
Nostalgia do Real: O Jovem Jorge Luis Borges e a História de Buenos Aires

Pedro Demenech¹

Resumo: Neste artigo apresenta-se uma trajetória intelectual do jovem Jorge Luis Borges e, a seguir, analisa-se como ele narra um passado imemorial da cidade. Buenos Aires é remodelada para que, em sua história, Borges refaça o itinerário da fundação, criando histórias paralelas numa articulação entre passado e presente que dão a Buenos Aires um sentido quase a-histórico. Assim, analisa-se a relação com história que Borges constrói.

Palavras-Chave: Argentina. Buenos Aires. Vanguarda.

Real's Nostalgia: The Young Jorge Luis Borges and the History of Buenos Aires

Abstract: This article briefly presents the intellectual history of young J. L. Borges, to introduce the analysis of how he tells a immemorial past for the city. In this poem Buenos Aires is reshaped, so its history can be rewritten, in order to combine an infinity of parallel stories that mingle past and present, conferring to the city an a-historical dimension. In so doing, this article uncovers the distinct with history that shapes the work of Borges.

Keywords: Argentina. Buenos Aires. Vanguard.

Introdução ou da Metáfora Ultraísta

Em 2016 completam-se trinta anos da morte do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Muitas vezes lembrado por sua cegueira, um fato interessante em sua trajetória é o vínculo que Borges estabeleceu com Buenos Aires, sua cidade natal, lugar indissociável de sua criação literária.

Nascido em 1899, Borges, já na infância, teve formação cosmopolita. Desde cedo, em sua casa e pela família, foi incentivado a desenvolver habilidades e qualidades literárias e intelectuais (MICELI, 2012, p. 44-85). O contato com os livros da biblioteca de seu pai, Jorge Guillermo Borges (1874-1938), e com a tradição argentina, através da história familiar de sua mãe, Leonor Acevedo Suárez (1876-1975), além de fazer parte do cotidiano de Borges, deram-lhe condições para desenvolver os temas de sua ficção.

Em 1914, Borges partiu com a família para Europa procurando encontrar tratamento para o problema de vista de seu pai e que, anos mais tarde, também o acometeria. Programada para ser curta, essa viagem se prolongou até 1921, uma consequência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) na vida dessa família argentina. Um fato interessante desse período, em

¹ Doutor em História Social da Cultura pela PUC/Rio. E-mail: p_demenech@yahoo.com.br.

que Borges e sua família viveram na Europa, foi o contato dele com parte da vanguarda espanhola e a influência do escritor Rafael Cansinos Assens (1882-1964), um dos líderes do grupo ultraísta.

A presença de Cansinos Assens foi decisiva para Borges e sua produção poética de juventude, sobretudo, pela importância que concedia ao bairro, um espaço quase místico onde o rosto da cidade ganha características pitorescas. Borges (1999, p. 54-58), inclusive, em seu *Ensaio Autobiográfico*, se considerou discípulo dele.

Ao retornar para Buenos Aires, em 1921, Borges deparou-se com uma cidade que mudara tanto no aspecto físico como cultural. Antes da viagem, morava em Palermo e tinha pouco contato com o centro de Buenos Aires, onde ocorreram algumas dessas transformações. É também durante o momento desse retorno que a Argentina ganha alguma projeção internacional.

O país, nessa época, passou por transformações importantes na história. Isso deu àqueles argentinos, principalmente aos portenhos, a sensação de que o passado de guerras e disputas internas estava encerrado, pois, apresentava-se diante deles um futuro próspero, guiado pelo progresso econômico. Com esse desenvolvimento, entretanto, surgiam outras questões, tais como a ocupação em massa da cidade e o aumento populacional por meio da imigração. Tais elementos se apresentam, e até embasam, os escritos de Borges dos anos 20. Assim, podemos diferenciar um “Borges inicial”, que viveu na Europa da Primeira Guerra, e o Borges que retorna para Buenos Aires.

O expressionismo alemão, o convívio com intelectuais espanhóis, principalmente Cansinos-Asséns, e a influência da Revolução Russa de 1917 influem diretamente numa escrita borgiana mais engajada e em consonância com certos princípios das vanguardas europeias, tais como a renovação estética das letras e da cultura (BARILI, 1999, p. 37-73). Isso, com certeza, foi decisivo para que Borges, ao retornar, redescobrisse Buenos Aires.

Essa redescoberta, aliás, ganha um significado particular na medida em que Borges se distancia dessas propostas para buscar algo de peculiar ao contexto argentino, principalmente em Buenos Aires (SOUZA, 2009). Faz assim uma espécie de passagem do ultraísmo espanhol para um ultraísmo argentino, do qual ele mesmo se afastaria mais tarde. Sem mais delongas, é chegado o momento de analisar, com necessário esmero, como essa passagem acontece.

Em 1921, ainda na Espanha, na revista ultraísta *Ultra*, Borges dissecou a anatomia de seu “ultra” nas seguintes bases:

A estética é o arcabouço dos argumentos edificados *a posteriori* para legitimar os juízos que nossa intuição faz a respeito das manifestações da arte. Isso no que se refere ao crítico. No que diz respeito ao artista, o caso muda. Pode assumir todas as formas entre aqueles dois polos antagônicos da mentalidade, que são o polo impressionista e o polo expressionista. No primeiro, o indivíduo se abandona ao ambiente; no segundo, o ambiente é o instrumento do indivíduo. [...] Assim, na renovação literária atual – essencialmente expressionista – o futurismo, com sua exaltação da objetividade cinética do nosso século, representa a tendência passiva, mansa de submissão ao meio [...] (BORGES, [1921] 2008, p. 133).

O crítico, segundo Borges, é passivo porque tece seu julgamento *a posteriori* da criação, já o artista é ativo, pois cria. Porém, tanto no impressionismo como no futurismo o artista é passivo, porque na primeira o “indivíduo se abandona ao ambiente”, e, na segunda, a exaltação da máquina torna esse indivíduo ainda mais manso e submisso ao meio. Apenas o artista expressionista é capaz de transformar o ambiente, pois atua sobre e a partir dele.

Ora, todo esse jogo de oposições feito por Borges, ativo X passivo, crítico X artista, impressionismo e futurismo X expressionismo, lhe serve para declarar a preferência de intervir ativamente no meio do qual participa. Assim, pode declarar “intenções de seu esforço lírico” e através delas procurar:

[...] a *sensação em si* e não a descrição das premissas espaciais ou temporais que a rodeiam. Sempre foi costume dos poetas executar uma reversão do processo emotivo que se havia operado em sua consciência; isto é, voltar da emoção à sensação e desta aos agentes que a causaram. Eu – e note-se bem que falo de propósitos e não de realizações efetivadas – anseio por uma arte que traduz a emoção despojada, depurada dos dados adicionais que a precedem. Uma arte que evitasse o dérmico, o metafísico e os últimos planos egocêntricos ou mordazes (BORGES, [1921] 2008, p. 133-134).

Dérmico, metafísico, planos egocêntricos: elementos esses impedem a arte e o poeta apreenderem a sensação em si, tal como é. A intenção de Borges não poderia ser mais clara; ao poeta cabe mostrar aquilo que é e não escamotear, com palavras, suas emoções. Uma vez que isso seja evitado, a poesia se libera das amarras convencionais, isto é, daquilo que está estabelecido – o que é canônico. Borges assim oferece uma conceituação do ultraísmo e de sua intenção poética.

De tal modo, para que esses propósitos se efetivem, declara a importância tanto de um *ritmo* (elemento acústico) ondulante, solto, redimido e bruscamente truncado como da *metáfora* (elemento luminoso), “essa curva verbal que traça quase sempre entre dois pontos – espirituais – o caminho mais breve” (BORGES, [1921] 2008, p. 134).

Talvez, esses pressupostos fiquem ainda mais claros quando, em outro texto de 1921, Borges opõe o ultraísmo, essa “novíssima estética”, ao “rubenianismo” (referência jocosa ao

modernismo), essa forma literária que ele deseja “tirar das ruas e abolir”. Já na Argentina, na revista *Nosotros*, em dezembro de 1921, ele define o ultraísmo especificamente nesse contexto.

O ultraísmo de Borges se define, além do ataque ao modernismo, essa “coisa já amadurecida e saturada, semelhante à beleza de uma tela antiga, completa e eficaz na limitação de seus métodos e em nossa aquiescência em nos deixarmos ferir por seus recursos previstos”, em oposição ao *sencillismo*², essa corrente onde:

Nem a escrita apressada e ofegante de algumas fragmentárias percepções nem os circunlóquios autobiográficos arrancados da totalidade dos estados de consciência e mal copiados merecem ser poesias. Com essa vontade oportunista de aproveitar o menor ápice vital, com essa comichão contínua de encadernar o universo e encaixá-lo numa estante, só se chega a uma sempiterna espionagem da própria alma, que talvez fragmenta e histrioniza o homem que a exerce (BORGES, [1921] 2008a, p. 135).

Borges demarca duas estéticas dominantes: o modernismo e o *sencillismo*. A rixa com o modernismo, o distanciamento que Borges e outros de seu tempo procuram tomar desse movimento, era comum nos ambientes literários hispano-americanos do período. Em relação ao *sencillismo*, mais precisamente, Borges se circunscreve à Argentina. Olea Franco (1993, p. 119), comentando essa questão, mostra um Borges que ansiando por uma nova estética faz *tabula rasa* dessas correntes literárias. Aliás, nesses ataques, podemos ver que o desejo e a exaltação do novo são comuns às vanguardas do período, tanto na América Latina como na Europa.

A questão, dessa passagem que Borges faz da Espanha a Argentina, passa pela percepção de que, entre maio e dezembro de 1921, Borges sistematiza o ultraísmo transformando-o num programa estético assentado nos seguintes princípios:

- 1º Redução da lírica ao seu elemento primordial: a metáfora.
- 2º Supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis.
- 3º Abolição dos trabalhos ornamentais, do confessionalismo, da circunstanciação, das prédicas e da nebulosidade rebuscada.
- 4º Síntese de duas ou mais imagens em uma, ampliando desse modo a sua faculdade de sugestão (BORGES, [1921] 2008a, p. 136).

O poema ultraísta, composto por metáforas, é autorreferente e propõe a “visão inédita de algum fragmento da vida”. Ao que parece, essa poética procura insinuar o breve. Borges ataca essas estéticas anteriores porque não fazem outra coisa senão cambalear “entre a caça de

2 O principal expoente do *sencillismo* foi Baldomero Fernández Moreno (1886-1950).

efeitos auditivos e visuais, e o prurido de querer expressar a personalidade do seu fazedor”.

Por isso que:

Superando essa inútil obstinação em fixar verbalmente um eu vagabundo, que se transforma a cada instante, o ultraísmo tende à meta primeira de toda poesia, isto é, à transmutação da realidade palpável do mundo em realidade interior e emocional (BORGES, [1921] 2008a, p. 139).

Usando o ambiente como matéria, o poeta ultraísta transmuta a realidade em emoção. Não à toa, a metáfora ganha relevância, pois, além de iluminar a linguagem, serve para criar tanto uma imagem como uma sensação. Com isso, Borges molda a partir da literatura uma realidade, escapando da obsessão modernista de cultivar o “eu”, se afastando do “ornamento” modernista e das “prédicas” *sencillistas*. Contudo, entre *sencillistas* e ultraístas há um fato em comum: o rechaço do modernismo. Porém, essa afirmação exige uma comparação matizada acerca das aproximações e diferenças nessas duas correntes.

Ainda em dezembro de 1921, Borges, Guillermo de Torre (1900-1971), Eduardo González Lanuza (1900-1984) e Guillermo Juan (1906-1966) fundam a revista mural *Prisma*, revista essa que era colada pelo nas paredes de Buenos Aies – daí o nome, além de que já em “Anatomia do meu ultra” Borges buscava a estética ativa dos prismas. Assim, no nº 1 da revista, declaram que Baldomero Fernández Moreno e seu grupo embora:

[...] não ostentam a tatuagem azul rubeniana, exercem um episodismo loquaz i fomentam penas rimáveis que, esmaltadas de visualidades oportunas, venderão depois, com um gesto de amestrada simplicidade i de espontaneidade prevista (BORGES et al., [1921] 2008, p. 139).

A substituição do “y” pelo “i”, um jogo entre gramática e linguagem oral³, que Borges faz aí, na poesia e nos ensaio dos anos 20 já denota que a oposição entre essas correntes reside nas temáticas e formas trabalhadas. Assim, enquanto o *sencillismo* lida com questões locais numa linguagem cotidiana, o ultraísmo tem orientação cosmopolita e o desejo de transcender a realidade diária, algo que os afasta de uma estrutura da linguagem cotidiana. Borges e seu grupo, no segundo número da revista, o último por sinal, expressam-se como aqueles que buscam “a vida entusiasmada i simultânea das ruas, a glória das manhãzinhas ingênuas i o

3 Para uma orientação mais precisa acerca dessa questão em Borges e em outros integrantes das vanguardas (SCHWARTZ, 2008, p. 63-80). Outrossim, gostaria de salientar a publicação de três livros com essas características, mas que Borges suprimiu posteriormente de suas obras. Esses livros, aliás, contém uma oralidade, digamos, na qual ele almejava transpor a língua falada para a escrita. São eles: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*.

mel das tardes maduras, [...] a tragédia dos domingos e dos dias cinzentos” (BORGES et al., [1922] 2008, p. 141). Consequentemente, dizem:

Fartos daqueles que, não contentes com vender, chegaram a alugar a sua emoção i a sua arte, prestamistas da beleza, dos que espremem a mísera ideia caçada por casualidade, talvez roubada, nós, milionários de vida e de ideias, saímos para presenteá-las nas esquinas, para esbanjar as abundâncias da nossa juventude, desatendendo as vozes dos avaros de sua miséria (BORGES et al., [1922] 2008, p. 141).

Não se trata de transformar arte em mercadoria, e, sim, renová-la. Borges, nesses anos de arroubo vanguardista, parece que faz senão isto: opor-se às estéticas já estabelecidas para, além de marcar seu movimento, estabelecer um desvio e assim transpor novo curso para os procedimentos literários do século XX que ainda estavam marcados pelos do final do XIX.

Como vanguardista, Borges propõe mudanças, abre horizontes. Ele através do ultraísmo transpõe a experiência espanhola para a realidade argentina, colocando-a em diálogo com propostas cosmopolitas. Por isso que, nesses termos, não faz sentido dizer que existiu um Borges vanguardista e outro antivanguardista, como postulou parte da crítica.

Ocorre que nessa fase, do ultraísmo e das vanguardas, segundo Pinto, já encontramos um Borges que se mantém “vinculado às percepções de um mundo mutante, de um tempo e de um lugar, de uma história ágil, de uma memória continuamente renovada” (PINTO, 2004, p. 138). Ademais, pela oposição tanto ao modernismo como ao *sencillismo*, notamos como ele se insere no cenário argentino. Borges, contudo, não para por aí.

Entre 1922 e 1923, Borges dirige a revista *Proa* em sua primeira fase. Nesses anos, ainda defende a proposta ultraísta e o uso metáfora. Assim, em “Ao Oportuno Leitor”, publicado em *Proa 1* durante agosto de 1922, Borges explicita mais uma vez que:

O ultraísmo não é uma seita carcerária. Enquanto alguns, com altiloquência juvenil, consideram-no como um campo aberto, onde não há obstáculos que mortifiquem o espaço, como uma ânsia insaciável de horizontes, outros simplesmente o definem como uma exaltação da metáfora, essa imortal artimanha de todas as literaturas [...] (BORGES, [1922] 2008a, p. 247).

Gostaria de chamar a atenção para o fato de que, em pouco mais de um ano, após as mutações sobre o ultraísmo, Borges parece conceituá-lo de modo menos cerrado em relação aos manifestos de 1921. Interessante que, ao dirigir *Proa*, abra sua posição. Sem abandonar o ultraísmo, prossegue dizendo ao leitor – essa figura oportuna – que “destas [duas] explicações [acima], intuitiva a primeira e intelectual a segunda, escolha a que mais lhe aprouver. Sobejarão ambas, se nossos versos não o comoverem. Sobejarão também, se algum deles

conseguir tocar o seu coração” (BORGES, [1922] 2008a, p. 247). Como quem não se importa, Borges se encaminha para um diálogo com outras posições sem necessariamente preferir a própria opinião. Ora, como já falei, *Proa* tem uma primeira fase, que é breve. Coincidência ou não, no mesmo ano que a revista encerra essa fase, Borges publica seu *Fervor de Buenos Aires* (1923).

Todavia, antes de prosseguirmos, convém lembrar que ainda nesses anos Borges, além do modernismo e do *sencillismo*, atacou diretamente a Leopoldo Lugones (1874-1938). Lugones era uma espécie de intelectual oficial, participava ativamente do campo político e se opunha à efervescência cultural argentina daqueles anos, principalmente aos vanguardistas que o consideravam representante literário do século XIX. Borges, em 1926, no Prólogo III de *Índice de la Nueva Poesia Americana* declara que: “Lugones é outro forasteiro greicizante, versejador de vagas paisagens feita ao puro arbítrio de rimas e para o qual basta que o ar num verso seja azul para que no subsequente lhe saia um paul na ponta”.

Esse ataque a Lugones ocorre porque, nas temáticas literárias, Borges endossa uma posição nacionalista bem distinta da que Lugones assume, isto é, enquanto este é adjetivado de “forasteiro greicizante”, Borges preocupa-se com a língua local e questões que lhe aproximem de certa ideia de argentinidade. Por conta disso, arrefece o ânimo cosmopolita anteriormente impulsionado pelo espírito vanguardista.

Já no lançamento de *Fervor de Buenos Aires* (1923) encontramos um Borges que se aproxima de suas origens, procurando reencontrar um passado que experimentara até então só pela memória. Ode à cidade, *Fervor* a canta de forma nostálgica. Digamos que se esse livro é uma metáfora da cidade, seus poemas, entretanto, são verdadeiras metonímias. Indo ao encontro dos arrabaldes, e, meio que varrendo a cidade a contrapelo, constrói uma Buenos Aires diacrônica, bem diferente dos modelos sincrônicos que a representavam. Assim, Borges se afasta de certas propostas ultraístas, poetizando-a num tom intimista.

Podemos dizer que, para Borges, Buenos Aires se torna, usando a expressão de Morse (1995), *arena cultural*⁴ onde ele batalha pelos significados que ela lhe oferece. Essa cidade, então, se transforma em objeto e em conceito que nutrem sua produção poética. Borges, certo

4 Essa proposta, aliás, inspirou recentemente um livro em que Gorelik e Peixoto (2016) reúnem artigos de distintos especialistas, alargando a proposta de Morse para as principais cidades latino-americanas entre o final do século XIX e início do XXI.

modo, a interpreta em seus ensaios, poesia, artigos de revistas e jornais⁵, flertando Buenos Aires por ângulos peculiares tanto ao discurso ultraísta como ao modelo oficial.

Até aqui a discussão, além de analisar o percurso do ultraísmo em Borges, procurou introduzir a questão do vínculo entre Borges e Buenos Aires. Assim, acredito que para seguir adiante seja interessante encontrar um caminho que permita se concentrar nesse itinerário borgiano da cidade.

Fervor de Buenos Aires ou das Metonímias do Tempo

A busca desse itinerário logo aparece no prólogo escrito em 1923, prólogo esse emblemático, pois, além de ser posteriormente suprimido por Borges nas sucessivas reedições de *Fervor*, condensa toda uma relação entre ele e a cidade:

Minha pátria – Buenos Aires – não é o dilatado mito geográfico que estas duas palavras assinalam; é minha casa, os bairros amigáveis, e juntamente com essas ruas e retiros, que são querida devoção de meu tempo, o que em elas sabia de amor, de pena e de dúvidas (BORGES, [1923] 2007, p. 197).

Esse trecho transmite a sensação que atravessa todo o livro, afinal, *Fervor* foi escrito para exaltar essa cidade que é acima de tudo pessoal. De fato, ele permite que Borges introduza uma cidade particular porque a expõe como algo pessoal, vinculada a um passado que parece não mais existir. Opõe-se desse modo àquela cidade monumental que, exaltada por suas imagens e símbolos, desperta sentimentos de grandeza. “A quem ler” Borges avisa que toma distância da:

[...] vociferante energia de algumas ruas centrais e [d]a universal chusma dolorosa que há nos portos, acontecimentos ambos que rubricam com inquietude inusitada o desinteresse de uma população *criolla*. Sem aspiração pelo vindouro nem nostalgia do que foi, meus versos querem exaltar a atual visão portenha, a surpresa e a maravilha dos lugares que assumem minhas caminhadas (BORGES, [1923] 2007, p. 197-198).

Em tom de confissão, Borges diz ao leitor por quais lugares da cidade caminha. Circunscrevendo-a, ele fala de suas sensações e demarca um espaço e um tempo. Esses elementos são mais que suficientes para entrever a distância que Borges toma das propostas ultraístas. Ao expressar sua vontade de exaltar a *sua* atual visão portenha, sem aspiração nem nostalgia, Borges espacializa o tempo e temporaliza o espaço de Buenos Aires, fazendo algo próximo daquela já citada ideia de história ágil.

5 Seus primeiros poemas estão nos livros *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuadernos San Martín* (1929). Já os ensaios desses anos, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos* (1928), ele excluiria, anos mais tarde, de suas obras completas, não permitindo que fossem reeditados enquanto estava vivo.

Ademais, isso coloca a ideia de uma verdadeira redescoberta, isto é, como Borges ao caminhar pela Buenos Aires de 1920 a redescobre tanto por sua memória como pela materialidade que a evoca.

Não à toa, escreve justamente para chamar a atenção de uma população *criolla*. Para Borges, talvez, esse “inusitado” desinteresse seja o real motivo pelo qual exalte a cidade em seus versos. São os desgastes provocados, tanto pela “vociferante energia” das ruas centras como pela “chusma dolorosa”, que lhe levam a buscar no presente um sentido de permanência. O dilatado mito geográfico que Buenos Aires assinala, apenas encobre as casas, os subúrbios e ruas que Borges poetiza. E, embora diga que não tenha aspiração nem nostalgia, essa paisagem lhe oferece o necessário para construir sua poética. Aliás, a invisibilidade e a cegueira dessa paisagem, ofuscada pela grande cidade, nega o presente e é consumida pelo passado e pelo futuro.

O subúrbio borgiano parece ter algo de permanente, é uma paisagem onde algo se apreende: perto da natureza (o pampa), sem que seja por ela consumida, e próxima da cultura (a pátria), próxima o suficiente para consumir. Assim, nesses retiros Borges se aproxima da infância, do espaço idealizado, mas, enquanto caminha por Buenos Aires experimenta a disjunção entre passado e presente. Consequentemente, a narrativa/percurso de suas caminhadas vem acompanhadas de uma espécie de simultaneidade que ele conhece, mas ainda não pode experimentar.

Incapaz de se expressar em todas as línguas da cidade, incapaz de falar todas de uma vez, Borges destoa da urbe monumental, essa que vigora a paisagem, e assim através de um chamado aos *criollos* procura reingressar na *polis* que perdeu. Borges então, segundo Piglia (1979), constrói um mito pessoal invés de geográfico, declarando que:

As ruas de Buenos Aires
já são minhas entranhas.
Não as ávidas ruas,
incômodas de turba e agitação,
mas as ruas do bairro,
quase invisíveis de tão habituais,
enternecidas de penumbra e ocaso
e aquelas mais longínquas
privadas de árvores piedosas
onde austeras casinhas se aventuram,
abrumadas por imortais distâncias,
a perder-se na profunda visão
de céu e planura (BORGES, [1923] 2000, p. 15).

Se Borges não ingressa na *polis*, a transforma em suas próprias entranhas. Assim, vai buscando não as ruas agitadas, mas as do bairro, aquelas ruas sentimentalizadas pela penumbra e pelo ocaso, afastadas do centro e do porto. Chegam, aliás, a se fundir pois nesse horizonte borgiano o céu é tangenciado pela planura do pampa, esse espaço que por gerações instigou o imaginário portenho com as mais distintas antinomias, tais como barbárie X civilização, campo X cidade, *gaucho/criollo* X imigrantes. Sem necessariamente negar as mudanças, essa cidade ainda conserva traços importantes do passado que começam a desaparecer. Borges, num só movimento, funda e constrói a própria cidade. Isso demonstra um Borges que, além de caminhar pelas ruas dos bairros, participa do “intenso debate sobre o subúrbio” daqueles anos (GORELIK, 1999). Borges poetiza o bairro e a si, fundando sua pátria:

Para Oeste, o Norte e o Sul
se desfraldam – e são também pátria – as ruas;
oxalá nos versos que traço
estejam essas bandeiras (BORGES, [1923] 2000, p. 15).

Nessas ruas, Olmos (2008) vê um sujeito poético que se configura na busca desses arrabaldes e dos entardeceres silenciosos, alguém que celebra nostalgicamente a pátria para se afastar do centro. Buenos Aires, segundo Pinto (1998, p. 128-129) se torna produto da memória desse sujeito poético, que junto dos arrabaldes e das tardes, busca fragmentos dessa paisagem transitória para inseri-los em sua obra. Enquanto a multidão e as transformações arquitetônicas modificam a cidade, alineando esse sujeito de seu suposto lugar de origem, segundo Molloy (1999, p. 198-203) Borges cuidadosamente escolhe os lugares e a hora de sua Buenos Aires. Uma vez despovoada e descentralizada, essa cidade se transforma em sua pátria.

Pedra-angular na obra de Borges, Buenos Aires permitia-lhe projetar caminhos entre passado, presente e futuro. Infinita ao olhar, a cidade borgiana permanece à mediada que sua obra lembra alguns dos elementos esquecidos nas mudanças do espaço. Essa escrita recria uma história voltada para o limiar onde elementos singelos adquirem importância. Mesclando origem familiar e memória individual com imagens coletivas, Borges conta a história de Buenos Aires como poesia.

Essa cidade é referência para vermos o que permanece e o que passa despercebido. Nesse espaço de constantes mudanças, Borges transitou pelo tempo para encontrar o material

de sua ficção. Por isso ele escolheu os bairros, porque ali encontrou especificidades da sociedade e cultura portenhas que lhe permitiam varrer a história a contrapelo.

Construindo narrativas que conectavam os habitantes de Buenos Aires com seu passado, Borges montava itinerários urbanos que não eram encontrados nos mapas. Ele transformava as margens de sua cidade no próprio centro, procurando por aquilo que a tornava única.

Afirmando que Buenos Aires era sua pátria, Borges entrevia-a pelo limiar. Privilegiava as casinhas e as ruas habituais porque lhe permitiam escapar de um ambiente massificado e supostamente sem história. Captando aquilo que era omitido, Borges evidenciava o que perdia força. Ele confirmava a sensação de que o esquecido deveria ser lembrado. A cidade borgiana foi erguida entre esquecimento e lembrança. Ao escrevê-la, Borges adéqua ao presente o que estava se perdendo. Entender isso é perceber que a Buenos Aires de Borges não é feita somente de ruas, prédios e praças. São inúmeras camadas, que extrapolam o espaço e a história. Ou melhor, camadas que carregam inúmeros espaços e histórias.

Coda: História na e da Fundação Mítica de Buenos Aires

Recapitulando a seção anterior, podemos dizer que Borges funda uma Buenos Aires. Dessa vez, uma fundação mítica mesclada de memória e trajetória individuais e elementos da cultura coletiva da cidade. Assim, seguindo com a análise, proponho uma leitura do poema “Fundação mítica de Buenos Aires” de Borges, que abre o livro *Cuaderno San Martín*, publicado pela primeira vez em 1929. Leiamos:

E foi por este rio de modorra e barro
que as proas vieram fundar minha pátria?
Deviam ir aos trancos os barquinhos pintados
por entre os aguapés de sua corrente zaina (BORGES, [1929] 2000, p. 81).

Em sua história, Buenos Aires teve duas fundações. Na primeira, no ano de 1536, foi fundada como povoado, porém, pelas dificuldades e falta de estrutura, em 1541 foi decretado o despovoamento. Já na segunda, de 1583, a Juan de Garay (1528-1583), se definem duas das principais características da cidade: o quarteirão (*manzana*) que, no conjunto, forma o tabuleiro (*damero*).

Num tom nostálgico, Borges apresenta elementos que levam ao passado imemorial da cidade. Buenos Aires assim é remodelada, porque, exaltando um passado perdido, ele refaz o itinerário de sua fundação. Cria, certo modo, histórias paralelas numa articulação entre

passado e presente que dá a Buenos Aires um sentido quase a-histórico, pois parece não estar no tempo. Continuando, escreve:

Pensando bem na coisa, vamos supor que o rio
fosse então azulado, como oriundo do céu
com sua estrelinha rubra para marcar o sítio
em que Juan Díaz jejuou e os índios comeram.

O certo é que mil homens e outros mil chegaram
por um mar com a largura de cinco luas
e ainda povoado de sereias e endríagos
e dessas pedras-ímãs que enlouquecem a bússola (BORGES, [1929] 2000, p. 81).

A figura do rio (da Prata), elemento importante para a cidade, faz o tempo se misturar, nos versos acima, com inúmeras camadas de temporalidade que completam o sentido da fundação de Buenos Aires. Borges, então, cria presenças do passado portenho de modo que origem e história se vinculam para devolver uma direção ao que se perde no presente. Borges procura recuperar uma cidade perdida, oscilando entre adotar uma identidade portenha do presente e o seu, já citado, passado familiar.

A fundação que Borges faz de Buenos Aires insere o passado no presente. Assim, por exemplo, no rio onde fundam a cidade há tanto de figuras do passado colonial (índios e Juan Díaz de Solís) como de seres míticos considerados reais (sereias e endríagos) pelos europeus, na época do Descobrimento. Borges, de tal modo, inicia esse tempo rememorando o deslumbramento e a confusão que o Novo Mundo causou na cultura da Europa⁶, quando inicia-se uma das fases da modernidade.

Parece que essa Buenos Aires, assim como no texto bíblico de Gênesis, antes de ser criada, por Borges, era um mundo de caos e trevas, sem tempo nem espaço. Borges dá a ela forma e alma, isto é, uma origem que, embora não seja precisa, permite contar a história da cidade. E, como pedras-ímã que enlouquecem a bússola, esses versos de Borges transitam do passado para o presente e vice-versa. Essa epopeia portenha, que preserva imagens apagadas, também dá ela voz e lugar na história. A poesia, nessa ocasião, tem dupla temporalidade: mítica e real ao mesmo tempo. Borges reconstrói Buenos Aires e seu espaço costurando mito e realidade num mesmo texto. Para poesia, aliás, isso é tão possível quanto uma pátria fundada por proas ou o mar ter a largura de cinco luas.

Entendendo que Borges funda a cidade com elementos excluídos da sua história, poderíamos perguntar se no poema a lenda e a história estão juntas. Afinal, na “Fundação

6 Sobre esse assunto conferir Greenblatt (1996).

mítica de Buenos Aires”, duas temporalidades coexistem vertical e horizontalmente, pois, Borges valoriza os elementos marginais justamente para dar grandeza a cidade. Assim, no poema:

Ficaram alguns ranchos trêmulos pela costa,
dormiram assombrados. Isso – dizem – foi no Riachuelo,
mas são desses embustes que se forjam na Boca.
Foi numa quadra inteira e em meu bairro: Palermo (BORGES, [1929] 2000, p. 81).

Ranchos trêmulos, o (rio) Riachuelo como embuste forjado na Boca e algo que aconteceu numa quadra inteira e em Palermo: elementos que aparecem para disputar o lugar de origem na cidade do presente e assim complementar o passado mítico. Contudo, essa origem de Buenos Aires ganhará existência na infância do escritor, infância essa que é anterior à viagem de Borges e sua família para a Europa quando ainda habitavam o bairro de Palermo. Isso complementa o sentido daquele movimento anteriormente dito, quando Borges dá forma e alma para a cidade desordenada.

A fundação ocorre na infância de Borges, e ainda que outros locais disputem a origem da cidade, parecem oferecer apenas resquícios assombrados e embustes – os ranchos que sombram e as estórias contadas no Boca, bairro de imigrantes. O centro de Buenos Aires se desloca para as memórias de Borges. Assim, o poeta constrói a singularidade do lugar e de seus habitantes. E, por isso, Borges aproxima história coletiva da experiência pessoal, dando ao passado um sentido mais amplo e aberto do que aquele supostamente encerrado, quando a Argentina começava a despontar no cenário mundial. É o valor que Borges dá às figuras e aos lugares de Buenos Aires que, certo modo, fundam a história da cidade como uma poesia, isto é, o mito que explica a origem.

Quando Sarlo (2007, p. 25) afirma que Buenos Aires é uma cidade moderna, pois, devido à aceleração do tempo ainda condensa elementos materiais do passado, nos diz também que conceitos como modernidade, modernização e cidade carregam valores e processos que convertem Buenos Aires numa espécie de condensação simbólica e material com mudanças que geram tanto entusiasmo como desconfiança, oscilação essa presente na “Fundação mítica de Buenos Aires”. Partindo desse pressuposto, Pinto afirma que, nos estudos históricos, Borges e sua obra têm historicidade própria. Assim, valoriza tanto a discussão teórica como a reflexão sobre a história, os fatos vivenciados por Borges. Por isso, segundo Pinto (1998, p. 133-144) para Borges, Buenos Aires seria a *cidade-origem* de seu

projeto literário borgiano, pois ele a utilizou como espaço de criação e fundamento de suas criações ficcionais.

Quando Borges escreve “Fundação mítica de Buenos Aires”, a cidade era lugar fundamental dos movimentos artísticos, políticos e sociais. Seu crescimento acompanha uma série de transformações que impactam o desenvolvimento e a proliferação desses grupos. Bondes, metrô, a expansão da rede elétrica, a imigração, tudo isso que movimenta a cidade também movimenta a escrita de Borges. Assim, ele realoca para aquela quadra de sua infância o campo e as ruas e, em seguida, passa aos elementos populares da cidade:

Uma quadra inteira, mas do lado do campo
exposto às madrugadas e chuvas e suestadas.
Essa quadra parelha que persiste em meu bairro:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Um armazém rosado como o verso de um naipe,
brilhou e em seus fundos conversaram um truco;
o armazém rosado floresceu num compadre,
do da esquina agora, já ressentido e duro (BORGES, [1929] 2000, p. 81).

A poesia de Borges reorganiza o presente. Assim, ela se destaca do traçado que organiza a cidade como uma enorme e monótona grade (GORELIK, 2010). Por isso uma quadra do lado do campo, formada pelas ruas Guatemala, Serrano, Paraguay e Gurruchaga, mas, que se forma por escrita e memória.

De tal modo, os elementos de uma cultura popular portenha (o armazém, o truco, o compadre) aparecem para fundamentar a imagem da cidade que, outra vez, vai sendo fundada. Como por exemplo uma opção que Borges faz em relação às escolhas feitas pela Intendência Municipal que, ao representar a cidade, em 1925, lança o *Proyecto orgánico para urbanización del municipio* (de Buenos Aires). Monumental, a cidade do *Proyecto orgánico* era racional e eficiente. De tal modo, a ideia de beleza urbana apagava o que escapasse ao fundamento do projeto. Uma cidade assim desconsiderava tanto parte de seu passado como elementos do presente.

É assim que Borges e sua poesia tergiversam com a monumentalidade de Buenos Aires. Dando sentido ao passado, resgata-se elementos da cidade que ficavam esvaziados de significado porque eram substituídos por imagens desvinculadas da história da cidade. Borges, então, aproxima-se da história singularizando elementos que vão se perdendo à medida que um futuro vazio se instaura como sinônimo de progresso. Vazio, pois, não

respeita nem abre espaço para conformar esse passado evocado na “Fundação mítica de Buenos Aires”.

No poema então se revela não o futuro, mas um passado que diz algo sobre o presente. Ora, como um *bricoleur*, Borges junta pedaços da cidade que conformam sua fundação mítica. Usando o que estava à mão, e ao olhar, o poeta constrói uma mitologia urbana, uma opção ao discurso que, através do planejamento, transforma a cidade em técnica. Assim:

O primeiro realejo surgia no horizonte
com seu porte queixoso, a habanera e o gringo.
Na certa o barracão já falava em YRIGOYEN,
um piano mandava tangos de Saborido.

Uma tabacaria incensou como uma rosa
o deserto. A tarde mergulhara em ontens,
os homens partilharam um passado ilusório.
Só faltou uma coisa: a calçada defronte (BORGES, [1929] 2000, p. 81-82).

Não à toa, o nome de Yrigoyen, presidente da Argentina, aparece em destaque no poema. Borges o via como líder capaz de guiar a cidade e o país, fazendo-os renascer através de elementos passados. Assim, o poema parecia entrever um tempo onde a cidade poderia novamente brilhar através de seu passado.

Quando eleito democraticamente, para seu primeiro mandato (1916-1922), a figura de Yrigoyen carregava um misto de esperança e terror, pois, sua ascensão política significava que certos grupos, até então marginalizados da participação política, dividiriam o poder com as oligarquias que, na época de unificação nacional, tinham um monopólio do poder. Para eles, essa vitória significava que um passado glorioso, o da conquista do “deserto”, por exemplo, poderia esvanecer.

De tal modo, quando Borges escreve a “Fundação mítica”, a segunda vitória de Yrigoyen, em 1928, significava uma restauração de um equilíbrio que, ao longo dos anos vinte, era cada vez mais precário. A simpatia de Borges por Yrigoyen, segundo Franco (2009, p. 61-63), decorria de uma possibilidade de restauração vinculada a sua figura. Ou seja, no poema os elementos do presente são costurados ao passado para deslocar um sentido ilusório e assim abrir um horizonte.

Contudo, o horizonte não se abre e o equilíbrio não é restaurado. O tempo é, nesse sentido, rompido porque, em 1930, um golpe de Estado derruba Yrigoyen e leva ao poder o general José Félix Uriburu ao poder, reconduzindo novamente uma oligarquia que acreditava

poder restaurar seu passado glorioso. De tal modo, se inaugura uma atmosfera de ilusão e desesperança, a chamada “década infame” da Argentina. Porém, nesse ínterim, a cidade ainda despertava em Borges um sentido de ordem e abertura de horizontes, pois, escrevia na estrofe final que:

Parece-me história o começo de Buenos Aires:
julgo-a tão eterna como a água e o ar (BORGES, [1929] 2000, p. 82).

Maleável e etérea, quase metafísica, Buenos Aires tem começo mitológico, e por isso superior ao curso da história ordinária da Argentina. Misturando diferentes tempos (passado e presente) com espaços reais e imaginários, Borges produz uma história imagética que retrata através de interstícios tanto sua origem pessoal como a de sua cidade. Ou, mais precisamente, Buenos Aires é o local onde Borges reencena o passado para então introduzir diferentes temporalidades.

Referências

- BARILI, Amelia. El primer Borges. In: *Jorge Luis Borges y Afonso Reys: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 37-73.
- BORGES, Jorge Luis (et al). Mural *Prisma* nº1. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008b.
- BORGES, Jorge Luis (et al). Mural *Prisma* nº2. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. “A quien leyre” (1923). *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Anatomia do meu Ultra (1921). In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. Ao oportuno leitor – *Proa* (1922). In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: Cadernos San Martín*. São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: Fervor de Buenos Aires*. São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo III (1926). In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008.

- BORGES, Jorge Luis. Ultraísmo (1921). In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008a.
- BORGES, Luis Borges. A quien leyre (1923). In: *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- FRANCO, Gustavo Naves, “As formas da infâmia: política e estética em Jorge Luis Borges”, Tese de doutorado, PUC-Rio, 2009.
- GORELIK, Adrián. “El color del barrio: mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte”, *Variaciones Borges*, 8 (1999). <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0805.pdf> [acessado em 27 de julho, 2016].
- GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.
- GORELIK, Adrián e Peixoto, Fernanda Arêas (comp.). *Cidades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MICELI, Sergio. Jorge Luis Borges – história social de um escritor nato. In: *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 44-85.
- MICELI, Sergio. “O nacionalismo cultural do jovem Borges (2007)”. In: *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 86-105.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999.
- MORSE, Richard M., “As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina”, *Estudos históricos*, 8, 16, 1995, p. 205-225.
- OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México, D.F.: Colegio de México: Buenos Aires: FCE, 1993.
- OLMOS, Ana Cecilia. *Porque ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. Ideologia y ficción en Borges, *Punto de vista*, Buenos Aires, ano 2, no. 5, 1979, p. 3-6.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: 1998.
- PINTO, Júlio Pimentel. “Borges, no periodismo das vanguardas”. In: *A leitura e seus lugares* São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- SCHWARTZ, Jorge. “As linguagens imaginárias”. In: *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.