



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA LEONOR SANTANA SCHERER

**MIRADAS AL SUR: A CRIAÇÃO MITOLÓGICA DO BAIRRO
SUR NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES.**

Florianópolis
2014

MARIA LEONOR SANTANA SCHERER

**MIRADAS AL SUR: A CRIAÇÃO MITOLÓGICA DO BAIRRO
SUR NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES.**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

SCHERER, MARIA LEONOR SANTANA

MIRADAS AL SUR : A CRIAÇÃO MITOLÓGICA DO BAIRRO SUR NA
OBRA DE JORGE LUIS BORGES. / MARIA LEONOR SANTANA SCHERER
; orientador, Claudio Celso Alano da Cruz - Florianópolis,
SC, 2014.
101 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Jorge Luis Borges. 3. Sur mítico. 4.
memória. 5. imaginário. I. Cruz , Claudio Celso Alano da.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Folha de Aprovação

Dedico esta dissertação ao meu eterno amor, tão buarqueano, meu João. Foste tu quem trouxeste a verdadeira poesia pra minha vida, porque não somos obrigados a ser feliz, nós somos.

AGRADECIMENTOS

Especialmente ao meu orientador, professor Claudio Celso Alano da Cruz, que acreditou no meu trabalho, me apoiou e me fez companhia em todas as etapas desse processo, por vezes solitário. Por sua contribuição intelectual e constante suporte.

À Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de pós-graduação, a qual possibilitou a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Tasso e Beth, minha base para tudo, meus primeiros incentivadores para adentrar no mundo da literatura e, até hoje, defensores da carreira que escolhi para mim, pelo amor sempre. Aos irmãos, metades de mim, eu sem eles não seria completa.

Aos amigos, pela parceria, pelos abraços sempre presentes, pelo incentivo na hora desmotivada e pela distração na hora necessária.

Especialmente às amigas Eloisa da Rosa Oliveira, por estar comigo desde o início dessa jornada e cuja presença fez tudo muito melhor, e Bruna Pereira do Amaral, meu choque de realidade de todas as horas, e também colo quando a realidade foi demais.

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua.

(João do Rio, **A alma encantadora das ruas.**)

RESUMO

Este estudo investiga como Jorge Luis Borges constrói o *Sur* como espaço mítico, em seus três primeiros livros de poesia. Para tanto, analisou-se de que forma a representação de tal espaço torna-o simbólico e, posteriormente, mítico, tanto no conjunto da obra do autor, como também, a partir desse movimento individual de Borges, no imaginário coletivo da cidade. Estudou-se ainda como a memória própria e o imaginário criaram espaços afetivos, que permeiam a totalidade dos textos do autor.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges, Sur mítico, memória, imaginário, espaço.

ABSTRACT

This study investigates how Jorge Luis Borges builds *Sur* neighborhood as mythic space in his first three books of poetry. To this end, we analyzed how the representation of such a space make of it a symbolic and later a mythical space, both in the overall work of the author, but also that individual movement of Borges that achieve the collective imagination of the city. Still we have studied how the personal memory and the imagery is able to create emotional spaces, which constitute the totality of texts by the author.

Key words: Jorge Luis Borges, mythical *Sur*, memory, imaginary, space.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	19
2. DA CIDADE AO BAIRRO	21
2.1 O BAIRRO: ORIGEM ETIMOLÓGICA E HISTÓRICA	22
2.2 DIFERENTES DEFINIÇÕES DE BAIRRO	25
2.3 BAIRRO X CENTRO.....	27
2.4 BUENOS AIRES E OS BAIRROS	28
2.4.2 Bairro Sur	36
2.4.2 Bairro portenho na literatura	38
3. OBRA POÉTICA	45
3.1 PRIMEIRA DÉCADA DE BORGES ESCRITOR.....	45
3.2 TRÊS PRIMEIROS LIVROS DE POEMAS.....	48
3.3 FERVOR DE BUENOS AIRES: DUAS VERSÕES.	50
3.4 LUNA DE ENFRETE.....	64
3.5 CUADERNO SAN MARTÍN.....	71
4. BAIRRO SUR DE BORGES	81
5. CONCLUSÃO	89
REFERENCIAS	91
ANEXOS	97
ANEXO A – poemas utilizados na dissertação, retirados da primeira edição de <i>Fervor de Buenos Aires</i> (1923).....	97
ANEXO B – Lista de poemas da primeira versão de <i>Fervor de Buenos Aires</i> (1923).....	100

1. INTRODUÇÃO

O estudo do bairro, tendo em conta o cenário fragmentado que é a cidade, surge como uma forma de entender melhor de que modo nos relacionamos com o espaço em que vivemos e a maneira que ele se relaciona conosco. Mais do que isso, nos faz ver de que forma participa efetivamente da nossa vida. Claudio Cruz, que tem se dedicado a um estudo pioneiro da bairriologia no Brasil, em um ensaio intitulado *A invenção do bairro (periférico) na literatura portenha: o caso Evaristo Carriego*, aborda essa questão, questionando a forma de se estudar a representação literária do bairro.

Mas, em relação à representação do bairro na literatura, o que pode ser dito? No que se refere à literatura portenha, ela foi particularmente exuberante.(...) Mas a verdade é que, do ponto de vista da crítica, essas representações sempre foram vistas muito mais como *representações urbanas*, no sentido geral, do que propriamente *representações bairriais*. Ou seja, não se criou, no âmbito da crítica, instrumentos para uma análise mais equipada teoricamente, digamos assim, para se pensar a representação literária do ponto de vista estritamente bairrial. Começando pelo próprio fato de que até há pouco tempo nem mesmo uma definição minimamente consensual de *bairro* existia, e não só no campo literário. (CRUZ, 2009, p.70)

Um estudo relacionado à representação do bairro na literatura abrange inúmeras questões referentes às diversas formas que o assunto pode ser abordado, por isso é importante que se defina sob quais prismas serão analisadas as obras e, mais do que isso, quais são as questões que permeiam essa pesquisa.

É sabido que a figura do bairro, mais especificamente aqueles que se localizam no subúrbio, os ditos *arrabales porteños*, aparecem inúmeras vezes na obra de Borges. A partir daí, propusemo-nos a analisar a maneira que essa figura é retratada na sua vertente poética. Na presente dissertação algumas questões foram propostas, a principal delas seria investigar como a região bonaerense conhecida como *barrio Sur* se configura na primeira fase da obra poética de Jorge Luis Borges, em seguida perceber o momento em que o autor começa a criar uma

mitologia em torno desse espaço, e, por fim, analisar de que forma a mítica que envolve o bairro *Sur*, na obra poética de Borges, perpassa os imaginários urbanos referentes à memória coletiva de Buenos Aires.

Para a confecção deste trabalho fez-se um estudo das obras a partir da revisão de alguns teóricos contemporâneos que têm se preocupado em pesquisar sobre o conceito de *bairro*, tais como Mario Sabugo, Liliana Barela, Ariel Gravano, Angel Prignano, Joaquín Vega e Juan Alarcón. Além disso, realizou-se um recorte temporal na obra de Borges, tendo sido escolhidos para a pesquisa os três primeiros livros de poemas do autor: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929), todos da década de 1920. Os principais autores que embasaram o estudo dos poemas de Borges foram Emir Rodrigues Monegal, Beatriz Sarlo e Julio Pimentel Pinto.

O trabalho é dividido em quatro grandes capítulos, além de uma introdução e uma conclusão. No primeiro pretendeu-se abordar os aspectos históricos do *barrio Sur* percebendo o movimento que fez um bairro, que era a morada da elite bonaerense, tornar-se um subúrbio extremamente marginalizado, ainda que para Borges seja o bairro mais portenho de Buenos Aires. Dessa forma, apesar de não constar no mapa oficial da cidade de Buenos Aires, o *barrio Sur*, como é conhecido pelos portenhos, compreende um dos mais populares espaços bonaerenses. Trata-se de um espaço sem fronteiras muito bem definidas, mas que abarca, principalmente, os bairros de San Telmo e Montserrat. O segundo capítulo busca traçar um panorama da produção literária de Borges nos anos 20, período em que lançou os livros aqui analisados, e como guia na confecção desse capítulo utilizamos, principalmente, o ensaio de Irma Zangara, “Primera década del Borges escritor”, que abre o livro *Textos recobrados (1919-1930)*.

Ainda nesse segundo capítulo, tratou-se de analisar os três primeiros livros de poesia de Borges, que foram explorados em três subcapítulos, intitulados segundo o nome de cada obra. Por último, investigou-se o processo de criação do mito referente ao bairro *Sur* na primeira fase da obra poética do autor, para isso verificou-se alguns conceitos sobre imaginários urbanos, e como tais imaginários podem ser percebidos na forma como é feita a representação bairrial, nas obras aqui estudadas.

2. DA CIDADE AO BAIRRO

Vivir en la ciudad es vivir en un barrio.

Liliana Barela e Mario Sabugo

A cidade é, há muito, estudada como a materialização, a escrita da própria história, e por isso ela se inscreve e se constitui como texto. Muitos foram os autores de varias áreas de estudo que pensaram sobre esse tema, principalmente sobre a modernidade e sua chegada a *urbs*. Em diferentes partes do mundo falou-se, pensou-se e escreveu-se sobre a cidade que mudava a cada instante, uma cidade descontínua, fragmentada, que não podia (e não pode) ser definida. Baudelaire, em um ensaio memorável, pensa sobre o *flâneur*, essa figura presente nos centros urbanos, que experimenta a modernização da cidade. Benjamin, ao pensar sobre Baudelaire, em *A Modernidade e os Modernos*, acredita que “as descrições sobre a cidade (...) pertencem àqueles que atravessaram a cidade como que ausentes, perdidos em seus pensamentos ou preocupações.”. (BENJAMIN, 2000, p.7)

Na tentativa de entender a cidade é necessário ter noção de que é impossível pensar nesse espaço como algo completo e acabado. Fernando Acevedo, em “Pocitos sinfónico. La imagen del espacio barrial” , ensaio que compõe o livro *Miradas urbanas, visiones barriales*, organizado por Ariel Gravano, trata da cidade também como um constructo social. Ela é o resultado de um lugar, de uma sociedade e de um momento histórico definidos, em conjunto com uma ideologia, uma cultura, uma ética e determinados valores. Além disso, possui relações sociais em interdependência com uma economia sempre complexa (ACEVEDO, 1995, p.125). De maneira geral, a cidade é um composto pluricultural percebido de maneiras diferentes pelas diferentes pessoas que a vivenciam diariamente e *existem tantas imagens da mesma quanto indivíduos que a percebem*. (ACEVEDO, 1995, p.127)

No ensaio “Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura”, para a revista *SemeaR* (1997), Renato Cordeiro Gomes pensa na *urbs* também como texto. Quando falamos em leitura dessa cidade supõe-se não só os aspectos físicos, mas também, e talvez principalmente, as questões sociológicas envolvidas, tais como os costumes, as pessoas, as experiências, enfim, tudo o que transforma a grande cidade em algo mais do que apenas o cenário para o movimento vertiginoso que ali acontece. Renato Cordeiro Gomes pensa na noção de experiência urbana e sua representação na literatura:

Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas. Assim, é Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire em seus poemas; ou Londres para Dickens. No mesmo diapasão, pode-se perguntar o que significa Buenos Aires para Borges, ou Roberto Arlt, ou o contemporâneo Ricardo Piglia; (GOMES, 1997)

Nessa perspectiva, ao partirmos para um espaço urbano específico, podemos analisar mais proximamente as relações que ali são estabelecidas. O bairro surge então como cenário onde a vida urbana se efetiva, como afirma Liliana Barela: “El barrio es el ámbito donde se da la base fundamental de la identidad social. Nosotros, los que lo habitamos, somos el barrio y su espíritu es nuestro espíritu colectivo” (BARELA, 2004, p.22).

2.1 O BAIRRO: ORIGEM ETIMOLÓGICA E HISTÓRICA

A palavra *bairro* vem do árabe *barr* e, segundo Joan Corominas e José Pascual, citados por Mario Sabugo (2004) em “El barrio, al fin de cuentas”, significa “fora”, no caso, da cidade ou, como explica o autor, mais precisamente no seu “exterior”. *Bairro* (português) e *barri* (catalão), como se pode ver, têm a mesma base. Ainda segundo Sabugo, o primeiro significado remete ao século XI, definindo uma pequena aldeia que ficava “fora” de um povoado.

Para o dicionário Houaiss a palavra *bairro* significa “cada uma das áreas habitadas de uma cidade”. Já em espanhol, segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, *barrio* é definido como “cada uma das partes em que se dividem os povoados grandes ou seus distritos”; também como “arrabaldes, fora de um povoado”, bem como “grupo de casas ou aldeiazinhas dependente de outro povoado, ainda que estejam apartados dele” (SABUGO, 2004, p. 39).

Já suas origens mais remotas, segundo Sabugo (2004), remetem a Atenas quando, em 508-507 a.C., Clístenes impulsionou transformações relativas ao procedimento de divisão de terras, quando estas foram divididas em trinta partes ou tribos, sendo dez delas em volta de Atenas, outras dez no litoral e as dez restantes no interior (SABUGO, 2004, p. 68). Essas reformas fizeram com que as pessoas passassem a ser

identificadas não só pelo sobrenome, mas também pelo lugar onde moravam.

No período medieval hispânico, onde predominavam o cristianismo e o islamismo, o conceito de bairro também se fez presente. Em relação aos muçulmanos, podemos perceber que

[I]as urbes islámicas desarrollaron en alto grado las instituciones municipales. Mucho de nuestro vocabulario urbano surge de ellas: alcalde, arrabal, barrio. Las ciudades de *Al Andalus* comprendían una *medina* –ciudadela gubernativa con alcázar y mezquita– y los *rabad*, barrios con murallas y puertas propias, equipados a su vez con mezquita, mercado, baños, talleres y comercios [...] (SABUGO, 2004, p. 41)

Em relação ao ambiente cristão, as cidades eram baseadas no conceito de *concilium*, palavra do latim que significa assembléia, e em menor escala surgem as *collatio*, que segundo Sabugo eram

[...] reuniones de los vecinos (*vicini*) de la misma parroquia que se ocupan, entre otras, de cuestiones impositivas. El vínculo de las *collatio*, que parece prefigurar las modalidades de los barrios porteños coloniales, se intensifica en las ciudades repobladas luego de su conquista, con la particularidad de que en ciertos casos las parroquias se forman con fieles de la misma nacionalidad. (Idem, p.41)

Assim, as origens históricas do bairro provêm de muitos séculos atrás e, mesmo com mudanças significativas, vários dos conceitos atuais relativos ao bairrial remetem a estes modelos seculares. Ainda em “El barrio, al fin de cuentas”, Mario Sabugo afirma que, em Buenos Aires, a primeira geração do bairro portenho surge em fins do século XVIII e início do século XIX:

Buenos Aires consigue un desarrollo urbano significativo recién en el siglo XVIII, y en tal época es que se registran las primeras menciones a sus barrios, sustentados en uno o ambos impulsos ya sugeridos: sea el impulso administrativo, dirigido a resolver necesidades del Estado en

términos judiciales, censales e impositivas; sea el impulso autónomo (y en este momento, también eclesiástico) generado por el establecimiento y desarrollo de los núcleos parroquiales. (Idem, p.42)

Nesse período existiam três arrabaldes conhecidos agregados à cidade: o Alto São Pedro, o Bairro Recio e o Bairro de São João. Na medida em que a cidade foi crescendo surgiram as divisões em distritos administrativos, sob responsabilidade de “prefeitos” (SABUGO, 2004, p. 42). Em 1836 já eram 26 bairros.

A segunda geração do bairro portenho teria surgido em meio ao processo de modernização de Buenos Aires por volta de 1900. Esse crescimento físico em alta velocidade teve como uma de suas consequências a fragmentação espacial do território, tendo de um lado o centro e de outro os bairros, que também cresciam rapidamente. A população aumentou consideravelmente com a vinda dos imigrantes, a construção do porto, a implantação das linhas férreas, e os arrabaldes portenhos começam a ser povoados pelas fábricas. Beatriz Sarlo, em *Una modernidad periférica* (2003), fala sobre esse processo de modernização e de que forma ele se efetivou na Buenos Aires desse período:

La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias. (SARLO, 2003, p. 16)

Começam a surgir os chamados bairros gringos, povoados pelos imigrantes, principalmente italianos, localizados nos subúrbios e ao redor do porto como, por exemplo, La Boca. Surgem então as primeiras e efetivas manifestações de uma representação bairrial, sob a tutela de Evaristo Carriego, que ficará conhecido como o “cantor do arrabalde portenho”, que se dedicou a “cantar” o então suburbano bairro de Palermo.

Nas duas primeiras décadas do século XX Buenos Aires cresce vertiginosamente, a modernidade chega de forma avassaladora à cidade.

Nesse período, para Sabugo, o bairro já se configura como “o bairro portenho moderno”. Começam a surgir nos subúrbios de Buenos Aires os primeiros tipos de vivendas populares, seguidas posteriormente pelo que ficou conhecido como *villa miseria*, um equivalente das nossas favelas, num movimento que cresce sem parar até os dias atuais.

Com a crise de 1930 surge a *villa miseria* na zona portuária, acontecimento acentuado e estendido no território nacional e bonaerense nos anos posteriores. Seguiram-se algumas tentativas de erradicação compulsiva levadas a cabo nos nefastos anos 70, o fenômeno se regenerou com a democracia dos anos 80. (...) No convulsivo início do novo século, concretamente entre 2001 e 2004, a população ‘vilera’ cresceu de 110.000 para 150.000. (PRIGNANO, 2008, p. 48)

2.2 DIFERENTES DEFINIÇÕES DE BAIRRO

Ao iniciar um estudo referente ao bairro devemos levar em conta que existem inúmeras e distintas definições do mesmo, conforme afirma Vega e Alarcón, em *El barrio como unidad operativa para el desarrollo local* (2008). Os autores do livro acreditam que o estudo do bairro deve ser feito de maneira a ajudar o desenvolvimento local, ou seja, o estudo dos pequenos espaços em benefício de um espaço maior, a cidade. Um dos capítulos trata das diferentes definições de bairro, com a ressalva de que é relativamente complicado definir o que é um bairro, de forma que a maneira mais aconselhável de fazê-lo é ter em mente que esta noção está mais ligada à percepção subjetiva que possuem os habitantes do lugar em que vivem. Assim temos, por exemplo, a definição dada por Gabriel Alomar (1980)¹, em que “o bairro é uma zona interior de uma cidade, de limites mais ou menos definidos habitada por uma unidade social, a vizinhança, com personalidade própria.” Ainda segundo Alomar, é preciso planejar a cidade em função dos bairros, as *microciudades*, para assim poder atender às necessidades de seus habitantes, sem que estes tenham que sair do bairro toda vez que precisarem de algo que só encontrarão no centro.

Outra definição de bairro é dada pelo Grupo Aduar (2000)², que afirma ser o bairro a “parte do núcleo urbano relativamente homogêneo,

¹ *apud* Vega e Alarcón, 2008, p.33.

² *Idem*, p.34.

com limites mais ou menos imprecisos, que constitui uma unidade básica na percepção da vida urbana”. Partindo dessa perspectiva, podemos perceber que morar em um bairro é também ter características em comum com seus vizinhos, é participar de um lugar conhecido com pessoas conhecidas, o que confere ao indivíduo identidade, pois, assim, ele pode dizer que pertence ao bairro em que vive. Dessa forma o bairro, tal qual os moradores que o habitam, é dotado de personalidade. Segundo Vega e Alarcón, a metrópole é o “não-lugar”, já que só pode ser vivida parcialmente. O bairro, ao contrário, é onde as relações mais próximas acontecem, o que concede ao sujeito um sentimento de totalidade que a cidade como um todo não pode prover:

En la dimensión concreta del barrio, o sea a escala micro, se producen los lazos de solidaridad y unión entre los habitantes, creados en las relaciones de vecindad. (VEGA y ALARCÓN, 2008, p. 38)

Essa dificuldade de definir o bairro se estende a outros autores. Como já vimos, Mario Sabugo busca também algumas de suas definições, voltadas, principalmente, para Buenos Aires, onde a figura do bairro é extremamente importante, decisiva até. Essas definições são divididas em duas linhas de investigação, sendo que uma parte das características propriamente físicas dos bairros,

[...] cuyos aspectos decisivos serían, entre otros, su posición geográfica, topografía, usos y funciones, infraestructura, morfología edilicia, etcétera. Se trata de productos propios de las disciplinas arquitectónicas, patrimoniales, urbanísticas, geográficas y ambientales, cuya debilidad es la minimización de las configuraciones culturales de las áreas abordadas. (SABUGO, 2004, p.48)

Outra definição, que nos interessa mais propriamente, é a que trata dos aspectos humanos dos bairros, que tem seu foco nas expressões culturais e nas relações comunitárias ali efetivadas. Nessa perspectiva histórico-social, para certos cronistas e poetas as definições de bairro algumas vezes assumem um aspecto sentimental, que remetem à infância e ao lugar de um possível e/ou desejado retorno, e Sabugo

dedica uma parte de seu ensaio para falar sobre esse aspecto nostálgico do bairro.

2.3 BAIRRO X CENTRO

Outro aspecto recorrente na literatura referente ao bairro é a dicotomia bairro x centro. Nesse sentido, vários autores acreditam que o bairro é o lugar onde o indivíduo se sente como pertencente a esse espaço, ao contrário do centro, que se mostra, em diversas situações, como o lugar onde as pessoas são “ilustres desconhecidas” e com o qual, segundo Sabugo, não possuem identificação, em oposição à identidade que o bairro confere:

[...] el barrio representa el abrigo de lo privado, lo identitario, la vuelta a lo conocido, al *pa'mi* (Kusch). Inversamente, el Centro (o más precisamente, aquella parte de la ciudad que no es barrio) tendría que ver con la intemperie de lo público, el anonimato, la ida hacia lo desconocido, el *pa' los otros*. En estos singulares imaginarios, el barrio pasa a ser una institución poco más que lírica o psicológica, y su territorio respectivo se reduce a la íntima escala de las “cuatro cuadras” kuschianas. (SABUGO, 2004, p. 58)

O mesmo também pode ser percebido no tango, no qual o bairro portenho é a figura central de inúmeras letras:

El tango distingue al barrio como contrafigura del centro, ante todo éticamente, porque frente a la inocencia del barrio, el centro corrompe: “(...) te conquistaron con plata/ y al trote viniste al centro/ algo tenias adentro/ que te hizo meter la pata”(Enrique Maroni y Luis Cassaravilla Sierra, “Tortazos”, 1929). El centro es materialista, competitivo, el barrio tiene “(...) el alma inquieta de un gorrión sentimental” (Le Pera y Battistella, “Melodía de arrabal”, 1932), “Los cien barrios porteños” (presentación de Alberto Castillo, por Carlos A. Petit, 1945) están “(...) metidos en mi corazón”. (SABUGO, 2004, p. 51)

Para Prignano, o bairro aparece como uma esperança de manter alguns costumes que vão se perdendo com o tempo e que não são possíveis de serem mantidos no centro, tais como a amizade entre os vizinhos e a ajuda mútua. Assim surgiram as sociedades bairriais, que buscavam soluções e melhorias para o bairro.

De este modo se distanciaron del casco histórico porteño y de las corrientes populares que allí se generaron: se vivía en el barrio y la excursión al Centro se convirtió en una aventura de fin de semana. En tal sentido, debo coincidir con Luis Alberto Romero: “En el barrio, en fin, se acuñó una cultura popular específica de los sectores populares, diferente de la de aquellos trabajadores heroicos de principio de siglo, y distinta también de la del ‘centro’, en relación con la cual a menudo se definía.” Fue así como las sociedades barriales confirieron a cada barrio un claro e indubitable perfil determinante. (PRIGNANO, 2008, p. 46)

Essas sociedades bairriais surgiram com o propósito de manter os costumes e a proximidade que o bairro pode prover. Elas entram como uma forma de resistência ao movimento globalizador, que tende a deixar as cidades e pessoas iguais. É o que Prignano (2008) chama de *macdonaldização da cultura*, culturas que seguem uma padronização. O bairro pode servir como uma maneira de resistir a esse movimento homogeneizador, onde as pessoas podem se identificar com o lugar onde vivem e se diferenciar entre si de acordo com o bairro em que moram.

2.4 BUENOS AIRES E OS BAIRROS

A fundação de Buenos Aires acontece em 1536, por uma expedição da Coroa espanhola. Dessa primeira fundação ficou apenas o local escolhido. Anos mais tarde, em 1580, Juan de Garay, junto com uma expedição de 60 homens, se estabelece neste local. Durante anos Buenos Aires não foi mais do que um porto para entrar nas terras americanas da Coroa, e só em 1618 é que se torna a sede do governo espanhol nas Índias Ocidentais. Sua forma de sobreviver e crescer foi a agricultura de subsistência, o comércio do couro contrabandeado e o contrabando em geral, e somente em 1776 que Buenos Aires é eleita

como a quarta capital virreinal, a sede do Virreinato do Rio da Prata³. O comércio foi a primeira atividade econômica da cidade, com a vinda dos navios europeus e a exportação do couro e também a chegada dos produtos vindos da Europa. Em 1776, Buenos Aires, por decreto real, torna-se responsável por governar também o interior, que nas zonas de fronteira e além era ocupado pelos indígenas.

No processo de modernização do país, um século depois, dois aspectos foram muito importantes: a construção do porto e a criação dos bondes. Em meio a um processo complicado de burocracia e desvio de dinheiro o porto de Buenos Aires finalmente foi construído e levou o nome de seu idealizador Eduardo Madero. A criação das linhas de bonde também teve grande influência na modernização e crescimento da cidade. Sua chegada facilitou a mobilidade urbana e permitiu que se criassem bairros mais distantes do centro.

Na década de 1820, a Plaza de Mayo e arredores era o centro da cidade, não só físico, mas também intelectual, financeiro e comercial. As famílias ricas procuravam viver nessa área, embora esta também fosse a morada dos milhares de trabalhadores imigrantes que chegavam na Argentina. Em 1869 o centro era constituído de 250 quarteirões, e grande parte da população portenha vivia ali. Nesse período, metade dos habitantes da cidade era estrangeira. Essa população obreira vivia, geralmente, nos *conventillos*⁴. Na década de 1880 a área ao redor da plaza de Mayo estava toda ocupada e, por isso, o preço dos imóveis tinha subido consideravelmente, principalmente ao norte da praça. A rua Florida era a mais prestigiada, onde viviam os ricos e onde se encontravam os clubes sociais, em que se reunia a elite portenha. A

³ Em 1776 se criou o virreinato del Río de la Plata, com capital em Buenos Aires e integrado pelos governos do Río de la Plata, Córdoba del Tucumán, Paraguay e do Alto Perú. A fundação desta nova unidade político-administrativa respondeu essencialmente a fatores internos e externos. Em primeiro lugar, a rivalidade comercial entre Buenos Aires e Lima gerou um clima de enfrentamento e separação que ameaçou os interesses econômicos da coroa. No âmbito externo influenciaram tanto a presença de contingentes portugueses na estratégica Colônia de Sacramento, frente a Buenos Aires, como as incursões de ingleses e franceses na Patagônia e ilhas Malvinas do extremo sul. Fonte: Universidade do Chile – webpage- acesso em 14/08/2013. Disponível em: http://www7.uc.cl/sw_educ/historia/america/html/1_2_1.html

⁴ Segundo José Gobello no *Dicionário Lunfardo*, o *conventillo* é "un lugar o casa de la vecindad de aspecto pobre e con muchas habitaciones, en cada una de las cuales vive uno o varios individuos".

Universidade também se encontrava nos arredores da Plaza de Mayo, bem como o Colégio Nacional.

Tudo que se podia precisar encontrava-se nesses arredores, de maneira que tudo era feito a pé. Em 1871 acontece em Buenos Aires uma epidemia de febre amarela, principal motivo da mudança da área nobre portenha para a zona norte.

Durante el verano y el otoño de 1871 esta inicial tendencia hacia el norte y hacia afuera recibió un fuerte impulso debido a la epidemia que hizo de esos retiros veraniegos lugares muy apetecidos, arrojando además serias dudas en cuanto a las condiciones sanitarias de la parte sur de la ciudad. (SCOBIE, 1977, p. 156)

A febre amarela, até então, era desconhecida na Argentina. Na primeira vez que apareceu, em 1870, matou 200 pessoas. No ano seguinte, volta a surgir, inicialmente em uma casa em San Telmo, ao lado do rio, que por conta das chuvas havia inundado as áreas baixas da cidade, fazendo com que os dejetos invadissem os pátios, as casas e as ruas dessa zona. A princípio, a doença se restringiu a San Telmo e La Boca, mas tornou-se uma epidemia chegando até o centro. Ao perceber que na zona norte quase não aconteceram mortes, a elite começa a construir suas casas nessa área. Morriam aproximadamente 300 pessoas por dia de febre amarela em Buenos Aires, e cerca de 50.000 a 100.000 pessoas abandonaram a cidade.

Com a chegada do frio essas mortes foram diminuindo e aos poucos a saúde começou a voltar à cidade. Embora a epidemia tenha se extinguido, tornou-se um costume da classe alta passar os fins de semana e os verões nas chácaras que compraram ao norte da cidade, sendo que o movimento inicial foi para Flores. Com alguma resistência, a elite se muda para o norte da cidade e a parte sul passa a ser ocupada, então, pela população pobre. Ainda assim, a rua Florida era a mais prestigiada da cidade e os ricos que não quiseram se mudar para o norte permaneceram vivendo ali. Por ser uma área muito visada começou-se a construir casas de dois ou três andares, para otimizar o espaço:

El creciente valor de la tierra en los alrededores de la Plaza de Mayo fue una causa de que cada vez más a menudo se construyera un segundo y tercer pisos sobre la planta alargada de la casa con patio. (SCOBIE, 1977, p. 164)

As mudanças na cidade não foram além das arquitetônicas, as viagens à Europa se tornaram cada vez mais populares entre a elite, que voltava impressionada com o progresso europeu e influenciada pela filosofia positivista. A cidade foi então reajustada aos moldes franceses, com casas tão ostentosas que chegavam a ocupar uma quadra inteira. Já a classe trabalhadora se amontoava nos *conventillos* do centro, e ao sul da Plaza de Mayo, em casas que foram abandonadas na epidemia de febre amarela. Chegavam a viver, em um quarto, seis ou sete pessoas.

Los conventillos surgieron por primera vez en la ciudad en la década de 1850 cuando las casas de patio, ya deterioradas, ubicadas al sur de Plaza de Mayo se convirtieron en viviendas colectivas. (SCOBIE, 1977, p. 189)

Esses espaços serviam também para receber os imigrantes recém-chegados à Argentina. Assim, durante esses anos, a mais alta elite portenha e o proletariado dividiram o centro.

Com a chegada do bonde, alguns bairros começam a se desenvolver longe do centro.

La transformación de un trazado urbano cuyo centro era la plaza, en una área céntrica rodeada por barrios, cuya unidad menor era la cuadra, resultó extremadamente importante. El barrio y la cuadra eran el común denominador de la vida urbana de todos aquellos que lograran salir del conventillo céntrico, pero que no podían aspirar una mansión o un chalet. El tranvía y el vecindario constituyeran así elementos importantes en el desarrollo de Buenos Aires. (SCOBIE, 1977, p. 205)

Em 1870, surgem companhias que fazem o transporte de passageiros para algumas ruas centrais da cidade. O transporte se desenvolveu rapidamente e, em 1876, um grupo inglês adquiriu a linha que chegava até Flores. Foi o primeiro investimento inglês importante na Argentina. O bonde era usado principalmente pela população trabalhadora, que, mudando-se para bairros mais afastados, precisava deles para chegar ao trabalho. Com a chegada da eletricidade, os bondes, que antes eram puxados por animais, agora se movimentavam

com energia elétrica, o que fez com que as tarifas diminuíssem consideravelmente, de maneira que esse sistema de transporte auxiliou no surgimento de novos bairros e no crescimento dos já existentes.

Los suburbios de la ciudad también ofrecían viviendas para los menos afortunados o menos previsores; estas se hallaban a menudo lejos del transporte y eran construcciones bajas en tierras marginales desde el tiempo de la colonia. (SCOBIE, 1977, p.231)

Cada bairro tinha suas próprias características físicas: altitudes, meios de transportes e usos do terreno urbano que diferenciavam uns do outros; a classe mais rica ficou com os bairros mais altos, ao norte da cidade, construindo suas casas em cima de barrancos, onde futuramente se localizaria o bairro da Recoleta.

Os bairros também se dividiam de acordo com a nacionalidade de seus habitantes, os imigrantes recém-chegados moravam geralmente no centro, a segunda geração de pessoas já nascidas no país se espalhava por todos os bairros da cidade, e a cultura do barrial começou a ficar cada vez mais forte em Buenos Aires, a vizinhança e a quadra constituíam a principal vinculação social entre seus habitantes.

El factor étnico constituía un rasgo de los barrios. Los extranjeros parecen haberse concentrado principalmente en las zonas céntricas, con notable porcentaje de españoles en los distritos 12,13 y 14; franceses en los distritos 14 y 20, judíos rusos en los distritos 9 y 11, e italianos en los distritos 4 y 10. (SCOBIE, 1977, p. 257)

Com a criação do armazém, as idas ao centro se tornaram mais raras, comprava-se o que era preciso no armazém, que se tornou o coração do bairro.

El almacén se convertía en el centro del social, económico, político e intelectual de la comunidad. En áreas más desarrolladas se tenía acceso a otros lugares de reunión – con frecuencia un café – donde intercambiar ideas y encontrar los vecinos, pero el almacén seguía siendo todavía el corazón del vecindario. (SCOBIE, 1977, p. 263)

Em relação à estrutura social e aos aspectos culturais portenhos, em 1870, a população se dividia principalmente em duas categorias: *la gente decente* e *la gente del pueblo*⁵, os primeiros eram os de famílias importantes, que gozavam de riqueza e educação e tinham prestígio e poder dentro da comunidade, os outros eram os trabalhadores.

Entre 1870 e 1910 *la gente del pueblo* constituía 95 % da população da cidade. Nesse período essa classe se estratificou enormemente e, na maioria das vezes, não tinham mais nada em comum a não ser por não fazerem parte de *la gente decente*. Foram-se criando comunidades e agrupamentos, os imigrantes se reuniam em bairros específicos depois de sua estadia no centro; a vizinhança, a quadra, tornou-se o lugar de lealdade e identidade dos portenhos.

Outra característica marcante desses anos, era a importância da família, visto que, na estrutura social, era essa quem provinha bem estar a seus membros, famílias numerosas que incluíam primos, avós, sobrinhos. Apesar dessa importância, contraditoriamente, havia também uma valorização da individualidade, principalmente masculina, e, nesse caso, da virilidade, uma herança do *gaucho*, retratado em inúmeros poemas e livros na literatura argentina. Dessa herança *gaucha* nasce o *compadrito*, nos arrabaldes da cidade, no final de século XIX.

El compadrito, producto del arrabal porteño en los últimos años del siglo XIX, sintetizó muchos de los valores viriles de los españoles, criollos y italianos. Como el gaucho, el compadrito fue descrito a veces por una literatura que acentuaba y en ocasiones distorsionaba los aspectos pintorescos de su personalidad. El compadrito pertenecía a la gente del pueblo. En general no tenía antecedentes policiales, aun cuando mostraba poco respeto por la ley y sus ordenanzas. Siempre era argentino, aunque muchas veces hijo de inmigrantes, hablaba con un marcado acento y vocabulario criollo al que se habían incorporado modismos y entonaciones gauchas. (SCOBIE, 1977, p. 324)

Essa figura emblemática pertencia a *gente del pueblo*, era sempre argentino e não demonstrava respeito pelas leis, parecia extremamente

⁵ C.F. Scobie, p.293.

insolente, mas, em geral, não representava perigo. O surgimento do *compadrito* vincula-se intimamente com outro fenômeno portenho: o tango, também surgido no arrabalde.

No extremo oposto da escala social surge o *niño bien*, filho da elite portenha, extremamente arrogante, como o *compadrito*, e por isso inúmeras vezes estes dois tipos se enfrentavam em lutas sangrentas e mortais.

A partir de 1880, a imigração na Argentina aumentou enormemente, e uma legislação que regesse esse fenômeno começou a ser considerada, a classe alta passa a questionar o direito dos imigrantes tornarem-se argentinos, preferindo que estes ficassem à margem do poder político. Os imigrantes que solicitavam a nacionalidade argentina raramente a ganhavam e, no caso de sucesso, podia demorar anos. Somente depois de 1910 que essa prática tornou-se mais comum, isso por conta de um sentimento de nacionalismo que surgia, o “argentinismo”. Ainda assim, os imigrantes eram bem recebidos somente para ajudar no desenvolvimento econômico do país e não para sua evolução política. Em uma sociedade assim, controlada pela elite e sem vontade de diversificar suas atividades comerciais, não houve grandes mudanças e foram deixados de lado alguns aspectos humanos importantes.

O centro financeiro e social da classe alta continuou situado ao norte da Plaza de Mayo, ocupando uma área de 100 quarteirões. Essa expansão argentina. Dessa herança *gaucha* nasce o *compadrito*, nos arrabaldes da cidade, no final de século XIX.

El compadrito, producto del arrabal porteño en los últimos años del siglo XIX, sintetizó muchos de los valores viriles de los españoles, criollos y italianos. Como el gaucho, el compadrito fue descrito a veces por una literatura que acentuaba y en ocasiones distorsionaba los aspectos pintorescos de su personalidad. El compadrito pertenecía a la gente del pueblo. En general no tenía antecedentes policiales, aun cuando mostraba poco respecto por la ley y sus ordenanzas. Siempre era argentino, aunque muchas veces hijo de inmigrantes, hablaba con un marcado acento y vocabulario criollo al que se habían incorporado modismos y entonaciones gauchas. (SCOBIE, 1977, p. 324)

Essa figura emblemática pertencia a *gente del pueblo*, era sempre argentino e não demonstrava respeito pelas leis, parecia extremamente insolente, mas, em geral, não representava perigo. O surgimento do *compadrito* vincula-se intimamente com outro fenômeno portenho: o tango, também surgido no arrabalde.

No extremo oposto da escala social surge o *niño bien*, filho da elite portenha, extremamente arrogante, como o *compadrito*, e por isso inúmeras vezes estes dois tipos se enfrentavam em lutas sangrentas e mortais.

A partir de 1880, a imigração na Argentina aumentou enormemente, e uma legislação que regesse esse fenômeno começou a ser considerada, a classe alta passa a questionar o direito dos imigrantes tornarem-se argentinos, preferindo que estes ficassem à margem do poder político. Os imigrantes que solicitavam a nacionalidade argentina raramente a ganhavam e, no caso de sucesso, podia demorar anos. Somente depois de 1910 que essa prática tornou-se mais comum, isso por conta de um sentimento de nacionalismo que surgia, o “argentinismo”. Ainda assim, os imigrantes eram bem recebidos somente para ajudar no desenvolvimento econômico do país e não para sua evolução política. Em uma sociedade assim, controlada pela elite e sem vontade de diversificar suas atividades comerciais, não houve grandes mudanças e foram deixados de lado alguns aspectos humanos importantes.

O centro financeiro e social da classe alta continuou situado ao norte da Plaza de Mayo, ocupando uma área de 100 quarteirões. Essa expansão heterogênea converteu o bairro no centro natural dos vínculos psicológicos, sociais e econômicos

El barrio era con frecuencia lugar de trabajo y recreación así como residencia del hombre común. Además, proporcionaba un sentimiento de pertenencia a través de la atmosfera pueblerina de pequeños negocios, almacenes y hogares. Así como los inmigrantes recién llegados recurrían al conventillo y los ricos a los alrededores de la Plaza de Mayo, para contactos familiares y estables, *la mayoría de los porteños conformaban sus vidas en el vecindario o la cuadra*⁶. (SCOBIE, 1977, p. 263)

⁶ Grifo meu

No centro sobreviveram os *conventillos*, e progressivamente a elite se trasladou para o lado norte da cidade, a indústria concentrou-se no lado sul e o bairro foi perdendo sua identidade cultural e econômica, na medida em que o desenvolvimento foi mandando as pessoas para fora dele.

2.4.2 Bairro *Sur*

Segundo Vicente Cutolo, em *Historia de los barrios de Buenos Aires*, San Telmo foi o primeiro *arrabal* de Buenos Aires, e onde se instalou seu primeiro porto. Era conhecido anteriormente como *El Alto*, ficava um pouco afastado do casco urbano de Buenos Aires, imediatamente vizinho ao porto. Seus habitantes eram de modesta condição como marinheiros, carpinteiros, portuários e os empregados que trabalhavam nos fornos de tijolos. Além disso,

[I]os negros portugueses que eran traídos de África también participaban de esos trabajos, donde la mano de obra era de escaso valor. Completaba el cuadro social los hombres y mujeres indeseables de la ciudad, que constituían el malevaje arrabalero. (CUTOLO, 1998, p. 993)

Em 1806, cria-se a paróquia de San Pedro Gonzalez Telmo, e o bairro que a rodeava ficou conhecido pelo mesmo nome. A população da paróquia era de aproximadamente 6200 pessoas, divididos em dois setores, leste e oeste. Nesse período, quase metade da população do bairro era de negros libertos; com o passar do tempo esse grupo foi se modificando e as invasões inglesas trouxeram alguns comerciantes ingleses que se instalaram no bairro.

La población que albergó San Telmo fue evolucionando a través del tiempo. La colectividad inglesa comenzó a acrecentarse después de las Invasiones Inglesas. En 1810, los comerciantes ingleses realizaban sus operaciones directamente, sin necesidad de intermediarios, y por lo tanto siguieron desembarcando mercaderías en cantidad. . (CUTOLO, 1998, p. 1000)

A partir de 1845, começaram a povoar o bairro também imigrantes italianos, atraídos pelas oportunidades que o país oferecia aos que chegavam a Buenos Aires.

Em 1871, como mencionado anteriormente, o bairro foi violentamente afetado pela epidemia de febre amarela, que chegou à cidade em um navio advindo do Brasil e que atracou em La Boca. As famílias patricias

[...] abandonaran San Telmo, y se refugiaron en sus quintas. El barrio se quedó a merced de los inmigrantes, que pasaron a ocupar los conventillos construidos a toda prisa por terratenientes ávidos de rentas, quienes transformaran las casonas antiguas en piezas de alquiler. Los inmigrantes no exigían mucho: trabajo, un lugar para dormir y un banco para depositar sus ahorros. (CUTOLO, 1998. p. 1004)

Em 1857, Carlos Horne vende sua quinta ao saltenho José Gregório Lezama, que transformaria esse terreno em um jardim primoroso e, anos depois, se tornaria o famoso Parque Lezama, também sede do Museu Histórico Nacional. San Telmo possuía, ainda, algumas *pulperías*, espécie de armazém, em que jogavam-se cartas e praticava-se rinhãs de galo.

Embora tenha sido a morada da elite, com o tempo e a imigração, o bairro tornou-se pobre, em certo momento chegaram a existir 152 *conventillos*, que eram foco permanente de infecções e que requeriam severa vigilância.

Apesar disso, o bairro manteve sua arquitetura colonial, de casas baixas de um só andar e com pátios grandes.

San Telmo foi, inúmeras vezes, palco e personagem para a literatura portenha, incontáveis autores criaram suas histórias em que o bairro exercia um importante papel como, por exemplo, Manoel Gálvez, com *Historia de arrabal* e Ernesto Sábato, com *Sobre héroes y tumbas*.

La literatura se ha enriquecido con las obras que se ocupan del Alto de San Pedro, encontrando se referencias en la novela naturalista de Manuel J. Podestá, médico y escritor, titulada *Irresponsable*, donde a parte sus experiencias personales, describe el hospital antiguo y las Hermanas de

Caridad, abnegadas monjas vicentinas.
(CUTOLO, 1998, p. 1012)

Em 1960 é fundada, pelos moradores do bairro, a República de San Telmo, uma instituição não governamental que vela pelos prestígios locais, fundada, segundo sua constituição, a partir de uma revolução do espírito de quem ali residia.

2.4.2 Bairro portenho na literatura

Para Maria Graña, em “La ciudad de Buenos Aires en la literatura argentina del siglo diecinueve”, que faz parte do livro *La selva en el damero*, de 1989, existem três momentos-chave que tornaram Buenos Aires o centro da representação literária argentina: primeiro o período da ditadura rosista, segundo a década de 1880 e, por último, a década de 1890.

Em torno de 1840, aparece um *corpus* de textos em que a cidade é um modelo e uma projeção para o futuro. São os textos fundadores das características principais da literatura urbana.

Alrededor de 1840, cuando se estaban elaborando proyectos económicos y políticos para sustraer a Rosas la provincia de Buenos Aires y estimular un sistema liberal para el país, accede a la ciudad-puerto, una porción considerable de la población campesina que produce una mudanza en el tejido social de la aldea. Aparece entonces un corpus de textos en el que la ciudad resume un modelo y se proyecta al futuro; son los textos fundadores de las características esenciales de la literatura urbana, así como de algunos rasgos culturales de su clase dirigente que es, asimismo, la del país. (GRAÑA, 1979, p. 157)

As principais obras são *El matadero*, de Esteban Echeverría, *Facundo*, de Sarmiento, e *Amália*, de Mármol. Esses textos retratam uma cidade em que o conceito básico é o de “civilização”, tal como pensou Voltaire no século 18. Em *Facundo*, a cidade se configura em oposição ao campo; como esse limite não é ainda bem estabelecido, um tende a invadir o espaço do outro, formando esse entrelugar, o arrabalde.

Como hacia mediadas del ochocientos la frontera no es estable, la pampa - el espacio externo para el punto de vista literario - tiende a invadir la zona ciudadana y no es raro que «el terreno inculto llegue hasta ligarse con las calles» de la aldea. (GRAÑA, 1979, p. 158)

Sob o regime de Rosas, Buenos Aires é a principal cidade do país, sendo então invadida por um cultura subalterna que se estabelece nos arrabaldes, que configura-se, como já havia sido citado, enquanto espaço entre a cidade e o campo.

El asiento de esa cultura subalterna es el matadero, arrabal de la ciudad, sitio de pasaje entre ésta y la pampa. Allí, en los límites del recinto de la civilización, se enfrentan dos modos de vida representados por el matarife del suburbio y el unitario del centro. El lugar contrapone - así como sintetiza - caracteres de los dos lugares. (GRAÑA, 1979, p. 160)

Acontece então, na década de 1880, uma personificação da cidade na literatura, que resume a cidade virtual, a ideia europeia de *polis*, que se opõe à realidade de aldeia, e que voltaria na década de 1930 com Eduardo Mallea e Ernesto Sábato.

Después de casi un siglo, la validez de esta concepción urbana permanece en las imágenes que algunos autores utilizan para configurar artísticamente Buenos Aires. Luego de los años 30 algunos escritores como Eduardo Mallea o Ernesto Sábato, utilizan recursos formales que no son ajenos a la vieja antinomia sarmientina: la ciudad visible o invisible en *Historia de una pasión argentina* (1937) o la superficial y subterránea en *Sobre héroes y tumbas* (1961). (GRAÑA, 1979, p. 161)

Ocorre na literatura da década de 1880 o triunfo de Buenos Aires sobre o interior, que, segundo Graña, serviu como forma de criticar certos aspectos urbanos. Desse modo, o desejo pelo progresso mudou completamente sua arquitetura, antes colonial, e a instalação do capital estrangeiro contribui nesse processo. Com a modificação do cenário

urbano, muda também a maneira como a literatura o representa. De 1870 a 1910, a literatura oscila entre a celebração da nova configuração citadina e a lamentação pela perda da pequena aldeia. A construção da Avenida de Mayo resulta ser a marca divisória entre a zona rica residencial, ao norte, e os bairros do sul.

Es indudable que la acelerada modificación del paisaje urbano impuso la transformación de formas y motivos literarios que pudiesen expresarlo. La literatura del período que va de 1870 a 1900 y hasta 1910 oscilaba entre la celebración y la crítica de la nueva ciudad y mantendrá constante la nostalgia por el modo de vivir de la pequeña aldea, que desapareció en el transcurso de tres décadas prodigiosas y conflictivas. (GRAÑA, 1979, p. 165)

Completada a modificação total da cidade originária, ocorre, em Buenos Aires, uma espécie de nova fundação em que a cidade passa a ser ocupada também verticalmente. No âmbito particular, a aparência bonaerense também se modifica, as casas agora têm menos o estilo espanhol e mais o francês e o italiano, que serviu como símbolo do desejo de ser um pedaço da Europa na América, mas sem vinculação com a metrópole colonizadora. A burguesia adota um modo de vida semelhante ao modelo europeu, o que dá a ela um caráter teatral. Não por acaso o Teatro Colón passaria a ser o símbolo daquela moderna Buenos Aires.

Nos anos 90, começa a aparecer representada a cultura do bairro e do subúrbio, em *Libro extraño*, de Francisco Sicardi, que

[...] transforma las orillas de Buenos Aires (con su mala vida, el crimen y la degradación material de las clases desposeídas de la metrópoli), en el barrio, que combina la interacción comunitaria con la reclusión de la vida privada. (GRAÑA, 1979, p. 173)

E que continuaria, depois, com a mitificação do arrabalde por Borges, Bioy Casares e muitos outros. Nesse período, o âmbito da classe média é a casa, que se encontra no bairro ou no subúrbio, e que vem a ser o único refúgio frente às transformações da realidade urbana. A trajetória pela cidade são as idas ao trabalho e o retorno para casa, é um

caminho monótono, preciso e calculado. A literatura busca a aldeia provinciana, o voltar ao pampa, ressoante nas obras da década de 30, com a mitificação desses espaços.

La ciudad que se ensalza y se transforma en mito es, en *Libro extraño*, la cultura del barrio y del suburbio que desea institucionalizarse en el centro. Por esto mismo, la vida marginal no se incluye en esta mitificación urbana; por el contrario, se opone a lo que aquélla significa. Es el elemento siempre presente de la contradicción del mito, que en la significación sucesiva que se cree de él, constituirá su nuevo contenido (pensemos en los marginales de Gálvez y Arlt y en la mitificación del arrabal de Borges y Bioy Casares). (GRAÑA, 1979, p. 173)

A capital argentina cresce rapidamente no início do século XX, e essa nova cidade, segundo Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica*⁷, faz possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável a figura do *flanêur*, que transita imperceptível pela multidão; essa figura vivencia também a nova pobreza que chega junto com a modernidade. A imigração na cidade é massiva, mais um elemento da mescla, diferentes dialetos e nacionalidades vivendo e transitando pelo centro e começando a se instalar nos bairros. Dessa forma, a capital é surpreendida com novos meios de transporte e multiplicação das revistas e jornais, que agora retratam esse novo modelo de vida portenho, em que as mulheres têm mais liberdade.

Essa modernização da cidade e dos costumes são, segundo Sarlo, o marco e o ponto de resistência em que se articulam as respostas produzidas pelos intelectuais desse período.

Algunas de las invenciones estéticas del período pasaron por las revistas: desde el criollismo urbano de vanguardia, que difunde *Martín Fierro*, a la fusión de revolución estética y revolución

⁷ O livro de Beatriz Sarlo é uma ferramenta extremamente importante para entender o impacto que teve a chegada da modernidade à cidade de Buenos Aires. Inspirada por suas leituras de *Fim de século em Viena*, de Carl Schorske, e *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman, a autora constrói um panorama histórico e social sobre as décadas de 20 e 30 e as reações intelectuais em relação à chegada da modernidade.

política que esgrime *Contra*. En el medio, *Claridad* y *Los Pensadores* proponen un discurso basado en traducciones que tiene como efecto la democratización, por la difusión masiva, de la cultura europea progresista en el marco rioplatense. (SARLO, 1988, p. 27)

Em Buenos Aires, a pressão das transformações urbanas suscitaram respostas da comunidade intelectual; de um lado temos a ideia de idade dourada, que surge como resposta literária, da estrutura ideológica-afetiva, ao novo e é, na verdade, uma reconstrução imaginativa do passado. Segundo Sarlo, esse movimento se trata de uma manifestação e um sintoma do mal-estar frente à mudança e não de uma proposta para direcioná-lo ou orientá-lo em outras direções. A volta ao campo parecia, então, garantir que os costumes conhecidos e experimentados recuperassem seu lugar: é o caso do romance *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes. O livro representa o desejo de voltar a um passado que se vincula com o rural, mais harmônico, em que os conflitos individuais não têm espaço. A novela *gaucha* tranquiliza as inquietudes de um país que se ressentia pela ausência de “fantasmas”, como dizia Borges, cantor das “orillas”, zona limite entre a cidade e o campo, e que a mescla cultural e linguística não afetou.

El barrio se convierte en orilla, margen de la llanura; el baldío es la inclusión de la pampa dentro del incompleto trazado urbano; el color de las tapias rosadas cita el color rural de las esquinas de campaña. (SARLO, 1988, p. 47)

A poesia de Borges é nostálgica, mas parte de uma cidade que é em parte imaginada por ele próprio e parte recordações de sua infância, remodelada. O bairro se converte nas *orillas*, margem do pampa, que passa a estar incluído no incompleto traçado urbano. O autor universaliza os temas da literatura argentina, coloca a margem no centro. Essa seria a única forma de universalizar uma literatura rioplatense, conforme afirma Beatriz Sarlo.

Nesse mesmo período, Roberto Arlt, autor das *Aguafuertes porteñas*, fala da modernidade a partir de uma perspectiva diferente, vinda de baixo, dos marginalizados em busca de poder, eixo central de sua obra.

Nessa época é lançada a revista *Proa*, que representou a quebra da vanguarda com os valores artísticos antes intocáveis, e é ali que

acontece as maiores mudanças estéticas em relação aos antigos modelos artísticos. Borges, um dos fundadores da revista, tem uma postura irônica no debate com os puristas linguísticos, mas, ao mesmo tempo, se opõe ao *lunfardo*⁸, um híbrido do subúrbio e da imigração. Sua obra possuía uma “política” própria em relação ao idioma, que buscava valorizar um castelhano coloquial do Rio da Prata. Com esse movimento, que começou com a revista *Proa*, a imaginação literária se do Modernismo hispanoamericano⁹ e buscou redefinir o espaço da literatura argentina.

Beatriz Sarlo afirma que toda a poesia dos anos 20, incluída a de Borges, está obcecada pela margem, pela ideia de fronteira, de limite. Realiza-se um movimento triplo para colocar o subúrbio na literatura: há que se reconhecer uma referência urbana, vinculá-la com valores e construí-la como referência literária. Nessa perspectiva, os autores fundam o subúrbio a partir de referências estéticas e ideológicas particulares. No caso de Borges, este inventa um lugar, as *orillas*, um lugar ideológico, fruto de recordações e de uma imaginação nostálgica.

Assim, começa um tipo diferente de representação bairrial. Através da literatura e do tango desencadeia-se uma mitologia do subúrbio que vai contra a reforma municipal e passa a rejeitar o bairro como fruto da modernidade. O subúrbio é, então, o que o autor que o descreve deseja, podendo o mesmo bairro ser um espaço cordial ou um *amargo arrabal*, como observa Gorelik em “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte”

Unos años después encontraremos oscilaciones aún más radicales en las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, en las que “el barrio” podrá encarnar desde

⁸ O *lunfardo* é uma gíria portenha, formada durante a segunda metade do século XIX. Nasce no ambiente marginal dos bairros pobres, devido à convivência forçada entre a leva de imigrantes e a população local. A estrutura do *lunfardo* se nutre da substituição de substantivos, verbos, adjetivos e interjeições castelhanas por termos, cujo significado seria modificado, provenientes do *caló*, do italiano e seus dialetos, do francês, do português, do inglês, das línguas indígenas e, inclusive, de palavras hispânicas às quais se atribuiu um sentido que nada tem a ver com o original. Fonte: Foro Argentino de Cultura Urbana <http://www.facurbana.com/tango.php?cc=143&t=Definici%F3n+de+lunfardo&ss=Lunfardo&s=Enciclopedia+del+tango>

⁹ Esse movimento literário correspondia, aproximadamente, ao Parnasianismo e Simbolismo brasileiros.

el espacio de la postergación social de las notas del “Buenos Aires se queja”, hasta el sórdido ring en que se libra el combate por un ascenso social sin horizontes; desde el ámbito mágico de “encanto mafioso” y “dulzura mistonga”, hasta el universo mezquino de mediocridad y tedio de la vida cotidiana de los sectores populares, con su moral de pacotilla y su pequeño mundo de engaños e hipocresía (cf. Terán). Además de las oscilaciones, en este último registro arltiano interesa subrayar una primera forma prototípica de condena al “barrio cordial” y “progresista” en tanto expresión social y cultural de la nueva clase media. (GORELIK, 1999, p. 45)

Dessa forma, quanto menos se sabe sobre o passado mais intensa é a relação com ele, e a operação borgeana se dá sobre dois eixos, as imagens e os restos da história, não há idade de ouro para recuperar, mas sim a possibilidade de criar um poderoso mito literário. Os processos de transformação urbana comoveram os intelectuais; o impacto não foi, portanto, só espacial, mas também ideológico.

3. OBRA POÉTICA

3.1 PRIMEIRA DÉCADA DE BORGES ESCRITOR

No hay obra que no sea de su tiempo
 Jorge Luis Borges. *Luna de enfrente*.

No ensaio, que fecha o livro *Textos Recobrados (1919-1930)*, Irma Zangara traça um roteiro dos dez primeiros anos de escrita de Jorge Luis Borges. O livro contém trechos de cartas que o autor enviou a seus amigos e colaboradores no início da carreira, principalmente no período que viveu na Europa, mas principalmente críticas, artigos, resenhas e poemas. Segundo a autora, a erudição de Borges ganhará impulso quando aos quatorze anos de idade se muda com a família para Genebra. Os primeiros anos de estudo “le revelarán la riqueza del latín, que continuará estudiando en Mallorca y cuya posesión lo enorgullecerá para siempre” (ZANGARA, 1997, p. 402). Os Borges então se mudam, após um ano vivendo em Genebra, para Mallorca. Nessa época já começava a escrever seus primeiros sonetos, em inglês e francês. Em Palma de Mallorca, começa uma amizade com Jacob Sureda, Juan Alomar, Miguel Angel Colomar e também com a irmã de Jacob, Elvira. São para eles a maioria das cartas que Zangara cita no texto. Em 1919, Borges lança seu primeiro poema “Himno del mar”, na revista *Grecia*:

Borges publicará su primer poema, del cual manifestará luego que lo hizo conocido como “poeta del mar”- porque nadie había visto impresos, otros versos de él y creían que ese era su tema preferido- en Sevilla, donde se instalará con su familia durante el invierno de 1919. (ZANGARA, 1997, p. 403)

Borges lançou alguns poemas, ensaios, notas e traduções nessa mesma revista, que agora se instala em Madrid. Começa então a aventura ultraísta que, segundo o autor, “no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última página redondeada de su milenaria fábrica” (BORGES apud ZANGARA, 1997, p. 404), que considera as palavras, não como ponte para as ideias, mas como o fim em si, ideia essa que seguira o autor por toda sua vida, o texto voltando-se sobre si mesmo. Nesses anos Borges escreve seus primeiros textos narrativos, e em 1920 lança, na revista *Gran Guignol*,

um texto intitulado “Parábolas” e dois breves relatos: “La lucha” y “Liberación”, “en ambos es visible la influencia de Schopenhauer, su filosofo preferido.” (ZANGARA, 1997, p.405)

Nos anos que seguiu vivendo na Europa, Borges colaborou com inúmeras revistas, as já citadas *Grecia*, *Gran Guignol* e também para a *Ultra*, sempre defendendo essa nova forma de literatura, o ultraísmo. Mas segundo Zangara

[...] estas escaramuzas en defensa de una nueva concepción de la literatura, que los vanguardistas españoles etiquetaran ultraísmo, eran soló un pretexto para la acción y no lo distraían de lo único realmente importante: su obra. (ZANGARA, 1997, p. 411).

Em 3 de fevereiro de 1921, Borges e seus amigos Sureda e Alomar, sob o pseudônimo de Dagesmar, publicam na revista *Última hora* o manifesto “Ultraísmo”. Em março, a família Borges retorna para Buenos Aires, o que deixa o autor angustiado, por não sentir desejo algum de voltar para a América, e pensa que logo deve voltar para a Europa. Apesar disso, quando chega a Buenos Aires, descobre uma cidade completamente diferente e ao poucos vai retomando suas raízes, encontra novos amigos em um outro ambiente literário, além de conhecer grandes autores, como Lugones. Deixa cada vez mais claro que sua visão do ultraísmo é distinta e individual.

Vuelve a distinguir aquí, la estética pasiva de los espejos, cuando el individuo se “abandona el ambiente” – punto de vista impresionista – y la estética activa de los prismas, “cuando el ambiente es el instrumento del individuo” – punto de vista expresionista. (...) busca en ellos la sensación en sí.”(ZANGARA, 1997, p. 418).

No final de 1921, lança e dirige a revista *Prisma*, junto a um grupo de jovens intelectuais ultraístas. Nos textos para esta revista lhe era permitido dialogar com o outro, discutir suas leituras do momento e a filosofia idealista que ocupava seu pensamento.

Segundo Zangara, citando Jean Pierre Bernés, o ensaio “Buenos Aires” seria um esboço de seu primeiro livro de poemas *Fervor de Buenos Aires*, mas que, na verdade, tem a ver a com a representação da

cidade, qualquer cidade, menos um esboço e mais um jogo de intertextualidade, que muito agradava a Borges.

En verdad, identificamos la ciudad de Benarés de esta prosa con la del poema y con cualquier otra ciudad, imagen literaria y falsa de una Benarés inexistente por lo inalcanzable, porque ni la memoria, ni la palabra pueden recuperar la imagen primera, una visión no deformada por las convenciones aprendidas y, quizá, como el idealista cree saber, tampoco esa imagen primera corresponda a una realidad accesible al conocimiento. (ZANGARA, 1997, p. 421)

Lança a primeira versão da, já referida, revista *Proa*, em 1923, e nesse mesmo ano publica *Fervor de Buenos Aires*, um pouco antes de retornar à Europa com a família, por conta do problema de visão de seu pai. Em 1924, retorna pela segunda vez a Buenos Aires, lança a segunda fase da revista *Proa*, junto com Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes e Pablo Rojas Paz. A revista teve 15 números mensais, e caracterizava-se por seu ecletismo e por um espírito combativo. No ano de 1925, o autor lança seu segundo livro, *Inquisiciones*, e, em uma carta a Sureda, revela que estaria preparando seu segundo livro de poemas, *Luna de enfrente*. Nesse período começa a colaborar com a revista *Martín Fierro*, onde lança a primeira versão do conto “Homem da esquina rosada”; também nessa revista lançou o prólogo de *Luna de enfrente*.

Em um texto intitulado “Buenos Aires in the poetry of Jorge Luis Borges”, de 1954, James McKegney afirma que nos três primeiros livros de Borges existe um sentimento de unidade. Para ele, o poeta cria uma geografia poética da cidade.

There is a marked unity of sentiment and of poetic form throughout the three volumes of Jorge Luis Borges' poetry: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925), and *Cuaderno San Martín* (1929). In these three volumes, he lends unity to his work by a poetic geography of Buenos Aires, in which the streets, squares, and houses of the city are recast to draw a dim outline suggestive of the city in the late nineteenth century. (McKEGNEY, 1954, p. 162)

Nesses primeiros livros, revela suas ideias sobre a vida e o destino, revela também que a verdadeira Buenos Aires está contida na antiga casa suburbana, localizada longe do progresso.

From the patio of this home, he can gaze at the free, open sky, the same sky which covers the limitless pampa. The beauty he sees in both Buenos Aires and the pampa is one of recollection, not of actuality, and while he does deal with places which form or formed a part of the argentine scene, they acquire an imaginary existence through his creative power. (McKEGNEY, 1954, p. 162)

Borges escreve uma poesia que dispensa o uso excessivo de imagens e opta por um estilo mais simples, evidente em *Fervor de Buenos Aires*. Nos anos 20 fervejam textos de Borges nas revistas *Nosotros*, *Inicial*, *Martín Fierro* e no jornal *La Prensa*. Ao fim de uma década, Borges reuniu publicações em três livros de poemas e três de ensaios, notas e resenhas.

3.2 TRÊS PRIMEIROS LIVROS DE POEMAS

Temos em Borges alguns temas que, por aparecerem constantemente em sua obra, tornaram-se verdadeiros símbolos; o *barrio Sur* é um deles. Essa região da cidade que, oficialmente, não se encontra especificada no mapa é para o autor o bairro mais intrinsecamente portenho. Borges evoca-o como algo anterior a sua própria infância, um bairro que se constituía como o limiar entre o campo e a cidade, as chamadas *orillas*.

É em Borges que percebemos o aporte maior na literatura para a mitificação desse espaço. Quando questionado sobre seus textos, em que acreditou evocar a velha Buenos Aires, ou Palermo, “en realidad estaba pensando en el sur.” (SEBRELI, 2003, p. 260). De forma que, em uma crônica chamada “Montserrat”, parte d’*El libro de Buenos Aires*, organizado por Álvaro Abós (2000), Borges fala sobre uma aura fantasiosa que envolve essa parte mitológica da cidade:

En realidad, ese platónico Sur no está en lugar alguno del mapa. Siempre nos estorba una circunstancia, una estación de servicio, un laboratorio; el anhelado Sur está siempre un poco

mas lejos, siempre a la vuelta de la esquina en que lo buscamos. (BORGES apud ABÓS, 2000, p. 295)

Dessa forma, apesar de não constar no mapa oficial da cidade de Buenos Aires, o *barrio Sur*, como é conhecido pelos portenhos, compreende um dos mais populares espaços de Buenos Aires e abarca, principalmente, os atuais bairros de San Telmo e Montserrat.

Em *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo afirma que, para criar um sentimento de pertencimento, alguns autores argentinos como Borges e Roberto Arlt (re)inventam uma Buenos Aires mítica, que surge como uma resposta ao movimento efervescente da modernidade do novo século. Conforme Gorelik, Borges cria um passado mítico para Buenos Aires, através do bairro, embora este seja um passado muito particular.

El mito que propone producir Borges prescinde de todo pintoresquismo; encuentra en el barrio una característica de Buenos Aires que le permite localizar, darle forma a la doble búsqueda de síntesis típica de un sector de la vanguardia porteña: la síntesis entre modernidad y tradición, y entre la ciudad y la pampa. (GORELIK, 1999, p. 52)

A cidade surge na obra borgeana como tema, origem e cenário, cidade tentacular que avança seus limites quase infinitamente perante os olhos do jovem autor. Segundo Júlio Pimentel Pinto, em *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, esse movimento de recriação de Buenos Aires na poesia borgeana teria, no mínimo, três significados:

Busca de um perfil urbano menos assustador e mais reconhecível – lugar visível e familiar, espécie de universo pessoal – ; constituição de cenário ou de protagonista para os enredos trabalhados nos textos – nesses termos Buenos Aires pode ser o espaço coletivo, o próprio personagem ou pano de fundo no desenrolar de um conteúdo conjectural, de uma textualidade – ; fixação de referências para constituição da narrativa – sejam elas referências voltadas ao

conteúdo ou a forma do texto. (PINTO, 1998, p. 128)

Esse crescer vertiginoso tem a ver com a estranheza que essa cidade moderna causou nele ao regressar da Europa. Tendo deixado, sete anos antes, uma cidade muito menos desenvolvida, ao voltar depara-se com um espaço completamente distinto, conforme afirma Júlio Pimentel Pinto.

Nesta dissertação, norteadada pela pergunta central, que seria em que momento Jorge Luis Borges começa a criar uma mitologia em torno do bairro *Sur*, que em certos momentos coincide com a localização geográfica ao sul Buenos Aires, surgem alguns questionamentos como, por exemplo, qual a importância do bairro na obra poética de Borges? É sabido que a figura do bairro, mais especificamente o *arrabal*, aparece inúmeras vezes na obra do autor. O que nos propomos a analisar é de que maneira essa figura é retratada na obra poética. Foi realizado, aqui, um recorte temporal na obra de Borges, escolhendo-se para a pesquisa os três primeiros livros de poemas do autor: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929).

3.3 FERVOR DE BUENOS AIRES: DUAS VERSÕES.

En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.

Jorge Luis Borges. Prólogo da edição final de *Fervor de Buenos Aires*.

Jorge Luis Borges escreveu, em 1923, seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*. Como sugere o título, trata-se de composições referentes à cidade em que nasceu. Sua primeira edição contava com 46 poemas¹⁰, em sua maioria relacionados à capital bonaerense, seja de forma direta, através de poemas sobre determinados lugares da cidade, ou indireta, sobre as impressões que esta lhe causa.

Já a edição final desse livro, conforme consta em suas *Obras Completas*, de 1974, conta com apenas 33 poemas, sendo que alguns foram completamente modificados, além de incluir outros. Segundo Borges, o que fez com a reedição foi “mitigar seus excessos barrocos,

¹⁰ Encontra-se no Anexo B a lista completa dos poemas que compõem a primeira edição do livro, de 1923.

limar asperezas, eliminar sentimentalismos e vacuidades, um percurso às vezes grato e outras vezes incômodo (...)”¹¹ (BORGES, 1974, p.15). Emir Rodriguez Monegal, no livro *Borges: una biografía literaria*, cuja primeira edição data de 1978, conta a vida do autor através de suas leituras e, para isso, utiliza a primeira versão do livro, pois acredita que

[l]a edición original de *Fervor de Buenos Aires* es una pieza para coleccionistas. Al reeditar posteriormente el libro, Borges incurrió en enormes libertades con su contenido. Por eso he preferido citar aquí los textos originales. La primera vez que lo reimprimió, como parte de una colección poética, en 1943, eliminó ocho textos y alteró considerablemente muchos de los poemas restantes, tachando líneas, cambiando palabras y modificando algunas de las referencias más explícitas a su novia (...) (MONEGAL, 1995, p. 161)

Percebe-se uma mudança na forma de pensar e escrever do poeta, ao longo de sua carreira. Assim, o que se encontra, na edição final, decorre de um processo de reescritura de seus poemas.

Na primeira versão, o pampa remete a um espaço ideal, o antigo pampa do gaúcho, o herói argentino por excelência. Além disso, para o poeta, é no subúrbio onde ainda existe um pouco do antigo brilho do final do século XIX, e é nesse subúrbio que Borges faz o traçado de sua geografia e cria sua interpretação do infinito. Apesar da melancolia em relação a esse tempo passado, para o autor não existe culpados. Na verdade, para ele esta é uma oportunidade de criar algo novo, sente-se contente por imaginar um mundo puramente pessoal. No processo de (re)criação de Buenos Aires, pelo autor, é usada a evocação e, pela força do ficcional, a cidade de Borges é um organismo vivo que pulsa em sua obra.

Sua hora ideal é o entardecer, com uma luz que borra as marcas do progresso e permite ver somente o casario suburbano e os armazéns rosados, que eram o centro da vida social do bairro. Assim é a Buenos Aires criada por Borges, que se constitui eterna pela imaginação.

Percebemos que o *patio*, a *calle*, as *plazas* são elementos constantes na obra borgeana. Em *Fervor de Buenos Aires*, essas “construções paisagísticas” estão presentes efetivamente de maneira

¹¹ Tradução nossa.

contínua. Constroem-se espaços urbanos, como bairros, ruas, praças, de uma forma melancólica, como lembrança de um espaço distante, possível somente pela memória do poeta. Borges cria, em seus poemas, espaços imaginários.

Nesta dissertação, discorreremos sobre alguns poemas para exemplificar o modo como Borges operou em seu processo de reescritura. Nota-se, nas duas versões do primeiro poema de *Fervor de Buenos Aires*, chamado “Las calles”¹², uma mudança na forma de compô-lo e a substituição de algumas palavras por outras que o poeta maduro considera mais precisas e menos inocentes.

¹² Esse e os demais poemas aqui utilizados da primeira edição de *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires: [edição do autor],1923) foram transcritos pelo Prof. Claudio Celso Alano da Cruz de um exemplar disponível na Biblioteca da Academia Argentina de Letras, em 2008. Tais poemas, em sua primeira versão, foram disponibilizados para seus alunos do curso "A poética do subúrbio em Borges", ministrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC no segundo semestre de 2009.

Las calles -1923

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal,
enternecidas de árboles y de 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 han desplegado como banderas de
las calles;
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Las calles -1974

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las **ávidas** calles,
incómodas de turba y ajetreo,
sino las calles **desganadas del barrio**,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se
aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares
las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado -y son también la
patria- las calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.

Na segunda versão as ruas já não são mais “calles enérgicas” e sim “calles ávidas”. As “ruas enérgicas” talvez representassem melhor a própria disposição do jovem autor em explorar a cidade¹³, e depois com a idade (e a cegueira) a avidez por algo, a busca por uma Buenos Aires já perdida. Também as ruas, que já não são do arrabalde senão do bairro, com a transformação do poema. Fica evidente, desse modo, uma nova visão em relação a essa parte da cidade que antes parecia ter um ar de refúgio:

[...] Son todas ellas para el codicioso de almas
una promesa de ventura
pues a su amparo hermánanse tantas vidas

¹³ É sabido que Borges era um voraz caminhador urbano.

desmintiendo la reclusión de las casas
y por ellas con voluntad heroica de engaño
anda nuestra esperanza. [...]

Agora já possui uma entonação mais melancólica, o pampa, que antes era um lugar indelével, de natureza intocada, já não aparece no poema. Contraditoriamente, na segunda versão, a distância do pampa aparece como uma promessa, e não mais como uma esperança para esse homem que agora é “solitário”:

[...] Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas. [...]

Em um poema subsequente, intitulado “Calle desconocida”,¹⁴ percebe-se mudanças importantes nas suas duas versões, são eliminadas, por exemplo, palavras como alma, milagre, ternura, e mesmo um verso inteiro é suprimido. Assim, na primeira versão encontramos um Borges em plena juventude, cheio de esperanças, em que acredita ser também parte de Buenos Aires, da mesma maneira que ela é parte dele.

Calle desconocida – 1923

Penumbra de la paloma
llamaron los judíos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra aun no entorpece los pasos
y la venida de la noche se advierte
antes como advenimiento de música esperada
que como enorme símbolo de nuestra primordial
nadería.
En esa hora de fina luz arenosa
mis andanzas dieran con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,

¹⁴ Vale dizer, a título de metodologia, que não está sendo proposta aqui uma análise poética da obra do autor em relação à estrutura, aos procedimentos relativos à métrica, ao ritmo e a rima, entre outros elementos intrínsecos. Apesar de ter em conta a importância de tal perspectiva tipicamente estruturalista, neste trabalho o foco está voltado para a esfera semântica dos versos, deixando de lado as técnicas para esse tipo de análise. Tal escolha se deu a partir da leitura do livro *A literatura em perigo*, de Tzevan Todorov, que justifica e defende uma abordagem que priorize a análise semântica nos estudos literários.

mostrando en las cornisas y en las paredes
 colores blandos como el mismo cielo
 que conmovía el fondo.
 Todo – honesta medianía de las casas austeras,
 tal vez una esperanza de niña en los balcones —
 se me adentró en el corazón anhelante
 con limpidez de lágrima.
 Quizá esa hora única
 aventajaba con prestigio la calle,
 dándole privilegios de ternura
 naciéndola 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 aquello lugar extraño,
 que es toda casa un candelabro
 donde arden con aislada llama las vidas,
 que todo inmediato paso nuestro
 camina sobre Gólgotas ajenos.

Calle desconocida — 1974

Penumbra de la paloma
 llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
 cuando la sombra no entorpece los pasos
 y la venida de la noche se advierte
 como una música esperada y antigua,
 como un grato declive.
 En esa hora en que la luz
 tiene una figura de arena,
 di con una calle ignorada,
 abierta en noble anchura de terraza,
 cuyas cornisas y paredes mostraban
 colores blandos como el mismo cielo
 que conmovía el fondo.
 Todo - la medianía de las casas,
 las modestas balustradas y llamadores,
 tal vez una esperanza de niña en los balcones
 entró
 en mi vano corazón
 con limpidez de lágrima.

Quizá esa hora de la tarde de plata
 diera su ternura a la calle,
 haciéndola tan real como un verso
 olvidado y recuperado.
 Sólo después reflexioné
 que aquella calle de la tarde era ajena,
 que toda casa es un candelabro
 donde las vidas de los hombres arden
 como velas aisladas,
 que todo inmediato paso nuestro
 camina sobre Gólgotas.

Nota-se claramente, com a leitura das versões do poema, uma entonação diferente em cada uma delas. Na primeira, de 1923, a forma como o poema é composto, a escolha das palavras, mostram um jovem poeta encantado com sua cidade, em que as ruas de Buenos Aires “son la entraña” de sua alma. Ao vê-la sente como se esta estivesse, mesmo que longe fisicamente, perto de si, depois explica que isso se dá porque ela se trata de uma recordação impressa em sua alma, e de uma importância sentimental ainda maior por esse mesmo motivo.

[...] 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 [...]

Na segunda versão, a escolha das palavras é menos romântica e mais reflexiva, alguns termos são substituídos por outros mais sóbrios. Isso se dá porque nessa segunda versão o espaço do subúrbio já se configura como espaço mítico, instaurado no imaginário do poeta e da própria cidade, um espaço inalcançável justamente por localizar-se apenas na memória criada pelo poeta.

Apesar disso, podemos perceber nas duas versões que essa rua distante representa a honestidade e singeleza do subúrbio, tal como imaginado por Borges; é esse o lugar onde a vida como “ideal” se efetiva. Nesse pequeno espaço, de uma rua, o autor imagina uma realidade completamente distinta da que acontece no “centro” da cidade, uma realidade advinda da simplicidade em que sonhar ainda é possível, ao menos para a jovem que espera na janela.

[...] tal vez una esperanza de niña en los balcones
 entró

en mi vano corazón
con limpidez de lágrima. [...]

Começa, então, nesses primeiros versos, a se constituir os esboços preambulares de uma mitologia de matiz borgeana e que, mais adiante, o autor irá englobar em uma única expressão: *Sur*, espaço incrível e utópico.

Segundo Monegal, o jovem Borges, ao contrário do autor já maduro,

[...] 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 errabundo y medita, siente y sueña, es poseído por nostalgias y alucinaciones. Una constante búsqueda metafísica subyace en sus vagabundeos. Solo encuentra refugio en la quietud de los cementerios, o en la casa que vive su novia. (MONEGAL, 1995, p. 160)

Monegal afirma que, nesse período, o jovem poeta tem uma relação de amor “ingênuo” com a cidade, como se ela representasse para o poeta uma espécie de segunda natureza, algo semelhante ao pensado por Friedrich Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*¹⁵:

¹⁵ Em seu ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, Friedrich Schiller procura demonstrar de que maneira a poesia, como a Arte em geral, que desperta a impressão estética, pode ser dividida em duas modalidades: ingênua e sentimental. Pela primeira devemos entender, de maneira resumida, a poesia que é feita por um tipo de indivíduo conectado com a natureza, melhor dizendo, ele é a natureza (SCHILLER, 1991, p. 43) e não busca mediação com os fatores culturais, é perfeita na limitação que a natureza possui através de suas formas acabadas. Nessa forma de poesia é preciso que a natureza sempre se imponha sobre o artificial, ou seja, que a verdade vença a simulação, partindo-se do pressuposto que a arte imita a natureza.

Já a segunda forma de poesia, a sentimental, é produzida por um poeta que busca a natureza, e sua poesia é um constante aperfeiçoamento das construções culturais que sempre estão em mutação. O poeta sentimental está sempre em busca de um Ideal perdido, sabendo que o Ideal é “um infinito que nunca alcança, o homem cultivado jamais pode tornar-se perfeito em sua espécie, tal como o homem natural pode tornar-se na sua.” (SCHILLER, 1991, p. 61)

El libro (*Fervor de Buenos Aires*) era esencialmente romántico, aunque fue escrito en un estilo escueto y abundaba en metáforas lacónicas. Celebraba los atardeceres, los sitios solitarios, los rincones desconocidos; se aventuraba hasta la metafísica de Berkeley y hasta la historia familiar; registraba primeros amores. (MONEGAL, 1995, p. 225)

Ainda sobre esse poema, Júlio Pimentel afirma que, em relação à segunda versão escrita, Buenos Aires, representada pelo arrabalde, já é a origem, o começo, o marco inicial de onde parte a poesia borgeana. Em “Calle desconocida”,

[...] a leitura de Buenos Aires aparece tecida pela luz duvidosa, pela cor oscilante da tarde, pela transferência do coletivo ao indivíduo: a localização da cidade-origem já é precisa. (PINTO, 1998, p. 134)

Borges tornou-se, então, se tomarmos a definição de Friedrich Schiller, “maduro” e “melancólico”, um poeta sentimental. Talvez por isso, na segunda versão do poema, o verso mais “sensível”, que tratava da alma e do milagre da rua, tenha sido cortado.

[...] 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 [...]

O passar do tempo pareceu trazer para Borges a percepção de que, como afirma Schiller, a arte ingênua é finita, sua perfeição é relativa, circunstanciada, já a poesia sentimental está sempre em conflito

Assim, o poeta ingênuo, sendo ele mesmo a natureza, faz com que possa atuar como um ser uno. Pode representar o homem como um todo e mostrar seu verdadeiro conteúdo. Já o sentimental, por sua vez, pode reconstruir a dicotomia entre a realidade e o “ideal” para restaurar uma unidade rústica que se dá na poesia ingênua nas primeiras fases da cultura; ele passa da finitude ao infinito, que deve ser o objeto de todo poema graças ao retorno a essa primeira etapa.

com a finitude: conflito entre a natureza real e o Ideal infinito, ou seja, a busca da perfeição que se encontra no infinito. Por isso, nas novas versões dos poemas já não aparecem palavras que remetem a uma totalidade, como, por exemplo, não mais disserta sobre a “hondura de la alma”, nem fala “del milagro de la calle”. Agora, mais do que escrever sobre as paisagens da cidade, o poeta reflexiona sobre as sensações que a cidade lhe produz, isso porque está ligado a uma ideia e não mais a uma experiência, como afirmou o próprio Borges, em uma palestra na Universidade de Antioquia, na Colômbia, chamada “La Poesia y el Arrabal”¹⁶, em 1963. Nessa palestra, o autor afirma, em relação à literatura voltada para o arrabalde de Buenos Aires, uma temática constante em seus poemas, “que lo importante del arrabal en la literatura argentina es más bien la importancia que esa literatura le ha dado” (BORGES, 2005), ou seja, encontra-se mais ligado a uma Ideia ou um Ideal, do que com aquela parte concreta da cidade. Para Borges, o arrabalde que ele próprio retratou em *Fervor de Buenos Aires*, no começo do século, em sua primeira versão, habitado por casebres e ruas empoeiradas, no limite entre a cidade e o pampa, nada tinha de “pintoresco, pero ahora quizá lo sea, porque ya lo vemos, no a través de la realidad, sino a través de la imaginación de quienes lo han contado.” (BORGES, 2005). Já se constitui, parece sugerir Borges, em um verdadeiro mito.

Na verdade, o autor sempre manteve essa relação de amor com a cidade, embora com o passar dos anos tenha se transformado em uma busca por uma Buenos Aires perdida, mais que isso aquele bairro suburbano que retratou em seus primeiros poemas. Dessa forma, o *Sur arrabalero* retratado na segunda versão, o subúrbio aqui estudado, já se configura como mito na obra do autor e no imaginário argentino¹⁷.

Outro poema, intitulado “Arrabal”, também foi reescrito, agora quase que completamente, de modo que a mudança do poeta na forma de ver e sentir a cidade fica muito clara, percebe-se que a “fatiga” se transforma em “tédio”, e a rua sofrida já não mais se instala em sua “alma”, palavra essa suprimida na segunda versão, de maneira análoga ao poema citado anteriormente.

¹⁶ Essa palestra foi transcrita, em 2005, pela revista virtual Letras Libres. Acessível em: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-poesia-y-el-arrabal>

¹⁷ Trataremos do conceito de mito e de imaginário no capítulo 5, que se ocupa especificamente do bairro *Sur* de Borges.

Ao ler as duas versões, percebemos uma mudança significativa no poema que, agora, aparece bastante modificado, constituindo praticamente uma outra composição

Arrabal — 1923

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y estuve entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas cual ovejas en la manada,
encarceladas en manzanas
diferentes y iguales
como se fueran todas ellas
recuerdos superpuestos, barajados
de una sola manzana.
El pastito precario
desesperadamente esperanzado,
y mis miradas comprobaron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano
y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura el alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Arrabal — 1974

A Guillermo de Torre

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadrículadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
El pastito precario,

desesperadamente esperanzado,
 salpicaba las piedras de la calle
 y divisé en la hondura
 los naipes de colores del poniente
 y sentí Buenos Aires.
 Esta ciudad que yo creí mi pasado
 es mi porvenir, mi presente;
 los años que he vivido en Europa son ilusorios,
 yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Podemos perceber, também, um acréscimo de versos ao fim do poema, em que o autor diz sempre ter estado e sempre estará em Buenos Aires, o que remete a essa busca constante pela cidade deixada pelo jovem ao mudar-se para a Europa, busca essa que perpassa toda sua obra.

Em *Fervor de Buenos Aires*, tanto na primeira quanto na versão aqui considerada, Borges constrói uma Buenos Aires íntima, passeando por lugares para ele “entrañables”, como a Recoleta, a praça San Martín e San Telmo. Na segunda versão de “Arrabal” (1974), fala da Buenos Aires que existe nele. Para o poeta, o arrabalde é o reflexo do tédio. A cidade, por sua vez, é um labirinto com casas “cuadrículadas en manzanas/ diferentes e iguales/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetidos/ de uma sola manzana”. Na segunda versão, o verde que o eu-lírico vê na cidade é precário, um “matinho”, que, talvez como ele, encontra-se desesperadamente esperançado, e apenas no horizonte, “en la hondura”, ele consegue encontrar-se. Na primeira versão, o poeta afirma que comoveu-se perante a beleza triste do *arrabal*, e “literaturizou” esse sofrimento suburbano; esse verso foi suprimido na segunda versão, de forma a fazer-nos crer que já não é necessário esse movimento de tornar literário esse espaço, ele já o é, já está literariamente estabelecido.

[...] y sentí Buenos Aires.
 Esta ciudad que yo creí mi pasado
 es mi porvenir, mi presente;
 los años que he vivido en Europa son ilusorios,
 yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.
 (BORGES, 1974)

Ainda na segunda versão de “Arrabal” prevalece a figura do campo. O poeta traz a presença do campo, que continua lutando para permanecer na cidade. A cidade deixa-o tonto e impossibilita-o de sair

de seus espaços. O eu-lírico sente-se entediado, diante de tanta monotonia. Somente consegue identificar-se e sentir-se esperançoso quando percebe elementos que reconstroem uma Buenos Aires do passado, em que prevalecem o horizonte, o campo, *la pampa*.

Nesse mesmo viés, nota-se no poema “El sur” que a poesia presente nas coisas do mundo só pode ser percebida a partir do *Sur*, é de lá, e a partir dos elementos presentes nesse espaço — parado no tempo —, que o eu-lírico cria o poema.

El sur - 1984

Desde uno de tus patios haber mirado
 las antiguas estrellas,
 desde el banco de
 la sombra haber mirado
 esas luces dispersas
 que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
 ni a ordenar en constelaciones,
 haber sentido el círculo del agua
 en el secreto aljibe,
 el olor del jazmín y la madreSelva,
 el silencio del pájaro dormido,
 el arco del zaguán, la humedad
 -esas cosas, acaso, son el poema.

É como se o fazer poético só fosse possível quando advindo da inspiração das coisas, pessoas e paisagens presentes nesse lugar mítico, como afirma o último verso: “esas cosas, acaso, son el poema”. O poeta já deixa transparecer em seus versos uma crença de que esse espaço tem algo de mágico e que alguns sentimentos só podem ser vivenciados a partir de lá, uma sinestesia poética, em que o poeta sente as diversas características do bairro:

[...] haber sentido el círculo del agua
 en el secreto aljibe,
 el olor del jazmín y la madreSelva,
 el silencio del pájaro dormido,
 el arco del zaguán, la humedad [...]

Todos os elementos citados no poema, que para ele só existem como tais no *Sur*, produzem um sentimento de nostalgia no eu-lírico, sentimento esse que pode ser percebido na quase totalidade dos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, direta ou indiretamente. Algumas vezes

muito claramente, inclusive com o uso de palavras que remetem a esse sentimento, e outras menos evidentes, sob a forma de uma entonação nostálgica ou melancólica. Afirma Rosa Pellicer, em “Borges y el viaje al sur”:

Ya en 1923 la idea del Sur se va perfilando como algo más que un punto geográfico. El poema El Sur, de *Fervor de Buenos Aires*, podría considerarse como un arte poética del libro, ya que se enumeran algunos de los elementos constitutivos de la poetización de la ciudad — el patio, el aljibe, el zaguán, el olor del jazmín y la madreselva desde la restringida visión adoptada aquí por Borges (“Desde uno de sus patios”), elementos que “[...] Acaso, son el poema” (OC I 19), que enseguida se van a sumar a la idea de patria. (PELLICER, 2004, p. 210)

Da mesma maneira, em “Un patio”, percebemos um sentimento similar ao referido no poema anterior, a presença da alma poética que possui tudo que está relacionado ao *Sur*, agora representado pelo pátio de uma casa suburbana.

Un pátio

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esa noche, la luna, el claro círculo,
no domina el espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

O pátio do poema é a extensão do céu, e, por isso, possui uma aura mágica, quase sagrada, é nesse espaço em que se encontra a eternidade. Uma eternidade entendida como aquilo que não é corrompido pela ação do tempo, das coisas que para sempre ficarão na memória, ainda que essa seja em parte imaginada. Uma permanência

que se dá, portanto, através da poesia de Borges, o sincretismo do real com o imaginado.

Na primeira versão aparecem constantemente palavras como alma, esperança, céu, imortalidade, eternidade, paz, milagre e muitas outras que indicam esse sentimento de comunhão com a natureza. Na segunda versão, o poeta não deixa aparecer essas palavras. Na reescritura do livro, tais termos são substituídos, por vezes trechos inteiros são suprimidos, deixando as poesias com uma crueza aparente e uma busca constante por algo que só existe no infinito, um Ideal. O processo de reescritura que ocorreu com Borges, nos anos seguintes, justifica-se, na explicação do próprio autor, que acredita ter “mitigado sus excesos barrocos, [...] limado asperezas, [...] tachado sensiblerias y vaguedades [...]” (BORGES, 1969, p. 15), quer dizer, demonstra uma visão mais crua das coisas, a exemplo disso, a notada consciência de que a busca pela natureza (ou Buenos Aires) não se encerra em cada poema, pois é um trabalho infinito.

3.4 LUNA DE ENFRETE

Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua
y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.
Jorge Luis Borges. *Luna de enfrente*.

Luna de enfrente foi publicado pela primeira vez em 1925. Seus versos, com alguns termos advindos do dialeto *criollo*¹⁸, modificaram-se pouco com o tempo, de forma que apenas algumas palavras foram substituídas. No prólogo de 1925, Borges justifica o título: “La luna (la luna que camina con claridad, leí antenoche en Fray Luis de León) es ya emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle.” Diferente de *Fervor de Buenos Aires*, em que os poemas remetem a um espaço mais íntimo para o autor, em *Luna de enfrente* Borges afirma que esse espaço já “tiene algo de ostentoso y de público”. Assim, o livro é composto por dezessete poemas e, mesmo reeditado

¹⁸ Borges, em seu ensaio “El idioma de los argentinos”, proclama a necessidade da utilização de uma linguagem *criolla* como uma necessidade de “hacer patria”. “La argentinidad”, segundo ele, “debería ser mucho más que una supresión o que un espectáculo. Debería ser una vocación.” Usa-se o termo *criollismo* para designar o movimento dos filhos de espanhóis nascidos na América - que buscavam uma identidade própria através do passado indígena - com símbolos próprios e exaltação de tudo relacionado com o americano.

algumas vezes, a transformação ao longo das reedições foi diminuta, outra diferença marcante em relação a *Fervor*, quase completamente reescrito.

Os poemas de *Luna de enfrente*, embora partam da imagem que possui Borges de Buenos Aires – resultado da mistura do espaço real e do imaginado pelo poeta – agora passam a tratar de temas mais universais, de forma que a entonação geral do livro é de retorno à “grande aldeia”, depois de ter visto e vivido experiências no além-mar.

Percebe-se no segundo livro de poemas, de forma similar a *Fervor de Buenos Aires*, nesse aspecto, a maneira como, novamente, a recordação da rua anônima perpetua-se na memória imagética do poeta. Mesmo no período em que viveu na Europa, anos antes, a lembrança desse espaço continuou sendo o espaço ideal e intocado pela ação do tempo e da modernidade. Em “Calle con almacén rosado”, percebemos a referida nostalgia espacial do eu-lírico em relação à rua incógnita bonaerense:

[...] Es familiar como un recuerdo la esquina
con esos largos zócalos y la promesa de un patio.
¡Qué lindo atestiguarle, calle de siempre, ya que te
miraron tan pocas cosas mis días!

Ya la luz raya el aire.

**Mis años recorrieron los caminos de la tierra y
del agua**

y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.

Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
almacén que en la punta de la noche eres claro.

Pienso y se me hace voz ante las casas

la confesión de mi pobreza:

no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,
pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires

y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con
esa luz de calle.

Calle grande y sufrida,

eres la única música de que sabe mi vida.

(Grifo meu)

Nada existe além das recordações de Buenos Aires, como se os períodos de tempo vividos fora da cidade servissem apenas para legitimar a importância que esse espaço possui na vida do eu-lírico, a poesia aparecendo então como reflexo e comprovação da legitimação desse subúrbio ao sul da cidade:

[...] ¡Qué lindo atestiguarle, calle de siempre, ya que te miraron tan pocas cosas mis días! [...]

Os versos aparecem, assim, como um atestado da exiguidade - quando longe - e da importância dessa rua anônima e “sofrida” no imaginário sentimental e pessoal do eu-lírico, afinal, mesmo nos anos de exílio, ou talvez principalmente, essa “calle grande y sufrida” é, para ele, “la única música de que sabe mi vida.”

Um sentimento similar aparece no poema “Mi vida entera”, em que o poeta confessa ter “atravesado el mar. He conocido muchas tierras; he visto una mujer y dos o tres hombres”. E no mesmo patamar de importância, dessa vivência experimentada mundo afora, encontra-se o *arrabal*, quase pampa, onde a visão do sol poente é mais fulgurante:

[...] He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes. [...]

Um sentimento análogo ao que perpassa os versos do poema anterior, pode ser percebido no poema “Casi juicio final”, em que o eu-lírico ilustra sua vida longe da capital bonaerense e amiúde a volta à solitária rua anônima.

Casi juicio final

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: clara luna volvedora y las mejillas que apetece el amor.

He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los arrabales que me desgarran.

He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.

A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y cantado.

He sido y soy.

He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo haberse disipado en ternura.

El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón.

Como el caballo muerto que la marea inflige en la playa, vuelve a mi corazón.

Aún están a mi lado, sin embargo, las calles y la luna.

El agua sigue siendo dulce en mi boca y las estrofas no me niegan su gracia.

Siento el pavor de la belleza; ¿quién se atreverá a condenarme si esta gran luna de mi soledad me perdona?

(Grifo meu)

Subsequentemente, no poema “Montevideo”, o poeta refere-se à capital uruguaia como a Buenos Aires de outrora, aquela que permeia seu imaginário e é retratada em seus versos, e agora não faz jus à realidade urbana e social da capital portenha; sobretudo por conta do advento modernidade. Assim, acredita que da mesma maneira que o *Sur* conseguiu ainda manter os resquícios de um tempo mais calmo e simples, Montevideu manteve consistentemente o ritmo pacato de um período em que a modernização, representada fortemente pela implantação de fábricas de grande porte, ainda não fazia parte da realidade uruguaia.

Montevideo

Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive.

La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.

Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente.

Eres nuestra y fiestera, como la estrella que duplican las aguas.

Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.

Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias.

Antes de iluminar mi celosía tu bajo sol bienaventura tus quintas.

Ciudad que se oye como un verso.

Calles con luz de patio.

(Grifo meu)

Nesse período, dos anos 1920, com o advento da modernidade, bairros portenhos começam a ser povoados pelas grandes fábricas; Juan Sebrelli¹⁹ em *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, livro que trata das modificações da vida cotidiana de Buenos Aires ao longo do período de modernização, afirma que “[e]l arrabal, las “orillas”, zonas baldías donde la sociedad preindustrial arrojaba sus propias escorias, se transformaban, por la expansión industrial, en zonas fabriles; (SEBRELLI, 2003, p.122). Justamente nesse momento, o jovem Borges regressa da Europa e depara-se com uma cidade completamente distinta daquela que havia deixado poucos anos antes. Tal surpresa faz com que a recordação da cidade deixada torne-se o objeto de seu afeto e dos poemas que tratam dele.

Por conta disso, Montevidéu seria o ideal que o eu-lírico busca em suas andanças pelo subúrbio, onde ainda encontra fragmentos do espaço afetivo que habita sua recordação. Na cidade uruguaia, o processo de modernização desenfreado não se efetivou de forma tão rápida e agressiva. É nesse local, então, que acredita manterem-se as características que busca nos arrabaldes de sua própria cidade. O poeta afirma, pois, que a cidade localizada em frente à Buenos Aires seria uma “[p]uerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.” O poema configura-se, dessa maneira, como reafirmação do processo que, por fim, tornará esse espaço, longínquo e não mais passível de vivência, em mito, possível apenas no imaginário do eu-lírico, e também no imaginário de quem habita a cidade e tem como recordação a imagem mitificada desse tempo passado.

Nesse viés, temos o estudo feito pelo geógrafo Yi-Fu Tuan, presente no livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980), cuja principal temática a ser discutida seria a percepção do meio ambiente à luz da subjetividade e da experiência. Yi-fu Tuan destaca que “o meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia²⁰, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias e ideais” (TUAN,1980, p.129). O

¹⁹ Sociólogo nascido no bairro *Sur* e que propôs-se a estudar a sociologia da vida cotidiana portenha, abordando de que maneira ocorreram as mudanças que, em menos de vinte anos, transformaram Buenos Aires de pequena aldeia em grande metrópole, referência de modernidade e crescimento em toda América, chegando a ser conhecida como um pedaço da Europa nos trópicos.

²⁰ O objetivo central dessa obra é estudar os sentimentos de apego das pessoas ao ambiente natural ou construído, tendo em conta que “topus” é a palavra grega que significa “lugar”, enquanto “filo” significa amor, amizade, afinidade.

foco de nossa atenção, aquilo que valorizamos ou amamos, continua Tuan, “é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época” (1980, p. 129). Isso explicaria o motivo das andanças de Borges pelos arrabaldes, alguma coisa nesse caminhar despertava sua memória afetiva e auxiliava no processo de criação poética.

No poema “Versos de Catorce”, o caminhar pela cidade é, na verdade, um caminhar pelo subúrbio; por conta da penúltima estrofe, conforme transcrição a seguir, percebemos tratar-se do subúrbio que se encontra ao sul de Buenos Aires. Como dito anteriormente, a parte sul da cidade, referente, principalmente, aos bairros de La Boca e San Telmo, sofreu, no início do século, de frequentes enchentes que inundavam toda essa área, inclusive as casas ali situadas, fato que transformou tal bairro (*Sur*), antes moradia da classe portenha abastada, em um espaço menosprezado, por conta dos surtos de febre amarela. De maneira que, com o tempo, foi tomado pela classe pobre portenha e pelos imigrantes chegados da Europa, o que trouxe uma realidade nova ao bairro, agora com uma nova configuração espaço-social. E, novamente, o arrabalde como espaço possuidor da beleza originária, que ainda resiste ao tempo.

Versos de catorce

A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros
y de calles que surcan las leguas como un vuelo,
a mi ciudad de esquinas con aureola de ocaso
y arrabales azules, hechos de firmamento,

a mi ciudad que se abre clara como una pampa,
yo volví de las tierras antiguas del naciente
y recobré sus casas y la luz de sus casas
y esa modesta luz que urgen los almacenes

y supe en las orillas, del querer, que es de todos
y a punta de poniente desangré el pecho en salmos
y canté la aceptada costumbre de estar solo
y el retazo de pampa colorada de un patio.

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

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

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

Além disso, o entardecer se estabelece como marco maior do período diário ao qual os poemas se referem, aparecendo em inúmeros deles. A exemplo disso, temos o poema “Jactancia de quietud”, em que um dos versos apresenta esta hora do dia como o período que simboliza sua própria pátria, uma hora do dia que traz consigo uma aura mágica:

[...] Mi patria es un latido de guitarra, unos
retratos y una vieja espada,
la oración evidente del sauzal en **los atardeceres**.
[...]

E que surge, igualmente, no poema “Dakar”, em que, mesmo falando do deserto africano²¹, trata de trazer para esse espaço a hora do dia que, no que se refere a Buenos Aires, permeia seu imaginário e sua poesia como período ideal do dia:

[...] Yo he logrado un atardecer y una aldea. [...]

No poema “La promisión en alta mar”, temos mais um exemplo de como o poeta considera ser o crepúsculo a hora originária, nesse caso, das estrelas pátrias:

La promisión en alta mar

No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya
tengo tus estrellas.
Lo más lejano del firmamento las dijo y ahora se
pierden en su gracia los mástiles.
Se han desprendido de las altas cornisas como un
asombro de palomas.

²¹ Borges começa, de forma sutil, a universalizar Buenos Aires, o que fica mais evidente no terceiro livro de poesias, *Cuaderno San Martin*.

Vienen del patio donde el aljibe es una torre
inversa entre dos cielos.

Vienen del creciente jardín cuya inquietud arriba
al pie del muro como un agua
sombria.

Vienen de un lacio atardecer de provincia,
manso como un yuyal²²

Son inmortales y vehementes; no ha de medir su
eternidad ningún pueblo.

Ante su firmeza de luz todas las noches de los
hombres se curvarán como hojas secas.

Son un claro país y de algún modo está mi tierra
en su ámbito.

(Grifo meu)

No poema “Último sol em Villa Ortúzar”, temos mais um exemplo do entardecer como sendo a hora do dia que testemunha a grandiosidade, aos olhos do eu-lírico, de tudo que acontece na imutável rua suburbana, mesmo que tais eventos sejam as epifanias que essa rua provoca nele.

3.5CUADERNO SAN MARTÍN

A mí se me hace cuento que empezó Buenos
Aires: La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

Jorge Luis Borges, “Fundación mítica de Buenos
Aires.”

Cuaderno San Martín, assim chamado em memória ao caderno escolar de mesmo nome, data de 1929. Compõe-se de nove poemas que, novamente, evocam Buenos Aires, embora agora com uma abordagem mais ampla da cidade mítica e insubstituível, observada com cuidado no seu cotidiano. Com uma linguagem que busca mais o universal, Borges traça o caráter singular que ainda perdura na grande metrópole de hoje. O terceiro livro de poemas de Jorge Luis Borges apresenta um conjunto de versos que simbolizam a fundação e as mortes de Buenos Aires. Além disso, a diferença mais notável, em relação a *Fervor de Buenos Aires* e *Luna de enfrente*, é que em *Cuaderno San Martín* aparecem nomeados outros arrabaldes.

²² Yuyal: pasto coberto de plantas indesejáveis, ervas daninhas.

O livro inicia com o emblemático poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, em que é apresentado um épico nascimento bonaerense, e que, em sua imaginação poética, se deu em “[...] una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.” Este local, em que afirma ter ocorrido o nascimento da cidade, é também onde viveu sua primeira infância. Dessa forma, o poema pode ser considerado uma alegoria referente ao nascimento da sua Buenos Aires própria e particular; é ali no bairro da infância, e a partir dele, que o autor começa criar uma cidade imaginária. São essas primeiras recordações, associadas a uma imaginação criativa, que levará Borges a estabelecer seu espaço mítico.

[...] Una manzana entera pero en mitad del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suetadas.
 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.[...]

Nesse poema, tem-se como tema central o sentimento, a sensação de possibilidade e a emoção da fundação de uma cidade. Para essa confecção poética, o autor retoma diversos marcos históricos argentinos, escolhe cenas eventuais, e, ao mixá-las a acontecimentos fictícios, transforma a fundação portenha em mito, como o faz (ou fará?) usualmente.

Segundo Júlio Pimentel, tal criação possibilita que o passado citadino – coletivo e individual – seja retomado, e a criação dessa imagem mitológica permite “recompôr o passado urbano, a camada anterior de tempo acumulada no espaço da cidade, e responder às perplexidades do bonaerense metropolitano [...]” (1998, p.131). Borges, por recusar a transformação trazida pela modernidade, instaura tal passado em sua obra, de forma que a cidade a qual se refere afasta-se cada vez mais da realidade, partindo em direção ao mito, o tempo dá lugar à eternidade.

[...] A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
 La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

Na busca de uma origem, um começo para essa grande cidade, o eu-lírico passeia pela geografia do local: nomeia lugares próprios da cidade como, por exemplo, o Riachuelo, o mítico bairro de La Boca e Palermo. Ademais, aponta algumas características típicas dos bairros portenhos, como a presença do *almacenero* e da *cigarrería*²³, ambos mencionados no poema.

Em *Cuarderno San Martín*, o entardecer continua sendo a hora ideal do poeta, igualmente percebido a partir do *arrabal*. O poema “Elegía de los portones” ilustra um lugar já tematizado nos dois livros anteriores. Apesar disso, diferentemente de *Fervor de Buenos Aires* e *Luna de enfrente*, os versos possuem, agora, uma entonação que pende para a melancolia, e aparecem, constantemente, palavras como *muerte* e *olvido*.

Esta es una elegía²⁴
de los rectos portones que alargaban su sombra
en la plaza de tierra.
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.)
Ésta es una elegía
de un Palermo trazado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos. [...]

No trecho acima, percebemos que o autor passa a referir-se ao passado como tal, como marco histórico, e tal característica perpassa o conjunto dos poemas, e, segundo Júlio Pimentel (1998), Borges passa a incluir a história argentina em sua obra, numa releitura dela; diferente daquele primeiro movimento defensor do *gaucho* e de suas tradições, em que acreditou ser o movimento histórico o responsável pela deformação sua cidade. Por conseguinte, o eu-lírico recorda-se daquele entardecer esplendoroso em Palermo, agora inexistente como espaço real, como sendo possível apenas na lembrança de seu nostálgico

²³ Trabalhador de armazém e loja de cigarros, ambos bastante típicos da cultura bairrial de Buenos Aires.

²⁴ Segundo o Dicionário Aurélio trata-se de um “poema lírico de conteúdo, geralmente, triste e/ou melancólico. Música. Canção de melodia e/ou letra triste; canção de lamento ou canto triste.”

espectador, e que, mesmo como recordação, está sumindo por conta do inevitável esquecimento que acomete a sociedade moderna.

[...] Palermo del principio, vos tenías
 unas cuantas milongas 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 los huecos hondos se aquerenciaba el
 cielo.
 Los carros de costado sentencioso
 cruzaban tu mañana
 y eran en las esquinas tiernos los almacenes
 como esperando un ángel [...]

Para tal exercício de rememoração o espectador busca o auxílio noturno das silenciosas e vazias ruas *arrabaleras*:

Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
 voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras. [...]

Igualmente, no poema “Elegia de los Portones”, e de forma ainda mais clara, surge a figura do esquecimento, no contínuo processo de morte no que se refere à lembrança da antiga beleza do bairro, aqui referida a Palermo, mas encontrável de forma geral nos outros arrabaldes bonaerenses que permeiam a poesia de Borges:

Ésta es una elegía
 de un Palermo trazado con vaivén de recuerdo
 y que se va en la muerte chica de los olvidos. [...]

E é novamente a noite que possibilita o caminhar em busca de resquícios do passado:

[...] Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
 voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
 Mi silbido de pobre penetrará en los sueños
 de los hombres que duermen. [...]

Na sequência, aparece “La noche que en el sur lo velaron”, poema igualmente emblemático de *Cuaderno San Martín*, descrito por

Borges como sendo “acaso el primer poema auténtico que escribí.” Percebe-se nessa fase inicial da poesia de Borges que a característica que define a paisagem da sua Buenos Aires é a solidão, que surge como que em oposição ao crescimento da cidade, como antítese da multidão, que povoa, na realidade, as avenidas e bairros centrais da capital argentina, e o eu-lírico seria como um *flâneur* às avessas, aquele que foge da multidão cidadina. Temos, assim, a concepção de cidade vazia que se une à ideia do fúnebre.

La noche que en el sur lo velaron

A Letizia Álvarez de Toledo

Por el deceso de alguien

— misterio cuyo vacante nombre poseo y cuya realidad no abarcamos —

hay hasta el alba una casa abierta en el Sur,
una ignorada casa que no estoy destinado a rever,
pero que me espera esta noche
con desvelada luz en las altas horas del sueño,
demacrada de malas noches, distinta,
minuciosa de realidad.

A su vigilia gravitada en muerte camino

por las calles elementales como recuerdos,

por el tiempo abundante de la noche,

sin más oíble vida

**que los vagos hombres de barrio junto al
apagado almacén**

y algún silbido solo en el mundo. [...]

Me conmueven las menudas sabidurías

que en todo fallecimiento se pierden

— hábito de unos libros, de una llave, de un cuerpo entre los

otros —.

Yo sé que todo privilegio, aunque oscuro, es de linaje de milagro

y mucho lo es el de participar en esta vigilia,

reunida alrededor de lo que no se sabe: del Muerto,

reunida para acompañar y guardar su primera noche en la muerte.

(El velorio gasta las caras;
 los ojos se nos están muriendo en lo alto como
 Jesús.)
 ¿Y el muerto, el increíble?
 Su realidad está bajo las flores diferentes de él
**y su mortal hospitalidad nos dará
 un recuerdo más para el tiempo
 y sentenciosas calles del Sur para merecerlas
 despacio**
 y brisa oscura sobre la frente que vuelve
 y la noche que de la mayor congoja nos libra:
 la prolijidad de lo real.

Tem-se, no poema transcrito acima, o retrato do caminhar noturno do eu-lírico, que se dirige ao *Sur* para o velório de um conhecido, um homem velho. No caminhar até o velório, ele passa a descrever as ruas sentenciosas, e o sentimento relacionado a elas é a rememoração, no silêncio inabitado da noite a lembrança do tempo passado torna-se possível, ou, ao menos, os resquícios dessa memória.

[...] Lento el andar, en la posesión de la espera,
 llego a la cuadra y a la casa y a la sincera puerta
 que busco
 y me reciben hombres obligados a gravedad
 que participaron de los años de mis mayores,
 y nivelamos destinos en una pieza habilitada que
 mira al patio
 — patio que está bajo el poder y en la integridad
 de la noche —
 y decimos, porque la realidad es mayor, cosas
 indiferentes
 y sordos desganados y argentinos en el espejo
 y el mate compartido mide horas vanas. [...]

Ademais, é preciso merecer as ruas do *Sur*, e no anoitecer, finalmente, o bairro encontra-se livre da realidade atual que vive, uma vez que o escuro borra as marcas do real e permite a percepção de uma imagem permeada de imaginação e memória:

[...] la noche, que de la mayor congoja nos libra,
 la prolijidad de lo real.

Tendo aparecido algumas vezes nos livros anteriores, embora sem muito destaque, as *orillas* agora aparecem como local ideal do poeta; ele atravessou o bairro até seu limite, na margem entre a cidade e o pampa, onde instituiu o último marco espacial que remete a uma paisagem afetiva sumida no tempo. Segundo Beatriz Sarlo (2003), as *orillas* revelam o confronto entre passado e presente, e, na visão de Cristian di Napolli, no ensaio “Las dos “orillas” de Borges en *Cuaderno San Martín*”, esse espaço

[...] se sitúa topográficamente en los “barrios criollos”, donde el presente inmigratorio aún no tiene tanta influencia. Palermo, el espacio íntimo de Borges, es en los años de su infancia uno de esos barrios – Borges habla de la “sorna orillera de Palermo” en “El tamaño de mi esperanza”. (NAPOLLI, 2003, p. 11)

Por conseguinte, Palermo, o espaço primeiro de Borges, que nesse período situava-se relativamente afastado do centro, no limiar entre a cidade e o campo, vinha a ser o lugar em que os imigrantes ainda eram poucos, ao contrário de La Boca em que se unem *criollos* e imigrantes, e o mesmo ocorre com outros subúrbios ao sul da cidade.

Em *Cuaderno San Martín*, o autor acresce a esse espaço novos aspectos, de tal maneira que o *compadrito* ganha maior notoriedade e são nas esquinas que ocorrem os mais importantes testemunhos do cotidiano suburbano. Rosa Pellicer afirma que, nesse terceiro livro,

[...] aparece ya la presencia del hombre, del habitante del suburbio como elemento esencial de la mitología que está elaborando. Podemos recordar que en el poema que abre el libro, “Fundación mítica de Buenos Aires” Borges sitúa en su barrio, Palermo, el inicio de la ciudad y allí, en un almacén rosado, hace nacer al “compadre”. (PELLICER, 2004, p. 212)

O tema fúnebre surge de maneira análoga em “Muertes de Buenos Aires”, em que se percebe a entonação melancólica, quase mórbida, presente em *Cuaderno San Martín*. O poema trata dos dois grandes cemitérios portenhos, o da Chacarita e o da Recoleta. O primeiro deles, situado então nas *orillas* do oeste, foi construído em função da epidemia de febre amarela que acometeu a cidade no início do século 1900, responsável pela morte de uma grande quantidade dos cidadãos pertencentes à classe trabalhadora, menos favorecida, que habitavam o *Sur*. A construção de um novo cemitério fez-se necessária,

de maneira a dar conta da enormidade de vítimas. Localizava-se longe do centro e afastado dos olhos da população, como se a intenção fosse esconder e esquecer as incontáveis mortes que abateram a gente *del pueblo*. Percebe-se, assim, que inclusive na morte o lugar dessa classe desfavorecida continuou sendo as *orillas*, agora situadas no oeste:

[...] Porque la entraña del cementerio del sur fue saciada por la fiebre amarilla hasta decir basta; porque los conventillos hondos del sur mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires y porque Buenos Aires no pudo mirar esa muerte, **a paladas te abrieron en la punta perdida del oeste,** detrás de las tormentas de tierra y del barrial pesado y primitivo que hizo a los cuarteadores. Allí no había más que el mundo y las costumbres de las estrellas sobre unas chacras, y el tren salía de un galpón en Bermejo con los olvidos de la muerte: muertos de barba derrumbada y ojos en vela, muertas de carne desalmada y sin magia. [...]

O poema reafirma a já sabida diferença, fundamentalmente econômica, entre o sul e o norte de Buenos Aires. Rebecca Stephanis, em “Borges y Buenos Aires”, afirma, acertadamente, que mesmo a morte é experimentada de forma distinta no norte e no sul de Buenos Aires:

Death, while universal to all human beings, is not experienced equally by Buenos Aires— inhabitants. As Robatto points out, those who die in the West occupy an inferior position in relation to those of the North [...] (STEPHANIS, 2001, p.173)

A segunda parte do poema trata do cemitério da Recoleta, em que a honra e tradição dos heróis nacionais são reverenciadas, com pompa e notoriedade, é ali que a nobreza portenha repousa em túmulos suntuosos:

La Recoleta

Aquí es pundonorosa²⁵ la muerte aquí es la recatada muerte porteña, la consanguínea de la duradera luz venturosa del atrio del Socorro y **de la ceniza minuciosa de los braseros y del fino dulce de leche de los cumpleaños y de las hondas dinastías de los patios. Se acuerdan bien con ella esas viejas dulzuras y también los viejos rigores. [...]**

Ao contrário da desolação e pobreza presente na Chacarita, fruto da catástrofe epidêmica que se abateu sobre a moradia dos trabalhadores e imigrantes do *Sur*, o cemitério da Recoleta reafirma o modo de vida da aristocracia portenha, majestoso e ornamentado, como também era a realidade dos que ali foram sepultados. Localizado nos arredores da região central da cidade, em um bairro notadamente opulento, é ali que se concentram os jazigos dos fundadores da nação, grandes chefes de estado e de militares renomados, sempre de filhos das importantes famílias de Buenos Aires (STEPHANIS, 2001).

Por fim, percebe-se que este terceiro livro de poemas trata de temas mais universais, como a morte, a desilusão e a melancolia, sempre fruto de uma busca por um espaço que já não existe, nem mesmo resquícios dele, somente possível na memória criativa do caminhante.

²⁵ Honrada.

4. BAIRRO SUR DE BORGES

Vuelvo al Sur, como se vuelve siempre al amor,
vuelvo a vos, con mi deseo, con mi temor.
Llevo el Sur, como un destino del corazón,
soy del Sur, como los aires del bandoneón.

Vuelvo al Sur
Fernando Solanas
Astor Piazzola

Nas três primeiras obras poéticas, estudadas nessa dissertação, o *barrio Sur* de Borges surge como um espaço mítico, construído a partir de uma mescla entre as memórias do jovem Borges e inúmeros espaços de Buenos Aires, situados principalmente ao sul da cidade, no subúrbio. Assim, quando questionado sobre seus textos, em que acreditou evocar a velha Buenos Aires, em Palermo, “en realidad estaba pensando en el sur.” (SEBRELI, 2003, p. 206)

Segundo o professor e mitólogo romeno, Mircea Eliade²⁶, definir o mito²⁷ como conceito configura-se como uma tarefa extremamente difícil. Por ser objeto de estudo de inúmeras áreas do saber, “o mito é uma realidade cultural bastante complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 1972, p. 9). Assim, sua definição é variável, principalmente, de acordo com a esfera em que é abordado. O livro *Mito e realidade* (1972), de Eliade, tem como propósito esclarecer, no sentido mais amplo, o que é e qual a importância do mito nas sociedades. Essa tentativa de definição surge de forma a demonstrar com clareza a necessidade da existência de mitos em toda e qualquer cultura. Dessa

²⁶ Mircea Eliade (1907-1986), considerado um dos fundadores do moderno estudo da história das religiões e grande estudioso dos mitos, elaborou uma visão comparada das religiões, encontrando relações de proximidade entre diferentes culturas e momentos históricos. No centro da experiência religiosa do Homem, Eliade situa a noção do Sagrado. Sua formação de historiador e filósofo levou-o ao estudo dos mitos, dos sonhos, das visões, do misticismo e do êxtase.

²⁷ Fazemos aqui uma breve explanação sobre o conceito de *mito* e de *imaginário*, utilizando, principalmente, a obra de Mircea Eliade – *Mito e realidade* (1972) — e a de Gilbert Durand — *As estruturas antropológicas do imaginário* (1989). Vale ressaltar que existem inúmeros outros autores que tratam de conceituar esses temas; a escolha dos autores citados se fez por conta de a visão desses vir ao encontro do que propusemos nessa dissertação.

forma, afirma o autor que a significação menos *imperfeita*, na sua visão, seria a seguinte:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. (ELIADE, 1972, p. 9)

No livro em questão, o autor romeno apresentou elementos extremamente inovadores para explicar a formação dos mitos nas religiões tradicionais, trazendo à tona a existência do que Gilbert Durand chamará mais tarde de arquétipos do imaginário. Para Gilbert Durand²⁸, o imaginário se define como “[...] a incontornável representação, a faculdade de simbolização, de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente, desde um milhão e meio de anos, que o *homo erectus* apareceu na terra.” (DURAND, 2010, p. 34). O autor apresenta, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), os argumentos necessários para reiterar a força do imaginário, e também o avanço para reconhecê-lo como um dos elementos centrais para a compreensão do comportamento humano.

O imaginário funcionaria, então, segundo o autor, sobre a base das representações que são uma forma de traduzir, em uma imagem mental, uma realidade material ou um conceito. Em outros termos, na formação do imaginário se encontra nossa percepção transformada em representações através da imaginação, processo pelo qual a representação sofre uma transformação simbólica. Assim, o imaginário, que transforma a percepção em imagem, desperta um interesse predominante no que eflui da percepção do espaço e, portanto, as imagens espaciais configuram uma parte essencial de nosso acervo

²⁸ O filósofo, antropólogo e professor universitário francês Gilbert Durand ficou conhecido por seus trabalhos sobre o imaginário e a mitologia.

imaginário. Por esta razão, está entre os principais arquétipos que descreve e analisa Durand ao longo de sua obra, de forma que utiliza em inúmeros trechos termos que se referem a um espaço: a casa, o cume, a árvore, entre outros. Algo equivalente iremos encontrar na poesia primeira de Borges, em que elementos da mesma estirpe aparecem, também, constantemente, como citado ao longo do trabalho: a casa, o pátio, a quadra, a praça.

Desde o início de sua literatura, as constantes representações espaciais produzidas por Borges demonstram o interesse que ele manifesta pelo significado da paisagem. As paisagens que constrói reiteram imagens, costumes e emblemas da sociedade em que habita, de forma que essas representações espaciais, por estarem ligadas à memória e sendo produto de relações sociais, constituem-se como parte da cultura local. Para a criação do mito que permeia sua poesia, e até mesmo sua obra, Borges utiliza, constantemente, inúmeros elementos: a rua como espaço intocado, o cemitério, a noite, o pampa, o *gaucho* (e depois o *compadrito*).

Borges fez de Buenos Aires o tema central de seus poemas, de forma que sua representação se dá por meio de recordações individuais, elementos que, a princípio, somente têm significado para ele próprio, mas também pelas edificações, ruas, paisagens e pessoas presentes na cidade, fazendo de sua percepção uma Buenos Aires única. Movimento que a torna uma cidade mítica, mas também a transforma em um espaço reconhecível, para quem a conhece e até mesmo para quem nunca lá esteve. Nesse sentido, afirma Júlio Pimentel Pinto que:

[p]roduzir registros de uma memória coletiva significa estabelecer referências de validade ampla, signos que sirvam como princípios de um grupo, uma classe, uma sociedade, uma cidade, uma nacionalidade. Significa definir fronteiras, localizadas primeiramente — pela cronologia e pela importância — no tempo, por meio das quais se constituem identidades, tecem-se conexões, formulam-se tradições. Significa construir uma temporalidade, local de ancoragem do presente no passado, tecido como estratégia de territorialização e identificação [...]. (PINTO, 1998, p. 37)

No mesmo viés, Ronaldo Assunção, no livro *Mario de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade e oralidade* (2004), analisa como

Borges funde essas recordações pessoais e individuais com a memória alheia para criar uma geografia mitológica de sua cidade; o autor afirma que Borges cria uma “poética da memória”, a poesia como exercício constante da memória.

A memória, assim, evoca um passado que, no ato de memorização, é modificado, ampliado e reinventado por meio da imaginação. A memória, para usar metáforas do próprio Borges, é um “museo de formas inconstantes”, “un montón de espejos rotos” no tempo que *duran mas* allá de nuestro olvido; / no sabrán nunca que nos hemos ido”. Esquecer, lembrar, inventar são formas que compõem a memória, cifra do tempo que apaga e revela, retorna e permanece [...]. (ASSUNÇÃO, 2004, p. 147)

A Buenos Aires borgeana surge como a revelação de um sonho e se entrecruza com outros sonhos, alheios, que dialogam entre si. Sonho e memória são a chave da poética borgeana, são esses os fatores que criam a cidade mitológica presente em seu texto. Os exemplos dessa proliferação de sonhos, desse movimento entre realidade e sonho, entre existir, sonhar e representar, são constantes em sua obra.

Portanto, com as mudanças rápidas e vertiginosas da cidade, surge a preocupação de demarcar o lugar em que universal e particular se cruzam, conforme Júlio Pimentel Pinto (1998), “o espaço que determina fusões – de identidade, de tradições, de tempos”, e que aponta para o surgimento de uma determinada Buenos Aires, agora como tema, origem e cenário da obra vanguardista, e da obra de Borges em particular. Com esse movimento modernizador foi preciso criar um espaço psicológico que substituísse a cidade que ia se perdendo. Percebemos tal fato mais fortemente no processo de reescritura de *Fervor de Buenos Aires*, em que, numa versão posterior, a Buenos Aires da infância encontra-se ainda mais distante da “realidade” contemporânea do poeta. Borges concretiza nessa versão a criação de sua mitologia do bairro *Sur*, em que ocorre a fusão de suas recordações pessoais e o passado “real” da cidade. É nesse bairro onde ainda permanecem as coisas indelévels de que falam os poemas do jovem Borges.

Mario Sabugo, em *El barrio, al fin de cuentas* (2004)²⁹, afirma que podemos pensar no bairro como o lugar do retorno, um lugar para onde voltar em determinado momento da vida. Nesse sentido, ele possui uma faceta nostálgica, fazendo com que muitas vezes se tenha uma imagem idealizada do que o bairro representa. Tal espaço situa-se na imaginação de quem o recorda e refere-se mais a uma criação sentimental do que aquilo que propriamente é no presente.

Trata-se de um espaço simbólico construído a partir da memória do que ele representa. Borges parecia já ter consciência disso, pois mesmo que muitos de seus textos remetam ao lugar da infância, sabe-se que se trata de uma imagem melancólica e nem sempre referente à realidade. Ele declara que

[...] basta o exame de um álbum de fotografias de Buenos Aires, por melhor realizado que seja, para chegar à conclusão, talvez um pouco melancólica, de que as ruas e bairros de nossa bem amada cidade se diferenciam menos pelo que são, do que pela imagem que nos tem deixado os anos. (BORGES apud SABUGO, 2004, p. 52)

Assim, mais especificamente no caso de Borges, o *barrio Sur* aparece muito mais como um espaço psicológico e sentimental do que físico e, muitas vezes, aparece apenas como uma rua, ou uma quadra:

Nesse infantil “raio de duas quadras” de Derlis, como nas quatro quadras de Kusch e a “pequena vizinhança” de Scobie, aparece recorrentemente uma ideia de bairro fisicamente mínima, em que o limite se reduz a uma esquina e que, culturalmente, deriva do sentimental e do psicológico, antes do institucional. (SABUGO, 2004, p. 54)

²⁹ Ensaio que faz parte do livro *Buenos Aires: el libro del barrio. Teorías y definiciones*. Organizado por ele próprio, historiador e professor da Universidad de Buenos Aires, e pela também professora e historiadora Liliana Barela. Foi pela importância do bairro na sociedade portenha que criou-se em Buenos Aires uma área de estudo intitulada *barriología*, que trata dos inúmeros aspectos relacionados a essa divisão geográfica, muitas vezes também imaginária, da cidade.

Em grande parte dos poemas que tratam da cidade, Borges refere-se constantemente a uma “calle desconocida”, a “un callejón” ou a “una manzana”, pequenos ambientes que servem pra representar o espaço suburbano como um todo. Assim, o *barrio Sur*, que não possui suas fronteiras bem definidas, assume um lugar de identidade no imaginário do poeta e também da população, por tratar-se de algo que faz parte do próprio indivíduo. Como percebemos em Prignano:

É que o tão característico “eu sou de” não somente encerra o sentido de pertencimento ou a reivindicação de procedência que muitas vezes excede os limites pré-estabelecidos para tal ou qual bairro, mas também o de identidade, paixão única e às vezes compartilhada. Saber de onde se vem diz ao outro quem se é. (PRIGNANO, 2008, p. 52)

Ainda seguindo na perspectiva do sentimental, observamos o *Sur* como bairro instituído na memória, bairro que fica na lembrança de seus moradores e que, por tratar-se de um local mítico, quase sempre é percebido como sendo melhor do que aquele em que vivem agora, mesmo que se trate do mesmo espaço geográfico.

Outra característica marcante da poesia de Borges é que nessa fase inicial sua hora ideal é o anoitecer, em que o sujeito pode caminhar livremente pela cidade; solitário, percebe uma cidade diferente, como um sonho, desvinculada do real. Segundo Assunção, o mundo e a poesia seriam então a projeção de uma ideia em texto, de forma que já não existe mais a relação lógica entre causa e efeito, as leis que regem a literatura são outras, o mágico é permitido. Borges busca, com a ocupação do espaço, dar conta também do tempo, os dois se aproximam e se fundem, num exercício de captar as imagens da cidade e condensá-las em um momento, e, em um instante único, configurá-las em um mito.

Assim, a cidade para Borges é, como a poesia, sempre mágica, e não está ligada a um espaço real, sujeito a leis objetivas, mas sim a leis do universo ficcional, do texto que cria uma cidade invisível, imaginária. Afirma Assunção (2004), que “[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-chave da poética urbana borgeana da década de 1920” (2004, p.145). De tal maneira que cria uma cidade particular, porque está fora do tempo e espaço regulares, é uma invenção

própria, passando a se concentrar na parte sul da cidade, nas *orillas*, esse espaço agora recriado e reforçado por sua poesia.

A Buenos Aires recriada das *orillas*, dos arredores borgeanos, não é apenas sua cidade de origem, lugar de produção de memória no contexto da urbe modernizada e da busca de referências para situar a Argentina ou o argentino. (PINTO, 1998, p. 145)

O poeta busca criar uma identidade para a cidade, por meio de uma leitura que mescla sonho e memória, que também é por vezes uma memória coletiva. O poema seria uma tentativa de delimitar um território e marcá-lo, enquanto mito, na memória de quem fica. Como afirma Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da história” (1994), tal operação ajuda a contar a história dos vencidos, mesmo que em Borges não exista a preocupação de teor político, e sim a preocupação pelo esquecido, pelo desviante, pelo anacrônico, a rememoração resgatando uma parte esquecida da história.

Outro ponto forte perceptível nas obras analisadas seria a oposição Norte x Sul presente no imaginário coletivo da cidade, tal divergência (junto com as demais emanações deste dualismo ou, em outras palavras, com os demais conflitos que esta divisão representa) denuncia o contraste presente não só na topografia do país, mas também na “alma” argentina e, por conseguinte, na “alma” do próprio Borges. Por um lado, era grande conhecedor e leitor da literatura e filosofia europeias e, por outro, era fascinado pela tradição dos *gauchos*, pelo frescor e selvageria do Pampa.

Sobre esse tópico, James C. McKegney (1954), no ensaio *Buenos Aires in the poetry of Jorge Luis Borges*, afirma que para o poeta o pampa é o lugar ideal, o pampa dos *gauchos*, dos heróis nacionais. Por isso, em seu texto poético, busca o subúrbio, onde ainda se encontram resquícios desse espaço e desses personagens, reencarnados como *compadritos*³⁰. Ainda em seu ensaio, McKegney afirma que o conceito borgeano de história apresentaria um anacronismo no que se refere à cronologia dos eventos³¹, como também a Buenos Aires dos poemas é

³⁰ Cf. CRUZ, Claudio C. A. da. Contribuição para uma arqueologia do compadrito borgeano. Pittsburgh, *Variaciones Borges*, n.31, 2011.

³¹ Em conformidade com Walter Benjamin, cuja teoria propõe uma concepção constelar da história, em que cada fator representaria uma estrela e caberia ao

uma criação borgeana, em grande parte imaginária. Apesar disso, ao longo dos poemas percebe-se inúmeras menções a lugares reais da cidade.

Assim, é somente no subúrbio, com sua calma, praças e armazéns, que o eu-lírico encontra paz, nesse local é que encontra o infinito. Borges evoca uma Buenos Aires dos primeiros anos do século passado, não necessariamente real, e sim da forma que evocou e depois imaginou ser, e a partir dela é que cria seus poemas sobre uma cidade que ele mesmo imaginou poeticamente.

5. CONCLUSÃO

O fascínio sobre a relação entre literatura e cidade foi o motivo primeiro que provocou este estudo, quer dizer, a forma como a literatura e seus autores podem modificar, ou até mesmo criar, uma cidade completamente distinta no momento em que ocorre sua representação literária, e, mais do que isso, algumas vezes é feita com tamanha maestria que tal criação passa a substituir, no imaginário coletivo de seus moradores, a imagem real desse espaço.

Ao analisar a primeira fase da obra poética de Jorge Luis Borges, representada pelos livros *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín*, é possível perceber a importância que possui a cidade de Buenos em seus versos; na quase totalidade dos poemas existe ao menos uma menção espacial. Contudo, com um olhar mais cuidadoso percebe-se não se tratar propriamente da cidade contemporânea ao momento em que tais poemas foram escritos, e sim aquela deixada pelo jovem autor quando se mudou para a Europa. Tendo se mudado para a Suíça com os pais e a irmã, em 1914, e vivido fora sete anos, o que o jovem autor encontra ao voltar para a capital argentina é uma cidade completamente distinta daquela deixada anos antes. De forma que esse estranhamento é o que desperta o saudosismo, no que se refere a Buenos Aires, e motiva a criação poética, e posteriormente mítica, a fim de rememorar o espaço citadino modificado pela chegada da modernidade. Porém, seus poemas não abrangem a cidade como um todo, a representação literária de tal lugar é feita a partir do bairro suburbano, emanando, portanto, dos arrabaldes portenhos. Com seus costumes e personagens próprios, é que o poeta retrata seu espaço ideal.

No conjunto dos poemas dessa primeira fase, existe um bairro que ganha um destaque maior, o *barrio Sur*. Em se tratando da cartografia oficial da cidade, tal bairro não consta no mapa bonaerense, apesar disso, quase não existe morador de Buenos Aires que não o conheça. Isso se dá porque a região referente ao bairro *Sur* abarca parte dos conhecidos bairros de San Telmo e Montserrat, ambos ao sul do centro da cidade. Além disso, Borges elabora uma representação bairrial a partir desse espaço não-oficial, mas não apenas uma tradução daquilo que de fato existe, ele passa a mesclar a ele suas recordações individuais e, algumas vezes, imaginárias, e, como resultado desse exercício, transforma-o em um espaço mítico.

Seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, foi reescrito algumas vezes ao longo dos anos, existindo assim mais de uma versão para cada poema. Neste trabalho optamos por utilizar a primeira

e a última versão — publicada — do livro. Na primeira versão o autor está iniciando o movimento que busca instituir o bairro *Sur* como espaço mítico, talvez nesse ponto ainda não tenha consciência de tal objetivo. Tendo sido escrito no início do processo de modernização da Argentina o autor ainda pôde encontrar no subúrbio alguns resquícios da Buenos Aires do século anterior. Na versão final, a esperança, no que se refere a encontrar a Buenos Aires perdida, não existe, bem como os resquícios daquela cidade, assim, a escolha de palavras é bem mais melancólica e remetem a uma busca por algo que já não é possível, de tal forma que o bairro *Sur* passa a configurar-se como um espaço idealizado, um mito, possível apenas no imaginário do eu-lírico.

Além disso, Borges procura Buenos Aires nas coisas simples, aspecto comum aos três livros aqui estudados, e isso se dá porque para ele a beleza encontra-se na vida cotidiana, porém um cotidiano que ficou no passado, e cuja imagem busca em sua memória. Assim, um tempo passado que, com seu poder criativo, transforma-se em uma existência imaginária; cria uma cidade poética, habitada por um eu poético nostálgico.

A análise das obras referidas demonstrou que a literatura de Borges é inesgotável no que se refere a aspectos presentes em seu texto e maneiras de olhar para eles. O que fizemos nesta dissertação foi rever tais obras a fim de comprovar o movimento literário do poeta que instituiu um bairro como mito, não só no conjunto de sua obra, mas também no imaginário coletivo dos habitantes de Buenos Aires. Por fim, existem ainda inúmeros outros aspectos referentes aos livros estudados que não foram citados, seja por não serem relevantes para nossa proposta ou pela falta de tempo, e outros que foram brevemente citados, mas que merecem um maior aprofundamento no futuro.

REFERENCIAS

ABÓS, Álvaro (Org.). **El libro de Buenos Aires: crónicas de cinco siglos**. Buenos Aires: Mondadori, 2000.

ACEVEDO, Fernando. Pocitos sinfónico. La imagen del espacio barrial. In: Gravano, A. (Comp.). **Miradas urbanas - visiones barriales**. Montevideo: Nordan, 1995.

AMETRANO, Lucrecia. El barrio: lugar de encuentros y desencuentros. In: Gravano, A. (Comp.). **Miradas urbanas - visiones barriales**. Montevideo: Nordan, 1995.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. Borges e Buenos Aires. In: _____. **Mario de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

BARELA, Liliana y SABUGO, Mario (Dir.). **Buenos Aires: El Libro del Barrio. Teorías y definiciones**. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), 2004.

_____. El barrio en el recuerdo. In: _____ y SABUGO, Mario (Dir.). **Buenos Aires: El Libro del Barrio. Teorías y definiciones**. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), 2004.

BARELA, Liliana y otros. **Barrio y memoria**. Buenos Aires: Instituto Histórico, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Tableaux Parisiense*. In: _____. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é solido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis. La poesia y el arrabal. In: *Letras Libres*, Outubro, 2005.

_____. **Obras Completas**. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

_____. Fervor de Buenos Aires. In: _____. **Obras Completas**. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. Luna de enfrente. In: _____. **Obras Completas**. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. Cuaderno San Martín. In: _____. **Obras Completas**. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CARRIEGO, Evaristo. **Poesia herege**. Trad. Claudio Cruz e Liliana Reales. Florianópolis: Edefsc, 2010.

CLAVIJO, Adriana. *Articulación de las punteras políticas al barrio: lugar conquistado o lugar concedido?* In: Gravano, A. (Comp.).

Miradas urbanas - visiones barriales. Montevideo: Nordan, 1995.

CRUZ, Claudio C. A. *A invenção do bairro (periférico) na literatura portenha: o caso Evaristo Carriego*. In: CRUZ, Claudio (Org.), **Outra Travessia** / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Curso de Pós-Graduação em Literatura – n° 8 (2° sem., 2009). Florianópolis: EDUFSC, 2009.

_____. Contribuição para uma arqueologia do compadrito borgeano. **Variaciones Borges**, n° 31, University of Pittsburg, Pittsburg, 2011.

CRUZ, Claudio. **Literatura e cidade moderna**. Porto Alegre: Edipucrs / Instituto Estadual do Livro, 1994.

CUTOLO, Vicente. **Historia de los barrios de Buenos Aires**. Buenos Aires: Elche, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FORSTER, Ricardo. Benjamín y Borges: la ciudad como escritura y la pasión de la memoria. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid, nº 505-507, Jul-Set, 1992.

GOLOBOFF, Gerardo Marso. La ciudad en Borges. In: CAMPRA, Rosalba. (Org.) **La selva en el damero**. Pisa: Giardini, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. *Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura*. In: **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1997.
Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 22/07/2013.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GORELIK, Adrián. El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte. **Variaciones Borges**, nº8, University of Aarhus, Dinamarca, 1999.

GRAÑA, Maria. *La ciudad de Buenos Aires en la literatura argentina del siglo XIX*. In: CAMPRA, Rosalba (ed.), **La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina**. Pisa: Giardini, 1989. p. 157-180.

GRAVANO, A. (Comp.) **Miradas urbanas - visiones barriales**. Montevideo: Nordan, 1995.

GRAVANO, A. *Hacia un marco teórico sobre el concepto de barrio*. In: Gravano, A. (Comp.). **Miradas urbanas - visiones barriales**. Montevideo: Nordan, 1995.

GRAVANO, Ariel. **Antropología de lo barrial**: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2003.

KUSCH, Rodolfo. **De la mala vida porteña**. Buenos Aires: A. Peña Lailo, 1966.

McKEGNEY, James. Buenos Aires in the poetry of Jorge Luis Borges. **Revista Hispania**, [s.l.], nº 37, 1954. p. 162 – 166.

MOLLOY, Sylvia. Flaneries textuales: Borges, Benjamín y Baudelaire. In: LEMER, Isaias e SCHWARTZ, Lia (Org.) **Homenaje a Ana Maria Barrenechea**. Madrid: Castalia, 1984.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges: una bibliografía literaria**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

NÁPOLI, Cristián de. Las dos “orillas” de Borges en Cuaderno San Martín. **Variaciones Borges**, nº16, University of Pittsburg, Pittsburg, 2003. p. 5 -26.

NOGUES, Germinal. **Buenos Aires, ciudad secreta**. Buenos Aires: Rui Diaz- Sudamericana, 1993.

PELLICER, Rosa. Borges y el viaje al Sur. In: Luz Rodríguez Carranza y Marilene Tagle (Eds.). **Reescrituras**. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004. p. 207-228.

PEREZ AMUCHÁSTEGUI, A. J. El centro y los barrios. In: _____. **Mentalidades Argentinas (1860-1930)**. Buenos Aires: Eudeba, 1984. p.139-160.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

_____. A cidade: cenários e perfis urbanos na memória. In: _____. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges.** São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SABUGO, Mario. *El barrio, al fin de cuentas.* In: BARELA, Liliana e SABUGO, Mario (Dirs.). **Buenos Aires: El Libro del Barrio. Teorías y definiciones.** Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), 2004.

SCOBIE, James R. **Buenos Aires. Del centro a los barrios: 1870-1910.** Buenos Aires: Ediciones Solar, 1977.

SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orilas.** Buenos Aires: Ariel, 1995.

_____. **Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SEBRELLI, Juan José. **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Buenos Aires, ciudad en crisis.** Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental.* In: VELHO, Otavio Guilherme (Org.) **O fenômeno urbano.** São Paulo: Zahar, 1979.

SCHERER, Maria L.S. **Una cuadra: a representação do bairro na atualidade, a partir do romance de Márgara Averbach.** 2011. 42f. TCC. DLLV. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

STEPHANIS, Rebecca. *Borges and Buenos Aires. The Barrio, Memory and the Other.* **Variaciones Borges**, nº12, University of Pittsburg, Pittsburg, 2001. p.167-178.

VEGA, Joaquim e ALARCÓN, Juan. **El barrio como unidad operativa para el desarrollo local.** Buenos Aires: Lumen, 2008.

TUAM, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência:** São Paulo: Difel, 1983.

TUAM, Yi-Fu. Experiências íntimas com lugar. In: _____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência: São Paulo: Difel, 1983. p. 151-164.

_____. Espaço mítico e lugar. In: _____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983. p. 96- 112.

ZANGARA, Irma. Primera década del Borges Escritor. In: Borges, Jorge Luis. **Textos recobrados** (1919-1930). Buenos Aires: Emecé, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – poemas utilizados na dissertação, retirados da primeira edição de *Fervor de Buenos Aires* (1923).

Las calles

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal,
enternecidas de árboles y de 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 han desplegado como banderas de las calles;
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Calle desconocida

Penumbra de la paloma
llamaron los judíos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra aun no entorpece los pasos
y la venida de la noche se advierte
antes como advenimiento de música esperada
que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería.
En esa hora de fina luz arenosa
mis andanzas dieran con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,

mostrando en las cornisas y en las paredes
 colores blandos como el mismo cielo
 que conmovía el fondo.
 Todo – honesta medianía de las casas austeras,
 tal vez una esperanza de niña en los balcones —
 se me adentró en el corazón anhelante
 con limpidez de lágrima.
 Quizá esa hora única
 aventajaba con prestigio la calle,
 dándole privilegios de ternura
 naciéndola 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 aquello lugar extraño,
 que es toda casa un candelabro
 donde arden con aislada llama las vidas,
 que todo inmediato paso nuestro
 camina sobre Gólgotas ajenos.

Arrabal

El arrabal es el reflejo
 de la fatiga del viandante.
 Mis pasos claudicaron
 cuando iban a pisar el horizonte
 y estuve entre las casas
 miedosas y humilladas
 juiciosas cual ovejas en manada,
 encarceladas en manzanas
 diferentes y iguales
 como si fueran todas ellas
 recuerdos superpuestos, barajados
 de una sola manzana.
 El pastito precario
 desesperadamente esperanzado,
 y mis miradas comprobaron
 gesticulante y vano

el cartel del poniente
 en su fracaso cotidiano
 y sentí Buenos Aires
 Y literaturicé en la hondura el alma
 la viacrucis inmóvil
 de la calle sufrir [da]
 y el caserío sosegado.

Un pátio

Con la tarde
 Se cansaron los dos o tres colores del patio
 Ya no entusiasma su habitual firmamento.
 hoy que está crespo el cielo
 Dirá la agorería que ha muerto un angelito.
 Patio, cielo encauzado.
 El patio es la ventana
 por donde Dios mira las almas.
 El patio es el declive
 Por el cual se derrama el cielo en la casa.
 Serena,
 la eternidad espera en la encrucijada de estrellas
 lindo es vivir en la amistad oscura
 de un zaguán, de un alero y de un aljibe.

El sur

Juntamente
 caducan la población y la tarde.
 Semejantes a ejércitos
 por aquí discurren los trenes
 evidenciando con rudo herraje oficioso
 la inmóvil pobrería de las casas
 polvorientas de tedio,
 que al pie del claro cielo
 vertiginosamente dilatado
 insinúan a la oración su rígida sombra.
 ¡Que lastimosas las enaltecidas barreras
 sobre la herrumbre del poniente!
 En estos aledaños
 hay vislumbres de sitios de batalla:

tenaces terraplenes
 que abaten alrededor los campos serviles,
 Charcas abandonadas
 Que las puestas de sol crimiran de sangre,
 zanjones, humaredas, puentes, clangores
 y el tajo renegrido de los rieles
 apartando las casas
 y una precisión militar de tiempo y señales
 y un militar desorden de alternativas de lucha.
 Todo ello deja un sabor amargo en el alma.

ANEXO B – Lista de poemas da primeira versão de *Fervor de Buenos Aires* (1923)

LAS CALLES
 LA RECOLETA
 CALLE DESCONOCIDA – 1923
 CIUDAD
 HALLAZGO
 UN PATIO
 BARRIO RECONQUISTADO
 VANILOCUENCIA
 VILLA URQUIZA
 SALA VACÍA
 INSCRIPCIÓN SEPULCRAL
 ARRABAL
 DICTAMEN
 LA VUELTA
 LA GUITARRA
 RESPLANDOR
 AMANECER
 EL SUR
 ALQUIMIA
 ALBA DESDIBUJADA
 JUDERIA
 AUSENCIA
 LLANEZA
 LLAMARADA
 CAMINATA
 LA NOCHE DE SAN JUAN
 SABADOS

CERCANIAS
CAÑA DE AMBAR
INSCRIPCIÓN SEPULCRAL
TROFEO
FORJADURA
ATARDECERES
DESPEDIDA
EL JARDIN BOTANICO
MUSICA PATRIA
PLAZA SAN MARTIN
EL TRUCO
FINAL DE AÑO
ROSAS
REMORDIMIENTO POR CUALQUER DEFUNCIÓN
JARDIN
INSCRIPCIÓN EN CUALQUER SEPULCRO
CARNICERÍA
BENARES