga, ao contrário do tango, permaneceu fiel a sua identidade “orillera”) e aqueles personagens heróicos e anônimos que também conformam o mito.

Em “Oda íntima a Buenos Aires”, poema musicado por Astor Piazzolla e cantado por Edmundo Rivero, Borges homenageia aqueles que “fizeram” a cidade (“Los mayores”) e aqueles que, como ele, a cantaram e a recriaram. Observe-se que o verbo utilizado, e que percorre todo o poema, não é “construir”, mais ligado a engenharia, mas o verbo “fazer” (“hicieron”), que se relaciona à criação, à invenção:

Los mayores hicieron la ciudad.
 la hicieron con una cruz y una espada.
 la hicieron con sudor, con años, con lágrimas,
 también con el coraje y con el destierro.
 La hicieron para los ejércitos que volvían
 después de las victorias.
 La hicieron para aquellos que no volvieron
 y ahora son polvo del planeta.
 La hicieron para la guitarra de Echeverría.
 La hicieron para el patio profundo
 que hoy borran altas torres.
 La hicieron para lentos crepúsculos.
 La hicieron para el tiempo y las agonías.
 La hicieron para rostros que se miran
 en espejos futuros.
 La hicieron para que Fernández Moreno
 la viera para siempre.
 La hicieron para una rama y su pájaro.

La hicieron para esta música que oyes.⁹⁶

Borges oferece um quadro perfeito onde o mito de seus “mayores” se funde com o mito da cidade. Pouco a pouco vai configurando a sua fábula, a sua epopéia urbana, a sua “patria chica”.

Num poema de 1940, “La noche cíclica”, publicado em *El otro, el mismo* (1964), retoma-se o tema da cidade de Buenos Aires e sua relação com os “mayores” e com o passado heróico pátrio:

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos nombres

de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
nombres en que retumban (ya secretas) las dianas,
las repúblicas, los caballos y las mañanas,
las felices victorias, las muertes militares (OM, p. 241).

O movimento de volta a um passado épico não logra esconder sentimentos que vão da admiração profunda ao amor contemplativo e compartilhado (“la patria que condesciende a higuera y aljibe,/ la ardiente gravitación del amor que justifica el alma”, “A Francisco López Merino”, CSM). Nesse sentido, pode-se dizer que o épico, o histórico, faz-se poesia, e a poesia os eterniza (“A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mi espíritu, sacrifiqué con versos”, “Casi juicio final”, LE). Mitificar a cidade é mitificar também uma épica que perdura uma identidade que possa ser compartilhada no hoje e no amanhã.

Nessa perspectiva de resgate de heróis nacionais, encontra-se também a figura polêmica de Juan Manuel de Rosas, estampado no poema “Rosas”, de *Fervor*. Sabe-se que Rosas foi inimigo de seus próprios antepassados familiares, mas no poema não há ódio nem rancor, deixando passar até mesmo um certo grau de admiração pelo tirano que morreu exilado na Europa (“Ahora el mar es una larga separación/ entre la ceniza y la patria”, FBA). Rosas reaparece em “El año cuarenta”, de *Luna de enfrente*: “Don Juan Manuel de Rosas era fornido, ubicuo, inmortal” (LE).

⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. “Oda íntima a Buenos Aires”, in: Disco *El tango*, com música de Astor Piazzolla, textos de Borges, canto por Edmundo Rivero e recital por Luis Medina Castro. Buenos Aires: Discos Polydor, nº 27128 A-B, s. d., cf. Horacio Jorge Becco. *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923-1973*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973, p. 108. Recentemente este disco foi reproduzido em CD-Rom no Suplemento *Página/12: El tango*. Buenos Aires, 1999. A pesquisa buscou saber de onde havia sido retirado este poema, se havia sido impresso anteriormente ou em outro meio gráfico, mas não obteve sucesso. Presume-se, portanto, até outro dado em contra, que Borges o escreveu especialmente para este disco. Quero externar meu agradecimento a Alejandro Vaccaro e a Daniel Ulises Castello, pelo esforço dispensado e compartilhado comigo nessa busca.

Muitos críticos ressaltam a busca extremada de Borges, nesse período, pela “argentinidad”, que descamba para o que se convencionou chamar de seu “nacionalismo criollo”.⁹⁷ Por trás dos excessos, entretanto, o que é importante anotar é a busca por configurar um estilo próprio cruzado por uma cultura “criolla” que se vincula ao passado desses heróis nacionais.⁹⁸ Desta forma, o tema da “pátria” ou da história-pátria não se esgota nos anos 20. Em poemários posteriores, Borges retoma sempre a idéia de pátria, seja em torno de personagens épicos, seja fazendo conjeturas de caráter reflexivo sobre o tema. Veja-se, por exemplo, os poemas “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)” e “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”, de *El hacedor* (1960), “Barraca Yanco”, “Elegía de la patria” e “Oda compuesta en 1960”, de *La moneda de hierro* (1976).

A referência a Rosas, vista anteriormente, obviamente se vincula a esse início ainda confuso de busca por uma identidade para a cidade-pátria calcada no passado, na memória “familiar de la dictadura de Rosas”, observa Ricardo Forster,⁹⁹ que logo deixa de lado, centrando sua atenção sobre outros personagens que aparecerão com mais força. É o caso de Domingo Faustino Sarmiento, estampado no poema “Sarmiento”, de *El otro, el mismo* e de Facundo Quiroga, lembrado já em *Luna de enfrente* no poema “El general Quiroga va en coche al muere”, fazendo uma leitura intertextual com o texto de Sarmiento. Transcrevo a última estrofe do poema que mostra, de um modo conciso e sublime, o fim do homem e o começo do mito: a valentia que levou à morte o inigualável caudilho que, em última instância, repete o mesmo ímpeto de coragem que levou à morte seu avô paterno, o coronel Francisco Borges, morto em batalha por duas balas de Remington. Uma morte que, como a de Facundo, está cruzada por uma espécie de coragem suicida, de um encontro fatal com o seu “destino sudamericano”:

Sables a filo y punta menudieron sobre él:
muerte de mala muerte se lo llevó al riojano
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.
Luego (ya bien repuesto) penetró como un taita
en el infierno negro que Dios le había marcado
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,

⁹⁷ Um a leitura inovadora e lúcida do Borges “nacionalista” é feita por Jorge Panesi em “Borges nacionalista”, in: *Críticas*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000, pp. 131-151.

⁹⁸ Jorge Panesi observa nesse sentido: “Está claro que lo que más acerca Borges al credo nacionalista, por estos años, es la búsqueda de individuos para convertirlos en dioses o arquetipos. La nación necesita de mitos tanto como de una estética, necesita de los fervores religiosos individuales, y en esto Borges es obediente”, in: “Borges nacionalista”, cit., p. 139.

⁹⁹ “Borges y Benjamin”, cit., p. 522.

las ánimas en pena de hombres y de caballos (LE).¹⁰⁰

Voltará a Facundo Quiroga no poema “La tentación”,¹⁰¹ de *El oro de los tigres* (1972), numa tentativa de segunda versão de sua morte. O primeiro verso deste poema, “El general Quiroga va a su entierro”, reproduz em parte o título do poema de 1925. A mudança da palavra final, entretanto, muda a perspectiva da morte de Facundo, indicando para a idéia de que o caudilho inferia que estava indo ao encontro da morte. O inevitável encontro com o seu destino (levado por uma força invisível e inexorável) intensifica-se na nova versão, como também fica evidente no texto de Sarmiento. No famoso “Poema conjetural”, o movimento é similar ao se descrever a heróica morte de Francisco Laprida pelos “montoneros” de Aldao, em 22 de setembro de 1829. A personagem (Laprida) manifesta o que sente instantes antes de morrer, cujo famoso verso “Al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano” é bastante ilustrativo desse movimento presente em Borges de um passado cruzado pela barbárie e pela civilização que, com variantes, volta sempre em sua “eternidad constante” e é uma das chaves para se penetrar em sua literatura.

Voltando à questão da vinculação da cidade com a pátria e os antepassados, em “Profesión de fe literaria”, Borges confessa:

Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aun a publicar unos versos que hacían memoria de los barrios de esta ciudad que estaban entreveradísimos con su vida, porque en uno de ellos fue su niñez y en otro gozó y padeció un amor que quizá fue grande. Además, cometí algunas composiciones rememorativas de la época rosista, que por predilección de mis lecturas y por mediosa tradición familiar, es una patria vieja de mi sentir. En el acto se me abalanzaron dos o tres críticos y me asestaron sofisterías y malquerencias de las que asombran por lo torpe. Uno me trató de retrógrado; otro, embusteramente apiadado, me señaló barrios más pintorescos que los que me cupieron en suerte y me recomendó el tranvía 56 que va a los Patricios en lugar del 96 que va a Urquiza; unos me agredían en nombre de los rascacielos; otros, en el de los rancheríos de latas. Tales esfuerzos de incomprensión (que al describir aquí he debido atenuar, para que no parezcan inverosímiles) justifican esta profesión de fe literaria. De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto creo en él, no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlo (TE, pp. 127-128).

Neste fragmento de sua “fé literária”, Borges não só busca justificar sua escolha, calcada na idéia de que “toda literatura es autobiográfica”, como ratifica determinados aspectos que se buscou mostrar em alguns poemas analisados anteriormente: sua relação íntima com determinados espaços e objetos; a sua história familiar que se confunde com a história argentina; a memória como fonte infinita de sua poesia; e sobretudo a sua opção pelos bairros do subúrbio em oposição aos bairros do centro. Borges mostra estar bastante

¹⁰⁰ Na versão definitiva, o mito de Facundo se faz mais claro: “Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,/ se presentó al infierno que Dios le había marcado” (LE, OC, V. I., p. 61).

¹⁰¹ Sobre este poema cf. a excelente análise de Emilio Carilla, “Un poema de Borges”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, cit., pp. 117-131.

consciente de suas escolhas, de suas opções e o que isso implica frente ao debate estético-ideológico naquele período. Nos anos trinta, essas escolhas e buscas se definirão cada vez mais, inaugurando, definitivamente, um “novo” momento da literatura argentina a partir de Borges, para não falar da influência que terá, anos mais tarde, a sua literatura na própria literatura universal.

8. PALERMO, O ESPAÇO SIMBÓLICO FUNDACIONAL

Mais cativante e elaborado (porque oferece um todo mais articulado) é o poemário *Cuaderno San Martín*, que dá seqüência ao processo iniciado anteriormente, incorporando novas configurações à idéia de cidade borgeana. Mas, ao mesmo tempo, que dá continuidade aos poemários anteriores, oferece uma ruptura com relação a eles. Há um deslocamento espacial mais radical, que se limita a um bairro específico como símbolo fundacional: Palermo.

Na leitura de Cristina Grau, “es en *Cuaderno San Martín* (1929) donde se le hace urgente dar verdadera realidad al Buenos Aires cantado en poemas. De pronto, la ciudad ya fundada –como en una auténtica creación divina– reclama la presencia del hombre, reclama lo anecdótico, lo circunstancial. La poesía se hace más narrativa y el hombre irrumpe en ella”.¹⁰² Grau percebe com argúcia essa mudança de tom. De fato, a Buenos Aires de Borges agora está povoada e como tal é possível narrar, contar histórias da (e que ocorreram na) cidade. A crítica completa: “la ciudad abstracta de *Fervor* se vuelve concreta (...), se vuelve entrañable y real y verosímil a pesar de la distancia, a pesar de la diferencia de tiempo entre la ciudad que Borges describe en el recuerdo y la que el viajero percibe en la actualidad, viendo en la de hoy los vestigios de la de ayer”.¹⁰³

Se antes, na visão de Grau, a poesia de Borges era de natureza abstrata (a cidade concreta era apenas um nome a partir do qual se desprendia o vôo imaginativo de uma cidade “mental”), agora esse processo de abstração fantasiosa ou fantasmagórica está menos acentuado, dando lugar a um espaço, a um corpo mais verdadeiro, ou mais palpável de Buenos Aires (a verdadeira Buenos Aires finalmente logra aparecer) aferida pela presença de objetos e personagens mais reais. O fato é que em *Cuaderno San Martín* parece que Borges encontrou definitivamente o ponto onde situar a sua poética, a sua

¹⁰² *Borges y la arquitectura*, cit., pp. 28-29.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 30.

posição de leitura: a “orilla” ou o “arrabal” que ele centra no bairro de Palermo. Com isso restringe e define melhor o seu olhar. Nas palavras do próprio Borges sobre *Cuaderno*: “Estoy escribiendo otro libro de versos porteños (digamos palermeros o villa-alvearenses, para que no suene ambicioso) que se intitulará dulcemente *Cuaderno San Martín* (“[Autobiografía]”, TR, p. 301).

A verdade, ou a sensação de concretude, de completude, de presença, estaria, desse modo, aferida pelos elementos reais ou mais concretos (referenciais) que conformam a “realidade” da cidade. O que não se alinha a esse referente, ou a esse espaço, digamos, pode ser considerado irreal, ilusório ou fantasmal; está conectado ao simbólico, ao abstrato, ao mundo das idéias. Entretanto, pode-se pensar que a presença de Buenos Aires em *Cuaderno* não deixa de ser, também, “abstrata”, ou, numa terminologia mais apropriada, simbólica, imaginária. O processo, ao que parece, apenas se intensifica, amplia-se, redondeia-se e, sobretudo, desloca-se; e neste sentido, a idéia de cidade de Borges se torna mais “entranhável” e verossímil, mas é uma verossimilhança forjada no texto, no poema, no jogo interno da fatura, na sua economia.¹⁰⁴ Busca-se um efeito de realidade que antes talvez fosse mais difícil de ser notado. Borges, quando se move dentro da tradição “criolla” (a rama materna), no caso aqui específico, no mundo da “orilla”, tende, como já vimos no capítulo anterior, a ser mais “realista”, delimitando e pontuando mais esse espaço e tempo de uma experiência cultural que passa a ser uma das matérias-primas de sua literatura.

Poder-se-ia dizer que Borges situa o espaço e os personagens de seus poemas em pontos conhecidos da Buenos Aires real porque nessas alturas, final da década de vinte, já havia definido mais concretamente um estilo próprio, além de haver consolidado a sua posição de leitor-escritor para configurar uma intriga, uma fábula do espaço da “orilla” (termo que só começa a aparecer a partir de *Luna de enfrente*). Por isso se torna mais verossímil. A questão, entretanto, parece ser apenas uma espécie de “comodidade poética” que está relacionada à intensificação ou à consolidação de uma busca.

O fato é que situar a cidade mítica em um lugar determinado é uma necessidade construtiva. Em algum lugar a cidade tem de estar para que seja fundada, para que se consolide o seu mito de origem. A Borges não interessa o mito geográfico de fundação (“A

¹⁰⁴ Leyla Perrone-Moisés observa que “a completude da modernidade é coerência interna, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. Em suma, não é uma completude referida a algo exterior, sistema teleológico ou realidade mimetizada”, in: *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 160.

mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires”), mas sim inventar um mito de origem, que é ao mesmo tempo um mito poético e paródico do mito geográfico. Palermo passa a ser uma metonímia da cidade e da pátria. Ao mesmo tempo que dá um nome à cidade, concebe-a como algo que sempre existiu, algo integrado em um cosmos, além do tempo e do espaço. Igual idéia é reiterada no verso que diz: “He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires” (“Buenos Aires”, C, p. 303).

De modo que em *Cuaderno* ocorre um deslocamento ou uma melhor definição espacial da cidade. Antes, o sujeito poético vagava pela cidade em pensamentos e sonhos. A rua, o bairro, apareciam como revelações trazidas pela memória, evocadas por um entardecer, em uma caminhada solitária. A ausência dos homens nessa cidade se justificava porque se armava a partir de um sujeito solitário em busca de uma cidade, de objetos, índices que avivassem um sentimento perdido ou ameaçado pelo esquecimento. Um eu posto a buscar e criar um espaço homogêneo, equilibrado e eterno, alheio às vicissitudes da cidade moderna, da cidade do presente. Daí as inquietações metafísicas, as abstrações. O sujeito lírico e a cidade estavam fundidos, faziam parte de uma mesma natureza, pois a cidade cantada existia apenas para ele, em oposição à cidade real. Havia uma relação cósmica entre o sujeito e a cidade, mediada pelo pensamento, a partir da qual se firmava a experiência, geradora do saber. Em última análise, a presença aterradora e ameaçadora da cidade moderna (a nova barbárie) não ocupava nenhum espaço, estava à distância, ainda que não ausente. A Buenos Aires mental estava protegida da ameaça do tempo e do progresso nesse espaço imaginário. Em *Cuaderno*, ao contrário, os homens existem e os espaços são deliberadamente identificados, determinando novas relações e novos sentidos. As ruas, os bairros, agora, têm nome. E a cidade real, concreta, também aparece de um modo mais incisivo, delimitada como o espaço do centro.

Em “El Paseo de Julio”, por exemplo, a mirada do sujeito poético sobre o bairro ou região portuária manifesta assombro e insegurança por algo que amedronta, que não lhe pertence. Aqui o espaço não é uma metonímia da pátria, mas todo o oposto (“nunca te sentí patria”). É um bairro que não proporciona nenhuma evocação poética ou sentimento de identidade; está suspenso, desprendido da cidade, é a sua outra face, deformada, caótica:

Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros,
 tus espejos curvos denuncian el lado de fealdad de las caras,
 tu noche calentada en lupanares pende de la ciudad.
 Eres la perdición fraguándose un mundo
 con los reflejos y las deformaciones de éste;
 sufres de caos, adoleces de irrealidad,
 te empeñas en jugar con naipes raspados de vida;

tu alcohol mueve peleas,
tus griegas manosean libros envidiosos de magia (CSM).¹⁰⁵

A presença dos imigrantes constitui o espaço social e cultural desse bairro ou zona portuária onde está o “Paseo de Julio”. Um espaço onde a inconsistência cultural, social e lingüística predomina, manifestando uma faceta escura, deformada, caótico e anti-utópica; é a cara moderna da cidade, com a qual o sujeito não se identifica: é o seu inferno, a sua morte (“Tu vida pacta con la muerte;/ toda felicidad, con sólo existir, te es adversa”, “El paseo de Julio”, CSM). O sentimento de ternura e identificação manifestada pelos bairros periféricos (as “orillas”) da cidade é substituído pelo sentimento de rechaço, estranheza e terror. Aqui, a coragem legendária do “compadrito” é substituída pela criminalidade barata da escória, da pobreza, de marinheiros que não têm nenhum vínculo histórico e cultural com as tradições pátrias.

Este poema, de certa forma, destoa do conjunto da obra, já que a nova configuração da cidade se vincula com o espaço da “orilla”, em particular com o Palermo de sua infância, de Carriego e dos “compadritos”. Aí funda a sua cidade mítica, aquilo que, segundo Borges, Buenos Aires estava necessitando.

Além do poema inicial, “La fundación mitológica de Buenos Aires”, podemos ver a presença direta de Palermo como espaço fundacional-mítico da cidade no poema “Elegía de los portones”, que apareceu, na sua primeira versão, com o título sugestivo de “Elegía de Palermo” (revista *Nosotros*, novembro de 1926). Os dois poemas, por sinal, abrem *Cuaderno* e já nos seus títulos se nota a delimitação de um espaço mais concreto e evidenciado. No primeiro, o nome “Buenos Aires” se restringe ao bairro de Palermo. No segundo, tanto os “portones” como “Palermo” (na primeira versão) remetem igualmente ao bairro onde Borges viveu.

Cuaderno San Martín se diferencia, portanto, dos poemários anteriores não somente pela presença de Buenos Aires de um modo mais palpável ou verossímil, mas porque nessa obra se nota o salto definitivo da cidade imaginária para o da cidade mítica. Em outras

¹⁰⁵ O “Paseo de Julio”, que hoje corresponde à avenida Leandro N. Alem e na época pertencia à zona chamada “Bajo” (cf. Carlos Alberto Zito, *El Buenos Aires de Borges*, cit., pp. 177-180) é também o lugar onde Emma Zunz, personagem do conto homônimo, uma jovem judia de origem alemã, deixa-se violar por um marinheiro desconhecido para levar a cabo seu plano de vingança contra o homem que arruinou a sua família. É nesse mundo da marginalidade, da prostituição, onde Zunz recolhe sua principal prova para justificar o seu crime. No conto lemos: “Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejo, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres”, in: “Emma Zunz” (A, p. 565). Sobre esse conto, cf. Beatriz Sarlo, “El saber del cuerpo. A propósito de ‘Emma Zunz’”, in: *Borges Studies on Line*. Internet: 13/01/00

palavras, o imaginário passa a ser um imaginário mitificado. A cidade de *Cuaderno* é imaginária, mental tanto quanto a cidade de *Fervor* e de *Luna*, que em definitiva, é a mesma cidade, só que deslocada para um espaço simbólico mais definido e necessário ao mito.

No que se refere ao tempo, estamos também frente a uma poesia de tempo pretérito, também essencial para constituir o mito. Tudo está no passado: ruas, casas, jardins, Palermo, o “almacén rosado”, os personagens típicos do bairro (sobretudo o “compadrito”), os mortos enterrados nos cemitérios de Recoleta e de Chacarita. A busca, agora, é por mitificar a cidade demarcando geográfica e simbolicamente a sua fundação para eternizar a sua presença além do tempo, do espaço e das novas configurações fisionômicas do presente. Nesse processo, imaginário e mito se encontram e convergem; potencializam-se mutuamente, sem que um anule ou se sobreponha ao outro. No mito, a cidade imaginária adquire características mais verossímeis, limitando-se a um contexto que está historicamente mediatizado por uma experiência coletiva, ou seja, cultural, social e também pessoal.

Borges aproxima poesia (manifestação imaginária de um sujeito) e mito (que se desloca e se eterniza no coletivo), os dois se fundem, um gera o outro, são de natureza distintas, mas estão em correspondência. Separá-los é difícil ou impossível. Os poemas que vêm depois de *Cuaderno San Martín*, relacionados a Buenos Aires (incluindo os contos que fazem alusão à capital portenha) só acrescentam novos elementos a essa Buenos Aires imaginária e mítica. Só ratificam o mito. Nos dois poemas intitulados “Buenos Aires”, de *El otro, el mismo* (1964), pode-se notar como o processo de mitificação de Buenos Aires parece ser um fato consumado. O sujeito poético admite que buscava em uma época anterior esta cidade que estava na “memoria de Palermo” (“en su mitología de un pasado/ de baraja y puñal y en el dorado/ bronce de las inútiles aldabas,/ con su mano de sortija”, OM, p. 324). Portanto, é em *Cuaderno* onde a “memoria de los barrios de esta ciudad” logra maior eficácia estética, onde se funda melhor uma fábula, um mito para Buenos Aires.

Em “Posesión del ayer”, a paixão pelo que já não está, por aquilo que se perdeu, só é possível de ser evocado e possuído pela invenção (ou reinvenção), pela elegia:

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los

(<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsez.htm>); e Josefina Ludmer, “Las justicias de Emma”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 505/507. Madri, jul.-set. 1992.

que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero Ilión perdura en el exámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua nostalgia. Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y las alarmas y terrores de la esperanza. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos (CON, p. 478).

Borges já havia configurado este estado de perda nestes versos do poema “Buenos Aires”:

En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño.
Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos (C, p. 303).

Para Borges, a perda simboliza um ganho; é, na verdade, a condição para o ganho. A poesia revive, na memória do leitor, aquilo que já se perdeu, que já não é mais. A possessão só ocorre numa perspectiva passada, naquilo que se borrou no campo da exterioridade, mas que permanece na memória, convertida, agora, em uma “elegia”. A Buenos Aires que não vê mais está, portanto, sempre presente, é possuída no esquecimento, condição necessária para se recordar, para se inventar (“la poseo en el olvido”). Se por um lado, a linguagem é limitada porque está, como o tempo cronológico, sustentada no “tiempo sucesivo”, por outro, é cifra da realidade, possibilidade inventiva, é emblema. Como bem observa Guillermo Sucre, “Su mundo es mítico y tiene un centro en donde todo confluye. Ese centro, de alguna manera, es Buenos Aires, la ciudad conocida y reconocida, pero también la posible, la entrevista, la que acaso lo niega a él mismo. Finalmente, ese centro es todo el universo”.¹⁰⁶

Borges questiona a idéia de realidade ao negar uma representação realista do mundo, já que “la realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (“La encrucijada de Berkeley”, I, p. 127). Nessa perspectiva, Palermo serve apenas como ponto de partida para a conformação de um espaço simbólico fundacional:¹⁰⁷

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo

¹⁰⁶ SUCRE, Guillermo. “Borges: el elogio de la sombra”, in: ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*, cit., pp. 112-113.

¹⁰⁷ Adrián Gorelik observa neste sentido: “Borges señala que para él el barrio es en sí mismo el objeto literario que debe producir la mitología y no, como para el realismo humanitarista o la bohemia tanguera, un escenario arquetípico en el que transcurren las historias”, in: “El color del barrio...”, cit. p. 53.

con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.
Una manzana entera pero en mitá del campo
presenciada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba: YRIGOYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
la nohecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire (“La fundación mitológica de Buenos Aires”, CSM).

Borges sempre demonstrou certa surpresa pela popularidade que teve este poema. Não o colocava entre os seus favoritos, ainda que o tenha incluído em sua *Nueva Antología Personal* (1967). Como leitor, certamente não podia evitar seu apreço. O poema é um dos mais significativos nesse processo de construção de uma cidade imaginária e mítica. Lê-se, no poema, sucessos, atos e sentimentos necessários para constituir o mito e que só podem ser representados por ele. Tudo está em suspenso, como fica evidenciado na ironia despreocupada da interrogante inicial. Este estado de despreocupação com a veracidade de uma fundação da cidade se acentua com o tom lúdico que vem a seguir: os supostos fundadores da cidade chegaram em “barquitos pintados”, e o rio era de “azulejo como oriundo del cielo” com a missão de assinalar o lugar de fundação da cidade (“con su estrellita roja para marcar el sitio”). O sujeito lírico joga e diverte-se com a possibilidade de conjeturar sobre a origem da cidade (“Pensando bien la cosa”, “supondremos”) como se fosse um acontecimento mágico ou divino, em que o colonizador Juan Díaz, após

identificar o lugar certo, confraterniza-se com os índios. Mas o lugar em que a cidade é fundada pelo sujeito poético se localiza num bairro determinado: Palermo. E no bairro, uma “quadra” (“Una manzana entera pero en mitá del campo/ presenciada de auroras y lluvias y suestadas./ La manzana pareja que persiste en mi barrio/ Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga”). Borges constrói, pensando a partir deste poema em particular, aquilo que Júlio Pimentel Pinto desenvolve como uma “história mítica de Buenos Aires, discurso da história, a quem cabe o nome de memória histórica, o que demonstra, por um lado, o retorno borgeano ao mundo da história, mas, por outro, sua tentativa de evitar a manifestação do que nele desagradada”.¹⁰⁸

Uma das matérias-primas que Borges lança mão para esse processo construtivo literário da cidade são as lembranças (ainda que limitadas) de sua infância, da época em que viveu nesse mesmo Palermo de Carriego e Paredes, um bairro periférico na época, na rua Serrano, entre Paraguay e Guatemala. Observe-se que as três ruas formam, junto com a rua Gurruchaga, a quadra (“manzana”) que conforma o espaço geográfico para a sua fundação mítica; demarca uma fronteira, um limite. Do outro lado não há outra cidade, não há outra “vereda” (“Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente”).

De Palermo, especificamente, Borges assinala:

En esa época Palermo –el Palermo donde vivíamos, Serrano y Guatemala– era el sórdido arrabal del norte de la ciudad (...). Nuestra casa era una de las pocas edificaciones de dos plantas que había en esa calle; el resto del barrio estaba formado por casas bajas y terrenos baldíos. Muchas veces me he referido a esa zona como ‘barriada’. En Palermo vivía gente de familia venida a menos y otra no tan recomendable. Había también un Palermo de compadritos, famosos por las peleas de cuchillo, pero ese Palermo tardaría en interesarme, puesto que hacíamos todo lo posible, y con éxito, para ignorarlo. No como nuestro vecino Evaristo Carriego, que fue el primer poeta argentino en explorar las posibilidades literarias que tenía allí al alcance de la mano. En cuanto a mí, no era conciente de la existencia de los compadritos, dado que apenas salía de casa (AU, pp. 14-15).

Se Borges conhecia pouco ou pouco viveu essa cultura do bairro do subúrbio e seus “compadritos”, “malevos”, “guapos”, nesse período de sua infância, ao regressar da Europa, entretanto, percorrerá intensamente e por noites intermináveis por essa cidade, por esses bairros periféricos que lhe foram desconhecidos na infância. Sentirá concretamente “el alma del barrio”, cantada em verso por Carriego, presente ainda nesses espaços marginais da cidade, em que a fronteira entre o campo e a cidade era imperceptível. Muitos desses arrebatamentos emotivos, fervorosos, dessas descobertas surpreendentes formarão a matéria-prima poética de *Fervor*, que ele modela, enriquece e inventa, como também em *Luna de enfrente* e *Cuaderno*.

¹⁰⁸ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, cit., p. 152.

Algumas décadas mais tarde, nos anos 40, a atenção de Borges pelo norte da cidade, onde estava Palermo, vai cedendo lugar pelo sul, onde se mantinha com mais regularidade as formas originais da Buenos Aires velha, aquilo que Borges chama de “la forma universal o idea platónica de Buenos Aires”. A cidade velha tem algo de labiríntica, de complexidade que exige certa cumplicidade de leitura, de interpretação para poder orientar-se. Enfim, configura-se como texto, como linguagem.¹⁰⁹ O norte, à medida que passa o tempo, cria um espaço moderno de cidade, integrando-se ao centro, à cidade tradicional.

O sul, entretanto, já havia aparecido em poemas anteriores, como “La noche que en el Sur lo velaron”, de *Cuaderno*, mas se intensifica cada vez mais em textos posteriores. Podemos ver a sua presença no poema “Límites” (OM), sobretudo como cenário das histórias de seus contos, como os famosos “El Sur” (F), “La muerte y la brújula” (F), e o igualmente famoso “El Aleph” (A), dentre outros.

Em “La fundación...”, a “orilla”, o “almacén” na esquina onde se encontravam os “malevos”, “o compadrito”, os jogadores de “truco”, estão evidenciados (“Un almacén rosado como revés de naipe/ brilló y en la trastienda conversaron un truco;/ el almacén rosado floreció en un compadre,/ ya patrón de la esquina, ya resentido y duro”). Em um “salón” de um bairro marginal de Buenos Aires transcorrerá também a história do primeiro e um dos mais populares contos de Borges: “Hombre de la esquina rosada”. Esta visão imaginária de um Palermo que aprendeu a ver do outro lado de uma “larga verja con lanzas” é reconhecido pelo próprio autor no “Prólogo” a *Evaristo Carriego*:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas (EC, p. 101).¹¹⁰

Note-se que há uma relação fundamental entre a experiência empírica e a experiência literária. Palermo do “cuchillo” e da “guitarra” estavam do outro lado, faziam parte de um “alarde literario”, mais que de uma experiência vivida. O acento que se dedica ao processo criativo, imaginário é o dado fundamental. Portanto, a cidade mitificada de *Cuaderno* passa efetivamente, como anota Cristina Grau, a ser mais “entrañable, real y verosímil”. Não porque é a descrição mais ordenada e completa do real, da Buenos Aires real ou de

¹⁰⁹ Cf. Ivan Almeida, “Ce que la ville donne à la pensée”, in: *Variaciones Borges*, n° 8, cit., pp. 8-15.

¹¹⁰ No conto “Juan Muraña”, Borges reitera: “Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga verja con lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas” (IB, p. 420).

Palermo, ainda que parta de uma série de elementos, de objetos que ainda subsistem em sua época para potenciá-los poeticamente, mas porque é uma construção ficcional que se ajusta a uma verdade imaginária, a um imaginário poético mais definido e coeso. No âmbito literário ou poético, o que se reivindica é a fundação de uma cidade enraizada em uma tradição, e não enquanto progresso moderno, calcado num processo de modernização que, efetivamente, vai tomando conta dos bairros do subúrbio.¹¹¹ Borges, no final dos anos 20 e início dos 30, começa a definir melhor a sua posição de escritor dentro da tradição literária argentina. É aquilo que María Teresa Gramuglio explica como a passagem “de un descubrimiento poético del arrabal a un *invento* del arrabal, de un ingreso a la literatura a partir de cierta experiencia de apropiación de un mundo a la postulación de un mundo a partir de los libros”.¹¹²

Outro dado é a ausência dos imigrantes, sobretudo os italianos, como já foi observado anteriormente. No Palermo evocado, eles estão ausentes, numa deliberada busca por um espaço original onde os elementos que conformam uma cultura “criolla” estão mais evidenciado. Em *Evaristo Carriego*, Borges se refere de um modo mais explícito aos italianos, que chama de “comunidad gringo-criolla”, mas sempre de um modo negativo. Em “Hombre de la esquina rosada” os italianos são referidos como “puro italianaje mirón”. No conto “El indigno”, eles são incorporados à cultura “criolla” ou “gaucha”: “Pese a los apellidos, en su mayoría italianos, cada cual se sentía (y lo sentían) criollo y aun gaucho”. Em “La señora mayor”, lemos: (...) un señor Molinari, que, aunque de apellido italiano, era profesor de latín y una persona de lo más ilustrada”. E não custa lembrar da figura emblemática do escritor realista, Carlos Argentino Daneri, de “El Aleph”, que Borges ironiza. Daneri é um exemplo claro desse novo elemento cultural italiano-argentino, ou “criollo nuevo”.

Mas o Palermo dos anos 30 já é outro Palermo, moderno, já faz parte do centro. As imagens e personagens que aparecem com frequência em alguns poemas de *Cuaderno*, começando pelo primeiro, e em *Evaristo Carriego*, são de um Palermo “arrabalero”, suburbano. Essa diferença é fundamental e anotada por Borges em “Carriego y el sentido del arrabal”, em que alude à “eternização” de Palermo como espaço mítico:

¹¹¹ Sobre o processo de modernização de Buenos Aires, que quer unificar a cidade “tradicional” com o “subúrbio”, cf. Adrián Gorelik, “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte”, cit., p. 42. Cf. também do mesmo autor, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

¹¹² “Jorge Luis Borges”, cit., p. 361.

En una calle de Palermo de cuyo nombre sí quiero acordarme y es la de Honduras, vivió allá por los años enfáticos del centenario un entreterriano tuberculoso y casi genial que miró al barrio con mirada eternizadora. Ese anteaer de Palermo no era precisamente idéntico a su hoy. Casi no había casas de alto y detrás de los zaguanes enladrillados y de las balaustraditas parejas, los patios abundaban en cielo, en parras y en muchachas. (...) El barrio era peleador en ese anteaer: se enorgullecía que lo llamaran Tierra del Fuego y el punzó mitológico de Palermo de San Benito aún perduraba en los cuchillos de los compadres. Había compadritos entonces. (...) Evaristo Carriego (...) miró para siempre esas cosas y las enunció en versos que son el alma de nuestra alma (TE, pp. 27-28).

De modo que em *Cuaderno* a Buenos Aires imaginária já está povoada, já é um mito; é o cenário onde viveram os personagens de seus relatos e poemas, como em “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos” (sobre Juan Muraña, H, 1960), em “El tango” e “Los compadritos muertos” (OM, 1964), dentre outros, em algumas milongas e nos contos “Hombre de la esquina rosada”, “Historia de Rosendo Juárez”, “Juan Muraña”, etc., e dos poemas de Carriego.

Em entrevista a Antonio Carrizo, Borges fala desses personagens e de um Palermo mítico: “(...). Digamos, un Palermo mítico, que existió en la memoria de Carriego, y luego en mi memoria de la memoria de Carriego; y que posiblemente no existió nunca. Y que yo tomé, en buena parte, de mis muchos diálogos con don Nicolás Paredes, que había sido caudillo en Palermo y que era muy embustero, además”.¹¹³ Esses personagens simbolizam e correspondem a uma ética, constituem uma espécie de religião. Mas também estão presentes nestes poemas os sentimentos de ternura, de amor, de “sentir irrealidad” ligados à experiência das pessoas, de vidas concretas:

Porque Buenos Aires es hondo, y nunca, en la desilusión o el penar, me abandoné a sus calles sin recibir inesperado consuelo, ya de sentir irrealidad, ya de guitarras desde el fondo de un patio, ya de roce de vidas (EC, pp. 11-112).

Também alguns personagens do subúrbio (do bairro) de Carriego irão povoar a cidade mitificada de Borges: o “cego”, os homens anônimos que jogam truco em um armazém rosado: “vagos hombres de barrio junto al apagado almacén” (“La noche que en el Sur lo velaron”), as “muchachas” (“Elegía de los portones”), uma referência ao próprio Hipólito Yrigoyen, político e presidente do país por quem Borges nutria uma grande simpatia,¹¹⁴ e sobretudo a personagem que para Borges é a mais representativa do espaço

¹¹³ CARRIZO, Antonio. *Borges el memorioso*. México: FCE, 1997, p. 181.

¹¹⁴ Hipólito Yrigoyen, nessa época, 1928, era candidato à reeleição para presidente da nação e tinha o apoio de Borges e outros membros de sua geração (Marechal, González Tuñón, Gironde), com os quais fazia parte de um comitê de apoio a sua reeleição. Borges o considerava como um dos homens (talvez o único), naquele momento, que tinha um significado e importância de fortaleza individual e espiritual (uma lenda), ainda que não o conhecesse pessoalmente: “Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Yrigoyen” (“El tamaño de mi esperanza”, TE, p. 13). Como é sabido, o apoio a Yrigoyen é interrompido pouco tempo depois, quando Borges filia-se ao Partido Conservador, em 1930.

simbólico da “orilla”: o “compadrito”, que também passa a ser mitificado (“el almacén rosado floreció en un compadre”, e “el andar entonado del compadre”). Carriego, em seu tempo, não sentiu tanta necessidade, como Borges, de inventar uma Buenos Aires, ela já existia, era uma realidade que ele vivia ou havia vivido. Borges já não tinha mais aquela Buenos Aires. Primeiro a inventa, depois a povoa e a eterniza no mito, partindo do próprio Carriego. Em *Cuaderno*, as lembranças de sua infância, do personagem Borges (Georgie) aparecem fragmentariamente. No poema “Fluencia natural del recuerdo” (posteriormente intitulado “Curso de los recuerdos”), o sujeito rememora os micro-espços da casa, do jardim, aludindo também aos “sufridos carreros” que passavam frente ao “jardín, detrás de una verja con lanzas” e também ao “almacén” que dominava a esquina porque ali era onde se apadrinhava o “malevo”, o “compadrito”:

Recuerdo mío del jardín de casa:
 vida benigna de las plantas,
 vida cortés de misteriosa
 y lisonjeada por los hombres.
 (...)

 Jardín, frente a tu virtud retumbaron
 los heroicos carreros criollos
 y también el carnaval charro
 con el ranchito y el candombe y el susto de agua.
 El almacén, hermano del malevo,
 dominaba la esquina;
 pero tenías cañaverales para hacer lanzas
 y gorriones para la oración.
 (...)

 Jardín, yo depondré mi oración
 para seguir siempre acordándome:
 voluntad buena de dar sombra
 fueron tus árboles (CSM).

Ao recordar a sua infância na casa em Palermo, Borges começa a identificar e resgatar as personagens que nos poemários anteriores estavam ausentes. (No poema “La vuelta”, de *Fervor*, por exemplo, a referência à sua casa é em um sentido mais simbólico, em que busca traduzir um reencontro com aquilo que parece não existir mais, revivendo um tempo de magia que já não existe, sendo que o poema se resume a esse desejo de reencontrar um tempo mágico, de reviver um “hábito”. Ali não há a presença de vidas humanas, mas apenas os sentimentos que invadem o eu poético e que se cruzam com reflexões mentais, abstratas. As referências ao “pátio”, ao “jardim”, à “casa” e outros índices pontuais em *Fervor* e *Luna* são sempre genéricos, são espaços metonímicos.) Já em *Cuaderno*, esses espaços são mais objetivos, estão sempre situados dentro de uma experiência vivida (por ele e por outros) ou imaginada. Articula uma outra dimensão, onde

o imaginário se calça em referências mais pontuais. A cidade mítica é mais orgânica, seus espaços vazios são preenchidos. De uma cidade com traços metafísicos, passamos a uma cidade mais historicizada, contextualizada.

Dentro da fortaleza familiar que era a sua casa, o pequeno Georgie já começa a ver o mundo exterior mais como imaginação do que como referencial concreto. O espaço da casa funciona como uma espécie de “Aleph” fraturado, cuja opticidade se limita a um movimento não circunspecto, mas a uma visão limitada da esfera. Só vê o pouco que alcançam seus olhos de dentro do jardim, o resto é imaginado. Busca-se, então, configurar para a cidade um passado, uma história, uma ética e uma tradição que conflitua, inevitavelmente, com o projeto moderno. A idéia de *conflito* como resistência, e não como mera *oposição* ou *rechaço*, parece mais ajustada à poesia de Borges, pois o que se nota é a busca por criar um diálogo entre a tradição e a modernidade, a cidade do centro e o “arrabal”, a memória e o esquecimento. O mito permite criar um espaço fronteiro de diálogo e negociação com a ordem estabelecida e cada vez mais imponente: a ordem do progresso burguês. O mito vai na contramão desta ordem. Enquanto o discurso progressista “quer manipular a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe, a fala mitopoética deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem (os *lakists* ingleses e escoceses foram os primeiros ecólogos) e tenta reviver a grandeza heróica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*. A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade”, argumenta AlfredoBosi.¹¹⁵

No poema “Elegía de los portones” (“Elegía de Palermo”), o espaço do bairro de Palermo é retomado como o cenário simbólico e inicial dessa fundação mítica:

Ésta es una elegía
de cuando los portones de Palermo hacían sombra
y el sur era de carros y el norte era de quintas.

Ésta es una elegía
que se acuerda de un largo resplandor agachado
que los atardeceres daban a los baldíos.
(En los pasajes mismos había cielo bastante
para toda una dicha
y las tapias tenían el color de las tardes).
Esta es una elegía
de un Palermo pintado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos.
Muchachas comentadas por un vals de organito
o por los mayores de corneta fiestera
de los 64,

¹¹⁵ *O ser e o tempo da poesia*, cit., pp. 149-150.

sabían en las puertas la gracia de su espera.
 Había huecos de tunas
 y la finalidad del Maldonado
 -jirones de agua criolla en la sequía-
 y veredas de guapos en que flameaba el corte
 más acá del Pacífico,
 y una frontera humosa de silbatos.
 (La frontera del sur era de callejones,
 pero de noche, de ladridos en pena).

Había cosas felices,
 cosas que sólo fueron para alegrar el alma:
 el arriate del patio
 y el andar entonado del compadre.
 Palermo desganado, vos tenías
 un alegrón de tangos para hacerte valiente
 y una baraja criolla para tapar la vida
 y unas albas eternas para saber la muerte.
 El día era más largo en tus veredas
 que en las calles del Centro,
 porque en tus huecos hondos se aquerenciaba el cielo.
 Los carros de costado sentencioso
 franqueaban tu mañana
 y eran en las esquinas tiernos los almacenes
 como esperando un ángel.
 Las noticias de amor de las guitarras
 no se perdían entre las esquinas rosadas,
 porque las noches eran calmas.
 Yo digo que así fuiste en un día del tiempo.
 Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
 voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
 Mi silbido de pobre continuará en los sueños
 de las vidas que duermen.

Mi vagancia es la eterna gustación de tus calles
 y esa higuera que asoma sobre una parecida
 se lleva bien con mi alma
 y es más lindo el rosado de tus balaustraditas
 que el de las nubes blandas
 y el cielo amanzanado de tus orillas guarda (CSM).

Os verbos insistem no tempo passado e a palavra “recuerdo” cruza todo o poema. Um poema que se constrói na memória. Da memória se compõem, juntam-se, armam-se os elementos que atualizam experiências, formas, símbolos de um bairro, de uma cidade que se desenha. O espaço que separa a cidade da memória, mítica e a cidade do presente, das “calles del centro” é ostensivamente demarcado. Ao fundar miticamente Buenos Aires, faz-se possível comparar (ou opor) a ordem da realidade empírica (que é caótica, desordenada, incoerente) com a ordem do ficcional, do imaginário, do mito.

No poema, resgata-se e seleciona-se os signos que configuram um espaço e um tempo pretéritos. Ali estão os portões de Palermo, as tardes domingueiras, o “compadrito”, o “Maldonado” (o arroio onde Rosendo Juárez jogou a faca ao negar-se a lutar), o truco, as

“muchachas”, o “organito” de Carriego e tantos outros elementos que o sujeito vai resgatando para constituir o mito fundacional de Buenos Aires..

9. EVARISTO CARRIEGO, O POETA PRECURSOR

El barrio lo admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.
Evaristo Carriego, “El guapo”.

É no espaço do “arrabal” ou da “orilla” onde se centra a poesia do, talvez, mais importante precursor da poética urbana borgeana: Evaristo Carriego.¹¹⁶ O entusiasmo que Borges demonstra pela poesia de Carriego está configurado por elogios e críticas. Critica alguns poemas de *La canción del barrio*, pelo seu excesso de sentimentalismo, de lástima, uma faceta que também havia contagiado o tango, cuja origem está também na “orilla” (“Palermo desgano, vos tenías/ un alegrón de tangos para hacerte valiente”). O que é importante observar, no entanto, é que Borges capta, sobretudo nas obras iniciais de Carriego, o sentido profundo do bairro do subúrbio: “Esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el sustancial de que así versifican los arrabales” (EC, p. 123). Porém quando Carriego escreve *La canción del barrio*, Palermo, o bairro dele e de Borges, já está mudado, deixando de ser aquele Palermo “orillero” para se parecer cada vez mais com um “bairro” do centro:

Mil novecientos doce. Hacia los muchos corralones de la calle Cerviño o hacia los cañaverales y huecos del Maldonado –zona dejada con galpones de zinc, llamados diversamente *salones*, donde flameaba el tango, a diez centavos la pieza y la compañera– se trenzaba todavía el orilleraje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un compadrito muerto con una puñalada humana en el vientre; pero en general Palermo se conducía como Dios manda, y era una cosa decentita, infeliz, como cualquier otra comunidad gringo-criolla (EC, 130).

Palermo havia crescido, “ya la gimnasia interesaba más que la muerte; los chicos ignoraban el visteo por atender al *football*, rebautizado por desidia vernácula el foba. Palermo se apuraba hacia la sonsera: la siniestra edificación *art nouveau* brotaba como una hinchada flor hasta de los barriales” (idem, p. 130). Alguns desses ícones do bairro que se moderniza já aparecem em alguns poemas de *La canción del barrio*: “El tranvía mecánico chirriaba por las aburridas esquinas. Cattaneo, en la imaginación popular, había

¹¹⁶ Sobre o tema, cf. o ensaio de James E. Irby, “Borges, Carriego y el arrabal”, in: ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*, cit., pp. 252-257.

desbancado a Moreira... Ese casi invisible Palermo, matero y progresista, es el de *La canción del barrio*” (idem, p. 130).

Evaristo Carriego, entretanto, foi o primeiro poeta a descobrir, a ler o bairro, a “orilla” em uma perspectiva literária: “Creo que fue el primer expectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primer, es decir el descubridor, el inventor” (EC, p. 142). Carriego não é apenas o exemplo do poeta que cantava o mais profundo que havia no bairro, que Borges identifica na análise que faz de sua poesia (“la costurerita que dio aquel mal paso, el organito, la esquina desmantelada, el ciego, la luna”, idem, p. 137); é também um precursor importante não só para Borges, como para um novo momento da literatura argentina: “lo indiscutible es que Carriego modificó, y sigue modificando, la evolución de nuestras letras y que algunas páginas suyas integrarán aquella antología al que tiene toda literatura”.¹¹⁷ Borges já demonstra seu apreço por Carriego no prólogo que escreve à *Luna de enfrente* ao comentar sobre os poemas: “En dos poemas figura el nombre de Carriego, siempre con su sentido de numen tutelar de Palermo, que así lo siento yo” (“Al tal vez lector”, LE).

Dentre os poemas de Carriego preferidos por Borges se encontra um que tem duas versões. A primeira leva como título “El alma del suburbio”, do livro homônimo, e a segunda, “Has vuelto”, de *La canción del barrio*. O tema central em ambos é a memória, o reencontro com um passado que ressurge através das notas de um piano (“el organillo”). Reproduzo um fragmento de “Has vuelto”, a melhor versão na opinião de Borges:

Has vuelto, organillo. La gente
modesta te mira
pasar, melancólicamente.
Pianito que cruzas la calle cansado
moliendo el eterno
familiar motivo que el año pasado
gemía a la luna de invierno:
con tu voz gangosa dirás en la esquina
la canción ingenua, la de siempre, acaso
esa preferida de nuestra vecina
la costurerita que dio aquel mal paso.
Y luego de una valse te irás como una
tristeza que cruza la calle desierta,
y habrá quien se quede mirando la luna
desde alguna puerta.
¡Adiós, alma nuestra! parece
que dicen las gentes en cuanto te alejas.
Pianito del dulce motivo que mece
memorias queridas y viejas!
Anoche, después que te fuiste,

¹¹⁷ BORGES, Jorge Luis. “Evaristo Carriego”, in: CARRIEGO, Evaristo. *Versos de Carriego*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 7.

cuando todo el barrio volvía al sosiego
 –qué triste–
 lloraban los ojos del ciego.¹¹⁹

O sujeito poético, que aqui funciona como uma espécie de narrador poético, vai pontuando as mudanças e revelações que a música provoca no espaço da rua e alcança seu ponto mais alto nas lembranças do “cego”, personagem central que possui o acervo da memória. O sentimento de ternura, que Borges tanto admira em Carriego, perpassa também a sua própria poesia nos anos 20 (“la ternura es corona de los muchos días, de los años”, EC, p. 138). Veja-se, como exemplo emblemático de “ternura” em Borges, o poema “Cercanías”, em que, após enumerar os lugares comuns e familiares: os pátios, as janelas, as alcovas, etc., o sujeito poético conclui: “He nombrado los sitios/ donde se desparrama mi ternura/ y el corazón está consigo mismo” (FBA).

No ensaio biográfico que escreve sobre Carriego em 1930, o processo de mitificação de Buenos Aires é acentuado e ampliado com aportes de cunho mais ensaístico. Os dados biográficos propriamente ditos estão em segundo plano. A Borges interessa ressaltar mais o significado simbólico de Carriego e alguns dos seus logros literários. Carriego não é somente o poeta do subúrbio, da “orilla”, é também o poeta que mais cantou o bairro de Palermo. O processo segue no sentido de corroborar com uma visão mítica de Palermo (metonímia ou alegoria de Buenos Aires, assim como Buenos Aires se transforma em alegoria ou metonímia da pátria) e, de passagem, mitificar também a figura de Carriego. Assim, a ênfase aparece centrada em uma perspectiva do passado e não tanto do presente; de um resgate “menos documental que imaginativo” de Carriego e de Palermo. De modo que Buenos Aires “cobra verdadera realidad” dentro de uma perspectiva mítica (ou onírica-imaginária) e não referencial. Não é difícil encontrar, ao longo do texto, indícios de rechaço à descrição, a uma representação mimética. Para isso lança mão de técnicas cinematográficas, provoca cortes, trabalha por fragmentação e constrói uma biografia anti-biográfica.

A relação entre *Evaristo Carriego* e *Cuaderno San Martín* é clara e reveladora. Em ambos livros, Borges parece querer ajustar as contas com aquele Palermo perdido de don Nicolás Paredes, o *caudillo-compadrito* que foi seu amigo e protetor de Carriego, como já visto, e que será tema de uma de suas mais famosas milongas (“Milonga de don Nicanor Paredes”) e com Evaristo Carriego. Encontra-se com o cego (“cuando sus ojos tenían mañanas/ de cuando era joven... la novia... ¡quién sabe!”). Reencontra o Palermo que já

¹¹⁹ CARRIEGO, Evaristo. *Versos de Carriego*, cit., pp. 45-46.

não é mais o que foi. Não estranha, então, que um ano depois da publicação de *Cuaderno* apareça *Evaristo Carriego*, e que o primeiro capítulo (“Palermo de Buenos Aires”) seja sobre o bairro, ainda que Palermo, como outros bairros, nos anos 30, já fizesse parte do centro, da cidade tradicional.¹²⁰ Também escreve um capítulo sobre o tango e outros temas ligados à tradição das “orillas”. Os poucos traços estritamente biográficos de Carriego aparecem mais como um pretexto para chamar a atenção sobre alguns pontos cruciais da obra de Carriego e para os interesses do próprio Borges como poeta. Na verdade, mais que escrever uma biografia de Carriego, constrói uma “mitología porteña. Es también un manifiesto literario, oculto, irónico y atenuado”, observa Beatriz Sarlo.¹²¹ Na busca por configurar uma poética cruzada pela margem, pela “orilla”, Carriego era o poeta que mais se acercava da margem. Ele era um poeta marginal, dedicado a cantar os temas do subúrbio de Buenos Aires, portanto, fora do círculo da poesia elegante do modernismo de um Lugones, por exemplo. Em Carriego, Borges encontrou o precursor de uma poesia que ele mesmo passaria a buscar: os potenciais estéticos das “orillas”, dos bairros periféricos da cidade. A descoberta de Carriego permitiu a Borges “inventarse un origen, inventar un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección de tono poético”.¹²² Assim, mais que ser influenciado por Carriego, Borges explora os potenciais estéticos do subúrbio que Carriego havia iniciado. Dessa forma, ler a poesia urbana de Borges (que Beatriz Sarlo chama de “criollismo urbano de vanguardia”) é ler também a de Carriego, seu precursor. E ler Carriego é demarcar uma posição de leitura da cidade, da tradição; é inventar uma “fábula identitária” que a cidade e a literatura estavam necessitando.

No prólogo que escreve a *Facundo*, Borges formula a surpreendente idéia de que Facundo, o homem histórico, é, na verdade, uma personagem literária criada por Sarmiento. No prólogo que escreve à edição das poesias completas de Evaristo Carriego, algo similar ocorre: “el suburbio crea a Carriego y es recreado por él. Influyen en Carriego

¹²⁰ De acordo com Adrián Gorelik, o processo de transformação do subúrbio em bairro produziu, em princípio, duas Buenos Aires: “la roja, que en el barrio identificaba la demanda de progreso y la traducía en reivindicación y reclamo político de fomentismo y el reformismo municipal; y la Buenos Aires pintoresca, ‘negra’, que en la búsqueda de tradición y color local organizó nuevos productos culturales y nuevos modos para su consumo: el tango, la literatura del margen. Esta es la Buenos Aires ‘del barrio’ que comienza a reaccionar contra los efectos que la publicidad del barrio generaba en la ciudad, porque, en los años veinte, la comunicación universal de la cuadrícula que había hecho nacer con toda su potencial cultural y urbana al barrio como tema público es la misma que, en sentido estricto, le extiende su certificado de defunción, al homogeneizarlo en el conjunto; el barrio puede nacer como tópico cultural cuando deja de ser una realidad geográfica y social. De ahí el carácter conscientemente misticador de la operación cultural que lo produce, como resistencia explícita a su desaparición”, in: “El color del barrio...”, cit., p. 44.

¹²¹ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 63.

¹²² *Ibid.*, p. 59.

el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad” (EC, p. 157). Por sua vez, Borges é o criador-inventor do próprio Carriego, e, como Carriego, também propõe uma visão do subúrbio que também modificará a sua realidade. A posição de leitura borgeana, centrada na margem, determina, como já foi assinalado, a sua posição no debate estético e ideológico no contexto argentino. Borges percebe, como bem observou César Fernández Moreno, que a “dualidad entre arrabal y mundo (...) es una feliz circunstancia” da literatura argentina.¹²³

A busca por traduzir a “alma do bairro”, talvez permita entender porque Borges escolhe um poeta menor para escrever a sua biografia e um bairro para fundar a sua cidade. Como advertiu Borges, “Carriego, muchacho de tradición entrerriana, criado en las orillas del norte de Buenos Aires, determinó aplicarse a una versión poética de esas orillas” (EC, p. 142). Processo que a obra de Borges perpetuará e enriquecerá ao máximo, explorando os mistérios de uma Buenos Aires de sonho, de ternura, de entardeceres, de personagens malditos ou infames que mostram o lado perverso do homem, mas também a valentia, a confiabilidade e as contradições de uma sociedade, de uma cultura edificada no duplo, antagônico e convergente movimento de barbárie e civilização; dicotomia essa que, em sua obra, convive junta e se harmoniza como se buscasse mostrar, ao mesmo tempo, as duas caras de um mesmo país, de uma mesma cidade, de uma mesma cultura.

10. A CONSOLIDAÇÃO DE UMA MITOLOGIA DO NADA

Tan sólo con una muda
pero hacia el mundo que es ancho,
se fue de noche del rancho
sin sufrimiento y sin duda.
Miró la noche desnuda
con horizonte brillante
a un lado, y al otro errante
entre tinieblas y lampos,
y dejando atrás los campos
buscó la ciudad delante.

Miguel D. Etchebarne, *Juan Nadie, vida y muerte de un compadrito*.

Hombre de las orillas: perdurable.
Estabas en el principio y será el último.
Manuel Pinedo (J. L. Borges), “El compadre”.

No ensaio “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, já citado aqui, publicado em *La Prensa* (11 de julho de 1926), Borges resgata, numa primeira abordagem, alguns poetas que, segundo ele, trabalharam para o “endiosamiento” de Buenos Aires, aqueles que “han

¹²³ MORENO, César Fernández. *Esquema de Borges*. Buenos Aires: Perrot, 1957, pp. 37-38.

hospedado en la eternidad nuestras calles”. São eles: Domingo Martinto, Eduardo Wilde, Evaristo Carriego, Marcelo del Mazo, Enrique Banchs e Fernández Moreno. No final se refere a outros poetas seguidores dos primeiros: “Blomberg, Herreros, Yunque, Olivari, Raúl González Tuñón...” (TR, pp. 250-253).

Décadas depois, em 1965, numa conferência intitulada “Poesía y arrabal”, já citada, Borges se refere igualmente a alguns poetas que cantaram a cidade, particularmente o “arrabal”, tema central da conferência. Um ano depois aparece outro ensaio, “Poetas de Buenos Aires” (1966), também já citado aqui, Borges retoma o tema, acrescentando outros autores e excluindo alguns que apareceram no ensaio de 1926. Uma leitura comparativa entre os três ensaios pode revelar aspectos importantes da poética urbana de Borges ao longo do tempo. Nota-se que a preocupação de Borges em poetizar a cidade segue a mesma: o encontro desse “sentir” de Buenos Aires que tanto o ocupou nos anos vinte. A mudança crucial, entretanto, está no movimento de recorte de uma tradição poética vinculada à cidade, na qual a figura do “compadrito” ou de uma “épica do arrabal” vai ocupando um lugar central.

Em “Poesía y arrabal”, merece destaque a volta de Evaristo Carriego a partir de uma mirada renovada. Dá ênfase ao papel pioneiro de Carriego como poeta das “orillas” e cita como seu melhor livro *Misas herejes* (1908), onde a presença do bairro é fundamental e sempre buscada: “[há] algunos versos [de *Misas herejes*] en lo que está lo que yo considero fundamental, que es la épica del arrabal”.¹²⁴ Destaca, deste poemário, o poema “El guapo”, numa clara referência à figura do “compadrito” ou do “guapo”. Borges destaca o Carriego “despreocupado”, das “páginas de observación del barrio” em detrimento do Carriego de *La canción del barrio*, que contém o poema “Has vuelto”, e prefigura “la sentimentalización del tango, prefigura una especie de blandura sentimental, que nos ha ido desgraciadamente ganando después”.¹²⁵ A mirada de Borges se consolida definitivamente no espaço da “orilla” e no seu personagem arquetípico: o “compadrito”, que oferece algo realmente diferente e próprio. Isso é, talvez, o que mais admira em Carriego:

Pues bien, Carriego leyendo a Dumas había interrumpido su lectura, y había visto que por la calle cruzaba Juan Muraña, el cuchillero del barrio, o que pasaba un hombre con un gallo bajo el brazo, o habrá oído alguna guitarra en el almacén de la esquina –en aquel tiempo se guitarreaba en los almacenes– y habrá descubierto que aquí y ahora, es decir que también 1908 y también un borroso suburbio de Buenos Aires eran la realidad, y podrían ser o estar. Y entonces escribió aquel libro, creo que el mejor suyo, que se titula *Misas herejes*, y que luego debilitó en *La canción del barrio*, libro que bien puede corresponder a un gradual ablandamiento, digamos, de todo el país.¹²⁶

¹²⁴ “Poesía y arrabal”, cit., p. 63.

¹²⁵ Ibid., pp. 63-64.

¹²⁶ Ibid., p. 62.

Em “Poetas de Buenos Aires”, Borges começa falando daqueles poetas que elegeram “como símbolo de sus emociones, o como escenario, la ciudad de Buenos Aires”.¹²⁷ Observe-se que a ênfase está na busca por símbolos para traduzir um “sentir” da cidade. A descrição, para Borges, tem aquilo que ele chama de “caráter de sátira”, ou seja, de crítica direta a um espaço concreto: “el poeta se queja de las incomodidades de la urbe...” (p. 3). O poeta não quer falar da cidade enquanto objeto a ser descrito, representado, mas das emoções, dos sentimentos que a cidade lhe provoca. Refere-se, então, a alguns poetas universais que souberam transmitir as emoções urbanas: De Quincey, Hugo, Dickens e Wordsworth, que escreve um “soneto sobre la sensación de pureza y de belleza que sintió una mañana en Londres” (p. 3). Por fim, dentre os poetas universais, cita a Walt Whitman, o poeta que “se propuso, más que ningún otro, cantar la belleza de las ciudades, de las ciudades altas y crecientes” (p. 4). No ensaio dos anos vinte, a referência a uma tradição cidadina de natureza universal está ausente. Agora, entretanto, há um deliberado recorte de uma tradição estética-urbana na qual Borges reivindica e inspira-se, servindo-lhe como suporte preliminar ao tema central de seu ensaio.

Do âmbito universal, desloca-se para o âmbito local. Aqui começa a selecionar aqueles poetas que se acercam a uma poética urbana com a qual se identifica. Borges, desse modo, está não somente fazendo um recorte do que considera relevante na tradição (tanto universal como local), mas constrói uma tradição que lhe serve de apoio, de ponte para o presente. Dos poetas citados no artigo dos anos 20, reitera seu apreço por Enrique Banchs, Evaristo Carriego, ainda que restrinja, agora, a importância de Carriego como aquele que iniciou um tema, já que sua poética urbana descamba para o descritivismo de costumes: “por lo menos, ahora no nos dan la impresión de Buenos Aires” (p. 4). Uma atenção especial é dada a Baldomero Fernández Moreno, que, segundo Borges, superou a ele próprio na busca pelo “sabor” de Buenos Aires: “había dado con la verdadera visión poética de Buenos Aires” (p. 7). (Vimos no poema “Oda íntima a Buenos Aires” como Borges faz uma linda homenagem a Fernández Moreno). E, finalmente, a Marcelo del Mazo, sempre ligado a evolução do tango, a sua mais completa tradução por meio da poesia.

A inovação está no recorte de novos poetas, causando até certa surpresa, como a menção a Leopoldo Lugones e seu *Lunario sentimental*. Os demais são Horacio Rega

¹²⁷ “Poetas de Buenos Aires”, cit., p. 3. As referências que seguem aparecerão apenas com o número da página deste ensaio.

Molina, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (em particular menciona o personagem “compadrito” de *El sueño de los héroes*), a César Tiempo e, finalmente, um dos mais admirados por Borges, Miguel D. Etchebarne e seu livro *Juan Nadie, vida y muerte de un compadrito*. Em “Poesía y arrabal”, Borges também dá bastante destaque a Etchebarne e seu livro: “Ese libro quiere ser para el compadre un libro que yo había profetizado años antes (...), un libro que hiciera para el compadre lo que Hernández había hecho para el gaucho”.¹²⁸ Ficam de fora não só poetas do passado como contemporâneos seus, Alfonsina Storni, Eduardo González Lanuza, Oliverio Girondo, Nicolás Olivari, dentre outros.

O ponto chave que diferencia “Poetas de Buenos Aires” do da década de vinte, está na mudança de enfoque. Uma mudança que é coerente com o rumo que toma a sua visão da cidade e da tradição, sobretudo a partir dos anos trinta. Isso não quer dizer que a poesia dos anos vinte não apresente já alguns traços que seguirão em sua poética urbana, mas muda o enfoque, pois nos anos vinte, Borges buscava fazer o que alguns poetas já haviam feito: dar a Buenos Aires uma voz que traduzisse a sua essência, o seu “sabor”. Passado ou superado tal momento, a poética urbana borgeana vai se centrar no espaço mais específico das “orillas” e na personagem do “compadrito”. Ambos (espaço e personagem) passarão a ser mitificados, aparecendo reiteradamente em seus poemas e contos. Passa a dar atenção àqueles escritores que se dedicaram a cantar não mais a cidade, suas ruas, praças, entardeceres, num sentido amplo, mas a “orilla” e seus personagens num sentido mais restrito.

Para chegar ao novo momento, o mesmo Borges faz uma dura auto-análise de sua poesia dos anos vinte, salvando, dentre seus poemários, apenas *Cuaderno San Martín*, em que “acaso hay, dicen, alguna página tolerable referida a Buenos Aires” (p. 7). Vale a pena apontar alguns dados reveladores de sua auto-análise. Reconhece, por exemplo, que os seus dois primeiros poemários fracassaram na busca por dar um símbolo que traduzisse o “sabor”, o sentir de sua cidade. O fracasso, para ele, deveu-se a uma linguagem ou estilo pouco afortunado:

En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, *Fervor de Buenos Aires*. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y el lenguaje en que yo escribí, un español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo. Hay una discordia evidente entre la imagen de Buenos Aires y el español latinizante de los grandes prosistas españoles de mil seiscientos y tantos, de modo que ese libro, para mí, es un libro que entraña un fracaso esencial (p. 7).

¹²⁸ “Poesía y arrabal”, cit., p. 64.

Refere-se também à linguagem de *Luna de enfrente*, onde havia tentado corrigir a “discórdia” presente em *Fervor*:

Para escribirlo recuerdo que adquirí un diccionario de argentinismos y traté de poblar el libro con todas las palabras que estaban allí. Hubo entonces un exceso de criollismo, de tono familiar, que tampoco es el tono de Buenos Aires. De suerte que un exceso de hispanismo arcaico en *Fervor de Buenos Aires* y un exceso de criollismo deliberado y artificial en *Luna de enfrente* hicieron fracasar a esos dos libros (p. 7).

Claro que Borges exagera ao considerar um “fracasso” seus dois primeiros livros de poesia, ainda que sua observação do ponto de vista da linguagem utilizada seja pertinente. Porém não se pode generalizar. As opiniões de Borges sobre a sua obra são sempre ambíguas. A primeira impressão é que ele fala mal (quando fala) de si mesmo, adiantando-se ou reafirmando as críticas que se farão ou se estão fazendo de seus textos. Borges confunde, não aclara. Como bem observou Ricardo Piglia, com frequência o que Borges diz é verdadeiro, “pero no pensaría que la relación de lo que dice con su obra es verdadero”.¹²⁹ Vimos anteriormente como muitos poemas logram com êxito dar com esse “sabor” e “sentimento” de Buenos Aires. Além do mais, Borges os corrige e os republica sempre, além de seguir desenvolvendo os mesmos temas ao longo de toda a sua vida, como ele mesmo reconhece em sua *Autobiografía* e no “Prólogo” à *Fervor* em 1969. Pode-se dizer, então, que a poesia dos anos vinte, sobretudo os dois primeiros livros, juntam-se ao esforço feito por outros poetas de cantar a cidade. Sua poesia se alia a uma tradição sem ser necessariamente uma voz dissonante, mas uma voz a mais nesta busca pela cidade.

Se já está configurada um poética urbana, e Buenos Aires já podia ser sentida, então, a interrogação que surge é: o que há em Buenos Aires que pode (e deve) ser explorado? O próprio Borges dá sinais nesse sentido: “Hay una poesía popular de Buenos Aires; ahora nos sentimos identificados todos con esa poesía: la de las modestas letras de milonga y la de las letras de tango” (p. 8). As letras de milongas e de tangos poderiam configurar com o “compadrito” o que José Hernández havia feito com o gaúcho, pois o “compadrito” configura um destino, uma ética que aparecia de um modo parcial e fragmentado nestas letras musicadas. Borges percebe, já nos anos trinta, que além das letras de milongas e de tangos, a literatura poderia explorar com mais intensidade esse universo.

Vejamos. Por um lado Borges quer resgatar uma Buenos Aires que já não existe ou que nunca existiu; uma cidade que só existe enquanto invenção, enquanto resíduo de uma origem que ele próprio inventa; uma voz original igualmente híbrida que se apropria de outras vozes (de outras memórias) para trazer à tona um imaginário de cidade, aquilo que

ele mesmo chama de “epopeya de Buenos Aires”. Por outro lado, confirma que a força do tempo é irrefutável e irreversível fazendo com que a Buenos Aires que existiu já não exista mais enquanto espaço real, concreto, mas apenas enquanto tradição, enquanto memória. O poema “Montevideo” mostra tal situação: “Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente” (LE). O que se manifesta aqui é o reconhecimento da existência do tempo. Se Borges, em determinados momentos, nega a sucessão temporal (assim como outras categorias cognitivas, como o “eu”, o “universo astronômico”), em outros reconhece que estamos condenados à tirania do tempo. Em “Nueva refutación del tiempo”, anota: “Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arremata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (OI, pp. 148-149). Reitera esta idéia no poema “Heráclito” (ES), dentre outros. A invenção, portanto, edifica-se na ausência, na cidade que se perdeu (“el Buenos Aires que tuvimos”, que “se alejó quietamente”). A Montevideu real, referente, permanece, assim, como um espaço fossilizado, anacrônico, não tocado pelo tempo. É uma imagem deslocada de Buenos Aires. Ao ler Montevideu, Borges lê, alegoricamente, a Buenos Aires que já não existe, só possível de ser sentida pela magia da poesia (“Ciudad que se oye como un verso”). Desse contraste ou imagem retorcida no espelho da poesia, nota o quanto a sua cidade mudou. Montevideu reflete uma imagem anacrônica, quase arcaica, acercando-se a um tempo falsificado (“Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran el pasado más leve”). O tempo real, “irreversible y de hierro” está em Buenos Aires e é notada na mudança de sua fisionomia e também está em Montevideu, quadro ilusório de que o tempo parece não ter atuado.

Um dos símbolos maiores da modernidade que avança sobre o subúrbio e o campo é a quadra (“manzana”) simétrica, que configura a “quadrícula”, a partir da qual Borges erige uma das linhas de sua poética (“El arrabal es el reflejo/ de la fatiga del viandante.¹²⁹/ Mis pasos cludicaron/ cuando iban a pisar el horizonte/ y estuve entre las casas,/ miedosas y humilladas/ juiciosas cual ovejas en manada, encarceladas en manzanas/ diferentes e

¹²⁹ PIGLIA, Ricardo. “Borges como crítico”, in: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 167.

¹³⁰ Na versão definitiva do poema, a palavra “fatiga” foi substituída pela palavra “tedio” (“El arrabal es el reflejo de nuestro tedio”, FBA, OC, p. 32). Ezequiel Matínez Estrada desenha um quadro similar: “El trazado gótico de las calles, las manzanas como losas, se dirían la figura geométrico-edilicia del tedio. (...) Monotonía simétrica, típica de las ciudades de caballerías y de carros”, in: *Radiografía de la pampa*, cit., p. 198.

iguales/ como si fueran todas ellas/ recuerdos superpuestos, bajarados/ de una sóla manzana” (“Arrabal”, FBA). Borges não pensa a literatura, a identidade e a tradição a partir do centro, mas a partir da “orilla”. A partir do lugar, não só articula e configura uma leitura particular da cidade, da tradição, como da literatura universal. Esse lugar descentrado lhe é cômodo, pois pode manejar todos os estilos sem estar preso (culturalmente) a nenhum. Em outras palavras, a modernidade do centro não é algo que se opõe, que anula o espaço da “orilla”, mas a sua condição de existência. Tal questão é lucidamente observada por Adrián Gorelik, que observa a presença de uma tradição ou uma tendência de repúdio à monotonia da “quadrícula” e sua assimilação com o pampa: “la ciudad, a través de la cuadrícula, realiza la amenaza de la pampa. Su expansión no puede verse como culturización de la llanura, sino como metamorfosis. Desde entonces, infinidad de testimonios tendieron a identificar la ciudad como una prolongación indeterminada de la pampa. (...) La clave del repudio a la cuadrícula era su asimilación a la barbarie que la ciudad estaba llamada a conjurar”.¹³¹ Borges, observa Gorelik, reage contra a tradição que repudia a “quadrícula” como extensão do pampa: “justamente porque *por esas calles rectas el campo desemboca en las ciudades*, Borges va a poder celebrarlas, en su reconocimiento material de la matriz formal de Buenos Aires, como parte de lo que recupere la presencia de la pampa: ‘a mi ciudad que se abre clara como una pampa’”.¹³² Assim Borges reconhece:

Yo soy un hombre que viaja en tramway y que elige calles desmanteladas para pasear, pero me parece bien que haya coches y automóviles y una calle Florida con vidrieras resplandecientes (“Otra vez la metáfora”, IA, pp. 56-57).

De modo que a modernização não é uma ameaça, mas um fato inexorável e irreversível. Seu aspecto ameaçador se concretiza quando assume um discurso hegemônico, ignorando tudo o que já foi feito, o patrimônio cultural, a tradição. Daí que a voz da história, de uma tradição deva ser resgatada e exposta, para demarcar um espaço, uma fronteira, um território. Sem fronteira não há negócio. Edifica-se, assim, a outra margem, a outra “vereda” que delimita um espaço outro a ser ocupado. Borges, dessa forma, estende o pampa à cidade, fixando uma posição oposta aos que viam o pampa como uma ameaça constante à cidade, tradição que vem de Sarmiento e dos românticos. O pampa, teatro do gaúcho bárbaro, era visto como uma ameaça constante a bater às portas da cidade. Borges articula um movimento inverso, trazendo o pampa para a cidade, para o

¹³¹ “El color del barrio”, cit., pp. 57-58.

¹³² Ibid., p. 58. O verso final pertence ao poema “Versos de catorce” (LE).

espaço da “orilla”. A partir desse lugar lê e discute a literatura de seu país e a universal. Trabalha nessa zona onde o moderno (a “quadrícula”) se encontra com a outra “vereda” (a tradição): Evaristo Carriego se encontra com Vitor Hugo e Dumas, o “compadraje cuchillero” ou aquele “criollo acosado por la justicia” se encontra com a “Odisséia”:

De la riqueza infatigable del mundo sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo –si Dios mejora sus horas– voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente (“La pampa y el suburbio son dioses”, TE, p. 25).

Se o pampa já consolidou uma tradição, entende que a cidade (a “orilla”) ainda estava a espera de ser explorada, elevando-a à matéria literária universal. Não é demais recordar aqui uma passagem de sua conferência “El escritor argentino y la tradición”: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentino; porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (D, p. 273). Como representar a irrealidade sem ser um embusteiro? Como representar a sutileza da irrealidade da “orilla” sem cair na armadilha do pitoresco, da cor local. A irrealidade da “orilla” só pode se manifestar na trama textual que aparenta ser o que não é, na suspensão da dúvida. Sugerir, aludir, não afirmar, não nomear, eis o fio de Ariadne que o escritor vai fiando. Borges reitera:

Yo señalé una vez que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos contamina de incómoda irrealidad las figuraciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que ha intercalado Estanislaw del Campo en el *Fausto* (“El arte narrativo y la magia”, D, p. 231).

Não é possível nomear, descrever, mencionar os objetos (cenário) sem que se caia na irrealidade como algo falso, sem cair na limitação da linguagem, na perda do “goce del poema”. Quando o irrepresentável se faz representável nos moldes realistas, quando a escritura está amarrada à realidade, a uma mimética dos objetos, o fazer estético perde a sua magia e o seu potencial prazeroso e intelectual. O contrário é a alusão, a magia, o fantástico, o sonho, isto é, uma mimética da linguagem. Ao trabalhar em um espaço indeciso, impreciso, irreal, insistindo e ampliando a sua irrealidade, o irreal se converte em sistema, ou seja, em algo palpável e real, pois Borges está, nas palavras de Noé Jitrik, “más preocupado por la irrealidad de la realidad que por la irrealidad de la literatura o, por lo

menos, porque la irrealidad de la literatura sea tan inequívoca que aparezca inequívocamente irrealizada la realidad”.¹³³

O espaço da cidade borgeana é dúbio. Na relação entre o passado, o campo (o arcaico) e a cidade presente (o moderno), reside um elemento de verdade e de autenticidade que passa a ser trabalhado enquanto conflito, enquanto problema, o que só é possível de ser mostrado ao demarcar uma diferença. Nas palavras de Beatriz Sarlo:

Borges sintió la atracción y el límite de un destino sudamericano y los dramatizó en cuentos tan iguales en sus variaciones, como ‘El Sur’ e ‘Historia del guerrero y la cautiva’, donde el mundo criollo o indio toma una revancha sobre el espacio urbano y letrado. En ambos, Dahlmann y la cautiva son conquistados por el magnetismo que ejerce sobre ellos la dimensión simbólica de la barbarie. (...) Algo, profundo y enigmático, del pasado argentino está ligado a esta cultura criolla, que Borges contrasta con las tradiciones urbanas, letradas y europeas. Ninguna de las dos vetas puede ser repetida o abolida por completo; ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir la otra. Pero su coexistencia resulta, invariablemente, no en un equilibrio de simetría clásica sino en una dinámica de conflicto.¹³⁴

A sua relação com a tradição está cruzada pela perversão, pela traição para poder renová-la: “Hay dos maneras de usar una tradición literaria –una es repetirla servilmente; otra –la más importante– es refutarla y renovarla”.¹³⁵ A partir de uma posição marginal pode discutir com a estética modernista de Lugones e com o nacionalismo de Rojas, acentuando as características do romance ou da epopéia em *Martín Fierro*: “La legislación de la épica –metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes– no es aplicable aquí [refere-se a *Martín Fierro*]. Las condiciones novelísticas, sí lo son” (“La poesía gauchesca”, D, p. 197). Esta tese reaparece em *El “Martín Fierro”*: “La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontando el accidente del verso, cabría definir el *Martín Fierro* como una novela”.¹³⁶ O confronto é com o caráter épico de *Martín Fierro* defendido por Lugones, sobretudo.

Ler a tradição como continuidade e como ruptura (como traição) são duas coordenadas fundantes da escritura borgeana. Instala novas significações que potencializam a memória, a literatura, um passado e uma identidade cultural que, para Borges, precisava ser construída ou reinventada. Subverter o passado e tudo o que ele implica, não deixa de contagiar, como observa Emil Volek, “tanto el presente como el futuro”. Chama a atenção sua desconfiança e escepticismo com as “novedades ruidosas”

¹³³ JITRIK, Noé. “Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges”, in: *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971, p. 131.

¹³⁴ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 104-105.

¹³⁵ “La poesía gauchesca”, in: Conferencia en la Sociedad Científica Argentina, 17 de maio de 1960. Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1960.

no campo da estética vanguardista, pois entende que, em literatura, tudo já foi mais ou menos dito. Sua postura agnóstica, que não descamba para um simples niilismo, mas em um jogo crítico e estético calcado no “assombro” metafísico (que é “una rama de la literatura fantástica”) quer exorcizar uma tradição, uma literatura, um passado de seus fantasmas mais marcantes (nacionalismo, localismo pitoresco, cosmopolitismo, populismo), indo em direção a uma “atitude autoconsciente mais crítica”.¹³⁷ Borges é um separador de águas. A partir dele, a tradição literária argentina será outra, tomará novos rumos.¹³⁸

Por isso, talvez *Don Segundo Sombra* (1927), de Ricardo Güiraldes, seja um livro mais argentino que o próprio *Martín Fierro*, como observa Borges em “El escritor argentino y la tradición”. *Don Segundo Sombra* traz os sinais de autores não argentinos que a configuram: as metáforas dos “cenáculos contemporâneos de Montmartre”, o “*Kim* de Kipling” e “*Huckleberry Finn* de Mark Twain”. A influência de fora é que engrandece a obra e a torna mais argentina. Borges dissipa os ranços nacionalistas da tradição literária argentina ao mesmo tempo que define o papel dessa literatura dentro de uma tradição universal. O processo se inverte. Não é apenas a literatura universal que influencia a literatura argentina, mas a literatura argentina que igualmente passa a influenciar a literatura universal, mostrando que a relação com a literatura estrangeira não está condicionada a um processo de subordinação, mas de diálogo, de alguém que circula com liberdade por ambas tradições, que se sente livre para manejar todas as formas, todas as influências, de dentro e de fora.

Interessa ver como Borges consolida a construção do espaço simbólico da “orilla” e de seu personagem central, o “compadrito”, como *topos* literário por excelência de uma das linhas de sua poética. O “compadrito” é o homem que vive em um contexto social e cultural determinado, cuja vida tem pouco valor, em que o desafio corpo a corpo é sua única lei. Ele conforma aquilo que Borges chama de “secta del caudillo y del coraje”. Sua existência, já borrada no presente moderno em que Borges escreve, permanecerá para sempre nas letras de tangos, de milongas e na literatura de escritores, como na de Borges.

¹³⁶ BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires: Columba, 1953, p. 74.

¹³⁷ Cf. Emil Volek, “Águiles y la tortuga: arte, imaginación y la realidad según Borges”, cit.

¹³⁸ Segundo Beatriz Sarlo, “Borges escribió en un encuentro de caminos. Su obra no es tersa ni se instala del todo en ninguna parte: ni en el criollismo vanguardista de sus primeros libros, ni en la erudición heteróclita de sus cuentos, falsos cuentos, ensayos y falsos ensayos, a partir de los años cuarenta. Por el contrario, está perturbada por la tensión de la mezcla y la nostalgia por una literatura europea que un latinoamericano nunca vive del todo como naturaleza original. A pesar de la perfecta felicidad del estilo, la obra de Borges tiene en

Pois bem. Retomando o ensaio “Poetas de Buenos Aires”, Borges chama a atenção para uma poesia bonairense de natureza popular com a qual se sente identificado. Essa poesia está presente nas letras de milongas e de tangos. Identifica nessas letras “el destino, la ética” do “compadrito”, embora de um modo fragmentado e parcial. O que falta fazer é justamente dar profundidade e totalidade às letras de tango, sobretudo. Não estranha, então, que chame a atenção para a obra de um poeta contemporâneo seu: Miguel D. Etchebarne, que executa o “proyecto de un compadre que sería todos los compadres, así como de algún modo Martín Fierro es todos los gauchos” (p. 9). De forma que o “compadrito” e seu *habitat* natural (a “orilla”) passaram a configurar, para Borges, os símbolos por excelência de uma tradição literária; a continuação de uma epopéia iniciada no pampa e no gaúcho e que agora se configura no contexto da cidade. Segundo Miguel D. Etchebarne, “El compadrito es el descendiente semiurbano del gaucho (...). Tienen un pie en la llanura y otro en la urbe y viven y padecen en esa especie de frontera que es el arrabal”.¹³⁹

Outros índices devem ser anotados. Em 1945 Borges publica, junto com Silvina Bullrich, *El compadrito, su destino, sus barrios, su música*, uma série de textos (poemas, relatos, ensaios) selecionados de vários autores (incluindo o seu conto “Hombre de la esquina rosada” e o poema “El compadrito”, com o pseudônimo de Manuel Pinedo) que tratam dessa figura das “orillas” de Buenos Aires. Muitos poetas arrolados em seus três ensaios sobre a poesia e Buenos Aires se encontram nos textos selecionados deste livro. Em 1968 aparece uma segunda edição do livro, agora ampliada, com mais textos de Borges, de outros autores e um fragmento de *Juan Nadie, vida y muerte de un compadre*, de Etchebarne. O poeta não foi incluído na primeira edição por uma questão óbvia: *Juan Nadie* apareceu somente em 1954.

Pouco a pouco, Borges vai configurando uma tradição que está cruzada pela passagem (de fim e recomeço) do ontem (a tradição “gauchesca”) para o hoje (a tradição da “orilla” e do “compadrito”), elevando-a a mito universal. Elege e inventa, para isso, seus precursores e destaca aqueles autores contemporâneos que contribuem para consolidar uma nova tradição, simulando, inclusive, a existência de um poeta inexistente: Manuel Pineda. Borges constrói um mito, o mito do “compadrito”, por meio de um movimento temporal anacrônico, uma vez que, como se sabe, os “compadritos” ou “caudillos de barrio” existiram somente até as últimas décadas do século XIX e primeira do século XX e

el centro una grieta: se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes”, in: *Borges, un escritor en las orillas*, cit., pp. 13-14.

¹³⁹ ETCHEBARNE, Miguel D. *La influencia del arrabal en la poesía argentina culta*, cit., pp. 57 e 60.

sua linhagem é hispano-“criolla”, ou seja, anterior à imigração e à modernização maciça da cidade. O deslocamento temporal é resultado de um processo inventivo. Borges, assim, “toma el gaucho convertido en orillero, protagonista de estos relatos que, no casualmente Borges ubica siempre entre 1890 y 1900”, observa Renzi, o personagem de Ricardo Piglia.¹⁴⁰

A identificação com uma poesia popular, vinculada à música, leva Borges a se aventurar também pelas letras de milongas, para ele as mais representativas da poesia popular, sendo o tango (os “viejos tangos”) “una continuación de las jactancias de la milonga” (“Poetas de Buenos Aires”, p. 9). Deste seu labor saíram as milongas que compõem *Para las seis cuerdas* (1965), em que conta histórias de “compadritos”, incluindo seu grande amigo, Nicolás Paredes. Não é por acaso, pois, que as milongas, os poemas e relatos de “cuchilleros” sejam os mais populares de Borges.

De maneira que o *topos* da “orilla” e do “compadrito” está cruzada por dois movimentos que se harmonizam. Por um lado Borges retoma, como ele próprio anotou, um imaginário popular de simplicidade e felicidade que se traduz nas letras de milongas e do tango “pendenciero”, “hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquéllos fueron la voz genuina del compadrito” (“Carriego y el sentido del arrabal”, TE, p. 30).¹⁴¹ Por outro, resgata e aprofunda um tema que esteve presente na tradição “gauchesca” e que, por sua vez, pertence também a uma tradição universal: a virtude da valentia, da coragem: “así como otros países, Inglaterra por ejemplo, sueñan con el mar, así nosotros tenemos como una nostalgia de un tipo de vida infame y cuchillera. Para todos los hombres, para todas las naciones del mundo, hay algo admirable en la vida del valor. Ciertamente la valentía es una de las mayores virtudes humanas. Nosotros vemos esa valentía simbolizada sobre todo en la pelea a cuchillo, del gaucho primeiro, y después del compadre” (“Poetas de Buenos Aires”, p. 11). Nas histórias de “compadritos”, Borges resgata e atualiza uma épica (a “épica del arrabal”), o valor da valentia, da coragem, uma espécie de religião que marca a história e a literatura argentina. Em *Evaristo Carriego*, anota: “Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir.

¹⁴⁰ *Respiración artificial*, cit., p. 129.

¹⁴¹ Víctor Fariás é feliz ao observar que o aprecio de Borges aos “tangos viejos” o vincula a um “humanismo” mais radical ou verdadeiro. Para Borges “los tangos viejos no exhiben una ‘violencia originaria’ sino unas cualidades cercanas a las condiciones que harían posible la vida simple y vivida por su propia significación”, in: *La metafísica del arrabal*, cit., p. 54.

Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos” (EC, pp. 167-168). É essa mesma religião da coragem, com sua “mitologia” e seus “mártires” que faz Borges admirar um certo tipo de letra de tango, o tango dos primeiros tempos, imune ainda ao sentimentalismo nostálgico, amoroso e queixoso. Desse tango, observa Borges, deve-se a missão de “dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor” (idem, p. 162).¹⁴² Antes mesmo já havia observado em “El tamaño de mi esperanza”: “en las postrimerías del siglo la ciudad de Buenos Aires dio con el tango. Mejos dicho, los arrabales, las noches del sábado, las chiruzas, los compadritos que al andar se quebraban, dieron con él” (TE, p. 12).

A cidade que se busca consolidar enquanto mito se articula, agora, como potência ideológica e estética. Como observa Beatriz Sarlo, “En ‘las orillas’, la ciudad está todavía por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolo. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen”.¹⁴³

A cidade mitificada permite uma operacionalização em duas direções opostas, porém harmonizadas no texto poético ao trazer o longe para perto, o longe-perto do mito. Se nos poemários anteriores, o imaginário estava centrado no sujeito poético (no espaço privado da intimidade), prescindindo da presença dos outros (do homem), no mito o sujeito segue sendo a peça central, mas não prescinde da presença dos outros; o mito permite ou obriga sair do privado para o público ou para a coletividade; o mito é compartilhado e é transcendental. Em *Cuaderno*, por exemplo, as figuras humanas que ali aparecem são vistas enquanto mitos (inclusive o próprio Yrigoyen). O processo de mitificação permite conectá-los a uma cultura, a uma tradição e a uma memória que Borges irá explorar com intensidade.

Em *El idioma de los argentinos*, o encontro com a figura do “compadrito” já se fazia notar:

Hablo del compadrito, que es (o fue) la convivencia de muchos énfasis: de la rudeza, simulación enfática del vigor; de la cursilería, simulación enfática de la elocuencia; del matonismo, énfasis del coraje. La compadrada es más que una agresividad de carrero, es el clavel atrás de la oreja y los ladinos entreveros del corte y la copla que manifiesta una *flor* (“Ubicación de Almafuerte”, IA, p. 37).

¹⁴² Sobre o tema da coragem, cf. Horacio E. Lona, “Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges”, in: *Variaciones Borges*, nº 8, cit., pp. 153-165.

¹⁴³ *Borges, un escritor en las orillas*, cit., p. 55.

Borges busca a “orilla” por sua natureza ilusória e ambígua, um espaço que não está, que é e não é; por “su provisorio carácter”. Nesse espaço indefinido e ambíguo pôde manejar e harmonizar em sua obra duas tradições distintas: a tradição universal-cosmopolita e a nacional. Segundo Beatriz Sarlo,

Allí, todavía muy cerca de Borges, estaba el siglo XIX rioplatense, la literatura gauchesca, los escritos de Sarmiento, la saga familiar de las guerras civiles que precedieron a la organización del estado nacional, las peleas de indios y blancos en décadas implacables, sangrientas e injustas. Estas huellas del pasado argentino no desaparecen jamás de la obra de Borges; por el contrario, su literatura cumple, entre otras tareas, la de volver a armar los fragmentos dispersos, y rearticular la escritura propia con la de otros argentinos ya muertos.¹⁴⁴

Se no princípio Borges esteve muito influenciado por um nacionalismo “criollo”, como ele mesmo admite, pouco a pouco se alheia das disputas de seus contemporâneos, entrincheirados na busca de uma “argentinidad”, tendo o *Martín Fierro* como modelo de mito nacional (“nacionalismo de classe”, nas palavras de Rafael O. Franco), como queriam Lugones e Rojas, ou na busca de uma estética vanguardista-cosmopolita como queriam o grupo de Florida em torno da revista *Martín Fierro*, ou na busca por uma estética revolucionária como queriam o grupo de Boedo em torno da revista *Claridad*. Sua atenção desloca-se cada vez mais para o espaço indefinido da “orilla”, onde poderia inventar uma outra tradição, cruzando os caracteres locais com os enigmas de todo o universo. Percebe que aquilo visto por detrás das grades do portão de sua casa em Palermo, opondo-se ao mundo da biblioteca onde se refugiava, poderia se converter em matéria-prima para sua literatura. Percebe, já nos anos 20, o fim “trágico” do “criollo”, a transformação de Buenos Aires em uma Babel, o progresso que chegava (inexorável) e a necessidade de se inventar e redefinir um mito para Buenos Aires que, em definitiva, estende-se como mito pátrio: “fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria” (“Queja de todo criollo”, I, p. 145).

Borges frisou em várias ocasiões que as personagens das “orillas” são cifras de uma condição universal como qualquer outro personagem arquétipo que alguma obra elevou a mito universal. Assim,

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

¹⁴⁴ Ibid., p. 15.

Edgardo Cozarinsky faz uma interessante observação nesse sentido: “Hay un momento, que podría situarse entre *Evaristo Carriego* y la composición de ‘Hombre de la esquina rosada’, en que Stevenson y Von Sternberg suscitan por igual la atención de Borges, en que parece posible someter a los guapos del 900 y a Palermo a un tratamiento verbal equivalente al que Underworld aplica a Chicago y a sus gangsters”.¹⁴⁵ No espaço irreal da “orilla”, portanto, Borges pôde trabalhar livremente a sua literatura, inventar uma mitologia do nada, elevando os “compadritos” e suas lutas, alegrias e tragédias a um grau de mito universal. No espaço da “orilla” juntou a filosofia idealista de Hume, Berkeley e Schopenhauer com o jogo de “truco”, com o desafio a faca dos “compadritos”. Converte esse espaço ilusório e impreciso em “materia literaria nueva” (Sarlo) e universal, pois entende que “de la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa” (“La pampa y el suburbio son dioses”, TE, p. 25).

O jogo de “truco” (um jogo tipicamente “criollo”, que dá título a um poema de *Fervor* e a um ensaio de *El tamaño de mi esperanza*, que será republicado –ou realocado– em *Evaristo Carriego*), por exemplo, vincula-se a um tema universal: o tempo: “Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas’ (“El truco”, EC, p. 147). Problematiza, também, o processo de representação (a linguagem, que também é um problema universal) da realidade: “Juegan de espaldas a las transitadas horas del mundo. La pública y urgente realidad en que estamos todos, linda con su reunión y no pasa; el recinto de su mesa es otro país. (...) Los truqueros viven ese alucinado mundito. Lo fomentan con dicharachos criollos que no se apuran, lo cuidan como a un fuego. Es un mundo angosto, lo sé: fantasma de política de parroquia y de picardías, mundo inventado al fin por hechiceros de corralón y brujos de barrio, pero no por eso menos reemplazador de este mundo real y menos inventivo y diabólico en su ambición” (Idem, p. 146). O fascínio de Borges pelo jogo de “truco” está determinado pelo poder inventivo (estético) inerente à mentira que, no jogo, é aceita como regra, e está institucionalizada como condição para o seu desenrolar. A mentira aparece como recurso literário, pois se vincula ao humor, ao entretenimento, ao gozo que o texto deve oferecer. Por isso seu fascínio por Nicolás Paredes, o velho contador de histórias que gostava de mentir “no para engañar, sino para divertir a la gente” (“Historia de Rosendo Juárez”, IB, p. 410).

¹⁴⁵ Apud David Oubiña, “*Monstrorum Artifex*. Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*”, in: *Variaciones Borges*, nº 8, cit., p. 70.

O processo de universalização dos temas e elementos “criollos” ocorre também em sentido contrário, onde se pode ver uma espécie de “acriollamiento” dos temas da literatura ou da filosofia universal, que já começa com a série de histórias de *Historia universal de la infamia* (1935). Em Carriego isso já se faz possível e antes dele em Almafuerte, um poeta “compadrito” que mescla o “arrabal” com a filosofia de Nietzsche (cf. “Ubicación de Almafuerte”, IA, pp. 33-40). Um exemplo singelo deste processo de acloppamento do universal ao local pode ser notado no pequeno texto intitulado “La trama”. No texto, César ao ser traído por seu protegido (“acaso su hijo”), exclama: “¡tú también, hijo mío!”, que, na boca de um gaúcho também traído, exclama: “¡Pero, che!” (H, p. 171).

Entre *Martín Fierro*, de Hernández, herói da epopéia nacional canonizado por Lugones e Ricardo Rojas, e o “compadrito”, Borges opta por matar Fierro (“El fin”) e ressuscita-o no “compadrito”, que passa a ser o que Beatriz Sarlo chama de “protocompadrito”: “Borges se coloca frente al *Martín Fierro* de manera nueva, recuperando, al mismo tiempo, el objeto que por momentos repugnaba a los contemporáneos de Hernández: la amoralidad del crimen. (...) Borges, al tomar posición proponiendo una lectura, con el mismo gesto funda una de las líneas de su poética. Percibir el poema ¿en qué marco? En el de ‘Séneca en las orillas’. Esto quiere decir, de algún modo, desruralizarlo, acercarlo a los bordes suburbanos, donde Martín Fierro cumplirá otro ciclo de sus transformaciones: de paisano a orillero, de gaúcho malo a compadre. El desplazamiento de Martín Fierro es, significativamente, el del sistema literario argentino”.¹⁴⁶ A mitificação do “compadrito” como ruptura e continuidade do gaúcho Martín Fierro é extremamente reveladora do ponto de vista de uma releitura da tradição no âmbito da literatura argentina. Essa releitura, que define sua posição de leitura, decompõe e recompõe o mito do “gaúcho” no mito do “compadrito”. Nisso reside o elemento inovador de sua poética urbana. Explorar a temática “gauchesca” e do “arrabal” é permanecer alinhado dentro de uma tradição. Borges não quer sair dessa tradição, pois a quer implodir a partir de dentro.

Se o “compadrito” não aflora como personagem ou tema nos seus poemários dos anos vinte, com exceção para eventuais alusões em alguns poemas de *Cuaderno San Martín*, em outros gêneros, porém, a sua presença já pode ser notada. “Leyenda policial” e “Hombres de las orillas”, prototextos de “Hombre de la esquina rosada”, são dois textos de história de “compadritos” do período. O “compadrito” aparecerá de um modo concreto em

¹⁴⁶ SARLO, Beatriz, “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo”, in: *Punto de Vista*, Ano V, nº 16. Buenos Aires, nov. 1982, pp. 3 e 4.

seus poemas em um período posterior. É o caso dos poemas intitulados “1891” e “1929”, que aparecem em seqüência em *El oro de los tigres* (1972). Ambos demarcam, simbolicamente, o início e o fim da existência do “compadrito”. Emblemático também é o poema “La tentación” (que vem imediatamente antes dos citados acima), em que temos um retrato da morte trágica de Facundo Quiroga, o caudilho-gaúcho que foi mitificado por Sarmiento. Essa seqüência é interessante, pois parece evidenciar o processo de deslocamento da tradição literária argentina, centrada em *Martín Fierro*, e também em Sarmiento, para essa zona da “orilla”, ou seja, da cidade.

Ademais, ambos poemas podem ser vistos como versões simbólicas do fim, por um lado, do caudilho bárbaro e do gaúcho (que desapareceram na avalanche da modernização no campo), e, por outro, o início de uma outra realidade social e cultural, a do “compadrito”, que, de igual forma, desaparecerá, agora pela chegada da modernização na cidade.

Nos poemas “1891” e “1929” temos um procedimento poético de natureza narrativa, o primeiro centrado no tempo presente e o segundo no passado. Ambos poemas contam a história de dois “compadritos”, que podem ser o mesmo, não importa. São mitos. No primeiro poema, “1891”, um “compadrito” caminha pelo bairro. Sua figura é descrita com detalhes: “Ajustado el decente traje negro,/ la frente angosta y el bigote ralo,/ con una chalina como todas”. O olhar do narrador segue pelas ruas o itinerário do personagem (“camina entre la gente de la tarde/ ensimismado y sin mirar a nadie”). Toma uma “caña” brasileira e segue o seu destino, isto é, duelar à faca com algum rival (“Empuja la cancel que aún está abierta/ como si lo esperaran. Esta noche/ tal vez ya lo habrán muerto”, OT, p. 499). O poema é pequeno, é uma espécie de tomada cinematográfica de curta-metragem. O fim é incerto, aberto, como nos contos de Borges, apenas cifra, não revela quem está detrás da porta.

No segundo poema, “1929”, a narração é mais longa. O era do “compadrito” já acabou. Restou-lhe o mito; um mito que se constitui pela memória, ou seja, pela criação. O tempo é o de antes (“Antes, la luz entraba más temprano/ en la pieza que da al último patio”). O fim de um espaço “orillero” com a chegada da edificação da cidade moderna está cifrado na dificuldade de penetração do sol no pátio, pois “ahora la vecina casa de altos/ le quita el sol”. Acossado cada vez mais, o “compadrito”, ou o que resta dele, agora é um “modesto inquilino (...) despierto/ desde el amanecer/ (...) mateando y esperando”. O “compadrito” espera o nada, não pode viver mais do presente, mas somente do passado, da memória (“Otro día vacío, como todos”). Seu aspecto apenas lembra o que foi no passado

(“el bigote gris, la hundida boca”). O presente lhe é estranho (“Todo ha cambiado. Tropieza en una acera”). O “compadrito”, antes dono do seu território, agora não era nada, apenas uma sombra em meio à turba (“En vano el hombre inútil dobla esquinas/ y pasajes y trata de perderse”). O que mantém vivo a sua existência última são as lembranças que lhe garantem a felicidade de já ter sido um homem valente, princípio vital, um valor social que, no presente, perdeu-se. De repente algo lhe faz lembrar um fato do passado:

De golpe se detiene. Algo ha ocurrido.
Ahí donde ahora hay una heladería,
estaba el Almacén de la Figura.
(La historia cuenta casi medio siglo.)

A história que vem a seguir, resumo, é de um jogo de truco em que o “compadrito”-personagem é enganado. Desafia, então, o seu rival a um duelo à faca:

No había ni una estrella. Benavides
le prestó su cuchillo. La pelea
fue dura. En la memoria es un instante
un solo inmóvil resplandor, un vértigo.
Se tendió en una larga puñalada,
que bastó. Luego en otra, por si acaso.
Oyó el caer del cuerpo y del acero.
(...)
Tantos años y al fin ha rescatado
la dicha de ser hombre y ser valiente
o, por lo menos, la de haberlo sido
alguna vez, en un ayer del tiempo (OT, p. 501).

Ambos personagens, nos dois poemas, não têm nome. São um símbolo de algo já desaparecido e que só existe enquanto mito.

Este personagem que passa a configurar uma lenda, um mito, inscreve-se dentro de uma construção de cidade que se perdeu no passado, mas que é ativada no presente pelo mito, a repetição de uma realidade. A eternidade deste personagem (real e inventado) é determinada pela literatura (“es una quieta/ pieza que mueve la literatura”), elevando-o de personagem nacional-marginal a mito poético e universal (“Perduran en apócrifas historias,/ en un modo de andar, en el rasguido/ de una cuerda, en un rostro, en un silbido,/ en pobres cosas y en oscuras glorias”, “Los compadritos muertos”, OM, p. 328). Se o gaúcho, como pensa Borges, foi sempre “una materia de la nostalgia, una querida posesión del recuerdo”,¹⁴⁷ o “compadrito”, de igual forma, passa a ser esta matéria preciosa que a memória possui, inventa e reinventa através da escritura.

¹⁴⁷ BORGES, Jorge Luis. “Tareas y destino de Buenos Aires”, in: *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936, p. 528.

Se a saga dos “gauchos” passou a configurar uma mitologia, uma lenda que é lida no silêncio da biblioteca, traduzida e recontada infinitamente, a saga dos “compadritos” dos “arrabales” de Buenos Aires irá se converter, também, na poética borgeana, em mitologia. Borges, assim, é uma sorte de porta-voz dos últimos “guapos”, dos últimos “cuchilleros” para transformá-los também em uma mitologia. As críticas que Borges faz àqueles que canonizaram o *Martín Fierro* como símbolo do nacional, não significa um juízo de valor estético depreciativo da obra. Ao contrário, em várias ocasiões ressalta o seu apreço por *Martín Fierro*. Sua crítica é política e não estética. No caso dos personagens das “orillas”, embora não dissimule a sua estima, não estimula uma espécie de apologia à violência ou à barbárie, mas à exploração estética de suas aventuras. Em última instância, o destino trágico do “compadrito”, assim como do gaúcho desertor Martín Fierro e Tadeo Isidoro Cruz, é o mesmo: a morte ou a condenação a uma vida “en un mundo de barbarie monótona”. Para Borges, o destino trágico e ao mesmo tempo heróico do “compadrito” o atrai, assim como o destino trágico dos gaúchos atraíram os poetas gauchescos. De fato, confessa: “Los compadritos vinieron a mi vida y a mi obra con los malevos y los arrabales, un poco por curiosidad, y otro poco, porque en la religión que ellos habían construido –la del coraje– yo encontraba cosas que le faltaban a mis días: el arrojo físico, la valentía, todo eso. En esa especie de nostalgia tenían que ver también mis antepasados militares”.¹⁴⁸ Desse modo, Borges se propõe a eternizar uma “mitología de puñales” para escapar do esquecimento das “sórdidas noticias policiales”:

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y del coraje? (“El tango”, OM, p. 266).

O tango, que é “el sabor de lo perdido,/ de lo perdido y lo recuperado”, e que vem como um eco e “crea un turbio/ pasado irreal que de algún modo es cierto”, é uma espécie de precursor do que seria a sua literatura do “arrabal”, igualmente forjada em uma tradição oral.

Borges encarnou a missão de engendrar um mito para a sua Buenos Aires “innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en

¹⁴⁸ Entrevista a Mario Mactas, *apud* Julio Woscoboinik. *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1988, p. 117.

Saavedra” (“El tamaño de mi esperanza”, TE, p. 13). Buscou sim o “espírito ‘criollo’”, pois acreditava que esse espírito poderia dar “al mundo una alegría y un descreimiento especiales. (...) Lo inmanente es el espíritu criollo y la anchura de su visión será el universo. Hace ya más de medio siglo que en una pulpería de la provincia de Buenos Aires, se agarraron en un contrapunto larguísimo un negro y un paisano y se fueron derecho a la metafísica y definieron el amor y la ley y el contar y el tiempo y la eternidá. (Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*)”, “Las coplas acriolladas”, TE, p. 79). Sua visão vai além dos encantos da modernidade e dos encantos do nacionalismo “criollo”. “Criollismo” sim, mas “un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo” (“El tamaño de mi esperanza”, TE, p. 14). Nesse sentido, Borges está mais próximo ao Sarmiento da cultura universal (cruzada pela cidade) que ao *Martín Fierro* de Hernández. Entre a tradição “gauchesca” e a modernidade, o poeta opta pelas duas, trabalhando numa perspectiva dupla. Coloca-as frente a frente neste espaço da “orilla” em que o “compadrito” incorpora, ao mesmo tempo, a velha barbárie do campo, da tradição e a nova barbárie da cidade, da modernidade, da qual também é vítima.

O “compadrito”, desse modo, se converte em uma espécie de Martín Fierro urbano ou suburbano, possuindo a mesmas características daquele: a coragem, o duelo à faca para impor sua superioridade ou sua valentia, a marginalidade e a “amoralidade” de seus crimes. O que muda, basicamente, é o seu palco de luta: em vez do pampa, a “orilla”. Ademais, assim como os poetas “gauchescos” resgatavam literariamente a oralidade dos gaúchos, Borges irá resgatar literariamente as formas da oralidade dos personagens da “orilla”, como foi visto no capítulo anterior.

Assim, o “compadrito” incorpora, como o gaúcho, as mesmas contradições, as duas caras distintas e iguais da barbárie e da civilização. Nessa linha, pode-se trazer à baila a figura emblemática do personagem Rosendo Juárez, que, ao tomar consciência de sua condição de “compadrito”, negar-se a lutar e abandona a “orilla. Por seu turno, Tadeo Isidoro Cruz, tomado de uma força intrínseca, vê-se impelido a voltar para o pampa, reassumindo a sua condição (o seu destino) de bárbaro, de rebelde, de indivíduo que não se adapta às regras da convivência social, uma das faces, segundo Borges, da própria natureza do homem argentino.¹⁴⁹

¹⁴⁹ A questão do individualismo e da dificuldade do argentino de conviver dentro de uma ordem social estabelecida é explorada por Borges em três ensaios fundamentais: “Nuestras imposibilidades”, in: *Sur*, nº 4, 1931, “Nuestro pobre individualismo” (OI, pp. 36-37), e “Nota sobre los argentinos”, in: LEWALD, Ernest. *Argentina, análisis y autoanálisis*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pp. 78-79.

De modo que a visão ampla e dialética da história e da tradição argentina permitiu a Borges combinar, forjado numa linguagem própria, a tradição e a modernidade. Consolida a construção de uma “mitología de la nada” que se perpetua, enquanto mito poético, como um dos momentos mais fecundos da literatura argentina.

Finalmente, faz-se necessário lançar alguns comentários mais pontuais sobre a poesia urbana de Borges pós-década de vinte. O primeiro fator a chamar a atenção é que a cidade que aparece nos poemas posteriores não muda substancialmente. A “orilla” e a figura do “compadrito”, bem como a referência aos seus antepassados épicos (familiares ou não) continua a desempenhar uma função similar. Curiosamente, muitos poemas que Borges escreve depois dos anos trinta em torno de Buenos Aires levam o título simples e pontual de “Buenos Aires” (são 4 poemas com este título), e mais um com uma pequena variante, “Buenos Aires, 1899”, de *Historia de la noche* (1977). A data no título deste poema não faz apenas referência a uma Buenos Aires pré-moderna, mas também ao ano e lugar de nascimento do poeta, a casa de seus avós maternos, na rua Tucumán, 840 (“El aljibe. En el fondo la tortuga./ Sobre el patio la vaga astronomía/ del niño. La heredada platería/ que se espeja en el ébano”, HN, p. 186).¹⁵⁰ São lembranças que Borges, como anota Ivan Almeida, não poderia ter, já que aos dois anos de idade sua família se mudou para Palermo. O importante, entretanto, é ressaltar que nos poemas Borges insiste no retorno a uma Buenos Aires mítica e imaginária já configurada em seus primeiros poemários.

De fato, no poema “Mil novecientos veintitantos”, de *El hacedor* (1960), há uma espécie de balanço daquilo que se buscava fazer esteticamente nos anos vinte no contexto literário e cultural argentino:

La rueda de los astros no es infinita
y el tigre es una de las formas que vuelven,
pero nosotros, lejos del azar y de la aventura,
nos creíamos desterrados a un tiempo exhausto,
el tiempo en que nada puede ocurrir.
El universo, el trágico universo, no estaba aquí
y fuerza era buscarlo en los ayeres;
yo tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos
y Ricardo pensaba en sus reseros (H, p. 211).

De certa forma se nota aqui um complemento de sua “fé literária”. A necessidade de se dar uma resposta, de buscar uma justificativa ou, em outras palavras, de justificar uma busca e uma escolha. A atividade literária e intelectual de Borges e sua geração (Ricardo

¹⁵⁰ Sobre “Buenos Aires, 1899” cf. análise de Alma Bolón Pedretti, “‘Puerta falsa en el tiempo’: Buenos Aires y Montevideo en dos poemas de Borges”, e Ivan Almeida, “Diez anotaciones al margen de un soneto de Borges – ‘Buenos Aires 1899’”, in: *Variaciones Borges*, nº 8, pp. 94-107.

Güiraldes) nesse período não foi fruto do acaso ou da mera “aventura”, mas de sentir-se “desterrado” em um tempo “exausto”. Em outros termos, de ver que uma tradição se esgotava, de que um mito novo deveria ser tramado: o mito “de tapias y cuchillos” que o poeta encontra não no presente, mas no passado (“y fuerza era buscarlo en los ayeres”). Construir um mito nas “orillas criollas” implicava ignorar, de certo modo, o poder irreversível do tempo, o tempo real que a tudo transformava (“No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo,/ (...)/ nada nos dijo que la historia argentina echaría a andar por las calles,/ la historia, la indignación, el amor,/ las muchedumbres como el mar,/ el nombre de Córdoba,/ el sabor de lo real y de lo increíble, el horror y la gloria”, idem, p. 211). Para constituir o mito, Borges se distancia da cidade do centro, das transformações materiais, da presença dos imigrantes, daí que se defenda daqueles que o acusam (o agridem) “en nombre de los rascacielos; otros, en el de los rancheríos de latas” (“Profesión de fe literaria”, TE, p. 127).

Em *El otro, el mismo* (1964), encontra-se dois poemas sobre Buenos Aires que além dos nomes iguais (“Buenos Aires”), um vem depois do outro. Não se trata, entretanto, de duas cidades desiguais, mas de cidades que se complementam. Uma que retorna e justifica a visão dos anos 20 e outra que a amplia no presente. No primeiro poema temos:

Antes yo te buscaba en tus confines
que lindan con la tarde y la llanura
y en la verja que guarda una frescura
antigua de cedrones y jarmines.
En la memoria de Palermo estabas,
en su mitología de un pasado
de baraja y puñal y en el dorado
bronce de las inútiles aldabas,
con su mano y sortija. Te sentía
en los patios del Sur y en la creciente
sombra que desdibuja lentamente
su larga recta, al declinar el día.
Ahora estás en mí. Eres mi vaga
suerte, esas cosas que la muerte apaga (OM, p. 324).

No segundo lê-se:

Y la ciudad, ahora, es como un plano
de mis humillaciones y fracasos;
desde esa puerta he visto los ocasos
y ante esse mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
me han deparado los comunes casos
de toda suerte humana; aquí mis pasos
urden su incalculable laberinto.
Aquí la tarde cenicienta espera
el fruto que le debe la mañana;
aquí mi sombra en la no menos vana

sombra final se perderá, ligera.
 No nos une el amor sino el espanto;
 será por eso que la quiero tanto (OM, p. 325).

Buenos Aires não é mais buscada, ou melhor, construída. Tal processo já foi realizado em décadas anteriores, já está cristalizado. Agora Buenos Aires faz parte de si, está definitivamente interiorizada, entranhada, o que permite recorrer livremente por seus símbolos, seus espaços. A memória, momento fecundo da criação, intensifica-se pela possibilidade de se rememorar aquilo que já foi poetizado pela poesia do próprio poeta (“Ahora estás en mí. Eres mi vaga/ suerte, esas cosas que la muerte apaga”).

Em “La noche cíclica”, também de *El otro, el mismo*, a noite, período de criação privilegiado por Borges nos poemas dos anos 20, permite o retorno aos lugares preferidos (“Una esquina remota/ que puede ser del Norte, del Sur o del Oeste,/ pero que tiene siempre una tapia celeste,/ una higuera sombría y una vereda rota”, OM, p. 241). Para Borges, Buenos Aires segue sendo a cidade inventada, a “rosa apagada”, composta de nomes pretéritos que apenas roçam com alguns índices da Buenos Aires real e moderna:

(...)
 Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
 trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
 esta rosa apagada, esta vana madeja
 de calles que repiten los pretéritos nombres
 de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
 nombres en que retumban (ya secretas) las dianas,
 las repúblicas, los caballos y las mañanas,
 las felices victorias, las muertes militares.
 (...) (“La noche cíclica”, OM, p. 241).

Voltar a uma Buenos Aires invisível (o eterno retorno) em sonho e em memória sempre foi a força inspiradora em Borges. É o seu tesouro, um tesouro perdido, “perdido por buscarte”, nas palavras de Cortázar, que acrescenta: “¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bom sauvage”.¹⁵¹

Em “Buenos Aires”, de *Elogio de la sombra* (1969), Borges volta a referir-se a uma cidade pessoal, íntima e imaginária. O poema está armado de forma narrativa, com uma interrogante inicial: “¿Qué será Buenos Aires?” A resposta vem cifrada nos lugares e imagens já conhecidas da Buenos Aires mítica; fundindo tempos e lugares como se fosse um labirinto urbano construído ao longo do tempo, como fica evidenciado em seu final:

¹⁵¹ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 8ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, p. 438.

Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan, es mi enemigo, si lo tengo, es la persona a quien le desagradan mis versos (a mí me desagradan también), es la modesta librería en que acaso entramos y que hemos olvidado, es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos (ES, p. 388).

No poema “Elogio de la sombra”, do livro homônimo, Buenos Aires se apresenta em um tempo atual e a iconografia está limitada, agora, à área central da cidade. O espaço não é mais o “arrabal”, os bairros periféricos (já tantas vezes evocados), mas o espaço do centro (a Recoleta, o Retiro, as ruas de Once). Borges, por essa época, vivia na rua Maipú, área central de Buenos Aires. O poeta, já cego, continuava nomeando os lugares guiado pelas lembranças que lhe permitiam reencontrá-los e trazê-los para perto:¹⁵²

Buenos Aires,
que antes se desgarraba en arrabales
hacia la llanura incesante
ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro,
las borrosas calles del Once
y las precarias casas viejas
que aún llamamos el Sur (ES, p. 395).

No livro *La cifra* (1981) aparece seu último poema intitulado “Buenos Aires”. Poema de profunda beleza e que sintetiza a iconografia de uma Buenos Aires perdida, soterrada pelas “torres de cemento y el talado obelisco”, mas que retorna salva pela memória convertida em outra (“He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires”, C, p. 303). Cristina Grau observa que “Este vaivén que sufre Buenos Aires a lo largo de la obra de Borges, esta historia de apariciones y desapariciones, de lo abstracto a lo concreto y de nuevo a la abstracción, pero siempre desde el ‘fervor’ por la ciudad, desde la obsesión por poseerla en un verso; en la última poesía de Borges se concreta en la voluntad de convertirla en arquetipo de la ciudad, en algo que permanezca más allá de su vida y más allá de las ‘contingencias del tiempo’”.¹⁵³ E para Carlos Alberto Zito, Borges, ao perder totalmente a visão “termina su contemplación de Buenos Aires y comienza su evocación. Allí se apaga la luz sobre ese escenario que era Buenos Aires, y a Borges no le

¹⁵² Talvez seja pertinente contar aqui uma anedota. Alberto Casares, editor e livreiro, organizou uma homenagem a Borges (27 de novembro de 1985) em sua livraria, situada na rua Arenales, centro de Buenos, resultando ser a última tarde que o escritor passou em Buenos Aires antes de morrer. Conta Casares que ao chegar na livraria, Borges perguntou: “Pero, ¿dónde estamos acá?” Casares respondeu: “Arenales entre Rodríguez Peña y Callao”. “No”, contestou Borges: “Acá no hay una librería. (...) Acá no hay ninguna librería porque si usted viene caminando por Arenales, en el sentido del tránsito, desde Rodríguez Peña hasta Callao, hay primero un edificio con un frente blanco, después...”, in: *Viva, Revista de Clarín*. Buenos Aires, 5 de março de 2000, p. 60. Percebe-se, nesta passagem, o extraordinário conhecimento mnemônico que tinha Borges de uma cidade que, para ele, não havia mudado, e que permanecia, nos seus mínimos detalhes, intacta em sua memória.

quedan más que recuerdos. Inconmovible, en *La cifra*, libro de 1981, continúa cantando a la ciudad de fin de siglo en poesías nostálgicas como ‘Milonga de Juan Muraña’ o ‘Epílogo’”.¹⁵⁴

Borges seguirá, até o fim de sua vida, “tecendo e destecendo imaginações derivadas”, no dizer do próprio Borges, daquela cidade que inventou e mitificou nos anos 20, inventando uma cidade que, como a Biblioteca que contém todos os livros, contém todas as cidades, todo um universo e se mantém eterna.

¹⁵³ *Borges y la arquitectura*, cit., p. 57.

¹⁵⁴ *El Buenos Aires de Borges*, cit., p. 36.

CAPÍTULO IV

MÁRIO DE ANDRADE E SÃO PAULO

São Paulo! comoção de minha vida...
M. de Andrade, "Inspiração".

Minha viola quebrada
Raiva, anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.
M. de Andrade, *Lira paulistana*.

1. NA PAULICÉIA DESVAIRADA

A poesia de Mário de Andrade começa cruzada pela cidade e termina cruzada por ela. O ciclo se inicia com a *Paulicéia desvairada* (1922)¹ e encerra com a *Lira paulistana* (1945). O itinerário, como se nota, é também cronológico. A relação entre cidade e poesia, em Mário, vai tomando contornos distintos ao longo do percurso. A cidade¹ evocada na década de 20 apresenta alguns aspectos distintos da que se evoca na década de 40. De modo que é possível fazer um contraponto entre a poesia urbana inicial e a *Lira paulistana*.

¹ Como se sabe, o livro de estréia de Mário é *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), publicado com o pseudônimo de Mário Sobral, incluído em sua *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Reúne poemas da fase pré-modernista de Mário, com forte influência da estética simbolista e parnasiana. Sobre a obra, cf. Telê Ancona Lopez, "A estréia poética de Mário de Andrade", in: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, pp. 3-15. Já *Paulicéia desvairada* será incluída na primeira edição das *Poesias completas*, no volume II, publicada pela Livraria Martins Editora, em 1955, que fazia parte do projeto *Obras completas* de Mário de Andrade. Somente nos anos noventa é publicada uma edição crítica de suas *Poesias completas* (Belo Horizonte: Villa Rica, 1993), preparada por Diléa Zanotto Manfio. De acordo com a pesquisadora, "a edição crítica das *Poesias completas* impôs-se como forma de reestabelecimento do projeto literário de Mário de Andrade, após trinta anos da primeira edição" (p.22). Os poemas de Mário citados e analisados ao longo deste trabalho se baseiam na edição crítica de suas *Poesias completas*.

A obra de Mário de Andrade, em particular de sua lírica (urbana ou não), tema que interessa aqui,² foi objeto de profundos estudos pelos mais destacados críticos brasileiros. O acervo bibliográfico é bastante significativo e, às vezes, exaustivo, para não dizer repetitivo. Revela-se aí uma diferença significativa com relação à poesia dos anos vinte de Borges que, por sua vez, não recebeu o mesmo aporte crítico, tanto em quantidade como em qualidade. Esta lacuna permanece até os dias atuais. De modo que os intensos estudos da poesia marioandradina, a partir da *Paulicéia*, facilitam uma abordagem interpretativa, sobretudo no que tange à questão da cidade, o que permite evitar, na medida do possível, a redundância crítica.

No capítulo anterior, observou-se como a cidade na poesia de Borges permanece mais ou menos a mesma, em suas linhas centrais, ao longo do tempo. No caso de Mário o processo é um pouco distinto. São Paulo aparece intensamente na *Paulicéia desvairada* e em alguns poemas de *Losango cáqui* e ressurge com intensidade nos anos 40, quando o olhar do poeta paulistano sobre a cidade apresentará matizes novos; a idéia de cidade em Mário vai sofrendo determinadas mudanças com o passar do tempo.

A cidade para Mário surge como um problema que é enfrentado de um modo direto, objetivo. O sujeito às vezes se afasta de seu objeto, buscando uma leitura objetiva mais clara. Mas nem sempre isso é alcançado. O mais comum é a diluição do sujeito com a própria cidade que se confunde com ele; a cidade alucinada se reflete na alucinação do próprio sujeito. Em Mário, sujeito e cidade estão fundidos e fragmentados desde o início (“Minha alma corcunda como a avenida São João...”, lemos no poema “Tristura”). Ela gera sempre uma relação problemática para o poeta. A cidade é um mosaico, um espaço indefinido, cindido, heterogêneo que converge com um sujeito também indefinido, fragmentado em seus devaneios psicológicos. Formam um casal que se atrai, mas que nem sempre se acerta, nem se conecta. Este conflito pode ser detectado no próprio manejo da linguagem, em que a cidade tem uma vinculação (pelo menos há uma busca explícita por esta vinculação) com uma estética vanguardista, com uma linguagem de *choc*, de corte, de simultaneidade, de fragmentação, embora esta linguagem experimental raramente se realize com sucesso no plano formal. Mário mostra uma profunda consciência de que a representação do novo, no qual a cidade se inclui de um modo preponderante, teria que

² Apesar de centrar o presente estudo em trono da poesia urbana de Mário, não se pode deixar de observar que em *Macunaíma*, particularmente, a cidade também se apresenta como tema fundamental no debate em torno da modernidade e da identidade cultural brasileira. Como é sabido, a personagem Macunaíma se defronta com uma São Paulo moderna e busca entender o seu movimento frenético e inusitado até então no

encontrar também uma nova roupagem que se opunha a uma estética passadista, sobretudo parnasiana, já destituída de força expressiva. Uma roupagem nova inspirada nas vanguardas européias que já haviam sido incorporadas por aqui, mas que necessitava de uma adequação à realidade dos trópicos.

Pois bem, o embate do poeta com a cidade que se moderniza, acarreta, para Mário, problemas mais agudos em torno da expressão poética que àqueles enfrentados por Borges. Afinal, como traduzir o novo? Como fazer com que o novo aflore na fatura, naquilo que Roberto Schwarz chama de fazer com que a *maneira* de significar, signifique? Surge daí uma das críticas mais agudas contra a poesia de Mário: a sua tendência ao “psicologismo”.³ Debate que não se retomará aqui, mas talvez seja importante tê-lo presente como um dos fatores diferenciais fundamentais entre a poesia urbana de Mário e a de Borges. Nas palavras de Roberto Schwarz:

Fosse Mário de Andrade menos psicologista e mais afeiçoado à imaginação, não associaria tanto valor à “experiência imediatamente vivida” em detrimento da evocação fantasiosa.

O psicologismo que apontamos não vai sem tributos. A poesia, por ser revelação de estados de subconsciência, fica limitada a eles. Perde o papel criador, pois o seu objetivo estaria no que a vida já gravou em nós, e não no universo por fazer, que é imaginário; fica estreitamente comprometida com a verdade – não com a sua, ficcional, mas com a real, que passa a ser critério de seu valor. Poesia e verdade psicológica tornam-se semelhantes, não há mais por onde distinguir. A tarefa poética vira busca da sinceridade.⁴

A partir desta constatação, ou seja, de uma interferência inevitável do fluxo do inconsciente, como fator predominante, em detrimento (ou com menos ênfase) do processo de polimento do poema, não seria um disparate dizer, como pode ser constatado nos poemas da *Paulicéia*, que a poética marioandradina fracassa naquilo que buscava ser: um modo diferente de representar o novo (no caso a cidade); não consegue instaurar de um modo convincente uma nova roupagem, fazer com que o modo de significar signifique. Claro que isso não diminui o mérito de Mário (como tanto frisou Lafetá) por haver buscado esta nova roupagem, por haver enfrentado este conflito e é aí que reside a força inovadora da sua poética. Neste aspecto, paradoxalmente, ocorre um ponto de confluência e divergência com Borges. Borges está distante do psicologismo de Mário, mas muito próximo desta busca pela cidade e por uma linguagem inovadora para representá-la. Por outro lado, a “vocação fantasiosa”, comum a Borges no processo de constru o imaginária

seu universo cultural amazonense. A partir de sua experiência em São Paulo, a cidade passa a constituir também o seu caráter (ou a acentuar a sua ausência de caráter).

³ Cf. Roberto Schwarz, “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, in: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 13-23; e Luiz Costa Lima, “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade”, in: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, pp. 47-128.

⁴ “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, cit., p. 17.

da cidade, não tem a mesma intensidade na poesia de Mário, preocupado mais em garimpar pelos devaneios de um sujeito mergulhado até o pescoço na “selva selvagem da cidade”.

Outro fator importante que se manifesta na poesia de Mário dos anos 20, é o conflito, a tensão (que surge em torno de 1925) em que Mário acrescenta ao seu projeto estético dos primeiros anos da década (visível na *Paulicéia desvairada* e *Losango cáqui*), aquilo que Lafetá chama de “obsessão com o caráter social da literatura”, desembocando na sua “descoberta do Brasil”. Tendência que Roberto Schwarz entende como frustrada pela incapacidade de Mário em trabalhar dialeticamente a relação entre o subjetivo, a arte (técnica) e o social. Nesta mesma perspectiva observa Lafetá: “O autor de ‘Eu sou trezentos...’ não obteve a síntese dialética que lhe permitisse solver o problema da divisão nítida entre arte, de um lado, e engajamento social de outro; pôde, todavia, colocá-lo em uma forma clara, que afasta no mais das vezes as simplificações mecanicistas e busca sempre conciliar os elementos da oposição”.⁵ Esse movimento dialético, Mário irá aprofundar e desenvolver com mais clarividência em uma fase posterior de seus trabalhos. É o que se pode constatar, por exemplo, no ensaio “A elegia de abril”, que é de 1941:

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e os superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. (...) O intelectual não pode ser mais um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do “mito” da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível. (...) Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre eles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta (“A elegia de abril”, ALB, pp. 193-194).

Nesta mesma direção já havia observado em “A Raposa e o Tostão” (1939):

Não há obra-de-arte sem forma e a beleza é um problema de técnica e de forma. (...) Forma estética, isto é, a obra-de-arte. Não mais a realidade, mas como que o seu símbolo —esse formidável poder de convicção da beleza que a torna mais real que a própria realidade (EP, p. 104).

Em Borges, como já foi visto, a crítica social, sobretudo ao projeto da modernidade presente na modernização da cidade do centro, também é visível, mas de um modo distinto; é uma crítica indireta colocada a partir de outros parâmetros, como por exemplo a

⁵ LAFETÁ, João Luiz, “A consciência da linguagem”, in: *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 183. A primeira edição deste fundamental livro de Lafetá é de 1974.

sobreposição da cidade imaginária à cidade real, concreta, através da poesia. Mário é um poeta engajado, mais apegado ao chão, a um projeto ideológico que se expõe com mais nitidez e que buscava provocar e polemizar.

Consideremos, agora, alguns aspectos específicos da *Paulicéia desvairada*. O livro foi (e é) visto pela crítica como o marco inicial da poesia moderna no Brasil. Reúne 22 poemas e um “Prefácio”, o tão comentado “Prefácio interessantíssimo”, uma espécie de “Tratado poético” de Mário de Andrade. Na perspicaz leitura de Lafetá, o livro é o “primeiro esforço de se criar entre nós o verso moderno, capaz de representar a agitação e o tumulto da vida nas grandes cidades”.⁶ De fato, em linhas gerais, o livro se apresenta como uma espécie de espetáculo público em que o eu lírico, caracterizado na figura do Arlequim, agita-se, berra, sofre, e a cidade (que geralmente se confunde, funde-se com o próprio sujeito) é o cenário em que se desenvolve a ação, onde se manifestam as múltiplas falas –explorando o seu potencial polifônico e polissêmico–, que surgem das ruas, das avenidas, dos parques, dos homens que “passam sonambulando”, onde o sujeito pode encenar as suas múltiplas máscaras.⁷ Esse espetáculo toma forma no olhar desvairado de um eu embriagado pelos signos que a cidade em processo de modernização vai oferecendo. O sujeito passa a traduzir, então, a pulsão urbana da capital paulista através de suas múltiplas identidades. É um sujeito que se encontra também desvairado pelo novo ritmo do mundo moderno, incorporando a agitação urbana, as vozes heterogêneas da urbe moderna que ecoam na sua própria voz (seria talvez aquilo que o próprio Mário chama de “pluritonalidade moderníssima”). Em outras palavras, o poeta capta a eminência de um limite: as mudanças de funções e da fisionomia da cidade labiríntica que se reflete na “imagem dos labirintos de sensações do homem contemporâneo, caminhos da dispersão do ‘eu’”.⁸ Para conhecer o novo que muda a fisionomia da cidade, é preciso vivenciá-lo, “penetrar em seus labirintos, (...) tornar-se um com ela, por isso a proposta da *minha Loucura*: que o poeta ponha a máscara, necessária a esse trabalho de conhecimento. (...) A

⁶ Idem. “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*”, in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 54.

⁷ No brilhante livro de João Luiz Lafetá, *Figuração da intimidade*, cit., particularmente a “Pequena introdução às máscaras” (pp. 1-34), o tema das máscaras é estudado com profundidade, pois, para o autor, as várias máscaras incorporadas pelo sujeito poético é um dos traços mais marcantes do universo poético de Mário. O tema já havia sido tratado por Anatol Rosenfeld em “Mário e o cabotinismo”, in: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 185-200, e pelo próprio Mário em 1939, “Do Cabotinismo”, in: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972, pp. 77-81. Uma bibliografia mais detalhada da crítica em torno da poesia de Mário será arrolada ao longo deste capítulo, bem como na bibliografia final.

⁸ Idem. “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*”, in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 54.

integração do eu-lírico ao plano da cidade permitirá que ele intervenha e cumpra sua função social: ajudar a melhorar esse ambiente hostil, esse *topos* da morte”.⁹

Em Mário, o confronto com o espaço citadino moderno é direto e intencional. Um confronto que inviabiliza ao poeta o encontro de uma síntese, de uma totalidade e unidade, reforçado por um olhar fragmentado e de choque. O sujeito lírico é um apaixonado que quer entregar-se, mas, ao mesmo tempo, mostra-se alusivo e irônico, refletindo um mal-estar que se acentua na medida em que se vê impossibilitado de encontrar um equilíbrio, a harmonia desejada entre ele e a cidade. Há uma tensão entre a cidade conhecida, com a qual se identifica (a cidade da infância) e a cidade nova, que se metamorfiza constantemente, provocando um distanciamento entre o eu e a cidade. Embora esse distanciamento nem sempre seja alcançado, ele está sempre presente na medida em que o eu se vê sempre impedido a realizar um momento de fusão total com uma cidade que se desliza cada vez mais, que muda a sua maquiagem de um dia para outro. Daí que a presença dos novos ícones da cidade moderna acentuem a crise que toma conta do eu e o alucinem. A dança entre o mundo externo e o interno está quase sempre fora de compasso, em desarmonia. Esta desarmonia se materializa também no processo de representação poética (o manejo da linguagem) dos sentimentos que a cidade desperta no eu (o verso harmônico nem sempre se materializa). A cidade ora o atrai, ora o repele, ora o desvaria, ora o fascina, criando um descompasso entre a “forma da expressão” e a “forma do conteúdo”. A poesia, assim, lança-se na busca de uma tomada de consciência de uma nova realidade citadina que exige uma nova roupagem (tradução) que nem sempre é alcançada, mas que é, e isso é importante frisar, sempre buscada.

O valor, a importância dessa poesia deslumbrada e desvairada, está justamente na crise, na busca; é uma poesia de tateio, de tiro e pontapé em que o alvo nem sempre está focado, vai para qualquer lado. Nesse movimento, insere-se a poética urbana de Mário; determina a sua posição de leitura, como se tentou explicitar na leitura do poema “Tietê”, em que o sujeito, embora opte pelo caminho do presente, da cidade moderna, não sabe, em contrapartida, aonde isso vai dar, o que irá encontrar, pois tudo está cruzado pelo estigma do “novo”. O “novo” acaba, muitas vezes, cegando-o e confundindo-o. É o espanto do inusitado, daquilo que revela e daquilo que ainda não se revelou.¹⁰

⁹ JAGUARIBE, Vicência Maria Freitas. “A cidade moderna e a busca de um território para a poesia”, in: *Língua e Literatura*, n° 20. São Paulo, 1992/1993, pp. 96-97.

¹⁰ Lafetá sintetiza esplendidamente este processo problemático na *Paulicéia*: Talvez seja este o grande problema da *Paulicéia desvairada*: equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão. Este jogo arriscado (...), nem sempre –e para

O sujeito poético em “Tietê”, como já foi observado, manifesta pouca importância pelo passado colonial (a via do Mato-Grosso), pelo menos neste momento, e opta ou privilegia a via do presente (da cidade moderna) no qual está mergulhado. O rio, que cruza a cidade, é o centro, o coração que pulsa e dá vida a ela. O sujeito, em Mário, flana pela Paulicéia na busca por captar o movimento, a sensação do “novo”, a vivência do *choc*; enfim, de encontrar e entender essa nova fisionomia que a cidade ia adquirindo por um processo de modernização.¹¹ É por isso que o espaço privilegiado se circunscreve ao centro da cidade, aonde está o comércio, a multidão, os imigrantes, o movimento dos automóveis, as ruas e as avenidas iluminadas e agitadas.

Mas, apesar de se fixar no presente da cidade, a poesia de Mário não se contamina no mero descritivismo-costumbrista-realista. Mário não constrói e não mitifica uma cidade imaginária calcada no passado, mas tampouco trabalha numa perspectiva de representação mimética do espaço urbano do presente. Sua poética busca captar impressões, fissuras, movimentos, detalhes que visam (com maior ou menor êxito) desnudar aquilo que está por trás, no subterrâneo do tecido urbano e que tem relação com aspectos culturais, com a identidade, a tradição, a oralidade e a história da cidade e, num sentido mais amplo, com a história do país.

Uma das questões que cruza a poesia inicial de Mário está configurada na busca por um equilíbrio entre a expressão do conteúdo e a expressão da forma. É a relação problemática entre aquilo que Lafetá tão bem definiu como o “projeto estético e ideológico”, levado a cabo pelo Modernismo brasileiro. Nas palavras do crítico:

Mário é, de fato, (...) o esforço maior e mais bem-sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional”.¹²

A poesia de Mário, nota-se, busca equacionar uma poética do choque com um equilíbrio formal, ainda que nem sempre alcançado. A poesia que virá depois da *Paulicéia*, no entanto, cuja preocupação com a cidade se amplia para o país como um todo, irá lograr

dizer a verdade: muito raramente— resolveu-se a favor de Mário neste primeiro livro. A delicada cristalização do lirismo, que segundo Hegel consiste na passagem de toda a objetividade à subjetividade, é perturbada pelo movimento incessante entre a Paulicéia e o desvairado travador arlequinal. Mas o fato de ter tentado isso, de ter tentado forjar essa modernidade da representação, foi o lance feliz de Mário de Andrade: nesse instante, e retomando agora a frase de Adorno, um momento histórico fez-se essencial na sua obra, in: “A representação do sujeito lírico...”, cit., p. 62.

¹¹ Uma leitura da poética marioandradina à luz de Baudelaire (via Benjamin) é realizada por Lisana Bertussi, “Da melancolia à alegoria: o percurso do olhar na modernidade. Uma leitura da poesia de Mário de Andrade segundo Benjamin”, in: *Cultura e Saber*, V. 2, nº 1. Caxias do Sul, set. 1998, pp. 112-125.

aquilo que Antonio Candido sintetiza como a passagem do “*modernismo* propriamente dito à *modernidade*, que recupera a tradição ao superá-la”.¹³ De fato, os modernistas brasileiros, e não somente Mário, de modo geral, buscaram intensamente um modo novo de ler a “realidade brasileira”, centrando seus esforços em uma realidade próxima, sobretudo o fenômeno urbano, e uma releitura do passado do país.

No primeiro verso do primeiro poema da *Paulicéia*, “Inspiração” (“São Paulo, comoção de minha vida”), e nos versos subseqüentes, pode-se vislumbrar um dos aspectos-chaves da poesia urbana inicial de Mário. O sujeito poético em Mário se dirige concretamente e preferencialmente à cidade real, presente, a São Paulo dos anos vinte e não a uma cidade da memória, localizada no passado ou inventada. Isso não implica, como se verá, a ausência total de uma referência ao passado da cidade, a sua história, a sua memória, como no poema “Anhangabaú”. Esse não é, entretanto, o traço predominante na *Paulicéia*. Seu foco busca sempre o referente, o espaço presente e em mudança; esse movimento deslizante, fugaz que caracteriza a cidade moderna. A mirada, porém, nem sempre logra dominar um espaço que se fragmenta. Com freqüência, o sujeito poético se vê incapaz de uma leitura contida. O espaço da cidade não se subordina a sua perspectiva; não há a predominância de um olhar objetivo sobre o objeto, uma mediação harmônica entre o sujeito privado e o espaço público. Ao contrário, o sujeito, perdido na cidade moderna, é arrebatado por ela, sua identidade entra em crise, seus referentes culturais se fragmentam e, concomitantemente, a possibilidade mesma de sua representação. A crise da representação de uma realidade também em crise, ou em mudança, passa a ser, então, uma das características mais marcantes da *Paulicéia desvairada*.

Mário, desse modo, concentra-se em uma cidade que se faz cada vez mais vertical, em ruas cada vez mais movimentadas e transformadas. Está preocupado em detectar e traduzir os aspectos de inovação, as novas experiências espaciais e temporais que se vinculam com a velocidade, o movimento que se desenvolve na rua, o comércio, o processo imigratório (e seus efeitos na mudança da fisionomia da cidade, na mescla das línguas), a arquitetura, o desaparecimento e nascimento de novos espaços (públicos e privados), o enfrentamento político, os interesses econômicos e sociais opostos; em suma, vê a cidade como teatro em que se desenvolve, de um modo complexo e inusitado, uma nova conformação social e cultural. O sujeito, mergulhado na Paulicéia, de noites enlouradas e silenciosas, enlouquece, desvaria-se e deslumbra-se com o “novo” trazido

¹² “A consciência da linguagem”, cit., p. 153.

¹³ “O Poeta Itinerante”, cit., p. 278.

pela modernidade. A pergunta sobre o que fazer com o velho (o passado, a tradição, a cidade velha) em confronto com o novo, com o presente, em Mário, faz-se conflito talvez insolúvel. Um conflito que se traduz em certa melancolia pela perda ou desaparecimento gradual da cidade íntima. Melancolia que se agrava a medida que o olhar afinado do sujeito começa a desmascarar as contradições e limites desse “novo”. A *Paulicéia* é um grito de alerta e de dor; a confirmação de que algo se perdeu e se perde e de que o novo talvez não seja, necessariamente, o melhor caminho, mas apenas uma face a mais do progresso que chegou para ficar.

A modernidade, entendida aqui como progresso industrial e as conseqüentes mudanças provocadas por ele, conduz e determina a quebra, a ruptura com relação à tradição e à conseqüente fragmentação de um estado social e cultural estabelecido, ainda que em sua provisoriedade; provoca um mal-estar que exige a busca de novos sentidos frente àquilo que se fragmenta. Surge daí a necessidade de identificar os rastros perdidos da grande tradição do modernismo em um sentido mais amplo. Nessa direção converge a crítica de Marshall Berman ao lembrar que Octavio Paz certa vez "lamentou que a modernidade 'tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deitar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para outro: a modernidade se tornou incapaz de retornar as suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação". E completa: "pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante. (...) Esse ato de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades —e nos homens e mulheres modernos— de amanhã e do dia depois de amanhã".¹⁴ Nesse ponto talvez seja possível

¹⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, cit., pp. 34-35. Berman acrescenta que os modernistas do passado podem devolver-nos o “sentido de nossas próprias raízes modernas. (...) Eles podem ajudar-nos a conectar nossas vidas às de milhares de indivíduos que vivem a centenas de milhas, em sociedades radicalmente distintas da nossa - e a milhões de pessoas que passaram por isso há um século ou mais. Eles podem iluminar as forças contraditórias e as necessidades que nos inspiram e nos atormentam: nosso desejo de nos enraizarmos em um passado social e pessoal coerente e estável, e nosso insaciável desejo de crescimento - não apenas o crescimento econômico mas o crescimento em experiência, em conhecimento, em prazer, em sensibilidade - crescimento que destrói as paisagens físicas e sociais do nosso passado e nossos vínculos emocionais com esses mundos perdidos; nossa desesperada fidelidade a grupos étnicos, nacionais classistas e sexuais que, esperamos, possa dar-nos uma firme 'identidade' e, ao lado disso, a internacionalização da vida cotidiana -nossas roupas e objetos domésticos, nossos livros e nossa música, nossas idéias e fantasias-, que espalha nossas identidades por sobre o mapa-múndi; nosso desejo de sólidos e claros valores em função dos quais viver e nosso desejo de abarcar todas as ilimitadas possibilidades de vida e experiência modernas, que oblitera todos os valores; as forças sociais e políticas que nos impelem a

entender uma poesia que busca, em meio ao caos cada vez mais imperante, encontrar algum sentido, algum valor na crise que a cidade engendra.

Aflora, então, a medida que o sujeito mergulha no moderno, uma movimento de rechaço, de distanciamento (estranhamento) crítico do eu com relação ao espaço urbano. Mário, desse modo, busca armar uma poética em que se trama, por um lado, uma simbiose entre um lirismo marcadamente pessoal e os elementos de sua cidade real, concreta, que desfaz a fronteira entre o interno (o eu subjetivo) e o externo (a cidade concreta), mas que não esconde, por outro lado, uma relação tensa entre este espaço subjetivo e o objetivo que termina por desembocar, inevitavelmente, numa cisão com o mundo externo.¹⁵

Na verdade, um dos problemas enfrentados nesse momento por Mário é o jogo de forças posto em cena entre a busca por fazer da “função referencial” uma “função poética”. Nesse movimento manifestam-se, por um lado, a necessidade de se entender o que vinha ocorrendo com a cidade em mudança frenética, deixando de ser uma cidade provinciana para ser uma cidade grande, cosmopolita. A poesia quer traduzir a crise da cidade, que vai perdendo cidadina que coloca em cheque a idéia de cidade enquanto espaço harmonioso, *uno* e solidário. Crise que está cruzada, como já foi observado por vários críticos, por um crise também pessoal, de questionamento do papel do intelectual e artista frente a uma realidade social e cultural que se problematiza, saindo do âmbito estritamente citadino para o âmbito nacional. Por outro lado, e concomitantemente, luta para se libertar das formas arcaicas do fazer poético (motivado pelos ventos do “espírito novo” que vinham de fora). Essa relação tensa e problemática entre leitura e forma poética está claramente sintetizada por Mário na fusão dos três princípios fundamentais da rebelião modernista dos anos 20: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora-nacional” (“O movimento modernista”, ALB, p. 242).

explosivos conflitos com outras pessoas e outros povos, ainda quando desenvolvemos uma profunda percepção e empatia em relação a nossos inimigos declarados, chegando a dar-nos conta, às vezes tarde demais, de que eles afinal não são tão diferentes de nós. Experiências como essas nos unem ao mundo moderno do século XIX” (Ibid., p. 34).

¹⁵ João Luiz Lafetá captou com argúcia esse duplo processo de aproximação (de identificação) e de repulsa, de cisão: “A cidade não surge apenas como o ‘correlato objetivo’ (Eliot) dos sentimentos do eu, pois tais sentimentos existem em função da cidade, de modo que a autodescrição tem de ser também a descrição da cidade. Quero dizer que no caso de Mário de Andrade não se trata simplesmente de buscar fora da subjetividade a imagem objetiva que a represente (como nos maus poetas), mas que este sujeito da poesia é, ele mesmo, formado pela realidade que canta, e está tão ligado a ela quanto o título geral dos poemas procura sugerir”, in: “A representação do sujeito lírico...”, cit., p. 64. Também José Paulo Paes capta a simetria (e assimetria) entre o interno e o externo ao observar “a tumultuosa interioridade do poeta e a não menos tumultuosa exterioridade da sua Paulicéia”, in: “Cinco livros do Modernismo brasileiro”, cit., p. 93.

A poética de Mário consolida-se dentro de um processo de apropriação da cidade que vai se transformando à medida que amadurece e solidifica a sua escritura e também a sua condição de intelectual. Uma trajetória que avança não de um modo linear, mas com profundas rupturas e impasses que intervêm e determinam mudanças de rumo. Sua poética está sempre presa, em um grau maior ou menor, às circunstâncias. Daí que haja um enfoque distinto, uma maneira distinta de olhar a cidade presente na *Paulicéia desvairada* (que reflete de certa forma um momento histórico específico) e a poética de uma fase mais tardia, já próxima de sua morte, nos anos 40. A cidade muda, mudando também a idéia que se tem dela, oferecendo, cidade e representação, outras configurações. O ponto divisor está centrado na diferenciação que ocorre na relação que o artista articula em um primeiro momento e em numa fase posterior. Veremos isso mais adiante..

De modo que a poesia de Mário está impregnada dessa tensão e desse impacto modernizador que invade a cidade. Procura dar conta do processo e acaba por terminar, muitas vezes, desvairado em meio a uma cidade também desvairada. A serenidade e sobriedade analítica, racional presente na poesia de Borges contrasta com a ebriedade da poesia da *Paulicéia*. Mário é explosivo, demarca um momento histórico e o início de sua trajetória poética, bem como da tradição literária brasileira.

2. UM JOGO AMOROSO: A PAIXÃO POR SÃO PAULO

O questionamento feito pelo narrador do poema “Tietê” (“Nadador, vamos partir pela via dum Mato Grosso?”) pode servir como ponto de partida de um itinerário pela poética urbana de Mário. A via possível vislumbra um movimento que, no contexto do poema, mantém o narrador preso no seio da cidade que o deslumbra. É o momento da descoberta, do tateio. Num segundo momento, porém, é possível pensar que o deslumbramento inicial do narrador dará lugar a um movimento mais complexo, mais dilatado e problemático. Se a *Paulicéia* e o *Losango cáqui* se limitam a cantar a São Paulo moderna, os poemários que seguem buscam desbravar uma realidade desconhecida do Brasil.

O primeiro poema da *Paulicéia*, “Inspiração”, abre as portas para se penetrar no universo do eu e da cidade. Um universo que busca o encontro ou a confirmação de uma relação íntima entre o eu e a cidade que canta:

São Paulo! comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original!...
 Arlequinall!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma... Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Arys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!

São Paulo! comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América (PD, p. 83).

Em "Inspiração" (e também em outros poemas da *Paulicéia*), poder-se-ia dizer que estamos frente a uma poética que busca operar uma fusão, um encontro entre o eu e o objeto, o espaço citadino em seu momento concreto e presente. O movimento é de identificação, de aproximação e não de distanciamento. Essa relação, que se poderia chamar de uma relação amorosa, é, em definitiva, o que inspira o poeta para a escritura. A inspiração (o lirismo), para Mário, vem antes da técnica compositiva, momento em que se inicia o processo de lapidação do poema (a arte). Essa visão do fazer poético está calcada na fórmula de Paul Dermée (lirismo+arte=poesia), como explicita no "Prefácio interessantíssimo":

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é moldar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos (PD, p. 63).¹⁶

A retomada do lirismo na sua forma mais pura e desvencilhada de obstáculos racionais-compositivos caracteriza em grande medida os poemas desvairados que povoam a *Paulicéia*. Deslumbra-se, aqui, de início, o movimento de reação à tradição precedente (à poética parnasiana) e sua rígida normatividade. Mas isso não significa a busca pelo lirismo em detrimento de qualquer rigor técnico, ainda que as idéias de Mário não se realizem de um modo satisfatório na sua prática compositiva. Nas palavras de Lafetá:

Por certo, o desejo de se livrar do cárcere passadista implica recusa à legislação estética parnasiana. Mas não implica, necessariamente, numa recusa a toda e qualquer legislação. Mário sempre teve presente— mesmo nos momentos de maior ênfase sobre o lirismo— a necessidade e a importância da técnica. Sua formação rigorosamente intelectualista não permitiria a adoção do irracionalismo absoluto; no refinado conhecedor de música a inclinação construtiva estava enraizada de longa data e

¹⁶ O próprio Mário se referiu ao termo "inspiração" em seu tratado poético *A escrava que não é Isaura*, publicado um pouco depois do "Prefácio interessantíssimo", em 1924 (mas escrito entre abril e maio de 1922), que é um complemento das idéias apresentadas inicialmente no "Prefácio": "A inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são *vitaís*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas" (EI, pp. 208-209).

não daria chance a uma concepção de arte que simplificasse a questão da ruptura pela simples elisão da técnica.¹⁷

No primeiro verso de “Inspiração”, o objeto para o qual se dirige o sujeito é claramente identificado: a cidade de São Paulo. Ao ser identificada e imediatamente interiorizada, nos versos subseqüentes, a cidade passa a refletir o próprio estado interior do sujeito lírico. Subentende-se que a cidade converte-se em inspiração, é a musa inspiradora do poeta.

Evidencia-se, no poema, um sentimento afetivo, íntimo (quase idolatrado) que une o eu poético com a cidade (“São Paulo! comoção de minha vida.../ Os meus amores são flores feitas de original!...”). Declara-se, explicitamente, a “paixão” que o sujeito sente por sua cidade, um sentimento que se intensifica ao extremo, se concebemos o significado polissêmico da palavra “original”: aquilo que está no seu estado de pureza e por isso é singular, único, extraordinário, tônica que atravessará o poema. Há um sentimento amoroso que aproximando-se, por vezes, ao próprio delírio. A busca por identificar-se com a cidade linda com o desejo de manter viva a possibilidade de concretizar uma espécie de felicidade original, embora reconheça o processo de transformação da iconografia urbana. Mas este processo de transformação, entretanto, ainda não representa um perigo para a felicidade, por isso que nos defrontamos na *Paulicéia*, ora com poemas em que ocorre um encontro harmonioso entre o eu e a cidade, ora o eu se põe em estado de alerta e distanciamento crítico, momento em que encontramos os poemas mais bem elaborados esteticamente, pois a emotividade dá lugar à reflexão e ao trabalho mais apurado de composição formal.

Como poema introdutório, “Inspiração” tem a função primeira de ser uma espécie de anfitrião a antecipar as coordenadas necessárias para prosseguir o itinerário pelo universo do eu e da cidade. Por meio do olhar caleidoscópico do eu, o leitor é convidado a segui-lo neste passeio de aventuras, encontros e desencontros. Assim, o leitor começa a percorrer pelo traçado da cidade e pelo universo subjetivo do sujeito, como se estivesse munido de uma câmara, registrando e revelando a topografia, a paisagem da cidade, suas ruas, praças, parques, jardins, teatros, edifícios, pessoas, etc., em uma desvairada busca por traduzir

¹⁷ “A consciência da linguagem”, cit., p. 170. Vale ressaltar que, nesse ensaio, Lafetá refuta brilhantemente a oposição apontada por alguns críticos de peso (como Roberto Schwarz, já citado), entre o lirismo (o psicologismo) e a técnica (o estético). O crítico mostra, através de um estudo detalhado de ensaios críticos de Mário, que ambos pontos conflitantes de fato existem, mas não são “polaridades irreconciliáveis”, mas que coexistem, de um modo problemático, dentro do pensamento e da obra de Mário e é essa oscilação entre a psicologia (lirismo) e a estética (técnica) que revelam a profunda consciência da linguagem de Mário e é um dos aspectos mais importantes de sua obra.

poeticamente a sua fisionomia, a sua identidade. O sujeito se dirige claramente à cidade concreta, uma cidade com a qual se identifica, sente-se unido. O “Arlequim” quer conquistar a cidade, conciliar-se com ela, perder-se nela e para isso incorpora em seu próprio corpo (os “trajes de losango”) o corpo da cidade (“arlequinal é o poeta e é a cidade”, anota Lafetá), embora isso nem sempre seja possível.

O anfitrião é o “Arlequim” (*arlechino*), o palhaço-bufo, “amante cínico”, o pícaro “trovador” e provocador, de “trajes de losango”, “que despreza as conveniências e as fórmulas sociais. No TEATRUM MUNDI, abrem-se as cortinas para a encenação da hipocrisia e da máscara”.¹⁸ O traço dominante neste poema-abertura é o da subjetividade ou emotividade. Esse aspecto, que costuma ser visto como um dos pontos frágeis da *Paulicéia*, prevalecerá, de modo geral, nos demais poemas que compõem a *Paulicéia* e intensificar-se-á cada vez mais à medida que vai avançando e intensificando o desnudamento da cidade modernizada. É uma poética de aproximação e de distanciamento, de aliança e dissidência. Os poemas da *Paulicéia desvairada* não conseguem se desvencilhar de um impulso alucinatório, delirante que invade o poeta no momento da escritura. Nesse aspecto, o próprio Mário iria observar em 1924:

Foi nesse delírio de profunda raiva que *Paulicea desvairada* (sic) se escreveu, no final de 1920. *Paulicea* (sic) manifesta um estado de espírito eminentemente transitório: cólera cega que se vinga, revolta que não se esconde, confiança infantil no senso comum dos homens. Estes sentimentos duram pouco. A cólera esfria. A revolta perde sua razão de ser. A confiança desilude-se num segundo. Comigo duraram pouco mais que um refluxo. Passaram. Deveria corrigir o livro e apagar-lhe estes aspectos? Não. Os poemas foram muito corrigidos. Muita coisa deles se tirou. Alguma se juntou, mas os exageros, tudo quanto era representativo do estado de alma, e não desfalecimentos naturais em toda criação artística, aí se conservou. Uma obra de arte não é expressiva só pelas belezas que contém. Ou o Sr. Alberto de Oliveira seria superior a Castro Alves. Muitas vezes os defeitos são mais interessantes e comoventes que as belezas. Direi mais: muitas vezes o defeito é uma circunstância de beleza.¹⁹

Como acuradamente observou João Luiz Lafetá, “nomeando e individualizando seu primeiro motivo temático, a cidade-Paulicéia, o poeta se faz mais ligado a ela: atribuindo-lhe a seguir seu próprio estado de ânimo, cria uma identidade entre os dois. Pois quem é que se encontra desvairado, o eu ou a cidade?”.²⁰ Mário assume o papel do *flâneur*, pondo-se a olhar o deslocamento do espaço da cidade e captando, ao máximo, suas múltiplas manifestações.

O segundo verso de “Inspiração” é esclarecedor enquanto índice do que representa a cidade para o sujeito: “Os meus amores são flores feitas de original!...”. “Os meus amores”

¹⁸ SOUSA, Ilza Martins de. “*Paulicéia Desvairada*: a poética da cidade”, in: *Revista da ANPOLL*, nº 3. São Paulo, maio 1997, p. 85.

¹⁹ *Apud* João Luiz Lafetá, “A representação do sujeito lírico ...”, cit., pp. 57-58.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

se pluralizam porque a cidade (o amor total, uno) será, ao longo do livro, fragmentada em imagens amorosas, e por isso constituem-se originais: únicas, singulares, extraordinárias. Essas imagens conformam o corpo da cidade focado pelo Arlequim: cores, “Sol”, “bruma” (neblina), “ouro”, “elegâncias”, “perfumes”, “lirismo” (“Bofetadas líricas no Trianon”), “branca” (“Algodão”), “as costureirinhas”, etc., e, finalmente, aquilo que provém do “novo” (os ventos modernos) a povoar o espaço primitivo dos “desertos da América”.

Observe-se, por exemplo, para a imagem do Arlequim (do eu e da cidade): “Arlequinal!...Trajes de losangos...”, o traje do palhaço-trovador reflete e confunde-se com o desenho da cidade em forma de um tabuleiro de xadrez colorido: “Cinza e ouro...”. Dá-se início, então, ao espetáculo público enumerando os elementos (formas, cores, iluminação, clima) que constituem a plástica da cidade que se transfigura à tela pelo movimento cadenciado e harmonioso do pincel do artista-bufo, em que as imagens antitéticas (o “cinza” da “bruma”: o frio e a escuridão do inverno; a “luz” de “ouro”: o calor e a luminosidade do sol de verão ou das luzes artificiais) são anuladas pela intervenção de um estado climático em equilíbrio (“Forno e inverno morno...”). Note-se para o jogo lúdico das oposições (que se sobrepõem) e as aliterações e semantemas: “F(or)(no) e inver(no) m(or)(no)”, em que o “no” reiterado determina um movimento em direção ao interior, como um forno ou o útero da mãe que protege o filho do “inverno” e do calor intenso (“forno”) do verão, que são manifestações meteorológicas externas. Forçando um pouco o raciocínio, “or”, em francês, significa “ouro”, citado também anteriormente no poema, o que pode ser uma metonímia da cidade como o espaço precioso, sagrado e iluminado. A imagem da “mãe” é intensificada pela relação amorosa que une o eu à cidade vista como figura feminina-materna, ou seja, o sujeito antropomorfiza a cidade, que passa a ser “a noiva inoportuna, imprevista, das alucinações do poeta” (nas palavras de Ilza M. de Sousa), que o eu quer (deseja) possuir, envolver-se (numa atitude incestuosa que possibilita, simbolicamente, o nascimento de uma filha, fruto do matrimônio ou de um encontro amoroso: “Nunca nos encontramos.../ Mas há *rendez-vous* na meia-noite do Armenonville.../ E tivemos uma filha, uma só.../ Batismos do sr. cura Bruma;/ água-benta das geroas monótonas.../ Registei-a no cartório da Consolação.../ Chamei-a Solitude das Plebes...”, “Tristura”, PD, p. 90). Não se pode esquecer que o ato incestuoso simboliza, a rigor, um movimento de retorno ao útero. Nessa perspectiva simbólica do “útero” da mãe como o espaço fechado e da proteção, Giulio Carlo Argan argumenta que

la ciudad que en el pasado era el lugar cerrado y seguro por antonomasia, el útero materno, se transforma en el lugar de la inseguridad, de la inevitable lucha por la supervivencia, del miedo, de la

angustia, de la desesperación. Si la ciudad no se hubiera transformado en la megalópolis industrial, si no hubiese tenido el desarrollo que tuvo durante la era industrial, las filosofías de la angustia existencial y la alienación tendrían muy poco sentido y no serían -como son- la interpretación de una condición objetiva de la existencia humana.²¹

O processo que subjaz à *Paulicéia desvairada* está cruzado por essa transformação da cidade “fechada”, provinciana, em cidade moderna, donde se manifesta as vicissitudes de um eu que se vê desorientado ao perceber o corte de seu cordão umbilical, ou, se se preferir, ao perceber que a sua amada imortal se transformou (e se transforma) em algo que ele não conhece mais. Nesse momento, o eu delira e desvaria. A cidade, assim, é a sua musa inspiradora e protetora e o seu pesadelo, o seu “não-ser”. A presença da cidade-mulher (“essa mulher! É louca, mas louca/ Pois anda no chão”, “As enfibraturas do Ipiranga”, PD, p. 109), de “Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...”, faz-se cada vez mais ambígua, pois se refere tanto ao modo de ser característico dos paulistanos como às características da cidade-mulher com esse toque de cosmopolitismo (“Perfumes de Paris...Arys!”) em contraste com o provincianismo (“Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...”).

Seguindo nessa linha da cidade como imagem feminina, como a “noiva dos amores arlequinais”, Ilza Martins de Sousa observa que a Paulicéia “é criação do corpo celibatário do poeta. As máquinas celibatárias realizam matrimônios impossíveis, frutos de alucinações. ‘Ninguém os assistirá nos jamais’. São uniões ilícitas. Essa inonimada relação fica mais visível quando recuperamos a origem do termo matrimônio –do lat. *matrimonium*, de *mater* – tris, ‘mãe’”.²² A imagem da noiva e do matrimônio impossível que ninguém assistirá está estampada nesses versos do poema “Tristura”, da *Paulicéia*: “Paulicéia, minha noiva... Há matrimônios assim.../ Ninguém os assistirá nos jamais!”. A imagem ambígua da “noiva” e da “mãe” corrobora com a idéia lançada acima da cidade também como a imagem protetora da mãe para com o filho.

Talvez fosse mais produtivo separar a imagem da cidade como a mulher desejada da imagem da cidade como a mãe protetora e acolhedora. A noiva com a qual o sujeito quer unir-se se conformaria na imagem da cidade em um sentido mais amplo, enquanto que a imagem da mãe estaria centrada em um espaço mais restrito, a casa ou o quarto. João Luiz Lafetá desenvolve essa idéia na análise que faz de alguns poemas de *A Costela do Grã Cão*, poemas compostos entre 1924 e 1940. Nas palavras de Lafetá: “pois são exatamente o conflito, o despedaçamento do ser e a tentativa de recompô-lo, que geram os poemas

²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Trad. de Beatriz Podestá, Barcelona: Editorial Laia, 1984, p. 203.

reunidos em *A Costela do Grã Cão*. À angústia da crise sucede um intenso desejo de repouso, de imobilidade, e a imaginação poética compõe as figuras que representam a realização desse desejo. O descanso do filho no regaço materno tem correspondências com a imagem do quarto”.²³ Pode-se dizer, correndo o risco de generalizar, que a busca inútil pela cidade-noiva, que cruza alguns poemas da *Paulicéia*, revela a profunda solidão que invade o sujeito. Solidão que o leva a buscar também um espaço íntimo, afetivo, embora este espaço cada vez mais se coloque no plano do impossível.

Se seguimos por esse caminho, ou seja, de uma relação afetiva-filial, que enfrenta um processo de ruptura entre o eu e a cidade-noiva-mãe, inicia-se, então, a encenação do divórcio das “nupcias públicas”: “*Paulicéia desvairada* é uma máquina fantástica, invenção do desvairismo poético que fala de uma espécie de amor de um estranho casal: o poeta e a cidade. Reprodução artificial feita com humor”.²⁴ Porém, esse “amor de um estranho casal”, que se edificou na promessa de felicidade eterna, começa a se complicar, o circo pega fogo e uma fusão inicial é minada por experiências novas e inusitadas a atingir ambas as personagens. Essa relação de ódio e amor do poeta com a cidade é manifestada pelo próprio Mário nesse mesmo período, 7 de junho de 1923, em carta escrita a Manuel Bandeira, onde revela:

(...). Precisas conhecer São Paulo. Não é linda. É curiosa. E para mim, seu inveterado e traído amante, que de amarguras, aperitivos, azedices!... Pretendo, se Deus quiser, escrever um poema “Paulicéia reconquistada”. Significação: eu, repostado dentro de mim mesmo, já calmo e paciente, conscientemente corneado pela amante, mas ainda amoroso, quase confiante, gritando do meu posto meu amor pela cidade. E os ecos de todas as cidades do mundo.²⁵

A questão da traição é reveladora dentro da problemática relação que o poeta articula com a cidade enquanto imagem feminina.²⁶ Enquanto amante, o sujeito poético põe-se a realizar encontros furtivos, clandestinos, como se fizesse com ela um pacto de cumplicidade. Pacto que é constantemente quebrado à medida que a cidade se entrega (ou se vende) cada vez mais ao jogo do capital, do comércio (daí ser “conscientemente corneado pela amante”), às

²² “*Paulicéia Desvairada*: a poética da cidade”, cit., p. 90.

²³ *Figuração da intimidade*, cit., p. 58.

²⁴ “*Paulicéia Desvairada*: a poética da cidade”, cit., p. 90.

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000, p. 96.

²⁶ Sobre a relação (amorosa) do sujeito com a cidade, cf. o excelente trabalho de Valentim Facioli, “Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos”, in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 50. São Paulo, jan./dez. 1992, pp. 62-79. Segundo o autor, “São Paulo aparece como uma amante irresistível, pela qual, entretanto, é necessária também a repulsa a fim de obter uma distância crítica e equilibradora. Mário de Andrade amou São Paulo como um amante dividido, estilhaçado em mil pedaços – fragmentos paulistanos, paulistas, brasileiros, latino-americanos e universais – como se quisesse e não quisesse, conjuntamente, fundir-se com ela e separar-se dela. Em termos psicanalíticos, dos quais o poeta tanto gostava, pode-se dizer que foi uma relação esquizofrênica...” (p. 62).

futilidades da civilização. A cidade, assim, às vezes aparece em forma de prostituta, de mulher amante, às vezes de mãe protetora; mistura de prazer, traição e proteção. Nesse jogo o eu busca construir sentidos, novas representações que permitam a identificação, a fusão com o espaço, com a cultura.²⁷ Relação ambígua ou contraditória. Se por um lado o sujeito busca a cidade como espaço de realização plena de seus sentimentos, insistindo na reconquista, por outro, rechaça e sente-se rechaçado por ela, impossibilitando o encontro. A poesia de Mário, neste início, debate-se na busca pela cidade em crise que desencadeia ou revela, em consequência, a crise do sujeito moderno perdido, cada vez mais, no turbilhão da cidade moderna.

A visão da cidade como imagem feminina, ora vista como amante, ora como a imagem materna, desenha um jogo de conquista (ou de reconquista) por meio da evocação de imagens amorosas, afetivas. O poema “Tu” permite uma melhor aproximação a estas imagens ambíguas:

Morrente chama esgalga,
Mais morta inda no espírito!
Espírito de fidalga,
Que vive dum bocejo entre dois galanteios
E de longe em longe uma chávena da treva bem forte!

Mulher mais longa
Que os pasmos alucinados
Das torres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
Toda insultos nos olhos,
Toda convite nessa boca louca de rubores!

Costureirinha de São Paulo,
Ítalo-franco-luso-brasilico-saxônica
Gosto dos seus crepusculares,
Crepusculares e por isso mais ardentes,
Bandeirantemente!

Lady Macbeth feita de névoa fina,
Pura neblina da manhã!
Mulher que és minha madrasta e minha mãe!
Trituração ascencional dos meus sentidos!
Risco de aeroplano entre Mogi e Paris!
Pura neblina da manhã!

Gosto dos teus desejos de crime turco
E das tuas ambições retorcidas como roubos!

²⁷ Nas palavras de Pedro Brum Santos, “Mãe, mulher e prostituta, o espaço citadino torna-se uma possibilidade de prazer, de auto-realização, e, ao mesmo tempo, a atualização da figura primordial, da matriz das emoções, do objeto original. (...) Ao tratar de São Paulo, portanto, a poesia de Mário de Andrade está considerando sobre o projeto principal de sua obra, que é o de entrar firme nas raízes culturais brasileiras, voltando ao passado pátrio cafuzo e mestiço, para esclarecer um presente eivado de traços alienígenas, estabelecendo, a partir daí, uma consciência nacional genuína”, in: “A poesia cosmopolitana de Mário de Andrade”, in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993, p. 44.

Amo-te de pesadelos taciturnos,
 Materialização da Canaã do meu Poe...
 Never more!

Emílio de Menezes insultou a memória do meu Poe...

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
 Tu és o meu gato preto!
 Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho!
 Este sonho medonho!

E serás sempre, morrente chama esgalga,
 Meio fidalga, meio barregã
 As alucinações crucificantes
 De todas as auroras do meu jardim! (PD, pp. 97-98).

Impossível não relacionar, neste poema, a imagem da mulher com a idéia de cidade que se quer evocar. O título do poema nos remete imediatamente não só à idéia da presença de um sujeito com o qual dialoga ou se dirige, como determina a intimidade desse sujeito com relação ao outro. Observe-se que este outro, logo identificado, pois trata-se de uma mulher, aparece, em princípio, de modo genérico, é uma mulher múltipla, de várias faces, cores e raças. Mesmo assim, apesar de sua multiplicidade, o eu lírico busca defini-la, retratá-la em seu aspecto físico e psicológico. Por isso a presença, já na primeira estrofe, de adjetivos e, nas estrofes subseqüentes, a relação que se estabelece entre a mulher e textos literários específicos, em que o reconhecimento da identidade dela se problematiza, sendo isto, ao que tudo indica, o que mais chama a atenção neste poema. Ou seja, busca traduzir um sentimento problemático entre o eu e uma mulher que se confunde com a cidade, daí que a sua identidade seja ambígua, indefinida. Cidade e mulher fundem-se, conformam um mesmo corpo, um mesmo ser. É neste jogo referencial de natureza ambígua, em que o “tu” ora é a mulher, ora é a cidade, ou ambas as coisas fundidas, que reside um dos pontos fortes do poema. Ambigüidade que se acentua também pela visão que o sujeito tem da mulher que se apresenta ora como a sua “mãe” ou “madrasta”, ora como uma “amante” sedutora e fatal.

Mas vamos ater-nos de um modo um pouco mais detalhado em algumas passagens específicas. Na primeira estrofe, a mulher é descrita como “Morrente chama esgalga,/ Mais morta inda no espírito!”. A impressão que se tem é de um ser, de um corpo (e espírito) que vive de um modo desinteressado, digamos, sem muita ambição ou em um estado natural, ou, para usar uma palavra que Mário gostava muito, que vive “preguiçosamente”. Idéia que é reforçada por outras imagens que seguem (“Espírito de fidalga/ Que vive dum bocejo entre dois galanteios”). No último verso, mais longo e enigmático, seguindo nesta linha interpretativa, tem-se a idéia deste estado de

tranqüilidade, de um cotidiano “fidalgo” na “chávena da treva bem forte”. É esta mulher (esta cidade) meio morta, meio viva, meio mãe, meio amante que o poeta busca evocar e que é a sua cisma, a sua alucinação.

Na segunda estrofe, a imagem da mulher confunde-se de um modo mais intenso com a cidade. As características da cidade são atribuídas à mulher. Ela (a mulher) é “longa”, “feita de asfalto e de lamas de várzea”. A ambigüidade da mulher continua nos versos finais, pois ela é ao mesmo tempo “Toda insultos nos olhos”, mas também “toda convite nessa boca louca de rubores!”. Este verso traduz um estado extremamente erotizado, de provocação sexual. Idéia que se intensifica no nível da expressão, pois as palavras “Toda” e “boca louca” provoca um movimento de abertura e fechamento da boca ao serem pronunciadas e a reiteração da vogal “o” (5 vezes) indicam também, no nível visual, para a boca e sua abertura, como se esta boca estivesse devorando ou pedindo para ser devorada, possuída. Esta boca que é louca, convidativa, também se ruboriza pelo pudor que sente frente a uma situação de sedução.

Na estrofe seguinte, o ser desejado aparece na forma de uma imagem freqüente em Mário, a da “costureirinha”, que, no poema, pluraliza-se, forma uma mosaico com as cores de raças distintas, uma espécie de “confraternização racial e sexual” (nas palavras de Luiz Costa Lima). É este ser múltiplo que desperta o desejo do eu (“Gosto dos seus crepusculares”). A luminosidade do crepúsculo é intensificado pelo “ardentes” e pelo “Bandeirantemente”, aquilo que lhe é próprio, que é o equivalente, pode-se dizer, ao “Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!”.

Na quarta estrofe, há uma aproximação mais intensa entre o eu e a mulher-cidade através, por um lado, do uso do verbo ser na segunda pessoa do singular, reforçando a intimidade (“Mulher que és minha madrasta e minha mãe”), e, por outro, pelas referências literárias que a mulher evoca. Agora, a mulher “fidalga”, a “Lady” passa a ser vista pelo eu como “mãe” e “madrasta” e também como “amante” (“Meio fidalga, meio barregã”). As referências literárias revelam, de forma indireta, este sentimento obsessivo, meio doentio do sujeito pela mulher-cidade. São justamente referências literárias em que o amor e a loucura se confundem. O jogo intertextual bastante evidenciado no poema foi um dos aspectos mais comentados da crítica sobre o mesmo. Segundo Lafeté, por exemplo, “ao citar Poe, o poeta nos oferece uma chave. A referência mais direta é ao conto ‘O Gato Preto’, um texto de complicada simbologia”. E completa: “no poema ‘Tu’, a invocação a Edgar Allan Poe serve para criar uma imagem dos ‘desejos de crime turco’, dos ‘pesadelos taciturnos’. A incendiária é o ‘gato preto’ do poeta, figura de um amor meio degradado

que oscila –‘chama esgalga’– entre o entusiasmo da devoção (aqui muito da juvenialidade auriverde) e o aspecto terrível das ‘alucinações crucificadas’. Amor e medo –mas ainda com ênfase no amor, embora o gato esteja esmagado ‘nas paredes do meu sonho!/ este sonho medonho...’ A referência intertextual vem até aqui”.²⁸ Outro crítico, Valentim Fiacoli, anota que a referência a Shakespeare e Poe dá ao poema uma dimensão cosmopolita de natureza clássica. “A imagem da cidade como que perde, então, qualquer traço de exterioridade para encenar-se apenas na subjetividade do poeta. Este, contudo, tanto a vê envolta na ‘pura neblina da manhã’, como sente seu próprio olhar recoberto pela mesma ‘neblina’. Então, as imagens poéticas entrecruzam-se na intersecção da ambigüidade e do enigma da escritura de Shakespeare e Poe, numa espécie de embate desesperado para produzir a figuração adequada da cidade-mulher como encontro do próprio subconsciente do poeta-amante”.²⁹ Ainda sobre Shakespeare e Poe, Fiacoli observa que suas obras “veiculam, além do mais, uma forte carga de ambivalência para o sentido das paixões humanas. Nelas AMOR e MORTE são indissociáveis, atração e repulsa são pólos contraditórios mas constitutivos das paixões. Mário de Andrade procura integrar a tradição dessa ambivalência na imagem da cidade amada, não sem antes testar seu próprio olhar observador. O ponto de inflexão, articulador dessas duas singularidades, como se viu, é o espírito bandeirante, que o poeta reconhece na cidade em si e com o qual procura dotar seu poema”.³⁰

O que se vem ressaltando aqui é justamente a relação ambígua do sujeito para com a cidade, em que amor, medo e morte se encontram, opõem-se e atraem-se. Dessa relação problemática, nascem sentimentos derivativos, como a angústia (“Amo-te de pesadelos taciturnos”), que se intensifica no verso reproduzido de Poe (“Never more!”). A mulher-cidade que incendeia e anima o poeta, também o atemoriza (“Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho/ Este sonho medonho”). A idéia de cidade que se esboça neste poema configura uma cidade partida, fragmentada. Se a cidade é vista, por um lado, como o espaço da virtude, de atração, a “Lady Macbeth feita de névoa fina”, a sua “madrasta”, “mãe” e amante “fidalga” a iluminar “as auroras do meu jardim”, por outro lado, é vista como o espaço do vício, dos “desejos de crime turco”, das “ambições retorcidas como roubos”, dos “pesadelos taciturnos”, “das alucinações crucificantes”, enfim, é o seu “gato preto” (que simbolizaria “todos os impulsos considerados negativos e destruidores que o

²⁸ *Figuração da intimidade*, cit., pp. 78 e 84.

²⁹ FACIOLI, Valentim. “Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos”, cit., p. 68.

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

narrador encontra dentro de si”³¹). A cidade como vício simboliza o pacto ilegal, clandestino do poeta que abandona a sua “mãe” para pactuar com a “barregã”. A cidade, assim, se constitui por estes dois estados antagônicos que se confundem com os sentimentos do poeta que busca traduzir, na reiteração das oposições e ambigüidades, uma idéia de cidade que é, ao mesmo tempo, “chama” e “esgalga”, o espaço da harmonia, do encontro, e da divisão, do caos, da perdição.

O poema “Momento”, já citado anteriormente, publicado em *Poesias* mas composto em 1925, propõe igualmente este encontro da imagem feminina com a cidade, despertando no eu sentimentos profundos de intimidade. Neste poema, a ênfase dada ao feminino está centrada na “cidade-mãe”, através da “neblina”, imagem tão cara a Mário:

Ninguém ignora a inquietação do clima paulistano...
 Pois tivemos hoje uma arraiada fresca de neblina.
 Depois do calorão dum noite maldita, sem sono,
 Uma neblina leviana desprende das nuvens lisas
 E pousou um momentinho sobre o corpo da cidade.
 Ôh como era boa, e o carinho que teve pousando!
 Não se espantou, não bateu asa, não fez nenhuma bulha,
 Veio, que nem beijo de minha mãe si estou enfezado
 Vem mansinho, sem medo de mim, a poisa em minha testa.
 Assim neblina fez, e o sopro dela acalmou as penas
 Desta cidade histórica, desta cidade completa,
 Cheia de passado e presente, berço nobre onde nasci.
 Os beijos de minha mãe são tal-e-qual a neblina madruça...
 Meu pensamento é tal-e-qual São Paulo, é histórico e completo.
 É presente e passado e dele nasce meu ser verdadeiro...
 Vem, neblina, vem! Beija-me, sossega-me a meu pensamento! (RM, p. 259).

A neblina, que já aparece no poema “Inspiração” sob a forma da “bruma”, vai além de uma simples manifestação climática. A neblina se humaniza e toma forma de um ser que habita no eu e na (no “corpo da”) cidade. Quando aparece não só muda o ambiente, como atua por vontade própria, provocando sentimentos e reações. A neblina faz parte constitutiva da identidade do eu e da cidade. Através dela as coisas surgem de forma distorcida, como se se olhasse por meio de uma lente que muda as características do que é focado. A neblina (bruma ou garoa) seria, para Mário, o equivalente à própria linguagem; uma linguagem anti-realista, que transforma o que vê; embaça a vista e indetermina o olhar. Isso fica patente no poema “Garoa do meu São Paulo”, da *Lira paulistana*. Cito a primeira estrofe, que parece ser emblemática:

³¹ *Figuração da intimidade*, cit., p. 80. Sobre aquilo que o “gato preto” desperta no interior do eu, Lafetá acrescenta: “Horrorizado ao perceber em seu comportamento tendências que sua própria consciência moral rejeita e condena, ao notar a existência do ‘mal’ no seu próprio interior, como componente inarredável de sua própria ‘natureza’, a personagem de Poe projeta num objeto exterior tudo o que dentro dela é condenável”, *ibid.*, p. 80.

Garoa do meu São Paulo,
 - Timbre triste de martírios -
 Um negro vem vindo, é branco!
 Só bem perto fica negro,
 Passa e torna a ficar branco (LP, 353).

No poema “Momento”, a presença da neblina atua como um “sopro” poético que tem asas (“Depois do clarão duma noite maldita, sem sono,/ Uma neblina leviana desprende das nuvens lisas/ E pousou um momentinho sobre o corpo da cidade./ Ôh como era boa, e o carinho que teve pousando!”). A relação que o eu articula com a cidade (relação amorosa) se complementa e se intensifica com a presença da neblina que vem “que nem um beijo de minha mãe si estou enfezado/ Vem mansinho, sem medo de mim, a poisa em minha testa”. Assim como alivia as penas do eu, alivia as penas da cidade (“Destá cidade histórica, desta cidade completa,/ Cheia de passado e presente, berço nobre onde nasci”). A partir daqui as imagens se fundem: “Os beijos de minha mãe são tal-e-qual a neblina madruga...”. Neblina, mãe e cidade formam um ser único. A cidade e a neblina são “tal-e-qual” a figura feminina da mãe que forjou no seu seio (“berço”) nobre o menino, ou seja, o poeta-trovador que ama (e sofre pela) sua cidade.

Até aqui o subjetivismo comanda a textura do poema: entre a cidade-mãe e o eu está a neblina (sentimento) que os une pelo carinho ao logo do tempo. A neblina é a imagem que liga sentimentalmente o eu à cidade, rompendo com a fronteira entre o interno (sentimento) e o externo (cidade). A cidade é o “berço nobre” onde o eu nasceu e cresceu.

A seguir, o subjetivismo dá lugar à reflexão, ao pensamento e o jogo sentimental que se fundiu é recolocado de um modo claro e objetivo: “Meu pensamento é tal-e-qual São Paulo, é histórico e completo./ É presente e passado e dele nasce meu ser verdadeiro...”. A identificação do eu com a cidade é plena, mas não ocorre enquanto relação para fora, exteriorizada, mas enquanto relação interiorizada, mediatizada pela presença da neblina. O encontro se realiza pela relação profunda que o eu tem com a cidade, vista como o espaço da proteção (do passado e do presente), da harmonia (“Vem, neblina, vem! Beija-me, sossega-me o meu pensamento!”).

Talvez fosse pertinente retomar aqui o último verso de “Inspiração” (“Galicismos a berrar nos desertos da América”), uma vez que introduz um aspecto revelador e se não rompe, pelo menos anuncia uma ruptura do estado de harmonia entre o sujeito e a cidade. O sujeito percebe, neste momento, que a sua cidade íntima e de aspecto provinciano, a cidade da imagem materna, protetora e da amada imortal é invadida, abruptamente (“a berrar”) pela chegada da modernidade na sua forma objetiva, progressista e agressiva. A

partir disso a relação muda, faz-se cada vez mais distanciada e tensa (ainda que sem romper totalmente com a identidade que os uniu e ainda os une em muitos aspectos). A cidade como vício passa a ser revelada também na voz do poeta-trovador. O eu se desorienta, enlouquece, é o choque do “novo” que atrai e alucina. A descoberta de que a civilização (modernidade) chegou para ficar e se expande, leva-o a buscar um contraponto, um território vazio, anterior ao espaço ocupado. Nasce então o deserto como *topos* literário, como espaço primitivo, original, que doravante será preenchido, tomado pelos sons (vozes) dissonantes do novo espetáculo público, cujo palco é o próprio deserto agora ocupado, agora denominado “Paulicéia”. O espaço “original” é preenchido e toma ares de espaço civilizado pela ocupação territorial por meio da cultura (a voz) do “outro” (primeiro o colonizador português, depois a colonização cultural francesa simbolizada pelos “galicismos”). Observe-se que a tomada de consciência da mudança da fisionomia da cidade, da sua realidade, traduz-se em duas direções aparentemente opostas ou paradoxais, mas que na verdade se complementam. Se “os galicismos” são o anúncio da chegada do turbilhão moderno na terra tupiniquim (que realça o problemática do “tupi tangendo um alaúde”), por outro lado é também a voz modernista que, em coro (“a berrar”) impõe-se como uma nova possibilidade de representação do novo, da cidade que se moderniza.

O despertar para a cidade moderna em transformação, que se reflete nas transformações do próprio eu, opõe-se ao espaço do deserto, do primitivo, prefigurado, de modo mais direto, no segundo poema da *Paulicéia*, “O trovador”, que começa com um verso de evocação (“Sentimentos em mim do asperamente/ dos homens das primeiras eras...”), ativado (até sonoramente) pelas “primaveras de sarcasmo/ intermitentemente no meu coração arlequinal...”. A oposição entre a espontaneidade do primitivo (“primeiras eras” – que mais tarde, em “Paisagem nº 2”, novamente serão evocadas: “Oh! Para além vivem as primaveras eternas”, PD, p. 96) e o presente (o novo) que se anuncia em forma de burla ao velho (“primaveras de sarcasmo”) não se resolve como em “Inspiração”, em que as oposições se anulam pela interação profunda do eu com a cidade noiva-mãe. Ao contrário, provocam no eu lírico a doença (“na minha alma doente como um longo som redondo...”), talvez pelo automatismo monótono que é duplicado pela onomatopéia dos sons dos sinos (“Cantabona! Cantabona!/ Dlorom...”), como se já estivessem anunciando os novos ventos modernos a pairar sobre a cidade arlequinal. O impasse provocado pela chegada do progresso reitera o último verso de “Inspiração” (“Galicismo a berrar nos desertos da América”), ou seja, ao se deparar com os novos ventos da modernidade, o trovador fica indeciso entre o passado primitivo indígena (o “tupi”) e o presente moderno

européu (o “alaúde”): “Sou um tupi tangendo um alaúde!”, permanecendo com os dois sem ser nenhum deles. Algo similar lê-se no “Prefácio interessantíssimo”: “Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só” (PD, pp. 75-76). A busca não é somente por incorporar as novidades anunciadas pela modernidade que vão mudando a fisionomia da cidade, mas filtrar dialética e poeticamente a novidade sem esquecer o que lhe é próprio, o que é próprio “dos homens das primeiras eras...”. De fato, no “Prefácio interessantíssimo”, Mário adverte:

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

Mas nem tudo é nostalgia ou melancolia e não se pode dizer que estamos frente a uma poesia do simples rechaço. O que se busca não é a pura e simples negação da modernidade, em que pese o seu aspecto “demoníaco”, muito menos a fuga solitária para se proteger de seu encanto. Ao contrário, Mário canta só, como o trovador, mas o seu canto enseja ser ouvido e compartilhado. O que se busca é entender e fazer com que os outros também entendam através do canto, da poesia: “Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos” (idem, p. 76). Se por um lado o poeta assume a bandeira da modernidade, por outro reconhece que o processo é difícil porque é novo, e, portanto, problemático. Mário tenciona o “novo” ao cotejá-lo com o velho, ressaltando, nessa relação, aquilo que lhe é próprio, que pertence a uma comunidade específica, a sua tribo: “Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d’óculos, farei que as próprias pedras se reunam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo” (idem, p. 76). Há aqui também, pode-se dizer, a idéia de que a literatura não expressa apenas os sentimentos íntimos do poeta, o seu eu interior, mas permite também a socialização, dando ou ressaltando na poesia o seu enfoque sociológico, que será uma das preocupações mais constantes de Mário a partir de 1924. Ou seja, Mário busca um equilíbrio entre o enfoque sociológico (centrado na técnica, na consciência da linguagem –exterioridade), e nos impulsos psicológicos (centrado no eu –interioridade), para abarcar “o nível do indivíduo e o nível da sociedade *através de uma*

concepção eminentemente estética do poema”, anota Lafetá.³² O enfoque sociológico não significa a eliminação da expressão individual: “ao par lirismo/técnica se acrescenta o par indivíduo/sociedade, na verdade simétrico e homólogo ao primeiro, de vez que ambos colocam sempre o mesmo problema: a transposição da experiência individual ou social à linguagem específica do poema”.³³

Se a *Paulicéia* inaugura e abre as portas para a poesia moderna no Brasil, isso se deve, obviamente, porque Mário está profundamente influenciado pelo moderno³⁴ e sabe que esse é um processo irrefutável. Mário é moderno porque é extremamente crítico (como se pode ver, por exemplo, nos poemas “Oda ao burguês”, “Domingo”, “Anhangabaú”, dentre outros). A barbárie que se civiliza, por um lado, revela também, por outro, outras formas de violência que desestabiliza o universo cultural e social do eu-arlequinal e o obriga a tramar novos sentidos, buscar novas configurações para entender a si próprio e a realidade que se transforma. De fato, a voz do poeta bufo é voz híbrida, heterogênea, busca demarcar um espaço de resistência livre do falar e do escrever passadista, consagrado pela norma gramatical portuguesa culta (“O passadista se enganou./ Não era desafinação/ Era pluritonalidade moderníssima”, “Rondó do tempo presente”, LC, p. 196). Importante também é a presença dos “galicismos”, que fratura a norma e pluraliza a voz. Isso não significa livrar-se de uma determinada norma e filiar-se a outra, mas tirar o máximo de proveito de cada uma (contrabandear), rompendo com a postura de austeridade e de controle da norma gramatical portuguesa. O português do Brasil, ou o português de Mário,

³² “A consciência da linguagem”, cit., p. 182.

³³ Ibid., p. 182.

³⁴ Talvez fosse interessante fazer um comentário sobre a conhecida história do “estouro” que estaria na origem da *Paulicéia*. Em carta escrita a Augusto Meyer, Mário conta que desejava escrever um livro de poemas sobre São Paulo, mas tal oportunidade não aparecia, faltava-lhe inspiração. Nesse período, interessasse por um busto de Cristo esculpido em gesso por Victor Brecheret. Trata-se do famoso Cristo de trancinha e decide comprá-lo, apesar das dificuldades econômicas que vinha passando. Com a ajuda do irmão adquire a obra. O fato chamou a atenção de sua família que se reúne para conhecer a tão esperada obra. Quando se depara com ela, a família se escandaliza e enfurecida critica a escolha de Mário. Apesar dos argumentos do poeta em defesa da escultura e da sua escolha, a família não se convence. Essa reação contra um elemento simbólico do moderno que quer ocupar um lugar no seio familiar é o que faltava ao poeta (como inspiração) para escrever de uma só sentada o livro. Essa passagem, pois, oferece muitas pistas sobre aquilo que Lafetá chama de “fundo psicológico da criação”, ou seja, sobre a motivação por trás do processo criativo que desembocou na *Paulicéia*, o encontro de uma linguagem nova para “representar-se e para representar sua cidade” (Lafetá). Porém, interessa frisar especificamente para essa relação do poeta com o espírito moderno. A briga em família foi motivada justamente pela ruptura que o moderno começava a provocar. Uma briga que, após o publicação da *Paulicéia*, sai do espaço privado para o público. A imagem do Cristo de trancinha é reveladora, pois simboliza, a rigor, a chegada da modernidade não só no espaço aberto da cidade, como no espaço privado; é o anti-Cristo, a imagem demoníaca da modernidade. Mais que uma reação de natureza religiosa ou “farsesca”, o escândalo familiar é um sintoma de reação natural ao “novo” que se impõe e simboliza a desestabilização da tradição, do conhecido e aceito no universo provinciano em que vivem. Mário, desse modo, é o porta-voz do demoníaco e por isso é recriminado junto com a obra adquirida. Para

é mais eclético, solto, condicionado (e isso pode ser bom ou ruim) aos devaneios líricos do poeta. Mário já havia advertido no “Prefácio interessantíssimo” que

A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. E como Dom Lirismo é contrabandista...
 (...)
 Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia (PD, pp. 73-74).

Acrescente-se também a presença constante de versos curtos, precisos, prosaicos, que rompem com os versos ou períodos longos, rebuscados, labirínticos. Isso é o que Mário chama de enriquecer infinitamente a língua substituindo o ritmo cansativo e monótono da “melodia” pelo ritmo “harmônico”:

Ora, si em vez de unicamente usar versos Melódicos horizontais
 (...)
 fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.
 Explico melhor:
 Harmonia: combinação de soans simultâneos.
 Exemplo:
 “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”
 Estas palavras não se ligam. Não formam Enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, Reduzido ao mínimo telegráfico (idem, p. 68).

Assim, Mário relaciona a melodia à “frase gramatical” e a harmonia ao “verso harmônico”, não descartando nenhuma das duas, mas propõe ampliá-las, usando não somente “palavras” soltas, mas “frases soltas”, que sobrepostas dão o que ele chama de “polifonia poética”:

Assim, em *Paulicéia Desvairada* usam-se o verso melódico: ‘São Paulo é um palco de bailados russos’; o verso harmônico: ‘A caiçalha... A bolsa...As jogatinas...’; e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos): ‘A engrenagem trepida... A bruma neva...’ (idem, p. 69).

romper com a resistência da tradição, o poeta prepara a sua bomba caseira, o “estouro” que significou a *Paulicéia* nestes “desertos da América”.

Apesar das inovações estéticas propostas por Mário, é notório um certo descompasso entre essas propostas e sua prática poética, tímida em alguns procedimentos formais, como já foi observado pela crítica. Neste aspecto, Mário e Borges se aproximam. Como bem observou Jorge Schwartz, há "uma profunda analogia entre Mário e Borges na distância que se estabelece entre seus postulados teóricos e suas realizações poéticas. (...) Borges, o primeiro a preocupar-se teoricamente em estabelecer um programa ultraísta será quem mais de pressa se distancia de seus próprios pressupostos. Já Mário, que faz uma reflexão mais elaborada dos mesmos processos, não conseguirá realizá-los com plenitude em sua obra poética".³⁵ O que predomina, particularmente em Mário, é uma linguagem marcadamente intimista, impulsionada pela espontaneidade e pelas circunstâncias. Como bem acentuou João Luiz Lafetá, "o mesmo movimento que perturba a cristalização, cria nos poemas uma dissonância que é índice das dissonâncias da vida moderna. O lirismo difícil e incompleto representa as dificuldades e incompletudes do sujeito lírico na modernidade incipiente".³⁶ Ademais, a poesia que vem depois (não só a de Mário, mas de toda uma geração de jovens escritores) é debitária, em muitos aspectos, da experiência inicial levada a cabo pela *Paulicéia*.³⁷ Como adverte Lafetá, "do ritmo harmônico da *Paulicéia* ao registro coloquial do *Losango cáqui*, e daí à variedade da pesquisa etnográfica do *Clã do Jabuti*— é preciso entender sua inquietante exploração de tantos ângulos da cultura internacional e brasileira, para podermos aquilatar sua influência decisiva nos jovens poetas da época".³⁸

3. "FUTILIDADE, CIVILIZAÇÃO"

No percurso topográfico da cidade que se alça sobre o deserto, as imagens focadas não são meros reflexos de uma sociedade, mimeticamente refletida e introjetadas no universo subjetivo do eu, como bem observou o próprio Mário no "Prefácio interessantíssimo":

Escrever arte moderna não significa jamais
para mim representar a vida atual no que tem
de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é
porque pense com elas escrever moderno, mas

³⁵ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*, cit., pp. 69-70.

³⁶ "A representação do sujeito lírico...", cit., p. 62.

³⁷ Cf. Nelly N. Coelho, *Mário de Andrade para a nova geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

³⁸ *Ibid.*, p. 18.

porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser (PD, p.74).³⁹

São, portanto, imagens que demarcam a quebra de elos, de conexões, denunciando cisões, fronteiras, pois pensar o sujeito moderno é pensá-lo a partir da divisão, do fragmentário, do passageiro; pensá-lo enquanto crise, enquanto ruptura entre o eu (suas implicações subjetivas) e o espaço objetivo da cidade (o corpo textual), planejada, funcional, mas ao mesmo tempo, fragmentada e fugidia. O resultado é a consciência do estado de caotização da realidade e a conseqüente pluralização da identidade do eu como se buscasse revelá-la nas suas infinitas perspectivas visuais (“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”, “Eu sou trezentos...”, RM, p. 211); é a luta do tupi-poeta-bufo por entender e penetrar na cidade que se metamorfoseou e se multiplicou em várias cidades, sem que ele também se dilua, pois a desintegração da cidade desintegra também o sujeito:

Me perdi pelas sensações.
 Não sou eu, sou eus em farrancho,
 E vem lavar minha retina,
 Em maretas de poeira fina
 Todas as coisas tamisando,
 O Tâmis das ilusões.
 (...)
 Me esparramo pela cidade,
 E as coisas, nessa intimidade,
 São um dilúvio de olhos, olhos
 Meus, assustados sobre mim (“Amar sem ser amado, ora pinhões”, RM, p. 229).

Mário é moderno porque é profundamente crítico. Reconhece o potencial renovador da modernidade, o seu poder de transformação, mas desconfia de seus propósitos à medida

³⁹ As idéias de Mário convergem com as do poeta vanguardista César Vallejo, seu coetâneo, que provavelmente Mário não leu. No artigo “Poesía Nueva” (espécie de “manifesto” de sua “Arte Poética”), o poeta peruano resume em poucas linhas o que entende por “poesia nova”. Estão presentes aí os novos elementos oferecidos pelo mundo moderno:

Os materiais artísticos que a vida moderna oferece precisam ser assimilados pelo espírito e convertidos em sensibilidade. O telégrafo sem fios, por exemplo, além de nos obrigar a dizer “telégrafo sem fios”, destina-se a despertar estados nervosos, agudezas sentimentais profundas, amplificando vidências e compreensões, adensando o amor; a inquietação portanto cresce e se exaspera, o sopro da vida se estimula. Essa é a verdadeira cultura que o progresso gerou; esse é o seu único sentido estético e não o de nos encher a boca com palavras novas em folha. Muitas vezes as novas vozes podem não surtir efeito. Muitas vezes um poema que não pronuncia ‘cinema’ pode conter, não obstante, a emoção cinematográfica de maneira obscura e tácita, ainda que humana e efetiva. A verdadeira poesia nova é assim. (...).

A poesia nova à base de palavras ou de metáforas novas se distingue por seu pedantismo novidadeiro e, conseqüentemente, por sua complicação e barroquismo. A poesia nova à base de sensibilidade nova é, ao contrário, simples e humana, e à primeira vista pode passar por antiga ou não atrair a atenção sobre se é moderna ou não, in: VALLEJO, César. “Poesía nova”, SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, cit., p. 415.

“neblinas irônicas paulistas”. O mundo moderno alcança seu mais alto grau de alienação e patetismo no deslumbramento dos funcionários públicos pelos ruídos dos automóveis que soam como o canto da sereia: o “jazz”, a expressão musical por excelência da modernidade. Na cidade que se agranda cada vez mais, agitada, ávida, o indivíduo se transforma em multidão e enquanto tal perde a sua subjetividade, passando a ser guiado como um autômato, desprovido de desejos próprios e impotente para reagir (em 1930 São Paulo já possui quase um milhão de habitantes). Ainda que a São Paulo dos anos 20 não seja uma metrópole de fato, em que predomina ainda certa tranqüilidade cifrada na garoa calma, na presença de carroças, lampiões a gás, o poeta já nota os indícios daquilo que na *Lira paulistana* já estará consolidado.

Mas é na *Paulicéia* que se apresenta, prematuramente, o desencanto com a cidade moderna. Enquanto tange o seu alaúde, o tupi-clown faz-se cada vez mais irônico e crítico, embora ainda se preserve certo entusiasmo pela “pluritonalidade moderníssima”. Isso pode parecer uma assertiva paradoxal, mas converge com uma poética de busca; busca por entender o seu mundo (o que ocorre com a sua tribo) em mudança, e, em conseqüência, a si mesmo, buscando preservar o que lhe é próprio e o que é próprio da cidade que sucumbe. Como bem observou Valentim Facioli,

Como livro *Paulicéia desvairada* é armado para o combate, tomando a iniciativa da luta ideológica, com o fim primeiro de demolir, impondo-se ao mesmo tempo algumas táticas defensivas para se fazer menos vulnerável. A alegria, a ternura, um certo tom carnalizante estão recortados de ironia e sarcasmo. Havia que expressar amor por São Paulo, mas um amor crítico, já problemático, diferenciado explicitamente do veio ufanista que percorria fortemente a ideologia conservadora. São Paulo tinha e não tinha as cores nacionais tradicionais e o embate das imagens inesperadas alia o velho e o novo sob o ponto de vista do moderno urbano industrial, crítico e irônico.⁴²

Se “Inspiração” é um poema que anuncia a cidade familiar, individualizada, fixa e de certa forma idealizada, aos poucos a visão vai se problematizando. A identidade que unia o eu à cidade começa a se dissolver: ele é forçado a afastar-se para ver melhor. A partir desse momento, a visão busca determinar e organizar os sentidos. Pode-se dizer que na busca por organizar, os poemas por vezes se desorganizam. Ou seja, o sujeito desvairado, cindido, à medida que olha para a cidade não menos cindida, reflete um estado de descompasso na própria escritura do poeta.

O modo como a cidade de São Paulo é revelada pelo olhar do paisagista bufo, propicia o desvelamento dos contrastes, o desmascaramento da hipocrisia presente no cotidiano da urbe, revelando um potencial crítico que de certa forma redime as extravagâncias do eu desvairado (o “eu múltiplo e desagregado”, diria Lafetá), das suas

“alucinações”, pois essa é uma estratégia de resistência, de confronto, que denuncia o contraste entre a cidade que ama, dos “seus amores” e a nova fisionomia que vai assumindo.

O poema "O rebanho" é emblemático neste aspecto. Está presente aí a sátira, a ironia através das aliterações cacofônicas nos versos "Saírem de mãos dadas do Congresso .../ Como um possesso num acesso em meus aplausos/ Aos salvadores do meu estado amado!..." que se dirige aos políticos e administradores que, como já indica o próprio título, não têm vontade própria e seguem, como um rebanho de animais, os interesses e as ordens de um poder superior (“Com os triângulos de madeira no pescoço”), minando, desse modo, a idéia básica de uma pseudo democracia calcada numa igualdade política. A cidade é uma arena de luta em que se mascara interesses e posições antagônicos. O poema é uma crítica direta, recheada com ingredientes de uma estética de características animais (ao estilo da metamorfose kafkatiana), em que os homens (políticos) vão se metamorfoseando para assumirem características de cabras sob o olhar alucinado do sujeito:

(...)
 Oh! Minhas alucinações!
 Mas os deputados chapéus altos,
 Mudavam-se pouco a pouco em cabras!
 Crescem-lhes os cornos, descem-lhes barbinhas...
 E vi os chapéus altos do meu estado amado,
 Com os triângulos de madeira no pescoço,
 Nos verdes esperanças, sob as franjas de ouro da tarde,
 Se punham a pastar
 Rente do Palácio do senhor presidente...
 Oh! minhas alucinações! (PD, pp. 86-87).

A vinculação com o expressionismo se revela no poema na medida em que o sujeito se posiciona como uma espécie de visionário da vida moderna, acentuando o seu estranhamento através da ironia frente a uma realidade grotesca, em que o ser humano se animaliza em um mundo desumanizado e desfigurado. Mostra a face bárbara da modernidade. A cidade expõe, aos poucos, não mais as suas potenciais virtudes, mas as suas cada vez mais ameaçadoras patologias.

No poema "Os cortejos", o eu dirige-se à Paulicéia sem dissimular seu pouco entusiasmo e seu crescente pessimismo. O poema, porém, não é catastrófico ou apocalíptico. Demarca um distanciamento com relação ao objeto, mas sem perder certo grau de identificação com ele. É interessante observar que quando o olhar do Arlequim capta a presença dos homens, quando foca o habitante paulistano, eles aparecem imbuídos

⁴² FACIOLI, Valentim. “Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos”, cit., p. 64.

de funções específicas: são políticos, funcionários públicos, imigrantes, burgueses (os novos ricos), etc.; quando não são desfigurados e massificados, estão desprovidos de identidade (são “todos iguais e desiguais”), ou comparados a “cabras”, a “macacos”. Formam uma massa uniforme e integrada a uma sociedade que começa a se massificar e com a qual o sujeito quer distanciar-se e diferenciar-se para não ser confundido com eles:

“Os cortejos”

Monotonias de minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! "Bon giorno, caro".

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tumultuários das ausências!
Paulicéia - a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro de meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos (PD, p. 84).

Os homens, por sinal, sempre representaram uma relação problemática na poesia marioandradina. Em “Reconhecimento de Nêmesis”, datado de 1926, de *A costela do Grã Cão*, publicado em *Poesias* (1941), essa relação problemática fica bem evidenciada:

Ah! malvadeza brutaça
Dos indivíduos humanos,
Dos homens desta praça
Ah! Homens filhos-da-puta,
Gente bem ruim, bem odiando,
homens bem homens, grandiosos
Na sua inveja acordada!
Grandiosos na força bruta,
Na estupidez desvelada!
(...)
Tudo amarga porque os homens
me amargaram por demais!
Uma tristeza profunda,
Uma fadiga profunda,
E até, miseravelmente,
O projeto inconfessável
De parar...” (P, pp. 103-104).

Ainda que a São Paulo da década de 20 recém se afirmava como metrópole, como cidade moderna, é possível vislumbrar em “Os cortejos”, traços fisionômicos que caracterizam práticas comuns às grandes cidades do futuro, no plural, pois a primeira parte

se refere genericamente a todas as cidades (“Horríveis as cidades”), para depois individualizar em torno de São Paulo: o hedonismo, o individualismo exacerbado, massificado e ganancioso presente no verso metonímico (“Paulicéia – a grande boca de mil dentes”), o narcisismo (“Vaidades e mais vaidades”), a futilidade, a fragmentação do sujeito, a solidão, o crescer de um vazio que descamba para uma espécie de niilismo. Mário, de certa forma, prefigura o estado em que se converterá a cidade no futuro, chegando a um índice extremamente crítico, para não dizer trágico da vida. O que parecia ser o inusitado, uma aberração naquele tempo, na contemporaneidade passou a ser o comum.

No poema, revela-se a mudança da fisionomia da cidade. Sente-se o peso e a angústia de não poder mais totalizar, apelando não mais para uma simbologia dos objetos, mas para uma alegorização dos mesmos,⁴³ em que tudo se fragmenta. Talvez por isso não possa ser mais o espaço por excelência do poético (“Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!”). Onde estão as “bofetadas líricas”? A cidade incha cada vez mais, faz-se cada vez mais grande, como uma “grande boca de mil dentes”.⁴⁴ A cidade como imagem do lirismo, dá lugar à cidade da selva de pedra, repressiva e maquina que inibe a poesia. Nesse novo espaço da automação mecânica, “Giram homens fracos, baixos, magros.../ Serpentinhas de entes frementes a se desenrolar...”, que, no seu automatismo condicionado e homogêneo, transformam-se em animais ou máquinas: deixam de ser homens. De musa, de mãe e amante, a Paulicéia transforma-se em algo horrível, pavoroso, como a cidade dos imortais de Borges: “Horríveis as cidades!/ Vaidades e mais vaidades.../ Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!”. Frente a essa massa uniforme e disforme de “homens iguais e desiguais” o eu lírico se faz cada vez mais indiferente. Frente aos e dentro dos olhos “tão ricos” do poeta, os homens se transformam em “macacos”, seres já alienados, massificados e coisificados. Veja-se, por exemplo, estes versos de “Paisagem nº 2”, em que

⁴³ Davi Arrigucci Jr. resume esse impasse da arte moderna, e particularmente do escritor latino-americano, ou seja, apreender o novo quando as formas de expressão parecem não darem mais conta disso. Anota que “descentrado pelos descompassos do desenvolvimento, o escritor é, por um lado, puxado pelas necessidades de representar uma matéria histórico-social que parece pedir tratamento realista. Por outro, há a cara desajeitada do novo, fruto recente da modernização, pedindo tratamento conflitante com o anterior. Dificultada a síntese da totalidade, arrisca-se no fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas. Um pouco por toda a parte, há uma espécie de incômodo formal, que não se satisfaz nem mesmo com lances sucessivos de experimentação e deve ter nascido no momento em que a multidão de impressões tumultuárias e chocantes das grandes cidades despertaram a sensibilidade moderna”, in: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19.

⁴⁴ A argúcia da leitura de João Luiz Lafetá levou-o a relacionar esse verso com o verso de Emile Verhaeren, poeta francês que teve grande influência em Mário: “A Paulicéia se transforma em ‘grande boca de mil dentes’ (eis como se transformaram os ‘mille doigts précis et métalliques’, de Verhaeren), e as multidões são ‘pus de distinção’”, in: “A representação do sujeito lírico...”, cit., p. 69.

a imagem que se tem dos homens de São Paulo confunde-se com o automatismo das máquinas, no caso, os automóveis, ícones por excelência da futilidade da cidade moderna e, para completar, a cidade se transforma em “um palco de bailados russos” onde se juntam a “física, a ambição, as invejas, os crimes/ e também as apoteoses da ilusão...”:

Mas os homens passam sonambulando...
E rodando num bando nefário,
vestidos de eletricidade e gasolina,
as doenças jocotoam em redor... (PD, p. 97).

O caleidoscópio do eu desvairado expõe as fraturas da cidade moderna; expõe o fracasso do projeto utópico da modernidade, calcado e balizado pelo progresso desenfreado em que tudo gira em torno do capital, do relógio, da máquina. Ilza Martins de Sousa observa que “a obra marioandradiana lança-se na direção do coletivo. A topografia imaginária de São Paulo está determinada por essa posição autoral. No território poético inventado, o poeta bufo-paisagista desenha a cena da família paulista. A origem definitivamente perdida só pode retornar obsessivamente em forma de mote poético. Há o reconhecimento de que o drama urbanístico transforma o corpo, o clã, a aldeia, a tribo em reinos despossuídos, imaginários. É preciso percorrer centenas de mitos para reencontrar esses territórios etológicos perdidos e, neles, a função sagrada do guerreiro. As cidades modernas cumprem o festim da modernidade. São, conforme Guattari, megamáquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva, engendradoras da existência humana, nos seus aspectos concretos, materiais e abstratos, afetivos e sociais. Aí, o poeta bufo apresenta-se como o louco da aldeia, da tribo”.⁴⁵ A leitura da autora, ainda que perspicaz, é questionável no que se refere a uma “topografia imaginária”, ou um “território poético inventado” se pensamos a idéia de cidade imaginária ou inventada como aquela que se articula em outro tempo e espaço, que se arma no horizonte do utópico. A busca por reencontrar a “origem definitivamente perdida”, “reencontrar esses territórios etológicos perdidos” através do imaginário, não é a tônica predominante na *Paulicéia*, ou melhor, raramente isso acontece. O que predomina é o mergulhar na cena da vida moderna (é o “nadador” do Tietê), demarcando as suas contradições, hipocrisias e fissuras de um modo irônico, burlesco, desvairado, mas sempre preso a um referencial que, de um modo ou de outro, ainda é uma obsessão para o eu que busca encontrar um sentido para aquilo que vê, dando pouca ou nenhuma margem para a fantasia imaginativa.

⁴⁵ SOUSA, Ilza Martins de. “*Paulicéia Desvairada*: a poética da cidade”, cit., p. 91.

Em “O domador”, esta visão decadente da cidade é sintetizada pela junção de elementos duros, áridos e desprovidos de vida que alegorizam a cidade desumanizada, em que os cavalos de outrora são substituídos pelos automóveis da era industrial a cruzar pelas avenidas asfaltadas conduzidos pelos novos ricos filhos dos imigrantes. Neste contexto, o poeta-bufo (“clown”) manifesta a sua espontaneidade que revela uma reação irônica frente ao novo (o progresso) e melancolia pelo velho:

Alturas da Avenida. Bonde 3.
 Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
 Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde...
 As sujidades implexas do urbanismo.
 (...)
 E oh os cavalos de cólera sangüínea!
 Laranja da China, laranja da China, laranja da China!
 Abacate, cambucá e tangerina!
Guardate! Aos aplausos do esfusiante clown,
 Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
 Passa galhardo um filho de imigrante,
 Louramente domando um automóvel! (PD, p. 92).

Outro poema que se burla da hipocrisia e da mediocridade de um cotidiano citadino e burguês é “Domingo”. Para Marcos Antonio de Moraes, “Domingo” é um poema que mostra uma “irônica e melancólica dança de ombros pelas ambigüidades que povoam o descanso semanal da cosmopolita/provinciana São Paulo dos anos 20. Poema de bocejos, olhares e desejos. Domingo de missa, de passeios snobs em automóveis fechados e de futebol. Dia de tédio para o poeta. Ainda que não emergiu no poema o ódio vermelho, fecundo e cíclico que atingirá o homem *‘cauteloso pouco-a-pouco’* na virulenta e engeguçada *‘Ode ao burguês’*”.⁴⁶

“Ode ao Burguês” é, talvez, o poema mais explícito em sua crítica aos detentores do dinheiro, os burgueses, aqueles que transformam a cidade em mesa de negócios (“Eu insulto o burguês”). A cidade do sonho se transforma na cidade do comércio e dos negócios e o burguês (o “burguês-níquel,/ O burguês-burguês”) é o organizador e protagonista do teatro da utilidade-futilidade e do valor de troca. O lado demoníaco da modernidade está centrado nesse personagem que faz de São Paulo uma “digestão bem feita”.

Enfim, ao mesmo tempo que canta o novo que chega, a poesia não economiza suas críticas às mazelas que vêm na esteira desse novo: o burguês corrupto, o progresso que desumaniza e desfigura a fisionomia de sua cidade íntima e inspiradora, de sua neblina e de

⁴⁶ MORAES, Marcos Antonio. “Mário, o futebol e um poema esquecido”, in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993, p. 71.

seu “inverno morno”, a massificação da multidão. A consciência crítica dos limites da modernidade pode ser evidenciada, por exemplo, no poema “Anhangabaú”, onde também surge, de um modo mais acentuado, um sentimento de nostalgia por um lugar da cidade que sofreu, na época, uma profunda reforma:

Parques do Anhangabaú nos fogaréis da aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no *Salon*...
Prurido de estesias perfumando em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
"Meu pai foi rei?
- Foi. - Não foi. - Foi. - Não foi."
Onde as tuas bananeiras?
Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
contando histórias aos sacis? ...

Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma écloa que não seja de Virgílio!... (PD, pp. 92-93).

“Anhangabaú” é um poema emblemático no contexto da *Paulicéia* porque trabalha, de um modo mais específico, com a questão da memória, resultando daí um movimento de retorno nostálgico ao passado da cidade. É, portanto, um poema que destoa um pouco do conjunto da obra, pois a memória, tema tão caro a Borges desde *Fervor*, praticamente inexistente na *Paulicéia* enquanto resgate de um cenário citadino do passado. A memória, como é sabido, é uma questão mais latente em uma fase mais tardia, sobretudo nos anos 40, período em que Mário trabalha como homem público no Departamento Cultural do Município de São Paulo e no Ministério de Educação de Capanema, onde “elabora projetos e procura restaurar a ‘fraca’ memória do país”, como observa Eneida Maria de Souza.⁴⁷

⁴⁷ De acordo com a autora, “o estreito vínculo entre a ruptura de modelos estrangeiros e a descoberta de uma tradição cultural do país foi por muito tempo esquecido, ao se privilegiar, no modernismo, a leitura pelo viés da destruição e da vanguarda, em detrimento dos valores legados pela tradição. Repensar o caráter duplo desse processo consiste em abordá-lo pelo caminho sinuoso das margens, esquecendo-se astuciosamente da versão canônica que sempre flui na correnteza dos rios literários”. Referindo-se especificamente a Mário, a autora observa que sua relação com o passado se desdobra na utilização “tanto do mecanismo de ‘tradição e memória’ como estratégia para apagar os rastros e esquecer lições herdadas da tradição, como revitaliza a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta de preservação do patrimônio cultural brasileiro. (...) Convivendo, de forma coerente, com a visão ambivalente da memória, irá optar, na criação artística, pelo

Mas o afã de resgate e preservação da memória nacional se faz através da ação de homem público. O fato é que a memória de um passado da cidade tem um papel quase irrisório no processo compositivo de sua poética urbana, sobretudo na *Paulicéia*.

Em “Anhangabaú” abre-se, entretanto, um parêntesis nesta tendência a priorizar o enfoque na cidade do presente em detrimento da do passado, ainda que o presente subjetivo do eu (“meus”) seja a porta de entrada que permite ao sujeito revelar o seu desencanto com as “novidades” e seu caráter inautêntico, implantadas nos jardins do Anhangabaú. Este desencanto se manifesta numa certa melancolia que traduz um momento de crise, de desconcerto entre o sujeito e o mundo moderno que se transforma. No novo que surge, o eu lírico se sente irrepresentável e ocorre uma quebra entre ele e o meio, propiciando daí a crítica. Ocorre uma espécie de esvaziamento dos sentidos ou dos significados, que permanecem apenas nas lembranças do lugar naquilo que ele tinha de diferente. São imagens de um tempo que a cidade moderna soterrou, mas que ficaram guardadas na memória do poeta. Pode-se dizer que a evocação destes elementos do passado funciona como resistência ao esquecimento provocado pela mudança dos referenciais urbanos que ali existiam e que se vinculavam a uma determinada geografia que, no presente, desapareceu.

Os jardins, praças e parques são, de modo geral, invenções da cidade, sobretudo da cidade moderna. Em meio ao ruído, ao movimento frenético, lá está a praça, o parque, e neles os seus jardins, espaço de parada, de lazer, de reflexão, de observação, o espaço da subjetividade. As mudanças sofridas pela cidade se refletem também nesses espaços públicos que, com frequência, sofrem, no processo de remodelação, a perda de sua memória social.

Pois bem, em “Anhangabaú” se busca problematizar, desde o início, a relação de oposição entre o que se poderia chamar de cultura e natureza, ou, com outros termos, entre o primitivo (ligado ao nacional) e o estrangeiro (ligado ao moderno cosmopolita) que se desdobra também no conflito entre o espaço “natural” das “bananeiras” e o “artificial” das “estátuas de bronze” e de “mármore” produzidas nos “salões” (de Paris ou não). É em torno desta tensão dialética que se estrutura o poema. No jogo de oposição, de conflitos, a memória tem papel importante. Outro fator a ser notado é o movimento que vai na contracorrente do modernismo, na medida em que há um retorno ao passado e não uma ruptura com ele.

apagamento dos modelos e pela rasura das origens, cujo exemplo mais significativo é Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens”, in: “Preguiça e saber”, cit., p. 8.

No poema, a natureza surge já na imagem dos “fogaréus da aurora”, estreitamente vinculada com o sentimento do sujeito (“dos meus itinerários”). Os parques do Anhangabaú (do passado) desencadeiam um sentimento de aproximação do eu com o meio. Mas não é apenas o traço natural que desperta a sua simpatia. A seguir surgem as “estátuas de bronze nu” e nelas se demarca outro polo de oposição, pois elas simbolizam o belo eterno (“correndo eternamente”) que se opõe (“desdém”) ao fugaz das “velocidades”. Observe-se para o jogo de oposição presente no oxímoro “correndo eternamente,/ num parado desdém”. O sujeito se rebela contra o furor ufanista futurista da velocidade ao opor a ele o “parado desdém” das estátuas, símbolos do belo eterno. Porém, como se pode observar na seqüência do poema, não se está reivindicando nem este belo clássico, nem uma possível beleza inspirada no cálculo, na velocidade que caracteriza o mundo moderno. O olhar do poeta se dirige para outro lugar, um lugar que a memória resgata enquanto espaço edênico, utópico, que deveria estar cifrado no jardim.

A segunda estrofe, “O carvalho votivo escondido nos orgulhos/ do bicho de mármore parido no *Salon...*” define a idéia que o poeta tem dos jardins de Paris que são artificiais, ordenados com orvalhos e “bichos de mármore”, desprovidos de poesia (“Nada de poesia,/ nada de alegrias!”). Este modelo de jardim contrasta com o jardim desordenado, primitivo, nativo, cifrado na imagem do “lavrador/ que sem amor afia a foice”. Ou seja, o processo de criação e reforma dos jardins do Anhangabaú (bem como a Praça da República e a Praça da Liberdade), levado a cabo pela administração de Antônio Prado, substitui o natural, o nativo, pelo artificial, pela imitação rígida dos jardins parisienses, o que, a rigor, terminam sendo a mesma coisa (“Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris”). “Jardim tão pouco brasileiro” (nos versos de Drummond) para um poeta que buscava justamente ressaltar metaforicamente a flora e a fauna brasileiras; para um escritor que se debatia entre uma cultura estrangeira (na qual se formou) e uma realidade cultural local que apresentava diferenças regionais agudas, informes e indeterminadas que Mário queria compreender e traduzir. Daí que o Anhangabaú seja, para o poeta, um “palimpsesto sem valor”, ainda que “querido”, pois permanece ligado afetivamente a ele via memória. Mário se opõe ao jardim do presente, moderno, frio, inautêntico, desprovido de humanidade e evoca, por contraste, o jardim do passado, da memória, que está soterrado, perdido (“onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?”), na busca por resgatar, poeticamente, o aspecto prazeroso, lúdico e humano de um lugar (o jardim) onde predominavam os elementos daquilo que se poderia chamar, sem cair num regionalismo naturalista, uma geografia genuinamente brasileira. Além dos “sapos” (evocados de um modo irreverente na referência intertextual ao poema

“Os sapos” de Bandeira), reivindica também as “bananeiras” (vegetação nativa), o rio e os “sacis”, em clara defesa de elementos nacionais (folclóricos) que foram sucumbidos pelo ornamento estrangeiro. O jardim moderno, inspirado nos parisienses é, como os de lá, desprovido de poesia, de alegria. De certa forma, reivindica-se aqui uma antiga concepção, acentuada no romantismo tropicalizado, de que a natureza é a fonte do “bom” e do “belo” em oposição a uma concepção moderna (que vem de Baudelaire) de que o “nobre” e o “belo” é o resultado da razão e do cálculo. Evidente que não se está ressaltando uma visão romântica do nacional a partir da natureza exótica, mas se resgata essa visão como um traço importante (ainda que não exclusivo) presente num determinado espaço da cidade.

A última estrofe, que se inicia com este verso paradoxal (“Meu querido palimpsesto sem valor!”), remete à tradição latina. O jardim é uma imitação ruim que contrasta com a beleza de uma “égloga” virgiliana, embora, como já foi ressaltado, não seja bem isso o que se reivindica. De modo que entre o desencanto pelo moderno artificial e imitativo incorporado pelos jardins do Anhangabaú e o natural primitivo de como era no passado, o sujeito, mais que optar pelo segundo, compadece-se pela ausência dos elementos naturais que lhe davam uma identidade, determinava uma diferença. Mário solicita no processo de transformação dos jardins o mesmo processo que busca em sua escritura: o equilíbrio entre o nacional e o cosmopolita, a convivência de estilos, formas díspares num mesmo espaço. Os parques do Anhangabaú são apenas uma réplica bem elaborada do modelo francês, extremamente refinado, clássico (como as “estátuas de bronze”). Enfim, é a materialização, em plena década de 20 e do modernismo efervescente, de um estilo passadista parnasiano, daí as vaias dos “sapos”, numa transposição da declamação feita no Teatro Municipal para o Parque do Anhangabaú.

Pois bem, a partir dos aspectos observados até aqui, tanto deste poema como de outros, pode-se dizer, em linhas gerais, que a *Paulicéia desvairada* articula um movimento pendular que vai da euforia à desesperança, do deslumbramento da realidade (as circunstâncias) ao desvairismo. Se em “Inspiração”, o poema-abertura, o eu encontra na cidade a sua “musa concreta” que o inspira, em “Paisagem 4”, o penúltimo poema, que pode ser visto como o poema-fecho dentro desta aventura no cenário da cidade moderna, a imagem dela começa a revelar o seu lado fraturado, caótico; um palco de alucinações, de falcatruas econômicas, simbolizada pela crise do café, cujos índices denunciam um estado de decadência humana cada vez mais acentuado. A cidade vai tomando a forma de um espaço árido e caótico, mas apesar disso, ainda há espaço para a esperança. A amorosa

relação do eu com a cidade ainda se mantém neste verso que traduz o seu orgulho de ser paulistano: “Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!”

A partir de uma primeira aproximação à poética urbana de Mário, confirma-se, de fato, que a cidade se configura como o espaço fundamental de leitura e converte-se em palco dos seus desvarios, animado pelo próprio desvario em que vai se transformando a sua cidade. O sujeito poético, assim, busca configurar a sua identidade ao mesmo tempo que busca pela identidade da cidade que se perde cada vez mais. É uma busca desesperada, de encontros e cisões. O eu se desdobra, então, em personagens múltiplos na empreitada pela “selva selvagem da cidade”. Assim como se multiplica, disfarçando-se por trás de suas máscaras, a cidade também é desvelada em suas múltiplas faces, como algo sem caráter, evidenciando a mudança constante, um movimento *hacia afuera*, deslocado, indefinido e despersonalizado: a cidade moderna não tem identidade, não é *una* e fixa, configura-se enquanto mosaico, conjunto heterogêneo de elementos fragmentados e móveis. Este quadro caótico é o que desorienta o sujeito que busca se fixar em algum ponto seguro e que sente a nostalgia da sua cidade idealizada, imóvel e eterna; a cidade que protege a sua tribo dentro de suas muralhas. O momento da ruptura total entre o eu e a cidade se anuncia. Se num primeiro momento, a poesia se faz receptiva para o novo, num segundo momento a receptividade faz-se crítica e há um recuo para o interior, para um espaço mais íntimo como forma de resistência, de negação (característica da poesia), preservando a sua força libertadora. Nesta direção, Mário já havia anunciado quando diz no “Prefácio interessantíssimo”: “Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos” (PD, p. 76). A ruptura total, entretanto, concretizar-se-á décadas mais tarde, como os poemas urbanos estampados na sua última poesia, a *Lira paulistana*.

4. LIRA PAULISTANA: “NOS TRANSES DA ENORME CIDADE”

Mário de Andrade é o “poeta andarilho”, diz Antonio Candido, fazendo notar a constante presença da rua na sua obra.⁴⁸ É nas andanças pelas ruas da cidade que o poeta

⁴⁸ Cf. Antonio Candido, “O Poeta Itinerante”, in: *O discurso e a cidade*, cit., pp. 257-278. De igual forma, Borges foi um andarilho incansável em noites intermináveis (“Mi callejero no hacer nada vive y se suelta por la variedad de la noche”; “Toda la santa noche he caminado”). Em *Evaristo Carriego*, o poeta portenho se refere a um poema de Browning que lhe serve como “símbolo de noches solas, de caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios” (EC, p. 111). Emir Rodríguez Monegal anota que ao retornar ao seu

revela as suas inquietações e angústias; onde elabora o seu inventário urbano, recolhendo imagens, ícones que a cidade oferece: carros, edifícios, avenidas, ruas, imigrantes, personagens anônimos. Em *Lira paulistana*, entretanto, observa-se algumas mudanças no enfoque sobre a cidade presente nos anos 20. Este processo é notório no manejo distinto da linguagem poética, agora com uma elaboração formal mais apurada, mas o aspecto crítico, bem como outros, permanecem. A poesia se afasta de um modo mais acentuado do subjetivismo e da busca por ressaltar as novidades da modernidade na iconografia paulistana, trazendo à tona outros indícios da cidade, em que a reminiscência de uma cidade idealizada aparece como um elemento importante para a confecção da poesia.

Se na poesia de uma fase anterior (o Modernismo de guerra) o elemento marcante era o deslumbramento para com o novo, num segundo momento o “poeta andarilho” põe-se a contemplar serenamente o mundo ao seu redor, sobretudo a cidade, agora enriquecido pelas experiências vividas e pelo conhecimento aprofundado e abrangente da cultura brasileira. Em oposição ao desvario, surge o momento da meditação, da reflexão, a busca por um equilíbrio entre o ser e o mundo e, em consequência, entre o conteúdo e sua forma de expressão. Claro que essa mudança não é abrupta, não há um corte radical com uma poética anterior, mas um movimento dialético que se traduz numa linguagem estética melhor elaborada, ou pelo menos sem os arroubos desvairados da fase anterior.

O conflito entre o eu e a cidade moderna volta a se apresentar neste de um modo distinto. A linguagem é mais simples, mais serena e coincide com um sentimento de perda e de entrega. A São Paulo de sua infância e juventude, na década de 40, já estava sumariamente soterrada pela metrópole moderna.

Como se sabe, no mesmo ano de sua morte, no dia 25 de fevereiro de 1945, Mário entrega a sua última obra para ser editada, a *Lira paulistana*, que não chegou a ver impressa. O livro está composto de 29 poemas, dos quais apenas um possui título, “A meditação sobre o Tietê”, um longo poema de 330 versos e também o único datado, “30 de nov. de 44 a 12 de fev. de 45”. *Lira paulistana* representa, sem dúvida, uns dos momentos mais fecundos da poesia de Mário e configura o retorno do poeta à cidade, buscando captar nela aspectos antes não vistos ou buscados. De fato, em carta escrita em 26 de junho de

bairro, Borges começou “un hábito que mantendría durante tres décadas: caminar indefinidamente por las calles de Buenos Aires. (...) Así aprendió Buenos Aires, o cuando menos su Buenos Aires; cubrió repetidamente, centímetro a centímetro, un territorio que sus escritos también cubrirían de cerca. La ciudad había existido antes de que Georgie la descubriera, pero muy pocos de sus escritores se habían molestado en reinventarla en suya, tanto como Manhattan fuera de Walt Whitman”, in: *Borges. Una biografía literaria*, cit., p. 152.

1944, o poeta explica a Álvaro Lins as circunstâncias que o levaram a escrever os poemas que compõem a *Lira*:

Assim mesmo, uma semana faz, fiz uma série de poesiazinhas, umas quinze, curtas, que não sei como chamo: Poemas paulistanos, Cuíca paulistana, Lira paulistana, tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos.⁴⁹

O poema “A meditação sobre o Tietê” é um dos mais complexos do escritor. Para Luiz Costa Lima, entretanto, o poema é um “fracasso embora brilhante, com que Mário encerra a sua realização poética”.⁵⁰ Segundo Costa Lima, Mário não conseguiu realizar com sucesso a junção entre “lirismo e contundência”. “A meditação...”, desse modo, apenas confirma a preponderância de traços permanentes e não as possíveis mudanças, o que leva o crítico a se perguntar se o longo poema “não demonstra que ele [Mário] nunca se libertou completamente do psicologismo romântico, que veio assim bloquear a sua melhor realização poética?”⁵¹. A questão, claro, não é tão simples assim. A lírica marioandradina provoca, desde o seu início, um certo incômodo de interpretação. E este traço é permanente. Às vezes, perdemo-nos em um labirinto de palavras e versos que desafiam uma leitura mais segura e guiamo-nos apenas por tateios. Detecta-se aí o transbordar do emocional, do psiquismo (“a Minha Loucura”), de um contexto urbano caótico e a busca por uma expressão poética eficiente. As palavras vêm aos jorros, um pouco desarrumadas e às vezes incompreensíveis. Juntam-se a elas as reticências, exclamações e os neologismos. É uma poesia desprovida, digamos assim, de uma construção nítida, precisa, bem polida. Nas palavras de Lafetá, “não é só a poesia que parece ruim, mas ainda a sua matéria nutritora, a cidade que a inspira”.⁵² Mas isso não significa uma incapacidade de manuseio da linguagem, um simples “desvario metafórico” que o faz perder o “comando da elaboração poética” (são palavras de Luiz C. Lima). Críticos que se dedicaram intensamente à leitura de sua poesia, embora confessem certa dificuldade em penetrar em determinados versos e poemas, refutam posições como a de Luiz Costa Lima. Lafetá lembra, por exemplo, que “da *Paulicéia* a *Café*, a linguagem de seus poemas reflete a mesma inquietação básica e a mesma desconfiança radical que caracteriza grande parte da melhor literatura produzida neste século”.⁵³ O que permanece em Mário é justamente “a consciência da linguagem” (o projeto estético) em conflito com

⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, p. 45.

⁵⁰ “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade”, cit., p. 128.

⁵¹ *Ibid.*, p. 127.

⁵² *Figuração da intimidade*, cit., p. 17.

o coletivo, a sociedade (o projeto ideológico) que se desdobra na problemática em torno da cidade, da língua, do nacional e do cosmopolita. Questões estas que estão cruzadas por aquilo que Lafetá tão bem definiu como sendo a relação entre o “projeto estético e ideológico”, “compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional”.⁵⁴ É na relação entre o artista (“côncio das exigências da escritura”) e seu papel de intelectual no processo formador da nacionalidade e construção social, que reside esta tensão, que cruza a sua obra e a sua crítica. E aí reside o seu valor. No que tange à poesia, Lafetá é mais categórico: “Se a poesia, para Mário de Andrade, é artifício, ordem e linguagem, isto significa que seu enfoque da literatura, não obstante mantenha o fundo psicologista, é também estético”.⁵⁵

A linguagem poética de *Lira paulistana* muda, sem dúvida. Veja-se, por exemplo, o poema sem título que fala da rua Aurora, onde o poeta nasceu, e da rua Lopes Chaves⁵⁶ (a sua “morada do Coração Perdido”), onde viveu até a sua morte. Em um poema “testamentário” em que pede para repartir seu corpo por São Paulo, estampado na própria *Lira*, Mário revela o desejo de que a sua cabeça fique, justamente, na Lopes Chaves:

Na rua Aurora eu nasci
Na aurora de minha vida
E numa aurora cresci

No largo do Paiçandu
Sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e mi vi nu.

Nesta rua Lopes Chaves
Envelheço, e envergonhado
Nem sei quem foi Lopes Chaves.

Mamãe! Me dá essa lua,
Ser esquecido e ignorado
Como esses nomes de rua (LP, p. 378).

O primeiro aspecto a chamar a atenção neste poema é a sua simplicidade e clareza, distante do hermetismo caótico da *Paulicéia*. Há um domínio mais contido do emocional, que flui serenamente em uma linguagem simples e plenamente controlada pelo poeta.

⁵³ Ibid., pp. 3-4.

⁵⁴ “A consciência da linguagem”, cit., p. 153.

⁵⁵ Ibid., p. 163.

⁵⁶ Sobre Mário e a casa em que viveu na Lopes Chaves, cf. CAMARA, Cristiane Yamada. *Mário na Lopes Chaves*. Prefácio de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Memorial, 1996.

Outros poemas da *Lira* apresentam também esta cadência, sobretudo aqueles cuja estrutura é curta (as “poesiazinhas” de que fala Mário), que são a maioria.

No poema “Ruas do meu São Paulo” o novo estilo poético também se manifesta:

Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo
A culpa do insofrido,
Onde está?
Há-de estar no passado,
Nos séculos malditos,
Aí está (LP, p. 355)

A questão central que cruza o poema é a pergunta pela cidade, revelando um certo sentimento de perda. Se Mário, nos anos 20, buscava a cidade real em mudança, nos anos 40 já não vê mais a sua cidade como gostaria que fosse. Daí a pergunta por uma cidade que já não existe, e que, na melhor das hipóteses, permanece estática no passado, nos “séculos malditos”. Se antes, na *Paulicéia desvairada*, o eu ainda podia identificar-se com a sua “musa concreta”, o seu “amor vivo”, a sua cidade amiga (o “amigo” São Paulo que já não encontra), ainda presente na cidade, agora, nos anos 40, enquanto envelhece na Lopes Chaves (“Nesta rua Lopes Chaves/ Envelheço”), percebe o desaparecimento da cidade de antanho e só lhe restam as lembranças (“No largo do Paiçandu/ Sonhei”).

A consciência de que São Paulo se transformou em uma cidade desfigurada e perdeu o encanto que inspirava o poeta (as “bofetadas líricas”) o leva a um retorno cada vez mais intenso aos seus amores de “flores feitas de original”. Estamos a um passo não mais da cidade desvairada que se moderniza, mas de uma cidade que passa a ser revisitada de um modo distinto, mudando não tanto a contundência crítica, mas a maneira de fazê-lo. Em muitas passagens de “A meditação sobre o Tietê” isso fica evidenciado. Se na *Paulicéia* o poeta está mergulhado até o pescoço no rio (Tietê), que alimenta a cidade como uma artéria, nos anos 40, pode-se dizer, o poeta-nadador não está mais dentro do rio, mas sobre

o rio, assume uma posição de leitura distinta. Pode, assim, “meditar” sobre (fora do) o rio de maneira mais cômoda e serena. Mário alcança a sobriedade necessária que lhe permite demarcar o distanciamento necessário para meditar e refletir sobre o mundo, sobre a sua cidade o seu país. Alfredo Bosi sintetiza este processo ao observar que na *Lira* a cidade é “apreendida e ressentida nas andanças do poeta maduro que se despojou do pitoresco e sabe dizer com a mesma contensão os cansaços do homem afetuoso e solitário e a miséria do pobre esquecido no bairro fabril. O lirismo da ‘Meditação sobre o Tietê’ tem algo de solene e de humilde; e o espriado do seu ritmo não é sinal de gratuidade, mas expressão de entrega do poeta ao destino comum que o rio simboliza”.⁵⁷

Como em Borges, o período da tarde também é freqüentemente evocado por Mário. É o momento de maior serenidade, como se pode ver no poema “Louvação da tarde”, de *Remate de males*. Por sua vez, a noite é o momento da meditação, da solidão e da criação. É quando os sonhos e pesadelos se convertem em poesia. No caso de “A meditação sobre o Tietê”, como observou Antonio Candido, há uma síntese de todas as noites da poesia de Mário, “e corresponde entre outras coisas à vida recalcada, aos desejos irregulares, ao inconsciente que assusta e a tudo o que a sociedade oprime. É o momento das rebeldias e dos impulsos arriscados”.⁵⁸ Parafrazeando João Luiz Lafetá, que fala da noite a partir da leitura do poema “Canto do mal de amor”, pode-se dizer que, “simbolicamente, a ‘viagem na noite’ é o estágio que precede ao renascimento; é a busca propriamente dita, a formulação simbólica da crise em que o ‘eu’ se debate, à procura das soluções que lhe permitam ressurgir, ao ‘sangue da aurora’, como um novo ser. Suas imagens predominantes são as metáforas do escuro, do sofrimento, da incerteza, do tateio, da imprecação, do lamento (...)”.⁵⁹ No caso de “A meditação...”, a noite, aliada do rio, é uma imagem predominante:

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite (LP, p. 386).

“A meditação sobre o Tietê” não só condensa as noites de angústia de Mário como alcança o mesmo sentimento de contemplação e busca por uma espécie de paz interior. O poema condensa toda a trajetória de Mário pela cidade; faz uma releitura de todo o

⁵⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 401.

⁵⁸ “O Poeta Itinerante”, cit., p. 268. O crítico também anota: “Mário de Andrade praticou em toda a sua obra a poesia da rua e do poeta andarilho, freqüentemente nas horas da noite, marcadas pela inquietação e mesmo a angústia”, idem, p. 264.

⁵⁹ *Figuração da intimidade*, cit., p. 46.

processo fundacional da cidade, o início de tudo (e de certa forma o fim para ele) do processo modernizador que começa e desemboca na imagem do rio Tietê. É a passagem do deslumbre ufanista modernista para a maturidade reflexiva sobre a modernidade.⁶⁰

É um susto. E num momento o rio
 Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
 Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
 Agora, arranhacéus valentes donde saltam
 Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
 Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
 Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
 Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
 E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra (LP, p. 386).

Mais adiante:

Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
 Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
 Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...(LP, p. 387).

A cidade iluminada com os seus arranha-céus, prazeres, fábricas, glórias, etc., já não deslumbra o sujeito da mesma forma que na *Paulicéia*. O deslumbre agora é medido, não há mais esperança. O poeta se entrega ao rio e se deixa levar. No recolhimento da noite, olha seu mundo sem arroubos e desvarios. O rio, que conduz a vida, que conduz o eu, sofre, geme, levando o sujeito (a “flor”) nesse suplício em direção à morte (“As águas oleosas e pesadas se aplacam/ Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte”).

O poema tem esse “sentido quase misterioso de testamento”, observa Antonio Candido. De fato, como já foi observado, “A meditação...” é o término da viagem, um balanço do itinerário percorrido, o fim do martírio. É o momento da escritura testamentária. É a leitura não só da trajetória vivida pelo sujeito na cidade moderna, mas também a leitura do passado da cidade e, num sentido amplo, do passado cultural do país. O eu pode, finalmente, meditar à margem do rio, em recolhimento. E neste momento de harmonia consigo mesmo (ainda que em desarmonia com a cidade) busca configurar um outro lugar que o ancore “num porto seguro na terra dos homens”, protegendo-o dos perigos da enorme cidade:

É noite...Rio! meu rio! Meu Tietê!
 É noite muito... As formas... Eu busco em vão as formas

⁶⁰ Na feliz formulação de Raúl Antelo: “Não mais o moderno como o precário que, no entanto, estabiliza rupturas, mas o moderno como duração, memória que permite pensar a modernidade como enunciação intersubjetiva e transhistórica, vertigem especular que atravessa textos e tempos”, in: “Da vista à visão: o conceito de arte pura nos modernistas brasileiros”, in: *Transgressão & modernidade*, cit., p. 110.

Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens.
 É noite e tudo é noite. O rio tristemente
 Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
 Água noturna, noite líquida... Angúrios mornos afogam
 As altas torres do meu exausto coração.
 Me sinto esvair no apagado murmulho das águas.
 Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito
 Queria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor irritada...
 Mas tudo se desfaz num choro de agonia
 Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio
 Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara, refulge,
 E me larga desarmado nos transe da enorme cidade (LP, pp. 391-392).

A rebeldia e a indignação da *Paulicéia* estão mediados agora pela serenidade e pelo equilíbrio na busca “da fantasia para construir uma plenitude fictícia, que compensa as frustrações da vida diária”.⁶¹ A busca pela plenitude desemboca no espaço imaginário do Amazonas, o espaço ideal e feliz onde Mário sempre desejou viver, longe da “demagógica” civilização opressora e ávida da cidade de pedra e do trabalho, que oprime e mata o próprio rio que lhe dá a seiva da vida:

Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha
 De ti em tua ambição fumarenta.
 És demagogia em teu coração insubmisso.
 És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico
 E antiuniversitário.
 És demagogia. Pura demagogia.
 Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.
 Mesmo irrespirável de furor na fala reles:
 Demagogia.
 Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:
 Demagogia.
 (...)
 O Pai Tietê se vai num suspiro educado e sereno,
 Porque és demagogia e tudo é demagogia (LP, p. 389-390).

O suspiro do rio é o suspiro da cidade e do eu. O elo que liga o sujeito à cidade se rompe definitivamente. O caminho, então, desloca-se na busca de um lugar simbólico, idealizado. O eu sente a dor por não ver mais no rio, símbolo de sua cidade, símbolo da vida, o lugar do encontro, da convivência:

Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!...
 Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza
 Outra vida melhor do outro lado de lá
 Da serra! E hei-de guardar silêncio!
 O que eu posso fazer!... hei-de guardar silêncio
 Deste amor mais perfeito do que os homens?... (LP, p. 395).

Há, em conseqüência, um recuo a um espaço primitivo, distante, imaginário que antes poderia ser o “Mato grosso grosso”, mas que doravante se denomina “Amazônia”, o lugar

onde não há “males” e de onde saiu para perder-se, destruir-se na cidade, o herói de nossa gente, Macunaíma, afastando-se do seu meio, de seus valores (“Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro sinal”). É interessante observar que alguns anos antes, em 1933, Mário confessa a uma editora americana que sentia um profundo desejo de viver na Amazônia:

Detesto os climas moderados e por isso vivo pessimamente em São Paulo. Também não aprecio a civilização, nem muito menos, acredito nela. Tanto o meu físico como as minhas disposições de espírito exigem as terras do Equador. Meu maior desejo é ir viver longe da civilização, na beira de algum rio pequeno da Amazônia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo. Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho, tal como ele é concebido, semanal e de tantas horas diárias, nas civilizações chamadas “cristãs”. O exercício da preguiça, que eu cantei no Macunaíma, é uma das minhas maiores preocupações.⁶²

Se Mário demonstrava, num período inicial, certa confiança na modernização, ainda que fosse extremamente crítico em suas abordagens, agora o progresso, as “civilizações cristãs” se convertem de um modo mais radical em sonhos demoníacos e a cidade, esvaziada de sentidos, converte-se em pesadelo para o poeta. “Passamos –observa Raúl Antelo–, nesses textos [da *Paulicéia* à *Lira*], do desvairismo como mera inconseqüência e iconoclastia vitalistas à noção de que a criação poética não só deriva mas delira, vale dizer que, na medida em que já nada pode ser invocado, tudo pode ser revogado e só a demência da linguagem –a linguagem possuída pelo *daimon*, o diabo– é que poderá acenar com alguma liberdade. Na Ponte das Bandeiras, o ‘bardo mestiço’ enfrenta o velho (o rio, pai Tietê) em um ponto instável, fratura de cidade e campo, lazer e trabalho, onde o novo custa a nascer, insinuando-se, apenas, na ‘água noturna, noite líquida’”.⁶³

A presença do rio Tietê é extremamente significativo em Mário. O rio é o símbolo da vida, do movimento. Como lembra Ana Maria Paulino, Mário “mesclou na língua poética Capiberibe e Tejo. Sena e Tietê. Madeira e Potengi. E, em definitivo, simbolizou a síntese do ‘Brasão’ –‘Eu sou aquele que veio do imenso rio’– a correspondência entre o ser e a água”.⁶⁴ Se o “Tietê” tem uma função simbólica em Mário, o rio da “Prata” não é menos importante para Borges: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?”. “Tietê” e “Prata” se convertem em rios íntimos que desembocam nas suas cidades íntimas (que em Borges funda também a *sua* pátria). O dado que chama a atenção no poema de Borges é que o sujeito poético se distancia de uma leitura empírica da

⁶¹ “O Poeta Itinerante”, cit., p. 268.

⁶² *Apud* Eneida Maria de Souza, “Preguiça e saber”, cit., pp. 17-18.

⁶³ “Da vista à visão: o conceito de arte pura nos modernistas brasileiros”, cit., p. 108.

⁶⁴ PAULINO, Ana Maria. “Mário de Andrade. Olhar privilegiado e fotógrafo moderno”, in: *Revista Com Textos*, nº 5. Mariana, 1993/1994, p. 37.

origem de Buenos Aires, determinada pela aferição de dados documentais, e propõe uma representação de sua origem através do mito poético. Borges opõe, assim, o mito à história como opunha a noite (sonho) ao dia (vigília). No mito pode, então, combinar elementos novos, recombina imagens e discursos não para negar a história, mas para recriá-la e reativar a sua energia, potencializá-la. “O discurso do mito –anota Lafetá– se opõe, como metáfora, ao discurso racionalista da ciência: vislumbrando a unidade do mundo e dos homens, reconciliando na imagem aquilo que na realidade está disperso e é mero fragmento, a linguagem visionária da poesia resiste à *ratio* que manipula a natureza e a sociedade também fragmentariamente, mas impondo a crença ilusória de que opera de modo totalizante”.⁶⁵

A busca por uma cidade que já não existe aproxima Mário de um Borges que algumas décadas atrás já se colocava frente à perda. Apresenta-se, em ambos poetas, um impulso de amor por aquilo que já não possuem mais.⁶⁶ A cidade passa a ser apropriada enquanto processo de criação a partir de uma leitura do ausente, no caso de Borges, e de um sentimento de impotência, de fim, no caso de Mário:

Quando eu morrer quero ficar,
 Não contem aos meus inimigos,
 Sepultado em minha cidade,
 Saudade (LP, p. 381).

[Esse amor pela cidade nasce justamente pela ausência dela.] A modernidade em Mário e Borges se dá, então, enquanto leitura de ruínas, ocupação de espaços vazios. Ali aonde a modernidade desvaloriza, ignora, despreza, destrói, aloja-se o potencial criativo, a reconstrução de sentidos. A relação é paradoxal, pois a ruína, o desprestigiado é criação da própria modernidade, de modo que ela é ao mesmo tempo negada e aceita.] Transgredir o discurso homogêneo e linear da modernidade é apostar na possibilidade de ativar, a partir dela, manifestações modernas também transgressivas. Criar do nada, de restos, da perda, é

⁶⁵ *Figuração da intimidade*, cit., p. 129. A função simbólica do rio da “Prata” se amplia em Borges com a presença de outro rio (ou riacho): o “Maldonado”, que cruza Palermo e aparece pela primeira vez justamente em *Cuaderno San Martín*, no poema “Elegía de los portones”. Na milonga “Un cuchillo en el norte”, lemos:

Allá por el Maldonado,
 Que hoy corre escondido y ciego,
 Allá por el barrio gris
 Que cantó el pobre Carriego, in: “Un cuchillo en el norte”, in: *Para las seis cuerdas* (OC, V. II, p.

341).

⁶⁶ Em *El Buenos Aires de Borges*, Carlos Alberto Zito desenvolve brevemente o sentimento amoroso de Borges por Buenos Aires: “En su canto a Buenos Aires no hay apología, sino emoción. Buenos Aires es la belleza de su amor por esas cosas. Dice de ellas, simplemente, que lo emocionan, ni siquiera que son lindas.

posicionar-se fora do cânone, da instituição, do mercado (é ser anti-moderno) para poder ativar o potencial infinito da própria modernidade, propiciando a sua “expansão significativa”, nas palavras de Raúl Antelo.

A ausência, o sentimento de perda frente ao novo se vincula com o sentimento de morte, a morte como falta (às vezes como abandono). A morte da cidade íntima (que provoca a infelicidade do eu) permite o nascimento de uma cidade ou de um lugar outro. Ao se constatar que algo se perdeu, o poeta se sente livre para descobrir e inventar seu próprio mundo, sua própria cidade. A cidade inventada traduz, desse modo, um sentimento: a falta daquilo que se perdeu, daquilo que se perde. A poesia última de Mário denuncia um momento trágico, o momento em que a cidade se fratura, se “pulveriza” e o poeta se sente “pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado” em sua “grandeza infatigável” sobre as águas do Tietê: “... e tudo é noite”.

Es su sentimiento el que es bello”, e completa: “A diferencia de otros poetas, que miraron la ciudad con orgullo y con admiración, Borges contempla sus barrios con una ternura desconocida”, cit., p. 51.

CONCLUSÃO

MÁRIO-BORGES: DIÁLOGOS (SUBTERRÂNEOS) ENTRE DOIS POETAS VIZINHOS

As perspectivas da poética urbana de Mário com relação à poética urbana de Borges são distintas. Mas também evidencia-se a presença de características comuns que permitem demarcar conexões, cruzamentos e intercâmbios. Buscou-se ver qual é a idéia de cidade presente em suas poéticas urbanas influenciadas, de um lado, por um novo contexto literário internacional (sobretudo os novos ventos trazidos pelas vanguardas européias), e, de outro, pelas profundas mudanças sociais e culturais em seus respectivos países e cidades de origem.

Mário e Borges viveram em cidades tão próximas (pelo menos geograficamente) que o poeta paulistano e o poeta borense bem poderiam ter se cruzado em algum de seus constantes passeios; ter se conhecido em alguma cafeteria ou em alguma rua desconhecida se não fosse o fato de que Borges por esses anos (década de 20 e 30) nunca esteve em São Paulo. E Mário, por seu turno, jamais foi a Buenos Aires e raras vezes saiu de São Paulo, excetuando um período mais longo no Rio de Janeiro entre 1938 e 1941. Se as vicissitudes da vida não os colocou frente a frente, a poesia talvez possa aproximá-los no espaço da magia, do imaginário, da crítica. Em outros termos, “o olhar caleidoscópico da modernidade”, na expressão de Raúl Antelo, transforma-se, amplia-se no olhar de dois poetas andarilhos que cruzam dois cenários urbanos modernos e periféricos em profundas transformações. As diferenças, nesse sentido, podem funcionar como ponto de partida para a aproximação e não para a dispersão, já que elas, se não inexistem, potencializam-se em torno daquilo que ambos buscavam de um modo similar: o encontro com a cidade para poder traduzir, nas palavras de Jorge Schwartz, a “cartografia em poesia, o mapa em símbolo”.¹ Borges constrói, através da cartografia urbana do presente, uma cartografia do passado que se sustenta no mito de uma Buenos Aires eterna, *una*. Já Mário se centra na cidade do presente como fim em si mesma, como símbolo do movimento da modernidade, do fragmentário, da “transitoriedade contingente”. Com raras exceções, busca a cidade do passado, aquilo que Schwartz chama de “procura da tradição quebrada pelo urbanismo

¹ “A cidade como tema das vanguardas...”, cit., p. 106.

moderno de São Paulo”.² Entretanto, se as “veredas” são opostas, em determinados aspectos, um sentimento comum lhes impulsiona: o amor que devotam às suas cidades, como se pode vislumbrar nestes fragmentos poéticos:

“Arrabal”:

(...)
y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado (FBA).³

“Momento”:

(...)
Meu pensamento é tal-e-qual São Paulo, é histórico e completo.
É presente e passado e dele nasce meu ser verdadeiro... (RM, p. 259).

Se o poeta portenho busca na cidade o eterno e o poeta paulistano a novidade do transitório (sobretudo na *Paulicéia*), ambos, entretanto, desembocam numa mesma encruzilhada, numa mesma esquina para romper com os limites da tradição (clássica ou modernista) e trilhar novos caminhos na modernidade periférica em que vivem.

Nesse sentido, os poemas que abrem tanto *Fervor* como a *Paulicéia* são emblemáticos. Ainda que trilhem caminhos distintos, ambos poemas estão cruzados pelo desejo de demarcar um espaço original, íntimo que realce determinados elementos de uma possível identidade da cidade, a partir da qual se possa pensar o novo e a tradição. Em outras palavras, buscam demarcar uma fronteira onde se posicionam para pensar um espaço cultural específico em relação e em diálogo com um movimento mais amplo: o projeto da modernidade.

Alguns aspectos biográficos de ambos poetas podem ajudar nesse processo de aproximação. Se por um lado, Mário, ao contrário de Borges com relação a Buenos Aires, nunca deixou por muito tempo a sua São Paulo, por outro, é impressionante o seu interesse, seja através de estudos, seja através de poucas (mas fundamentais) viagens, em conhecer o interior desconhecido de um país de dimensões continentais e de culturas heterogêneas como é o Brasil. Isso, claro, não o impediu de se interessar, como seu vizinho argentino, por uma cultura cosmopolita, percebendo, como Borges, que a sua tradição é apenas uma rama da grande tradição ocidental.

² Ibid., p. 108.

³ Na versão definitiva de “Arrabal”, a contundência emocional é mais explícita: “y sentí Buenos Aires./ Esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir, mi presente” (OC, V. I, p. 32).

Leitor curioso, desde cedo Mário tomou consciência das novas tendências da literatura mundial. Por sinal, conhecia muito bem a literatura hispano-americana,⁴ e em particular a literatura argentina, demonstrando um interesse agudo sobretudo pela vanguarda portenha (que ele chamava de “literatura modernista”). Era leitor assíduo das revistas literárias de lá, dentre elas, *Síntesis*, *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Claridad* e conhecia a obra de escritores contemporâneos, como Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, dentre outros e com uma atenção especial para Borges, considerado por Mário, fazendo uma leitura pioneira, “a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina”. E talvez tenha sido um dos primeiros escritores brasileiros a referir-se a Borges textualmente, como se pode observar na série de textos que escreve sobre a literatura argentina publicados no *Diário Nacional*, entre 1927 e 1928, recolhidos e publicados por Emir Rodríguez Monegal no seu pioneiro livro que estuda comparativamente os dos autores, *Mário de Andrade/Borges. Um Diálogo dos Anos 20*, já citado, onde destaca a refinada crítica de Mário sobre a literatura vanguardista argentina e sobre o próprio Borges.⁵ Por seu turno, até onde se sabe, Borges não leu Mário, mas não desconhecia a literatura brasileira e outros aspectos do Brasil.⁶

Outro dado importante é o fato de que ambos viveram em duas cidades cosmopolitas e em processo acelerado de modernização. Dois centros culturais irradiadores por excelência, onde nasce os dois movimentos de vanguarda mais importantes da América do Sul e nos quais tiveram especial participação.

⁴ Sobre o tema cf. Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. Prefácio de Alfredo Bosi, São Paulo: Hucitec/INL, 1979; idem, “Modernismo brasileiro e consciência latino-americana”, in: *Contexto*, nº 3. São Paulo, jul. 1977, pp.75-90; e Telê Porto Ancona Lopez e Maria Helena Grembecki, “Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade”, in: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 de fev. 1965.

⁵ Cf. também Raúl Antelo (org.), *El paulista de la calle Florida*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1979, e Antônio Paula Graça, “As afinidades ilusórias. Mário de Andrade foi pioneiro na leitura de Borges no Brasil”, in: *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio 1996, p. 7. A pesquisadora argentina Patricia Artundo desenvolveu um estudo profundo e detalhado das relações intelectuais e amistosas de Mário com intelectuais e artistas argentinos que brevemente será publicado em livro com o título de *Mário de Andrade e a Argentina*. Uma leitura inicial pode ser feita em seu recente ensaio, “‘Clara Argentina’: Mário de Andrade e a nova geração argentina”, in: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 39-50.

⁶ Sabe-se que Borges foi leitor de Euclides da Cunha, Rui Ribeiro Couto, Paulo Faria de Magalhães, Jorge Amado e supostamente Guimarães Rosa, que Borges conheceu pessoalmente (a informação de que Borges leu Guimarães Rosa foi dada por María Esther Vázquez, em *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio 1996, p. 6.) Em 1933, Borges escreve resenhas sobre os livros *Nordeste e outros poemas do Brasil* de Rui Ribeiro Couto e *Versos* de Paulo Faria de Magalhães, publicadas na *Revista Multicolor de los Sábados*, do diário *Crítica*, cf. Jorge Luis Borges, *Obras, reseñas y traducciones inéditas. Diario Crítica, 1933-1934*. Buenos Aires: Atlántida, 1999, pp. 198-200 e 214-215, e em 1939 faz um rápido comentário sobre a tradução ao francês do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, cf. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 150. Sobre Borges e o Brasil cf. o ensaio de Raúl Antelo, “Borges/Brasil”, in: SCHWARTZ, Jorge

Mas é no campo da crítica, sobretudo em torno de uma poética moderna (as vanguardas), que ambos poetas colocam-se em uma arena comum de luta, onde se percebe uma grande sintonia entre as suas idéias. Esse diálogo permite identificar, ainda que subterraneamente, um “espaço intelectual” crítico comum.

Seus ensaios críticos (e não somente os textos poéticos) provocaram uma verdadeira revolução na tradição literária de seus respectivos países. No caso de Borges, a importância de sua obra fará com que a literatura argentina tome outros rumos à medida que vai sendo reconhecida. Noé Jitrik, por exemplo, observa que para promover esta mudança, Borges opera em três campos: “la temática (que amplía sin temor al rebuscamiento), el lenguaje (que aparece en él como ya sometido a crítica, liberado del servilismo de una transcripción incapaz de proponer un juicio sobre la realidad), la combinatoria (mediante la que pone en evidencia la pobreza de la linealidad)”.⁷

Como Borges, a obra de Mário, em seus primeiros tempos, esteve marcada por polêmicas, fervor (moderado e passageiro) vanguardista, busca pela identidade cultural, o debate em torno da língua, a releitura da tradição literária brasileira, desejo de universalização, esforço extremado de ler e decifrar o contexto urbano em transformação. Entretanto, em Mário o aspecto político de sua obra se evidencia de um modo mais claro não só nos seus textos críticos e poéticos, como em sua vida de homem de ação,⁸ ainda que em Borges, particularmente nos anos 20 e 30, o fervor político também esteja presente, como já foi visto.

Um dos aspectos comuns a ser destacado é a estreita relação que prematuramente ambos poetas articulam entre a criação ficcional e a crítica, abordando temas comuns tanto em seus textos ensaísticos como poéticos. Crítica e poética estiveram desde o início harmoniosamente articuladas em suas atividades de escritores.⁹ São, como se costuma

(org.). *Borges no Brasil*, cit., pp. 417-432. (Texto publicado inicialmente em VV.AA. *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mário de Andrade*, Vol. 45, nº ¼. São Paulo, jan./dez. 1984, pp. 91-101.)

⁷ JITRIK, Noé. “Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges”, in: *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971, p. 129.

⁸ Cf. as abordagens sobre o Mário como homem público e seus aspectos políticos feitas por Joan Dassin em *Política e poesia em Mário de Andrade*. Trad. de Antonio Dimas, São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁹ Os trabalhos sobre a atividade crítica de Borges são intensos. Citaria os artigos de Emir Rodríguez Monegal, “Borges como crítico literario”, in: *La Palabra y el Hombre*, nº 31, II época. Xalapa (México), julio-septiembre 1964, pp. 411-416; Sergio Pastormerlo, “Borges crítico”, in: *Variaciones Borges*, nº 3, 1997, pp. 6-16; Ricardo Piglia, “Borges como crítico”, in: *Crítica y ficción*, cit., pp. 155-175, e o livro pioneiro de Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954. O livro de Prieto, apesar do reconhecimento e até certa humildade frente à genialidade de Borges, peca por seus equívocos de interpretação e conclusões generalizadas. Um deles é acusar Borges, depois de já haver publicado, dentre outros, não menos que *Ficciones* e *El Aleph*, de ser “un gran literato sin literatura”. Prieto é um exemplo emblemático da incompreensão receptiva da obra de Borges por um setor significativo da crítica argentina por muitas décadas. (Sobre o processo receptivo da obra de Borges na Argentina, cf. o

denominar, “escritores críticos” por excelência. Nesse diapasão de criação e crítica, a revisão apurada e criativa de suas tradições literárias passa a ser uma constante. O processo está cruzado por uma mirada questionadora da diacronia pela sincronia; por aquilo que Haroldo de Campos chama de “movimento sempre cambiante da diferença”, ou seja, os momentos de ruptura e transformação nos quais as suas próprias obras irão se inserir. Tanto para Mário como para Borges, a tradição está determinada não somente pela continuidade, mas também pela ruptura, por uma relação de tensão; não é algo dado, ou já determinado e fechado, mas um movimento, um sistema que deve ser constantemente minado, recriado, reinventado e transformado. Ricardo Piglia fala de uma relação de “extradição”, ou seja, de uma relação de oposição não só à tradição como ao Estado. Mário, como bem observou Haroldo de Campos, foi o melhor teórico do nacional ao revelar a impossibilidade de determinar a identidade da brasileiro, como se pode evidenciar no “descaráter” questionador de “seu antiherói macunaímico”.¹⁰ Algo similar fez Borges em seu ensaio dos anos 20, “El tamaño de mi esperanza”, que se completa com “El escritor argentino y la tradición”, e tantos outros. A literatura argentina será outra a partir das abordagens críticas de Borges. “No leer a Borges es un buen método para no entender la literatura argentina, pero en esta afirmación *Borges* significa, antes de nada, *Borges crítico*”, observa Sergio Pastormerlo.¹¹

Em linhas gerais, como já foi anotado, a poesia borgeana está mais voltada para a tendência nostálgica-mítica enquanto que a poesia de Mário de Andrade tende para a crítica-utópica, sem que isso signifique, claro, o enquadramento de suas poéticas em categorias fechadas, empobrecendo seus potenciais estéticos. Em Borges se nota o veio crítico, mas não de um modo direto, pois sua crítica está sempre velada por um refinado espírito irônico e paródico, tendência comum à obra de Mário. Em Mário também se nota a presença do nostálgico-mítico, mas essa não é a tônica predominante. De modo que, pode-se dizer, Borges articula através de sua poética uma resistência “aferrado-se à memória-viva do passado”, enquanto que Mário “resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (Alfredo Bosi). A memória, nos anos 20, não tem um peso criativo

excelente trabalho de María Luisa Bastos. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974. Recentemente Edgardo Cozarinsky retoma esse período de total incompreensão da crítica argentina com relação a Borges no ensaio “Borges: Un texto que es todo para todos”, in: *Cuadernos de Recienvenido*, nº 11, 1999, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.)

¹⁰ Cf. CAMPOS, Haroldo de. “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña. El caso de Gregorio de Mattos”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 490, abril 1991, Madri, p. 48.

¹¹ PASTORMERLO, Sergio. “Borges crítico”, cit., p. 15.

em Mário como ocorre com Borges. Mário não constrói uma poética calcada na memória, mas no presente, no momento da vivência.¹²

Se Borges foi o introdutor e divulgador do “Ultraísmo” na Argentina, Mário converteu-se num dos principais fomentadores do Modernismo brasileiro. Entretanto, o fervor vanguardista em ambos, se não é passageiro, é bastante cauteloso, reticente ou, na melhor das hipóteses, problemático. Suas preocupações nunca se desviaram do local, dos problemas emergentes no contexto cultural, estético e social de seus países. Se Borges se interessa pela literatura argentina do século XIX, por exemplo, Mário mergulha fundo no estudo do Barroco e do Romantismo brasileiros, assim como outros aspectos do patrimônio cultural do país.¹³

Como Borges, Mário não dissimula seu rechaço ao “futurismo” de Marinetti. No “Prefácio interessantíssimo” lança seu olhar irônico e crítico ao fundador do “futurismo” que “foi grande quando descobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavra em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros” (PD, pp. 67-68). Para Mário, as influências de fora deveriam se converter em um instrumental poderosíssimo para ler o passado e um presente complexo e indefinido, colocando em prática aquilo que Antonio Candido chama de “a dialética do localismo e do cosmopolitismo”, em que a realidade local fornece a “substância da expressão” e os modelos importados, a “forma da expressão”.¹⁴

Mário escandaliza o gosto poético tradicional com a edição explosiva de sua *Paulicéia desvairada* (ainda que o livro esteja aquém das ousadias formais de um Oswald de Andrade, e o mesmo ocorre com *Fervor* em relação à poética vanguardista de um Oliverio Girondo). De qualquer modo, a *Paulicéia desvairada* simboliza um divisor de águas. Mário é o poeta pioneiro que abre caminho para a poesia moderna no Brasil, ainda

¹² Nessa perspectiva, a leitura de Eneida Maria de Souza é perspicaz. Segundo a autora, para Mário “o que mais lhe importa, no ato de rememoração, é sentir-se desmemoriado, atingindo, a partir do esquecimento, o salto criativo e a percepção do mundo em ‘perene descobrimento’. (...) A construção de uma nova visão de cultura brasileira se fundamenta no artefato simbólico de uma linguagem sem nenhum caráter, no amálgama de estilos e apropriações das mais diversas fontes do saber erudito e popular. O esquecimento, tal como acontece na prática recitativa dos rapsodos gregos e dos cantadores nordestinos, propicia a invenção e o improviso. Criar é esquecer modelos, driblar os versos guardados na memória, brincando com o arquivo cultural de forma a anarquizar com sua estrutura parasitária”, in: “Preguiça e saber”, cit., pp. 8-10.

¹³ Eneida Maria de Souza observa que Mário articula uma “dupla posição diante do passado: utiliza-se tanto do mecanismo de ‘traição da memória’ como estratégia para apagar os rastros e esquecer lições herdadas da tradição, como revitaliza a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta de preservação do patrimônio cultural brasileiro”, in: “Preguiça e saber”, cit., p. 8.

¹⁴ Cf. Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, cit.

que a sua grande contribuição, num primeiro momento, esteja mais centrada nas suas idéias e menos na sua prática poética.

Em outros termos, tanto para Mário quanto para Borges o reconhecimento da cultura local e de uma tradição literária afloram através da aproximação a determinadas tendências estéticas, vanguardistas ou não, que permitem, por sua vez, um melhor contato (ou um contato diferente) com essa cultura e com essa tradição literária como importantes precedentes para se pensar problemáticas ligadas à identidade, à língua, à cultura, pois esse passado histórico é visto, para usar uma expressão de Beatriz Sarlo, como “o fundamento do existente”.

Em outros poetas contemporâneos de Mário e Borges, como Oswald de Andrade e Oliverio Girondo, esse processo se configura por outros caminhos. Suas poéticas exaltam e traduzem esses conflitos (o local e o cosmopolita, por exemplo) a partir de uma perspectiva mais direta, incorporando com mais intensidade os artifícios oferecidos pela própria cidade moderna e os procedimentos de uma “estética de vanguarda”, recebidos diretamente da Europa, por onde andaram.¹⁵ No caso de Mário e também de Borges, a atitude é mais contida (mais tradicional talvez) no que tange às novas formas de expressão. Tal fato é notado por Mário no “Prefácio interessantíssimo”:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu (PD, p. 60).

Pode-se inferir que Mário não se via no desespero de libertar-se das “teorias-avós”, já que não se sentia preso a elas como se estivesse encarcerado. O que buscava era uma força criativa que fizesse aflorar o “novo” sem menosprezar os potenciais criativos já presentes no velho. Tinha muito claro a necessidade de aprofundar essa dialética, essa visão sincrônica. No seu famoso ensaio, *A escrava que não é Isaura*, o poeta confirma a ambigüidade de estar sempre dividido entre o passado e o presente, entre o “novo” e o “velho” que configura, por sinal, uma de suas características mais marcantes. Partindo da

¹⁵ Como observa Jorge Schwartz, há nesses poetas [Oswald e Girondo] a busca pela “exaltação do presente, de marcas inconfundivelmente marinettianas. A tentativa de obliterar o passado para privilegiar o aqui e agora, fica evidenciado nas tentativas de apreensão simultânea dos tempos”. Falando mais especificamente de Girondo, Schwartz observa que o poeta vanguardista argentino lança mão dos elementos (artifícios) que lhe oferece a cidade moderna (tecnologia, simultaneidade, ubiqüidade, velocidade, as técnicas de fragmentação, do corte, etc.) para armar uma poética-retórica extremamente crítica da cidade moderna e sua desumanização. “Girondo radicaliza a visão desumanizada do homem na cosmópolis, abolindo os limites diferenciadores entre sujeito e objeto. Um processo de reificação, em que os indivíduos se caracterizam pelos atributos coisificados, e por sua vez, os objetos aparecem antropomorfizados”, in: *Vanguarda e cosmopolitismo*, cit., pp. 108 e 124.

leitura de um poema de Maiakóvski, cujo verso “Nada de marchar, futurista,/ um salto para o futuro” chama-lhe a atenção, argumenta:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira diante dele e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia. (...) É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloqüência vertiginosa de nossa vida. (...) O que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos. Acontece porém que no palco de nosso século se representa essa ópera barulhentíssima a que Leigh Henry lembrou o nome: Men-in-the-street...Representemo-la (EI, pp. 222 e 224).

Ao se contrapor à hierarquia ou dicotomia tradicional “velho/novo”, fundindo dialeticamente um no outro (como faz com outras hierarquias e dicotomias: nacional/universal, erudito/popular, escritura/oralidade, etc.) Mário concebe e faz do poético um espaço do político e arma uma poesia que quer ver o que há de atualidade ou o que pode ser atualizado do passado, da tradição no presente:

O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado (“Prefácio interessantíssimo”, PD, p. 71).

E mais tarde completa:

O passado é lição para meditar, não para Reproduzir (idem, pp. 74-75).

Não é um simples retorno ao passado, como se estivesse preso e condicionado a ele, mas a reativação da memória histórica ameaçada pelo esquecimento, ou seja, é muito mais um ato de liberdade com relação ao passado que se faz no processo de releitura desse passado. É preciso perceber o impulso dialético que subjaz a uma poética motivada por uma grande força interior que traduz o desejo de entender a sua época, de ir além, de dar um passo a frente no seu tempo, só possível através de uma leitura crítica que o próprio Mário alerta no “Postfácio” à *A escrava que não é Isaura*: “Nas evoluções sem covardia ninguém volta para trás. O que a muitos significa voltar é na realidade um passo a mais que se dá para a frente porque das pesquisas e tentativas passadas muita riqueza ficou” (EI, p. 299). É a atitude deliberada e estratégica para abrir caminhos novos sem abandonar o que foi feito, o que pode ser resgatado como força de renovação na tradição. De fato, em 29 de dezembro de 1928, viajando por Natal, Mário anota em seu diário de vigem etnográfica algo sobre esta questão:

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu,

Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar taqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva (TA, p. 254).

Mário pensa a tradição enquanto acúmulo, imitação e traição, matéria de contrabando, de falsificação, de deglutição, condição fundamental para a arte moderna. “A reinvenção do passado em função do presente –anota Raúl Antelo– se coordena a uma antropofagia sincrônica que não só cria sua linhagem como expande as fronteiras do literário: dessa maneira, não é apenas o futuro que comanda o passado, tornando o eterno contemporâneo, mas também o internacional que se filtra no local, outorgando-lhe valor universal”.¹⁶

Note-se também que as idéias de Mário vão além até mesmo de muitas premissas das vanguardas históricas, pois reconhece a importância do passado, da tradição, adiantando-se, inclusive, das inovadoras abordagens de Octavio Paz sobre tradição e ruptura, ao propor e conceber o “novo” como resultado de uma ruptura-continuidade da tradição, a “tradição da ruptura”. Mário, ao que tudo indica, mesmo estando profundamente preocupado com a renovação formal dos modelos estéticos-literários tradicionais, desconfia, já nesse período, do fortalecimento de uma espécie de culto à técnica, à experimentação; um culto pelos artificios (pelos “artefatos”, diria Borges), que são colocados à disposição do artista pelas novas tecnologias e pelo novo contexto social-urbano, e sobretudo desconfiança do postulado vanguardista de borrar tudo aquilo que foi feito no passado.¹⁷ De fato, mais tarde, em “O movimento modernista”, Mário reconhece que a arte não é apenas uma construção formalmente bem elaborada, mas “uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza” (ALB, p. 252). Refere-se à necessidade de uma atualização da inteligência artística brasileira, bandeira levantada pelos modernistas, acrescentando que “não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa

¹⁶ ANTELO, Raúl. “Concisão e convergência”, in: *Transgressão & modernidade*, cit., p. 146.

¹⁷ De acordo com Giulio Carlo Argan, o “experimentalismo é, antes de mais, mas não só, demarcação radical perante qualquer tradição, recusa categórica de todo o passado, abertura perspectica para o futuro; mas assim se revoga a confiança em tudo o que no mundo tem sido feito e aceito como arte e, visto que a arte foi sempre considerada um valor, em tudo aquilo que foi dado e aceito como valor”, in: *Arte e crítica de arte*. Trad. de Helena Gubernatis, Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 61.

que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida" (idem, pp. 251-252). Essa definição de arte não significa atirá-la para o outro extremo, ou seja, por uma arte puramente contestatória, num sentido mais pragmático, na linha de um "realismo socialista" ou "literatura proletária".

Em *O Banquete*, outro texto de reflexão estética, mas de um Mário mais tardio, o personagem Janjão argumenta que "o destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas para melhorar a vida. A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre proposição de felicidade". Mais tarde, completa: "Eu nunca me meterei fazendo isso que chamam por aí de 'arte proletária' ou 'de tendência social'. Isso é confucionismo. Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos" (BAN, p. 61). E falando sobre a "técnica", opta pela técnica do "inacabado" e seu valor dinâmico, de deslocamento que traz, no seu bojo, um princípio democratizante, enquanto que "as técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas sem discussão, *credo quia absurdum*" (idem, p. 61). Idéia que em Borges é bastante familiar. Para Borges, não há texto que se preze que seja *definitivo* ou *acabado*. A idéia de "obra aberta", de texto indeterminado é condição básica e fundamento de sua própria literatura: "no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio" ("Las versiones homéricas, D, p. 239).

A relação entre passado e presente, que se desdobra na relação tradição e ruptura, é um tema igualmente recorrente nas idéias estéticas de Borges, estampadas em vários ensaios e na sua própria criação ficcional. O ponto importante que se deve aportar está centrado na idéia de que tanto para Mário como para Borges a literatura se constitui como um espaço privilegiado da alegria, da felicidade, o que significa dizer que a felicidade proporcionada pela leitura é uma das formas mais sublimes do conhecimento.

Se Borges, como acuradamente anota Jorge Schwartz, "não realizou em sua poesia (como os Andrades o fariam na literatura brasileira) (...) [a recuperação do] lado local numa linguagem de ruptura, próprio da vanguarda",¹⁸ isso não desmerece ou diminui o potencial inovador da poesia borgeana na década de 20. Além do mais, Mário se aproxima muito de Borges em sua crítica às escolas vanguardistas e na busca por um estilo próprio. No caso de Borges, o desvio que faz com relação aos procedimentos técnicos das vanguardas é coerente com o que ele estava tentando problematizar e resgatar. Em outras palavras, é coerente com o seu projeto estético-ideológico, vinculado a uma tradição e a uma identidade que ele queria resgatar a partir de uma reelaboração literária que não

estivesse vinculada nem a um projeto de cunho vanguardista nem a um localismo reducionista. Dentro de um projeto de escritura que buscava unir o local com a vanguarda (o cosmopolita), Borges opta pelo universal sem abandonar o local. Sem estar atrelado à imitação de um modelo, de uma tendência ou de uma escola específica. Opta por todos os modelos, tendo como paradigma a biblioteca universal. Munido desse instrumental é que busca equacionar e representar, profunda e problematicamente, a sua própria realidade. Mário, e também Borges, pode-se dizer, rechaçam, assim, qualquer forma de “programa”, porque, como bem observou Raúl Antelo, “o caráter nacional se manifestará fatalmente como irrupção de uma nova estruturação capaz de questionar o conjunto das normas e valores, sociais e artísticos”.¹⁹

Sabe-se também que a vanguarda que mais influenciou os dois poetas, nesse período, foi o Expressionismo, justamente o movimento que rejeitou de um modo mais “irremissível e violentamente radical a ordem social como um todo”, observa Perry Anderson.²⁰ Ambos admitem, em vários momentos, a simpatia que nutrem pelo expressionismo.²¹ Mário é leitor assíduo da revista de vanguarda expressionista alemã *Der Sturm*. Por seu turno, Borges conheceu profundamente a poesia expressionista alemã nos anos em que viveu em Zurique e Genebra, entre 1914 e 1918. Mais tarde lê o romance expressionista *El Golem*, de Gustav Meyrink, que chama de romance fantástico e escreve uma resenha sobre a obra na revista *El Hogar*, em 1936. Segundo Juan José Sebreli, no expressionismo Borges “encontraba algunos de sus temas obsesivos, la magia, los sueños, la filosofía oriental, la ciudad”.²² Ao falar do tempo em que esteve na Suíça, Borges observa: “(...) me interesé mucho en el expresionismo alemán, que todavía considero muy superior a otras escuelas contemporáneas como el imaginismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, etcétera. Años después, en Madrid, intentaría algunas de las primeras y tal vez

¹⁸ *Vanguarda e cosmopolitismo*, cit., p. 89.

¹⁹ ANTELO, Raúl. “Desleitura criativa”, in: *Transgressão & modernidade*, cit., p. 163.

²⁰ ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”, cit., p. 9.

²¹ Eneida Maria de Souza observa, por exemplo, que Mário lê o expressionismo e o barroco brasileiro para explicar “o nacional pelo viés do expressionismo, sem que essa postura traduza uma forma de prisão do modelo europeu. Pelo contrário, acena para o procedimento astucioso do esquecimento como saída para se criar o desenho simultâneo de dois momentos historicamente separados. Com a visão do presente –tanto da vanguarda européia quanto da releitura do barroco colonial– constrói-se o terceiro elemento que se traduz em nova feição do nacional”, in: “Preguiça e saber”, cit., p. 11. Mário escreve em defesa do expressionismo em “Questões de arte”, publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, 30 set. 1927. Borges não só traduz poetas expressionistas como escreve uma série de ensaios sobre o tema, cf. “Lírica expressionista: síntesis”, in: *Grecia*, a. 3, n° 47. Madri, 1 de agosto de 1920, TR, p. 52-54; “Lírica expressionista: Wilhelm Klemm”, in: *Grecia*, a. 3, n° 50. Madri, 1 de novembro de 1920, TR, pp.72-74; e “Acerca del expresionismo”, I, pp. 155-161. Sobre a presença do expressionismo em Borges e Mário, cf. Jorge Schwartz, “O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges”, in: MORAES BELLUZZO, Ana Maria de (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, pp. 81-97.

únicas traduções al español de algunos poetas expresionistas” (AU, p. 45). E em entrevista a James Irby, assinala que gosta mais do expressionismo que do surrealismo e do dadaísmo, que lhe parecem “frívolos”: “El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y filosofías orientales, la aspiración a una hermandad del mundo.... Además, el alemán, con sus posibilidades verbales casi infinitas, se presta más fácilmente a extrañas metáforas”.²³ Emir Rodríguez Monegal observa que além da simpatia pelos poetas expressionistas que traduziram em seus poemas toda a dor sofrida pelas vítimas da Primeira Guerra Mundial, e na defesa da união de todos os homens em uma “hermandad universal”, Borges tinha outro vínculo que o unia aos poetas expressionistas: “como ellos, había aprendido en Schopenhauer y en Nietzsche que la voluntad, y sólo la voluntad, daba sentido a un mundo caótico; con ellos había descubierto en *Zarathustra* el vitalismo que se necesitaba para encarar los horrores de la guerra y la destrucción. Todos se unían a Nietzsche en preferir ‘el *afflatus* dionisiaco antes que el equilibrio intelectual apolíneo’, como lo expresaba un crítico de arte. En aquellos días Georgie estaba obviamente más cerca de Dionisio que de Apolo”.²⁴ Nessa direção, Jorge Schwartz igualmente anota: “Apesar (...) de ter renegado as vanguardas, Borges sempre vai manter sua predileção pelo expressionismo, por cima de todos os *ismos*”.²⁵

Ambos poetas trabalham, desse modo, numa perspectiva que se poderia chamar de abertura crítica constante de si próprios, mantendo-se dentro de uma tradição moderna (e menos modernista) para ao mesmo tempo preservar e redefinir antigas e novas perspectivas estéticas, éticas e políticas, na busca por novos sentidos, de novas formas de interpretação.²⁶ A importância da tradição é um fator realmente fundamental para Mário e Borges. Ao contrário da tendência da época (particularmente nas vanguardas) de se fazer um corte radical (por vezes destrutivo) com o que passou, a poética de ambos busca reatar a conexão entre a extensa e rica cultura do passado e universal com o contexto do presente, filtrado por um afinado critério seletivo e crítico. Neste campo, sobretudo no que tange à crítica sobre a modernidade e às vanguardas, a leitura e resgate de um passado ainda vivo e operante, Mário e Borges caminham, lado a lado, pela mesma “vereda”.

²² SEBRELI, Juan José. “Borges: el nihilismo débil”, cit., p. 354.

²³ *Apud* Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, cit., pp. 130-131.

²⁴ *Borges. Una biografía literaria*, cit., p. 133.

²⁵ “O expressionismo pela crítica de Andrade, Mariátegui e Borges”, cit., p. 89.

²⁶ Raúl Antelo chama a atenção para esse fato: “a estética, para o Mário anti-modernista, é ética e, portanto, moderna, resgate de uma tradição que se perdeu”, in: ANTELO, Raúl. “Fins do moderno”, in: *travessia*, nº 31. Florianópolis, ago./1995-jul./1996, p.16.

BIBLIOGRAFIA

1. DOS AUTORES

MÁRIO DE ANDRADE

a) Obras:

Poesias completas. São Paulo: Martins Fontes, 1955.

Poesias completas. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

Obra imatura. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

Táxi e crônica no Diário Nacional. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Será o Benedito! - Artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo (setembro/1937-novembro/1941). Apresentação de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: EDUC/Giordano/Agência Estado, 1992.

Vida literária. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs, São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1993.

O baile das quatro artes. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

O empalhador de passarinho. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

O Banquete. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, São Paulo: Duas Cidades, 1989.

O turista aprendiz. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

El paulista de la calle Florida. (Ed. org. e trad. por Raúl Antelo). Buenos Aires: Botella al Mar, 1979.

Entrevistas e depoimentos. Edição organizada de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

“Poesia argentina” e a série de quatro artigos intitulada “Literatura modernista argentina”, in: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Mário de Andrade/Borges. Um Diálogo dos Anos 20*. Trad., a partir do manuscrito, de Maria Augusta da Costa Vieira Helene, São Paulo: Perspectiva, 1978. (Publicado inicialmente no *Diário Nacional* entre 1927 e 1928.)

b) Epistolário

A lição de amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Notas C. D. A., Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes, São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti. Organização de Marta Rossetti Batista, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Mário de Andrade. A lição do Guru. (Cartas a Guilherme Figueiredo, 1937-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Mário e o Piracotécnico Aprendiz. Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes, Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: IEB-USP/Ed. Giordano, 1995.

Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

Cartas a um jovem escritor/ de Mário de Andrade a Fernando Sabino. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimarens Filho [de] Mário de Andrade e Manuel Bandeira. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

Portinari, amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris, Campinas: Mercado de Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995.

Cartas a Murilo Miranda. Organização de Raúl Antelo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

c) Biografias, bibliografias e outros

- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. "Cronologia Geral da Obra de Mário de Andrade", in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 7. São Paulo, IEB/USP, 1969.
- "Mário de Andrade: Bibliografia", in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. "Centenário de Mário de Andrade", nº 51. São Paulo, jan./dez. 1993.
- SIMÕES, Antônio dos Reis. *Mário de Andrade. Bibliografia sobre sua obra*, in: *Suplemento da Revista do Livro*, nº 3. Rio de Janeiro, s.d.
- SOUZA, Eneida Maria de e SCHMIDT, Paulo (orgs.), *Mário de Andrade – Carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

JORGE LUIS BORGES

a) Obras, textos reunidos e soltos

- Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923. (Primeira edição, 64 páginas sem numeração e sem índice.)
- Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925. (Primeira edição.)
- Cuadernos San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929. (Primeira edição.)
- Obras completas* (vols. I-IV). Barcelona: Emecé, 1999. (A primeira edição é de 1974, pela Emecé. Edição brasileira, *Obras completas* (vols. I-IV). Assistência editorial e Coordenação das traduções de Jorge Schwartz, São Paulo: Globo (o primeiro vol. saiu em 1998, e recebeu o prêmio Jabuti de tradução, os demais vols. saíram em 1999.)
- Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1999.
- Autobiografía 1899-1970*, em colaboração com Norman Thomas di Giovanni. Trad. de Marcial Souto e Norman Thomas di Giovanni, Buenos Aires: El Ateneo, 1999. (Edição original em inglês, *Autobiographical Essay*. The New Yorker, 1970. Edição brasileira, "Um ensaio autobiográfico", in: *Elogio da sombra & um ensaio autobiográfico*. Trad. de Carlos Nejar, Alfredo Jacques e Maria da Glória Bordini, Rio de Janeiro: Globo, 1993.)
- Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. (Primeira edição, 1925.)
- El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. (Primeira edição, 1926.)
- El idioma de los argentinos*. Madri: Alianza Editorial, 1999. (Primeira edição, 1928.)
- Textos recobrados, 1919-1929*. Edição ao cuidado de Sara Luisa del Carril, Barcelona: Emecé, 1997.
- Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Edição de Enrique Sacerio-Garí e Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, 1990.
- Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000. (Edição do Editor.)
- Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999. (Edição do Editor.)
- Obras, reseñas y traducciones inéditas. Diario Crítica, 1933-1934*. Investigação e recopilação de Irma Zangara, Buenos Aires: Atlántida, 1999.
- Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edição, introdução, prólogos e notas de Emir Rodríguez Monegal, México: FCE, 1985. (Original em inglês, 1981.)
- "Prólogo" a *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*. Seleção de Sylvina Bullrich Palenque e Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Emecé, 1945.
- "Tareas y destino de Buenos Aires", in: *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su fundación*. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1936.
- "Poetas de Buenos Aires", in: *Testigo*, nº 1. Buenos Aires, jan.-fev.-mar. 1966.
- "Prólogo" a *El matrero*. Seleção de Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Barros Merino, 1972.
- "Lugones, Herrera, Cartago", in: *Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, nº 268. V. XLVI, ano XXIV. Buenos Aires, março 1955.
- "Poesía y arrabal", in: *Revista Universidad de Antioquia*, Vol. LIII, nº 203. Medellín, ene.-mar. 1986.
- "Nota sobre los argentinos", in: LEWARD, Ernest. *Argentina, análisis y autoanálisis*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

b) Entrevistas e epistolário

- BORGES, Jorge Luis. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Prólogo de Joaquín Morco, notas de Carlos García, edição ao cuidado de Cristóbal Pera, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé, 1999.
- Idem. *Cartas de Juventud (1921-1923)*. Org. e estudo crítico de Carlos Meneses, Madri: Orígenes, 1987.
- CARRIZO, Antonio. *Borges el memorioso*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- JORGE, Luis Borges e FERRARI, Osvaldo. *En diálogo I*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. (Edição brasileira, *Borges em diálogos (Conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari)*. Trad. de Eliane Zagury, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.)
- Idem. *Reencuentro. Diálogos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- MATEO, Fernando. *El otro Borges. Entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997.
- MONTENEGRO, Néstor J. *Diálogos*. Buenos Aires: Nemont Ediciones, 1983.
- Revista *Gente*, Edição Especial. Buenos Aires, abril 1999, entrevista dada ao jornalista Raúl Burzaco em 1985.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Barcelona: Laia, 1983. (Primeira edição em francês, *Borgès par lui-même*. Paris: Seuil, 1970. Edição brasileira, *Borges por Borges*. Trad. de Ernani Ssó, Porto Alegre: L&PM, 1987.)
- SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.
- VÁZQUEZ, María Esther. *Borges, suas días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.
- "Harto de los labirintos", entrevista a César Fernández Moreno, in: *Mundo Nuevo*, nº 18. Paris, dez. 1967.
- "Entrevista. Um encontro importante de *Status* com gente muito importante. JORGE LUIS BORGES", in: Revista *Status*, nº 121. São Paulo, agosto 1984.

c) Biografias e bibliografias

- ALIFANO, Roberto. *Borges. Biografía verbal*. Buenos Aires: Plaza y Janes, 1988.
- BECCO, Horacio Jorge. *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923-1973*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Madri: Espasa-Calpe, 1989. (Edição brasileira, *Borges à contraluz*. Trad. de Vera Mascarenhas de Campos, São Paulo: Iluminuras, 1991.)
- HELFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Prólogo de Noé Jitrik, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1996 (3ª edição revisada. A 1ª edição é de 1964).
- PASTORMERLO, Sergio. "Bibliografía de los textos críticos de Borges", in: *Borges Studies on Line*. Or line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 02/10/99 (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/pastorm.htm>).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987. (Primeira edição em inglês, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.)
- VACCARO, Alejandro. *Georgie (1988-1930): Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Proa/Alberto Casares, 1996.
- VÁZQUEZ, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. (Edição brasileira, *Jorge Luis Borges. Esplendor e derrota. Uma biografia*. Trad. de Carlos Nougné, Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999.)

2. CRÍTICA LITERÁRIA SOBRE A OBRA DOS AUTORES

MÁRIO DE ANDRADE

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olímpio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. Prefácio de Alfredo Bosi, São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/Fundação Pró-Memória, 1986.
- Idem. "Fins do moderno", in: *travessia, revista de literatura*, nº 31. Florianópolis, agosto-dezembro 1995.
- Idem. "Ser, dever ser e dizer", in: VV.AA. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 36. São Paulo, 1994.
- Idem. "Do desvairismo à literatura de circunstância – Mário de Andrade e a América Latina – Borges", in: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, ano 3, nº 133. São Paulo, 20 mai. 1979.
- ARIAS OLMOS, Ana Cecília. *Políticas do primitivo. As estéticas modernistas de Mário de Andrade e Lezama Lima*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária – UFSC, Florianópolis, 1993.
- ARTUNDO, Patricia. "'Clara Argentina': Mário de Andrade e a nova geração argentina", in: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. "Mário de Andrade e a questão da língua", in: *Poesia e prosa*. Vol. II, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade/hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- BERTUSSI, Lisana. "Da melancolia à alegoria: o percurso do olhar na modernidade. Uma leitura da poesia de Mário de Andrade segundo Walter Benjamin", in: *Cultura e Saber*, V. 2, nº 1. Caxias do Sul, set. 1998.
- CAMARA, Cristiane Yamada. *Mário na Lopes Chaves*. Prefácio de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Memorial, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Idem. "Mário de Andrade: a imaginação estrutural", in: *Metalinguagem & outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. "O Poeta Itinerante", in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARIELLO, Graciela. "Mário de Andrade, Jorge Luis Borges: As Fronteiras da Língua", in: ANTELO, Raúl (org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária-UFSC, 1994.
- CASTRO CORREIA, Marlene de. "A moderna lírica brasileira: Mário de Andrade", in: *Tempo Brasileiro*, nº 83. Rio de Janeiro, out./dez. 1985.
- Idem. "O 'corpo' de São Paulo na poesia de Mário de Andrade", in: *Tempo Brasileiro*, nº 85. Rio de Janeiro, abril-junho 1986.
- COSTA, Marta Morais da. "O modernismo segundo Mário de Andrade", in: VV.AA. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1988.
- DASSIN, Joan R. *Política e poesia em Mário de Andrade*. Trad. A. Dimas, São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de A. Candido, São Paulo: HUCITEC/Prefeitura do Município de São Paulo, 1985.
- FACIOLI, Valentim. "Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos", in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 50. São Paulo, jan./dez. 1992.
- FARIA, João Roberto Gomes de. "Mário de Andrade e a questão da língua brasileira", in: VV.AA. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1988.
- FERREIRA, Antonio Celso. "A estética de Mário de Andrade", in: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- JAGUARIBE, Vicência Maria Freitas. "A cidade moderna e a busca de um território para a poesia", in: *Língua e Literatura*, nº 20. São Paulo, 1992/1993.
- HELENA, Lucia. "Mário e Oswald de Andrade: identidade e diferença", in: *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada. Uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: HUCITEC/Secretaria do Estado da Cultura, 1983.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade plural*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.
- LAFETA, João Luiz. *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- Idem. "A consciência da linguagem" e "Ética e poética", in: *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (A primeira edição é de 1974.)

- Idem. "A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*", in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. "Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade", in: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- Idem. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- Idem. "A estréia poética de Mário de Andrade", in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- Idem e GREMBECKI, Maria Helena. "Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade", in: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 de fev. 1965.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORAES, Marcos Antonio. "Mário, o futebol e um poema esquecido", in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- OLIVEIRA BRANDÃO, Roberto de. "Imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade", in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 52. São Paulo, jan./dez. 1994.
- OLIVEIRA GUIMARÃES, Maria Ignez de. "Macunaíma e um projeto pragmático de Mário de Andrade: arte e didatismo", in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- PAULA GRAÇA, Antônio. "As afinidades ilusórias. Mário de Andrade foi pioneiro na leitura de Borges no Brasil", in: *Mais!, Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio 1996.
- PAULINO, Ana Maria. "Mário de Andrade. Olhar privilegiado e fotógrafo moderno", in: *Revista Com Textos*, nº 5. Mariana, dez./1993-jan./1994.
- PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Mário de Andrade/Borges*. Trad., a partir do manuscrito, de Maria Augusta da Costa Vieira Helene, São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ROSENFELD, Anatol. "Mário e o cabotinismo", in: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. "Ora (dizeis) puxar conversa!", in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- SANTOS, Pedro Brum. "A poesia cosmopolitana de Mário de Andrade", in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na poética de Mário de Andrade", in: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARTZ, Jorge. "O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges", in: MORAES BELLUZZO, Ana Maria de (org.). *Modernidade. Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Unesp, 1990.
- SCLIAR CABRAL, Leonor. *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986.
- SOUSA, Ilza Martins de. "*Paulicéia Desvairada*: a poética da cidade", in: *Revista da ANPOLL*, nº 3. São Paulo, maio 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2 ed., Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- Idem. "Preguiça e saber", in: *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- Idem. "Mário retorna a Minas", in: *Com Textos*, nº 5. Mariana, dez./1993-jan./1994.
- SOUZA RODRIGUES, Angela C. "Mário de Andrade", in: PINTO, Edith Pimentel (org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.
- TELES, Gilberto Mendonça. "Do polichinelo ao arlequim. De Cruz e Sousa a Mário de Andrade", in: *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- VV.AA. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 36. São Paulo, 1994.
- VV.AA. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez (coord.). Madri, Paris, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José da Costa Rica, Santiago do Chile: Coleção Archives/ALLC XX, 1997.
- VV.AA. *Centenário de Mário de Andrade*, in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 51. São Paulo, jan./dez. 1993.

JORGE LUIS BORGES

- ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madri: Taurus, 1987.
- Idem. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madri: Gredos, 1983.

- ALMEIDA, Ivan. "Ce que la ville donne à la pensée" e "Diez anotaciones al margen de un soneto de Borges – 'Buenos Aires 1899'", in: *Variaciones Borges*, n° 8. University Aarhus, Dinamarca, 1999.
- ANDERMANN, Jens. "Borges: la pasión postergada", in: *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ANTELO, Raúl. "O morto não requer atenções", in: *Folha de São Paulo. Folhetim*. São Paulo, 22 jun. 1986. *Jorge Luis Borges (1899-1986)*.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. "Borges ou do conto filosófico", in: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Idem. "Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)", in: *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mário de Andrade*, Vol. 45, n° ¼. São Paulo, jan./dez. 1984, e em *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (Edição em espanhol, "De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano)", in: *Cuadernos de Recienvenido*, "Borges 100", edição especial de aniversário dos cem anos de Borges, n° 10, trad. de Adriana Rodríguez Pérsico, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.)
- Idem. "Enigma e comentário (Epílogo)", in: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (Edição em espanhol, "Enigma y comentario (Epílogo)", in: *Cuadernos de Recienvenido*, n° 10, 1999.)
- ARTUNDO, Patricia. "Entre la 'Aventura y el Orden': los hermanos Borges y el ultraísmo argentino", in: *Cuadernos de Recienvenidos*, "Borges 100" (edição especial de aniversário dos cem anos de Borges), n° 10. São Paulo, 1999. Humanitas/FFLCH/USP.
- BALDERSTON, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Trad. de Daniel Balderston, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- BARBOSA, João Alexandre. "Borges redivivo", in: *Caderno de Leitura*. São Paulo, nov.-dez. 1993.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000. (A primeira edição é de 1957).
- Idem e REST, Jaime, UPDIKE, John y otros. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- BEHAR, Lisa Bloch de. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges & Guimarães: Na esquina rosada do grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CID, Marcelo e MONTOTO, Cláudio César (orgs.). *Borges centenário*. São Paulo: EDUC, 1999.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madri: Fundamentos, 1981. (Edição brasileira, *Borges em/e/sobre cinema*. Trad. de Laura Janina H., São Paulo, Iluminuras, 2000.)
- Idem. "Borges: un texto que es todo para todos", in: *Cuadernos de Recienvenido*, n° 11. São Paulo, 1999. Humanitas/FFLCH/USP.
- DEHENNIN, Elsa. "Acercamiento a una narrativa de lo imposible", in: *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Editado por Lia Schwartz Lerner e Isaiás Lerner. Madri: Editorial Castalia, 1984.
- DOLL, Ramón. "Discusiones con Borges", in: *Las revistas literarias. Selección de artículos*. Selección, prólogo e notas de Héctor R. Lafleur e Sergio D. Provenzano, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- EULALIO, Alexandre e outros. *Borges ou da literatura. Problemas de leitura e tradução*. Número especial de *Remate de Males*. Organizado por Carlos A. Calil, Maria E. Boaventura e Orna M. Levin, Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, 1999.
- FARÍAS, Víctor. *La metafísica del arrabal. El tamaño de mi esperanza: un libro desconocido de Jorge Luis Borges*. Madri: Anaya & Mario Muchnik, 1992.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *Esquema de Borges*. Buenos Aires: Perrot, 1957.
- FERRO, Roberto. "Borges y Mugica, dos miradas y una esquina", in: *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.
- FORSTER, Ricardo. "Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, "Homenaje a Borges", núms. 505-507. Madri, jul.-set. 1992. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. *Leer Borges*. Buenos Aires: Huemul, 1978.
- GORELIK, Adrián. "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", in: *Variaciones Borges*, n° 8. University Aarhus, Dinamarca, 1999.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Jorge Luis Borges", in: VV.AA. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984 (V. IV: *Los proyectos de la vanguardia*).
- GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madri: Cátedra, 1995.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madri: Ínsula, 1959.
- JITRIK, Noé. "Sentimientos complejos sobre Borges", in: *La vibración del presente*. México: FCE, 1987.

- Idem. "Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges", in: *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- KAMINSKY, Gregorio (comp). *Borges y la filosofía*. Buenos Aires: EUDEBA, 1994.
- LUDMER, Josefina "Las justicias de Emma", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 505/507. Madri, jul.-set. 1992
- MACIEL, Maria Esther e MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras – UFMG; Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.
- MARCO, Joaquín (ed.). *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madri: Ultramar, 1982.
- MIGNOLO, Walter. "Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui)", in: *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Editado por Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madri: Editorial Castalia, 1984.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999. (Primeira edição 1979.)
- OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: Colegio de México/FCE, 1993.
- PASTORMERLO, Sergio. "Borges crítico", in: *Variaciones Borges*, nº 3. University Aarhus, Dinamarca, 1997.
- PANESI, Jorge. "Borges nacionalista"; "Borges y la cultura italiana en la Argentina" e "Mujeres: la ficción de Borges", in: *Críticas*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.
- PÉREZ, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madri: Gredos, 1986.
- PEZZONI, Enrique. "Aproximación al último libro de Borges"; "Borges: la revuelta sigilosa" e "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato", in: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986
- PIGLIA, Ricardo. "Borges: el arte de narrar", in: *Cuadernos de Recienvenido*, nº 12. São Paulo, 1999. Humanitas/FFLCH/USP.
- Idem. "Sobre Borges" e "Borges como crítico", in: *Crítica y ficción*. Madri: Seix Barral, 2000.
- Idem. "El último cuento de Borges", in: *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial SRL, 1999.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- Idem. "Das folhas como princípio: Borges no periodismo das vanguardas", in: *Travessia*, nº 32. Ilha de Santa Catarina, jan.-jul. 1996.
- PRIETO, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1953.
- REST, Jaime. "Borges y el espacio literario", in: *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Selección, prólogo e notas de Saúl Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1997.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. de Irlema Chiampi, São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Idem. "Borges: una teoría de la literatura fantástica", in: *Revista Iberoamericana*, nº 95. Pittsburgh, 1976.
- Idem. "Borges y la política", in: *Revista Iberoamericana*, nº 100-101. Pittsburgh, jul.-dez. 1977.
- Idem. "Borges como crítico literario", in: *La Palabra y el Hombre*, nº 31, II época. Xalapa (México), jul.-set. 1964.
- RUFFINELLI, Jorge. "Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política", in: *Cuadernos Americanos*, nº 9, 1988.
- RUIZ PERSE, Ramón Eduardo. "¿Soy Borges? No sé. Quizás. Nunca, en ningún lugar, nadie dice nada... o acaso todo lo contrario", texto apresentado no I Simposio Internacional en Homenaje a Jorge Luis Borges, 24, 25 e 26 de agosto de 1999, Tucumán.
- SÁBATO, Ernesto. "Sobre los dos Borges", in: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974.
- SALAS, Horacio, "Buenos Aires, mito y obsesión", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, "Homenaje a Borges". núms. 505-507. Madri, jul.-set. 1992. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Idem. "Borges y la literatura argentina", in: *Punto de Vista*, nº 34. Buenos Aires, jul.-set. 1989.
- Idem. "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", in: *Punto de Vista*, a. V, nº 16. Buenos Aires, nov. 1982.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/FAPESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. (O livro, único no gênero no Brasil, oferece um panorama de tudo que foi feito no país sobre Borges, com ensaios, depoimentos, entrevistas, traduções, etc., e uma Bibliografia de Borges no Brasil de 1970 a 1999 de inestimável importância.)
- Idem. "Un vínculo (anti) vanguardista?", in: *Folha de São Paulo. Folhetim*. São Paulo, 22 jun. 1986. *Jorge Luis Borges (1899-1986)*.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976. (Edição brasileira, *Borges e a cabala. A busca do verbo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.)

- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Livraria Contra Capa, 1999.
- SUCRE, Guillermo. *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Ávila, 1967.
- SÜSSEKIND, Flora. "Borges e a série", in: *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- ULLA, Noemí. "Hombre de la esquina rosada de Jorge Luis Borges", in: *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1990.
- VOLEK, Emil, "Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y la realidad según Borges", in: *Cuatro claves para la modernidad: Análisis semiótico de textos hispánicos, Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*. Madri: Gredos, 1984.
- WOSCOBOINIK, Julio. *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1988.
- VVAA. *Cuarenta inquisiciones sobre Borges*. Número especial da *Revista Iberoamericana*, núms. 100-101. Pittsburgh, jul.- dez. 1977.
- VV.AA. *Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, Anejo I, 1999.
- VV. AA. *Jorge Luis Borges*, in: *Cahiers de l'Herne*. Paris: L'Herne, 1981 (reproduz os artigos publicados em *Cahier Borges* de 1964.)
- VV. AA. "Homenaje a Borges", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 505-507. Madri, jul.-set. 1992. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- VV. AA. *antiborges*. Compilação e comentários de Martín Lafforgue. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.
- VV.AA. "Borges: Cien años", in: Revista *Proa*, Tercera Época, nº 42. Buenos Aires, julio/agosto 1999. (Edição especial com textos inéditos, testemunhos, fotos desconocidas, documentos, juízos críticos, memórias, manuscritos.)
- VV.AA. "Cien años de Borges (1899-1999)", in: *Espacios*, nº 25. Buenos Aires, nov.-dez 1999. Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- VV.AA. "Monográfico Jorge Luis Borges". Textos compilados por Antonio Montesinos e Mary Roscales, in: *La Ortiga. Revista semestral de Arte, Literatura y Pensamiento*, a. V, nº 19/21. Santander, jan. 2000.
- VV. AA. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- VV.AA. *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mário de Andrade*, Vol. 45, nº ¼. São Paulo, jan./dez. 1984.
- VV.AA. *Borges, os labirintos da escrita*. Edição de aniversário da *CULT. Revista Brasileira de Literatura*, nº 25. São Paulo, agosto 1999.
- VV.AA. *Jorge Luis Borges*, in: *Range Rede. Revista de Literatura*, Ano 4, nº 3. Rio de Janeiro, verão de 1998. UFRJ.
- YURKIEVICH, Saúl. "Borges, poeta circular", in: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores, 1978.
- Idem. "Borges: del anacronismo al simulacro" e "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica", in: *A través de la trama. Sobre vanguardias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- ZITO, Carlos Alberto. *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1999.

3. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA E GERAL

- ABÓS, Álvaro. *Al pie de la letra. Guía literario de Buenos Aires*. Buenos Aires: Grijalbo, 2000.
- ADORNO, Theodor W. "Discurso sobre lírica e sociedade", in: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- ALONSO, Amado. "El porvenir de nuestra lengua", in: *Sur*, a. 3, nº 8. Buenos Aires, 1933.
- Idem. "El problema argentino de la lengua", in: *Sur*, nº 6, 1932 (incluído no livro *El problema de la lengua en América*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1935.)
- ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Idem. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- AMADO, Jorge. "Liberación lingüística de la literatura brasileña", in: *Sur*, a. XII, nº 89. Buenos Aires, fev. 1942.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. de Eduardo L. Suárez, Buenos Aires: FCE, 1993.
- ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução", in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14. São Paulo, fev. 1986.

- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", in: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- Idem. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- Idem. "Veredas de enfrente: martinfierrismo, ultraísmo, modernismo", in: *Revista Iberoamericana*, núms. 160-161. Pittsburgh, jul.-dez. 1992.
- Idem. "A matéria dura: terra roxa" in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 52. São Paulo, 1994.
- Idem. "As tensões da vanguarda", in: *Revista da USP*, nº 27. São Paulo, set.-nov. 1995.
- Idem. "Modernismo brasileiro e consciência latino-americana", in: *Contexto*, nº 3. São Paulo, jul. 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Trad. de Beatriz Podestá, edição e prólogo de Bruno Contardi, Barcelona: Laia, 1984.
- Idem. *Arte e crítica de arte*. Trad. de Helena Governatis, Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Idem. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARBOSA, João Alexandre. "Linguagem & realidade do Modernismo de 22", in: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeiras, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATISTA, Maria et al. *Brasil: 1º tempo modernista. Documentação*. São Paulo: IEB/USP, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, V. I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Idem. *Obras escolhidas, V. II: Rua de mão única*. Trad. de Rubens R. T. Filho e de José Carlos M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Idem. *Obras escolhidas, V. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, 1997.
- Idem. *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos F. Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- Idem. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- Idem. "Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões", in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.
- Idem. "Moderno e modernista na literatura brasileira", in: *Céu, inferno. Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- Idem. "Introdução", in: *Klaxon Mensário de Arte Moderna*. São Paulo, Edição fac-similar: Martins Fontes & Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Trad. de Jorge García, Barcelona: Península, 1987.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BRADBURY, Malcolm. "As cidades do modernismo" in: _____ e MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAILLOIS, Roger. "Paris, mythe moderne", in: *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. "Iracema: uma arqueografia de vanguarda" e "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", in: *Metalinguagem & outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Idem. "El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña. El caso de Gregorio de Matos", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 490. Madri, abril 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- Idem. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1978.
- Idem e CASTELLO, Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1975, V. II: *Modernismo*.
- CARRIEGO, Evaristo. *Versos de Carriego*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. de Guy Reymard, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- CHIAMPI, Irlemar. "O moderno e o contramoderno", in: MUTRAN, Munira H. e CHIAMPI, Irlemar (orgs.). *A questão da modernidade*. São Paulo: Departamento de Letras Modernas-USP, 1993.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades*. Trad. de Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *escribir en el aire. ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- CORTI, Maria. "La città come luogo mentale" in: *Strumenti Critici*, a. 8, n° 71, jan. 1993, fascículo I.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. de Epharaim F. Alves, Apresentação de Luce Giard, Petrópolis: Vozes, 1994.
- DERRIDA, Jacques. "¿Qué es poesía?", in: *Revista de Filosofía*, n° 9/10. Sevilla, invierno 89/verano 90.
- DÍAZ, Esther. "¿Qué es el imaginario social?" e "La ciencia y el imaginario social", in: *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Biblos, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1992.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual", in: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, São Paulo: Art Editora, 1989.
- ESTRADA, Ezequiel Martínez. *Radiografía de la pampa*. 6ª ed. Buenos Aires: Losada, 1968.
- ETCHEBARNE, Miguel D. *Juan Nadie (vida y muerte de un compadre)*. Precedido por "La sugestión literaria del arrabal porteño". Buenos Aires: Ediciones ALPE, 1954.
- Idem. *La influencia del arrabal en la literatura argentina culta*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1955.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. "As máscaras da cidade" in: *Revista da USP*, n° 5. São Paulo, mar.-abr.-mai. 1990.
- FERRO, Roberto. "La fundación de la ciudad por la escritura" in: *SYC*, n° 5. Buenos Aires, maio 1994.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. de Sergio Pitol, México: Joaquín Mortiz, 1971.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Prefácio de Eneida Maria de Souza, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- GUBERT, Fernando. *El compadrito y su alma*. Buenos Aires, 1951.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Trad. de Celina C. Cavalcante, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Cidade*, in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 23. Rio de Janeiro, 1994.
- HUYSEN, Andreas. "A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70", in: *Arte em Revista*, a. 5, n° 7. São Paulo, agosto 1983.
- JITRIK, Noé. "Notas sobre la vanguardia latinoamericana: papeles de trabajo" in: *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- LIMA, Rogério e COSTA FERNANDES, Ronaldo (orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- LIERNUR, Jorge F. e SILVESTRI, Graciela. *El umbral de la metrópolis; transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- MAZZEI, Ángel. *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. Ciordia, 1962.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A problemática do imaginário urbano: reflexões para um tempo de globalização", in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n° 55. São Paulo, jan./dez. 1997.
- MICHAEL, Joachim. "A não desejar também uma nova língua!": a questão do 'idioma nacional' no romantismo brasileiro" in: BERG, Walter Bruno e SCHÄFAUER, Markus Klaus (eds.). *Discursos de oralidade en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr, 1999.
- MORSE, Richard M. *A volta de McLuhanaima. Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. Trad. de Paulo Henriques Britto, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- Idem e HARDOY, Jorge Henrique (orgs.). *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1985.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad. Neli R. da Silva, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- NEUMEISTER, Sebastián. "La ciudad como teatro de la memoria. (Argumentos literarios en favor de un entorno humano)", in: *Revista de Occidente*, nº 145. Madri, jun. 1993.
- PACHECO, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.
- PAES, José Paulo. "Cinco livros do Modernismo brasileiro", in: *Estudos Avançados*, V. 2, nº 3. São Paulo, set.-dez. 1988.
- PAZ, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Buenos Aires: Seix Barral, 1990.
- Idem. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- PÉREZ, Alberto Julián. *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Idem. "Situação crítica" e "A criação do texto literário", in: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. (Edição brasileira pela editora Iluminuras.)
- Idem. "Memoria y tradición", in: *Anais do 2º Congresso da ABRALIC. Literatura e memória cultural*. V. 2. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.
- PINTO, Edith Pimentel (ed.). *O Português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. V. I: 1820/1920. Fontes para a teoria e a história. São Paulo: EDUSP, 1978.
- PIZARRO, Ana (org.). *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.
- PRETI, Dino. "Oralidade e narração literária", in: *Revista da ANPOLL*, nº 4. São Paulo, jan.-jun. 1998.
- Idem. "Mas, como devem falar as personagens literárias?", in: *Revista da ANPOLL*, nº 3. São Paulo, maio 1997.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundação Angel Rama, 1984. (Edição brasileira, *A cidade das letras*. Trad. de Emir Sader, São Paulo: Brasiliense, 1985.)
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. "Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920", in: ANTELO, Raúl (org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária -UFSC, 1994.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976.
- ROSSET, Clément. "Lo imaginario", in: VV.AA. *Doce lecciones de filosofía*. Barcelona: Juan Granica Ediciones, 1988.
- ROSENBLAT, Angel. "Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua", in: *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, a. 5, Quinta Época, nº 4. Buenos Aires, out.-dez. 1960.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Idem. "Vanguarda: um conceito e possivelmente um método", in: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Idem. "O entre-lugar do discurso latino-americano", in: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. (Primeira edição 1978.)
- SALAS, Horacio. *La poesía de Buenos Aires. Ensejo y antología*. Buenos Aires: Pleamor, 1968.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Idem. "Arlt: Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada", in: CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- Idem. "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX", in: BERG, Walter Bruno Berg e Markus Klaus Schäffauer (eds.). *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, 1997.
- Idem. "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires", in: MORAES BELLUZZO, Ana Maria de (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
- Idem. *Paisagens imaginárias. Intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. de Rubia Prates e Sérgio Molina, São Paulo: EDUSP, 1997.

- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Madri: Cátedra, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista" e "Nacional por subtração", in: *Que horas são?: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. Trad. de Mary A. L. de Barros e de Jorge Schwartz, São Paulo: Perspectiva, 1983.
- Idem. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.
- Idem e LORENZO ALCALÁ, May (orgs.). *Vanguardas argentinas: anos 20*. Trad. de Maria A. Keller de Almeida, São Paulo: Iluminuras, 1992.
- Idem. "Utopías del lenguaje: nuestra ortografía bangwardista", in: *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Selección, prólogo e notas de Saúl Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1997.
- Idem. "A cidade como tema das vanguardas poéticas: Pessoa, Borges, Gironde, os dois Andrades", in: *Anais do Curso "A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois"*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1982.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SHARPE, William e WALLOCK, Leonard (eds.). *Visions of the modern city. Essays in history, art, and literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University press, 1987.
- SILVA, Armando. *Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- SOTO, Luis Emilio. "El sentido poético de la ciudad moderna", in: *Proa*, a. 1, nº 1. Buenos Aires, agosto 1924.
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguardia, mídia, metrópoles*. Trad. de Nilson Moulin, São Paulo: Nobel, 1993.
- SCHILLER, Federico. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1963.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle. Política e Cultura*. Trad. de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Idem. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler". Trad. de Segunda Epigonali, in: *Punto de Vista*, nº 30. a. 10. Buenos Aires, jul.-out. 1987.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*. 2º ed., México: FCE, 1990.
- VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1983.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardia européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ULLA, Noemí. *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1990.
- WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica no século XIX*. Trad. de José Laurênio de Melo, São Paulo: EDUSP, 1992.
- Idem. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto, São Paulo: EDUSP, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. de Paulo H. Brito, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.