



Eduarda Luz Marçal

Nostalgia em versos, uma leitura de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1899 - 1986)

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em história pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientadora: Professora Dra. Maria Elisa Noronha de Sá

Rio de Janeiro

Setembro de 2024



Eduarda Luz Marçal

Nostalgia em versos, uma leitura de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1899 - 1986)

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em história pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Dra. Maria Elisa Noronha de Sá

Orientadora

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Dr. Julio Cesar Pimentel Pinto Filho

Departamento de História – USP

Prof. Dr. Gustavo Naves Franco

Departamento de Letras - UNIRIO

Rio de Janeiro, 19 de Setembro de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Eduarda Luz Marçal

Graduou-se em História pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 2021. Iniciou o Mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio em 2022. Participou de eventos como ouvinte e comunicadora na área de História. E integrou o grupo de pesquisa Laboratório de Teoria, Historiografia e História Intelectual, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Marçal, Eduarda Luz

Nostalgia em versos, uma leitura de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1899 - 1986) / Eduarda Luz Marçal ; orientadora: Maria Elisa Noronha de Sá. – 2024.

106 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2024.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. História. 4. Jorge Luis Borges. 5. Fervor de Buenos Aires. 6. Nostalgia. 7. Modernidades. I. Sá, Maria Elisa Noronha de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para minha família,
por todo carinho, apoio e compreensão.

Agradecimentos

É comum escutar que a pesquisa é um trabalho solitário, porém isso só é válido em relação às leituras e a escrita, tendo em vista que muitos são os envolvidos de forma direta ou indireta para a conclusão de uma dissertação. Familiares que compartilham cada alegria e angustia, professores, amigos e colegas que por vezes aparecem com alguma indicação de texto e até passam por aventuras para conseguir referências importantes. Para todos que de alguma forma me ajudaram ao longo dessa caminhada, meus sinceros agradecimentos. Em especial,

Àquele que esteve comigo desde o primeiro rabisco.

Aos meus pais Luis e Rose pelo afeto, apoio, respeito e tempo dedicado. Assim como, minhas irmãs Isabela (isa) e Luisa (luca), pela presença constante, por serem minhas melhores amigas e um abrigo seguro para toda e qualquer tempestade.

Ao meu companheiro Erick, por todo cuidado e carinho ao longo do tempo em que estamos juntos, como também, pela ajuda na busca por referências e nas revisões de texto.

Aos meus cunhados Allan e Diogo por toda cumplicidade.

A Bianca e Daniel, meus companheiros desde 2016, com os quais sempre posso contar.

À minha irmã do coração, Dani pelo carinho e por toda leveza da sua presença.

À minha orientadora, Maria Elisa Noronha de Sá que desde 2022 sempre esteve presente através de incentivos, ensinamentos e apontando caminhos alternativos. Obrigada por todo acolhimento.

Aos membros da banca, Júlio Pimentel Pinto e Gustavo Naves Franco por terem aceitado participar da minha defesa, assim como, pelas indicações generosas e

propostas em relação ao encaminhamento da pesquisa durante o exame de qualificação.

Ao professor Daniel Balderston da Universidade de Pittsburgh e diretor do *Borges Center*, por ter me ajudado a conseguir a edição facsímil de *Fervor de Buenos Aires* que foi de suma importância para a realização desse trabalho.

Aos professores e funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, sempre solícitos e dispostos a ajudar.

E por fim, agradeço ao auxílio que foi fundamental para a realização do mestrado fornecido pela CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Marçal, Eduarda Luz; Sá, Maria Elisa Noronha de. **Nostalgia em versos, uma leitura de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1899 - 1986)**. Rio de Janeiro, 2024. 104 f. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Há mais de cem anos Jorge Luis Borges (1899-1986) redigiu os versos de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Livro constituído por um conjunto de poemas que sofreram constantes modificações ao longo de suas reedições produzindo, por consequência, um número significativo de variações. O propósito da presente dissertação é indicar caminhos de leitura de *Fervor*, de acordo com a edição das *Obras completas* (1923 - 1972) do escritor que foram publicadas em 1974 pela Emecé editores, através de indícios deixados pelo escritor – as metáforas e as transformações de Buenos Aires – assim como, por meio de dois guias eleitos pelo leitor, as noções de modernidades e nostalgia. O tom nostálgico a princípio é percebido como uma busca constante, entre memórias fragmentadas e inventadas, por um tempo cada vez mais poroso frente a um futuro desconhecido. Além disso, a leitura feita a partir da edição de 1974 permite entrever outro aspecto dessa escrita nostálgica, os próprios exercícios poéticos de Borges.

Palavras-chave

História; Jorge Luis Borges; *Fervor de Buenos Aires*; Nostalgia; Modernidades.

Abstract

Marçal, Eduarda Luz; SÁ, Maria Elisa Noronha de. (Advisor). **Nostalgia in verses, a reading of *Fervor de Buenos Aires* by Jorge Luis Borges (1899 - 1986)**. Rio de Janeiro, 2024, 104 f. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

More than a hundred years ago, Jorge Luis Borges (1899-1986) wrote the verses of *Fervor de Buenos Aires* (1923). This Book is consisting by a set of poems that have undergone constant modifications throughout their re-editions, consequently producing a significant number of variations. The purpose of this dissertation is indicate reading paths of *Fervor* from the edition of the writer's Complete Works (1923-1972) that were published in 1974 by Emecé Editores, through signs left by the writer – the metaphors and transformations of Buenos Aires – but also, through two guides chosen by the reader, the notions of modernity and nostalgia. The nostalgic tone is at first perceived as a constant search, among fragmented and invented memories, for an increasingly porous time in the face of an unknown future. Moreover, reading from 1974 edition allows us to glimpse another aspect of this nostalgic writing, Borges' own poetic exercises.

Keywords

History; Jorge Luis Borges; *Fervor de Buenos Aires*; Nostalgia; modernities.

Sumário

Introdução	11
1. Vestígios na escrita de Borges.....	21
1.1.Rastros em <i>Fervor de Buenos Aires</i>	21
1. 2.Entre variações, Jorge Luis Borges um redator de exercícios	37
2. Caminhos de leitura para <i>Fervor</i>	61
2.1.Retalhos e coincidências momentâneas ao cair da tarde	61
2.2. Escrevendo em meio a um trânsito sem fim, a nostalgia como sintoma	74
Conclusão	99
Referências bibliográficas	103

Vine a comprender lo que saludar era,
Que es reconocer la existencia de otro
con tanta energía/ Como la que pone
Dios para invitar un alma a existir/ Y
esto yo no lo sabía/ Y en retribución de
enseñanza tan valiosa/ Yo le digo: que
no tema al ocaso/ Porque es allí donde
nacen más días/ Y es donde recibiremos
un Saludo /Que nos hará verdaderamente
Nacer.

Macedonio Fernández, *Al hijo de un
amigo*.

Y nótese bien que hablo de intentos y no
de realizaciones colmadas (...).

Jorge Luis Borges, *Anatomía de mi
"ultra"*.

Introdução

Nas primeiras décadas do século XX, ao realizar uma caminhada por Buenos Aires não seria difícil trombar com outras pessoas, pois as ruas estavam sempre cheias de um vai e vem desordenado e barulhento. Talvez, o melhor momento fosse o fim do dia, quando era possível sentar em um banco e sob a “sombra benigna das árvores”, se aquietar e observar ao redor. Contudo, esse espaço intrínseco ao cotidiano e que foi representado de forma literária era estranho para o escritor de *Fervor de Buenos Aires* (1923) que se esforçava para reencontrar um lugar que lhe fosse mais íntimo.¹ Em especial, lugares em que as casas tinham jardins, grades ao redor e um terraço, nos quais ainda havia água no poço e pássaros adormecidos nas árvores. Ruas singelas, nas quais a partir de outro banco o poeta nostálgico contemplava o ocaso e as estrelas. Um esforço contínuo e ao mesmo tempo consciente da necessidade de uma redescoberta, tendo em vista, a impossibilidade material do reencontro desejado, pois todo o cenário percebido como habitual ou conhecido ruía como “versos esquecidos”, uma “alucinação” ou um “sonho”.² O livro em questão foi escrito por Jorge Luis Borges (1899 - 1986) e nesta dissertação foi tomado como fonte, com o objetivo de indicar possíveis caminhos de leitura de *Fervor*, através de indícios deixados pelo escritor – as metáforas e as transformações de Buenos Aires – e por meio de dois guias eleitos pelo leitor, as noções de modernidades e nostalgia.

Borges é um escritor mundialmente conhecido, principalmente pelos seus contos ficcionais e repletos de conexões com o universo filosófico, entre seus livros mais famosos estão *Ficciones* e o *El Aleph*. Inclusive, o primeiro contato que tive com o escritor foi justamente através de um de seus contos, “Funes el memorioso”,³ um texto difícil mas extremamente cativante, a partir do qual, um professor de filosofia da faculdade usou para introduzir o livro *As palavras e as*

¹ BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires* (1923). In: _____. **Obras Completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

² Os trechos entre aspas citados até aqui fazem referência a versos que constam em poemas de *Fervor de Buenos Aires*, mais especificamente em “La recoleta”, “La vuelta” e “Afterglow”.

³ Cf. BORGES, Jorge Luis. *Funes el memorioso*. In: _____. **Obras Completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

coisas de Michel Foucault.⁴ Desde então e no decorrer da minha formação, Borges começou a aparecer ao redor de referências orais e textuais de disciplinas obrigatórias, em um texto de história moderna que não me recordo do título ou autor, mas sim de uma nota de pé de página sobre “La biblioteca de Babel”, em artigos e livros de Roger Chartier e em textos sobre a história da Argentina, como no prefácio do livro de Nicolas Shumway.⁵ Referências que sempre estiveram presentes, mas que de alguma forma começaram a roubar a minha atenção, pois logo em seguida Borges se tornou uma leitura de cabeceira e agora o autor de *Fervor*, livro que leio, releio e ao mesmo tempo tento escrever sobre ele.

É difícil organizar uma apresentação detalhada de Borges, em particular escolher um ponto de partida. Fazer uma introdução focada em sua biografia, reforçando que o escritor nasceu praticamente na virada do século XIX para o XX, mais especificamente em 1899, discorrer sobre sua infância na Argentina, seus estudos, tertúlias frequentadas e formação européia na juventude. Elencar autores que foram referências para Borges como, Arthur Schopenhauer (1788-1860), Walt Whitman (1819-1892), ou então indivíduos mais próximos como Evaristo Carriego (1883-1912), Rafael Cansinos-Asséns (1882-1964), Macedonio Fernández (1874-1952) e até mesmo Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), uma lista que poderia continuar a ser traçada, tendo em vista uma característica marcante de Borges, a de ser um leitor.⁶ Enumerar os prêmios que recebeu e enfatizar suas principais publicações, revistas em que colaborou ativamente, palestras e aulas ministradas dentro e fora de seu país de origem. Ressaltar a figura do “poeta cego” e suas declarações políticas polêmicas, ou então, destacar comentários recorrentes sobre o escritor que costumava misturar citações falsas com autores reais e vice-versa.

⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁵ Cf. BORGES, Jorge Luis. La biblioteca de babel. In: _____. **Obras Completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 465; CHARTIER, Roger. Debate: Literatura e história. **Topoi**, Rio de Janeiro, n° 1, p. 197-216, 1999; CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014; SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina**. História de uma ideia. Tradução de Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008.

⁶ Esses são alguns dos nomes citados por Jorge Luis Borges em seu ensaio autobiográfico. Cf. BORGES, Jorge Luis. **Ensaio autobiográfico**: (1899-1970). Jorge Luis Borges com Norman Thomas di Giovanni. Tradução de Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Entretanto, a escolha de qualquer um desses caminhos implica um risco, uma posterior associação da vida do autor com a obra. Desse modo, a leitura de *Fervor* seria feita por uma perspectiva “psicobiográfica”, ou seja, uma constante associação entre o que está escrito e aspectos pessoais daquele que escreve, pelo menos é isso que Dominick LaCapra, nos informa em, “Repensar la historia intelectual y leer textos”.⁷ Para o referido historiador uma concepção desse tipo pressupõe a existência de uma “unidad o identidad plenas entre la vida y los textos”.⁸ Como se a escrita fosse um traço repleto de indícios da própria vivência pessoal, uma correlação que para LaCapra é pouco produtiva e acaba reduzindo possíveis interpretações dos textos.⁹ Todavia, isso não significa que extratos da vida de Borges e até mesmo suas contribuições de caráter autobiográfico precisam ser desconsideradas, pelo contrário, no primeiro capítulo dessa dissertação esses pontos vão ser destacados e considerados importantes para realizar uma leitura de *Fervor*. Uma vez que, no livro em destaque, assim como em vários outros de Borges, é comum perceber aspectos pessoais mesclados na narrativa, a ponto de ser difícil distinguir o que é real e o que é imaginado.

Posto isso, é pertinente ressaltar que a questão não é sobre a relevância ou não dos aspectos biográficos e sim a realização de uma leitura restrita apenas a esses cruzamentos diretos entre vida e obra. Para LaCapra o trabalho com textos apresenta, de modo geral, dois pontos interconectados que devem ser levados em consideração, o “documental” e o “ser obra”. O primeiro está relacionado com “dimensiones fácticas o literales que implican la referencia a la realidad empírica y transmiten información sobre ella”.¹⁰ Enquanto o segundo consta como um complemento da realidade, capaz de inserir ou retirar elementos e está intimamente vinculado com as práticas de interpretação e imaginação. Além disso, o “ser obra” é “crítico y transformador, porque deconstruye y reconstruye lo dado, en un sentido repetiéndolo, pero también trayendo al mundo”.¹¹ O “trazer” está associado ao fato de poder criar e introduzir aspectos que não existiam no meio caracterizado como “real”. Para o autor em questão o “documental” e o “ser

⁷ LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. **Giro lingüístico e Historia Intelectual**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

⁸ Ibid., p. 256.

⁹ Ibid., p. 258.

¹⁰ Ibid., p. 245.

¹¹ Ibid., p. 246.

obra”, estão sempre presentes nos textos, sejam eles de cunho histórico ou ficcional, porém em graus distintos.¹²

Por conseguinte, é importante lembrar que o próprio discurso historiográfico é composto com base em “restos textualizados do passado”¹³, visto que independentemente da fonte eleita, a escrita é sempre construída através do diálogo com as pesquisas de outros estudiosos e da própria “realidade” que é repleta de processos textuais e de linguagem, logo elaborada pelo entrelaçar desses dois pontos. Assim sendo, a presente dissertação fará um esforço para não fazer de *Fervor* um mero vestígio voltado para extrair dados documentários. E desse modo, talvez a maneira mais profícua, para iniciar esse estudo possa ser pensar o autor e introduzir o mesmo a partir da leitura dos poemas, assim como, das especificidades de *Fervor de Buenos Aires* e, à vista disso, puxar alguns fios interpretativos, tecer conexões e expor suspeitas.

Os poemas que formam o livro foram publicados pela primeira vez no ano 1923 pela *Imprenta Serrantes*, uma versão com 64 folhas não paginadas.¹⁴ No total havia 46 títulos, entre os quais: “El jardín Botánico”, “Musica Patria”, “Ciudad”, “Vanilocuencia”, entre outros como “La guitarra”, porém essas denominações podem gerar algumas indagações e até certa confusão por parte de um leitor comum que por uma “circunstância trivial” adquiriu o primeiro livro publicado por Borges.¹⁵ Visto que muitas das edições de fácil aquisição atualmente contam com apenas 33 poemas e nenhum deles condiz com os nomes supracitados. Isso ocorre, devido a uma especificidade do livro que resulta de uma prática do escritor, pois diferentemente do que se espera de reedições, como a inclusão de novas notas, uma introdução, prefácio ou posfácio atualizados, Borges usou cada nova publicação para modificar *Fervor*. Em linhas gerais, poemas foram suprimidos, o prólogo original foi eliminado, títulos iguais foram usados para poemas distintos, e mesmo aqueles poemas que acompanham o livro desde 1923 tiveram versos alterados.

¹² Ibid., p. 246.

¹³ Ibid., p. 241.

¹⁴ Um dos meios que podemos consultar para verificar essa informação é o **Borges Center** vinculado a Universidade de Pittsburgh. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/bibliography/1923-1> Acesso em 07 ago. 2024.

¹⁵ A expressão entre aspas faz alusão a uma frase do aviso ao leitor que antecede os poemas de *Fervor de Buenos Aires*. A saber: “es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”. Cf. BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 15.

No estudo de Antonio Cajero Vázquez, *Palimpsestos del joven Borges: escritura y reescrituras de Fervor de Buenos Aires (1923)*, o pesquisador apresenta, para além da publicação do livro na década de vinte, um total de oito coleções distintas que tinham *Fervor* em seu índice, além de uma reedição em 1969 do livro.¹⁶ Ou seja, um número considerável de oportunidades para o escritor manipular sua própria obra e criar variações da mesma. Nessa dissertação, informações sobre as alterações da fonte foram possíveis graças ao cruzamento de diferentes estudos, como a tese de Annick Louis, *Jorge Luis Borges Obra y Maniobras*, as notas críticas de Jean Pierre Bernès que fazem parte da edição francesa das *Obras Completas* de Borges, as análises de Carlos García, mais especificamente em seu artigo, “La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*”, as contribuições do já mencionado Cajero e até mesmo do próprio escritor, visto que Borges deixa pequenos vestígios de suas manipulações no próprio *Fervor*.¹⁷ Para mais, considerações sobre a ação do autor sobre sua própria escrita foram feitas a partir de uma leitura comparada de duas edições, a de 1974, publicada pela Emecé das *Obras completas* do escritor e, através de uma versão facsímil publicada em 1993 e organizada por Alberto Casares em comemoração aos setenta anos da primeira publicação do poemário.¹⁸

Considerando essa característica da obra, Cajero alerta para a importância de explicitar para o leitor a existência dessas alterações e a edição utilizada para estudo, para que fique claro que a discussão está sendo construída com base em uma versão diferente da original.¹⁹ Nesse trabalho a edição de 1974 foi utilizada para a leitura dos poemas, em razão de ter sido a primeira compilação das obras do escritor sob o título *Obras Completas*, assim como uma das primeiras versões a que tive acesso. Para além dessa e tendo em mente as ações constantes de Borges sobre seus versos, também é pertinente usar a versão da década de setenta, na

¹⁶ CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. **Palimpsestos del joven Borges**: Escritura y reescrituras de *Fervor de Buenos Aires* (1923). San Luis Potosí, San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C., 2013, p. 199.

¹⁷ LOUIS, Annick. **Jorge Luis Borges**: obra y maniobras. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014; BERNÈS, Jean Pierre. Notices, notes et variantes. In: BORGES, Jorge Luis. **Borges Oeuvres Complètes**. Volume I. Paris:Éditions Galimars, Bibliothèque de la pléiade, 1993; GARCÍA, Carlos. La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*. **Variaciones Borges**, Universidad de Pittsburgh, v. 4, p. 177-210, 1997.

¹⁸ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974; BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

¹⁹ CAJERO VÁZQUEZ, A. *Palimpsestos del joven Borges*, 2013, p. 17.

medida em que essa se apresenta como uma edição, na qual, os poemas foram revisitados e exercitados ao longo de cinquenta anos gerando variações.

Dessa maneira é interessante questionar, como ler *Fervor de Buenos Aires*? Indagação que impulsionou a escrita do primeiro capítulo, assim como, discussões sobre o contexto de publicação dos poemas em 1923, tentando articular as explicações proferidas pelo próprio escritor através de sua autobiografia e algumas análises feitas por estudiosos/ críticos do mesmo. Essa primeira parte da dissertação também conta com um delinear geral da particularidade citada da obra, ou seja, um debate sobre as variações e suposições sobre os possíveis motivos que fizeram Borges modificar tanto os poemas de *Fervor*. No mais, é importante enfatizar que no trabalho como um todo, mas em especial nesse capítulo inicial, as indicações de Sylvia Molloy em *Las letras de Borges y otros ensayos* foram fundamentais.²⁰ Na medida em que a autora nos estimula a adentrar no universo Borgeano sem tanto medo ou amarras, afinal apesar do escritor já ter sido alvo de muitos estudos e de existir um número expressivo de linhas escritas e reescritas sobre o mesmo, Borges ainda é um escritor, cujos livros clamam por leitores. Indivíduos que de acordo com Molloy não devem tentar “decifrar” as linhas do autor, mas sim “reconhecer” o texto, isto é, ler e tecer conjecturas próprias.²¹

Sendo essa uma postura que vai marcar o segundo capítulo, pois após analisar de modo geral *Fervor de Buenos Aires*, o que se segue é uma tentativa de indicar caminhos de leitura para uma obra que sofre tantas alterações. A princípio partindo de indícios deixados pelo próprio escritor, como um livro composto por metáforas e também pela experiência do retorno para sua cidade natal depois de uma longa temporada na Europa. Nessa parte do trabalho as contribuições de Enrique Pezzoni e Daniel Balderston foram de suma importância para refletir, não apenas sobre a possibilidade de estudar o livro através da chave das metáforas, mas também, como Borges pensava e repensava esse tema.²² No que se refere às transformações urbanas que a cidade de Buenos Aires sofreu, de maneira mais

²⁰ MOLLOY, Sylvia. **Las letras de Borges y otros ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

²¹ Ibid., p. 54.

²² Cf. PEZZONI, Enrique. *Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*. In: _____. **El texto y sus voces**. Buenos Aires: Sudamericana, 1986; BALDERSTON, Daniel. Borges, Las sucesivas rupturas. In: FRANCO, Rafael Olea. **In memoriam Jorge Luis Borges**. Cidade do México: Colegio de Mexico A.C, 2008.

intensa, entre o final do XIX e início do XX, os estudos de Beatriz Sarlo, Adrián Gorelik e Graciela Silvestri foram fundamentais para melhor assimilação em relação ao espaço no qual o poeta caminhava e as mudanças que o lugar sofreu para gerar a sensação de estranheza em relação a sua cidade natal.²³

No mais é importante salientar que os poemas que integram o livro não permitem entrever um caminhar apenas pelas ruas de Buenos Aires indicadas pelo poeta, mas também, por versos que tratam de outras temáticas como a perda, a morte, a angústia, o desejo, lampejos de esperança entrecortados por dúvidas e incertezas. Assim como uma tensão constante em relação ao tempo, visto que Borges em meio a um processo de profunda aceleração, no qual o futuro se torna cada vez mais indefinido, frente às transformações físicas, sociais e culturais que vão tornando o habitual em transitório, parece brincar com as sobreposições das camadas temporais referentes ao presente, passado e futuro. Nesse sentido, é interessante discutir as perspectivas que circulam ao redor do que convencionalmente chamamos de “modernidade”.

Sobre essa temática os estudos de Reinhart Koselleck, Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini, Javier Fernández Sebastián e Mariana Albuquerque Gomes foram importantíssimos, não apenas para a caracterização da experiência moderna do tempo, mas também, por correlacionar essa noção dentro do contexto latino americano e, mais especificamente, o de Borges. Um debate que implica conjugar a dita modernidade no plural, modernidades, visto que não há apenas uma forma de experimentar esse “tempo novo”.²⁴

No mais, as linhas de *Fervor* também provocam incursões sobre uma dimensão nostálgica, já que o olhar do observador em relação ao seu redor, a

²³ Cf. SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010; GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires**: historia cultura y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004; SILVESTRI, Graciela. **El lugar común**, una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

²⁴ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro pasado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006; SARLO, Beatriz, Op. Cit.; GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. **Historia conceptual en el Atlántico ibérico**: lenguajes, tiempos, revoluciones. Madrid: FCE, 2021; e GOMES, Mariana Albuquerque. **Modernidade em constelação**. Experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904). 2021. 374 f. Tese (doutorado). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

busca por lugares que eram conhecidos, as constantes indagações e certo estado de indeterminação ocorrem como um sintoma frente às alterações do tempo corrente. O reencontro ansiado com as “ruas de Buenos Aires” que formam suas “entranhas” ocorre internamente, a partir das memórias fragmentadas de um passado que se fazia presente através de alguns estímulos – o cheiro de terra molhada, fotos antigas, um jogo de truco, casas com pátios, o fim da tarde, entre outros aspectos como o próprio vagar entre as casas – logo retalhos de um tempo anteriormente vivido e até mesmo imaginado. Todavia, nesse trabalho a nostalgia não está circunscrita apenas a uma sensação individual, na qual o sujeito anseia por momentos anteriores, pelo retorno em relação a um tempo passado, ou então nem consegue definir o motivo ou o objeto de seu anseio, pois de acordo com Svetlana Boym em *The future of nostalgia*, o objeto da nostalgia muitas vezes é fugidio.²⁵ Mas, uma pesquisa que também pretende dialogar com uma ideia de nostalgia defendida por Boym, uma “emoção histórica” característica das modernidades, já que em meio a profundas transformações a nostalgia se torna um ponto de resistência e a escrita um meio de não perder por completo o passado. Dessa maneira, Svetlana Boym, foi um suporte teórico crucial para pensar os poemas de *Fervor* em relação com as chaves de leitura pretendidas.

Além das contribuições da autora supracitada, as perspectivas já mencionadas de LaCapra e Sylvia Molloy também foram importantes para o desenvolvimento dessa dissertação como foi possível notar nas linhas introdutórias expostas até aqui. Ambos, cada um a sua maneira, estimulam a leitura do texto e a elaboração de conjecturas, ou seja, o que determinada obra nos permite entrever e pressupor como leitores? Já a partir de um olhar metodológico, esse é um trabalho que se enquadra na perspectiva de história intelectual e, portanto, “um campo de fronteiras frouxas, permeáveis, incertas quiçá, e em cujo interior entrecruzam-se e sobrepõem-se numerosas correntes disciplinares”.²⁶ E, exatamente por esse motivo, a presente pesquisa não foi escrita apenas a partir das análises de historiadores, mas também, através de críticos literários e estudiosos de Borges que auxiliaram na construção de uma aproximação em relação às letras

²⁵ BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York City: Basic Books, 2001, p. XIV.

²⁶ MYERS, Jorge. Músicas distantes. Algumas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem. In: SÁ, Maria Elisa Noronha de (ORG). **História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p. 23.

do autor e dos poemas de *Fervor*, em particular a partir de três pontos: um acercamento dos aspectos do “ser-obra”, entre eles a característica de ser uma escrita entre variações; uma atenção à narrativa do próprio autor sobre a escrita do livro atrelada ao uso de metáforas e ao retorno para Buenos Aires em 1921 em meio a modernização física da cidade; e um diálogo construído através do cruzamento da fonte com as perspectivas de pesquisadores sobre as temáticas que envolvem modernidades e a nostalgia.

Por ser uma pesquisa pautada em fronteiras frouxas, conjecturas e possibilidades de leituras, é importante informar ao leitor que esse não será um trabalho que vai propor nenhum entendimento, solução ou definição sobre *Fervor*, mas sim indicar caminhos presentes e futuros para serem investigados, pontos de conexão que podem vir a ser perseguidos, afinal, como foi destacado, Borges não é um escritor cuja obra existe para ser decifrada. Talvez, por isso a noção de uma escrita histórica que faz uso do “como se” característico da narrativa ficcional, mas que ao ser empregado pela historiografia ganha ares de “um projeto científico”, pois “mantém uma crença na inteligibilidade das coisas,” seja tão atrativa para esse estudo.²⁷ No mais, seria contraditório tentar propor definições em relação ao trabalho de um sujeito que considerava classificações arbitrárias e desconfiava de qualquer conclusão.²⁸ O próprio poema que fecha *Fervor de Buenos Aires*, “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, é considerado pelo editor crítico das *Obras Completas*, Jean Pierre Bernès uma espécie de “conclusão interrogativa”.²⁹ E hipoteticamente, essa foi uma forma muito perspicaz de “fechar” o poemário, afinal, indagações e incertezas são aspectos presentes em *Fervor* e indicam que não há desfecho ou resolução, mas sim, caminhos abertos pela dúvida e que podem ser perseguidos através de suspeitas, elucubrações e leituras.

Por fim, é necessário ressaltar algumas informações vinculadas à forma de citação, notas e sobre a escolha do título da dissertação. Um primeiro ponto a ser ressaltado diz respeito às citações em língua estrangeira, no geral, fragmentos de outros autores ou trechos da fonte aparecem traduzidos no corpo do texto e o

²⁷ DE CERTEAU, Michel. Ficções. In: _____. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2023, p. 69.

²⁸ BORGES, Jorge Luis e FERRARI Osvaldo. **Sobre a amizade e outros diálogos**. Tradução de John Lionel O’Kuinghtons Rodríguez. Introdução Daisi Irmgard Vogel. São Paulo: Hedra, 2009, p. 17-19.

²⁹ BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1308.

original nas notas com a devida referência, o que será mantido nesse trabalho, com exceção das citações diretas em língua espanhola. Em particular por ser uma língua próxima e de fácil compreensão, mas principalmente para poder acompanhar os poemas no idioma em que foram escritos. Um segundo aspecto está vinculado ao título do trabalho, pois nele não há uma menção ao ano de publicação de *Fervor* (1923), tal ausência pode ser justificada como uma forma evitar uma confusão momentânea, pois, ao tomar como base para essa dissertação a edição de 1974, o ano que deveria constar ao lado do título do poemário provavelmente seria o da década de setenta. Todavia, esse vazio acaba sendo fortuito, na medida em que aponta para o fato do primeiro livro de Borges não ter rígidas fronteiras cronológicas, mas sim, um universo de variações, exercícios poéticos e nostálgicos compostos ao longo de anos.

1.

Vestígios na escrita de Borges.

1. 1.

Rastros em *Fervor de Buenos Aires*

Ler as “letras” de Jorge Luis Borges (1889-1986), uma atividade tentadora.³⁰ A princípio, o encantamento com os personagens, cenários descritos, criados e imaginados é rápido, porém em um segundo momento, ao ultrapassar uma leitura por simples prazer, o texto se torna convidativo, um objeto suscetível a indagações que permite debates sobre a narrativa, o papel do autor e do leitor, questões que envolvem memória, tempo, perda e esquecimento. Encontrar Borges através dos textos é como entrar em um labirinto no qual não há saída pré-estabelecida, mas distintos rastros e pegadas que nos levam a outras portas de entrada, um universo *en abîme* e um exercício constante que envolve o ato da leitura e releitura.³¹ A aproximação com o texto borgeano é, portanto, complicada. As obras de Borges são, por vezes, de difícil compreensão, geram certo estranhamento e instigam os leitores de diferentes formas. O mesmo vale para seu primeiro livro publicado *Fervor de Buenos Aires* (1923) que, ao ser constantemente revisitado, exhibe distintas camadas e possibilidades interpretativas. Nesse caso, o que seria ler e como ler Borges?

Na introdução do livro *Las letras de Borges y otros ensayos*, Sylvia Molloy destaca certo hábito de leitura que tenta a todo custo retirar ou dar sentido a qualquer aspecto que possa prejudicar a suposta fluidez de um texto.³² Sendo

³⁰ O termo “letras” faz referência ao título do livro *Las letras de Borges y otros ensayos* de Sylvia Molloy. Obra importante e que foi fundamental para uma maior aproximação em relação a Borges e sua escrita, assim como para o desenvolvimento desse trabalho. Cf. MOLLOY, S. *Las letras de Borges y otros ensayos*, 1999.

³¹ A narrativa construída com base na estrutura *en abîme* é considerada por Beatriz Sarlo uma das “situações filosófico-narrativas mais cruciais de toda a obra de Borges (...). A estrutura *en abîme*, por sua organização conceitual do espaço e sua hipótese de inclusão do infinito, é um paradoxo visual: induz a aceitar a existência de um infinito espacial encerrado num espaço de representação não infinito. O princípio de inclusão (de uma imagem em outra e dessa em outra mais...) afeta nossa crença na verdade das percepções e estabelece uma tensão entre o que pode ser logicamente aceito e o que pode ser sensorialmente percebido”. Cf. SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.105-107.

³² Cf. MOLLOY, Op. Cit., 1999.

esse um costume perigoso que entende a escrita como uma “superfície lisa”, o que impede um reconhecimento importante. O reconhecer está vinculado à necessidade de ler o texto e conceder um tempo para a assimilação dos elementos estranhos, das características que soam “confusas” e desconexas. Caso contrário, o leitor ficaria sempre assustado frente a qualquer “ruptura imprevisível” e acreditaria que o movimento “correto” é a escrita passar por nós e não o oposto.³³ Molloy também deixa registrada, a partir da utilização de uma “metáfora corporal”, uma indagação/hipótese sobre o que seria ler:

Detenerse en lo que se incorpora: en el puro placer físico pero también en lo que, en un primer momento, pueda parecer extranjero a un cuerpo, a una lectura. Detenerse en una inhospitalidad recíproca: permitirse el tiempo de reconocer lo extraño y de reconocerlo dentro de sí: dentro de los límites del ‘invisible esqueleto’ que, sabemos, nos compone; dentro del invisible texto que – aunque quizás lo olvidemos – también nos define. ¿ Qué otra cosa es, por fin, leer?³⁴

O debate sobre a fluidez e a proposição em torno do que seria ler apresentado pela autora representa bem o caminho percorrido no presente estudo, cuja fonte é *Fervor*, visto que o referido livro pode ser compreendido, à primeira vista, como um texto fluido. Afinal, o conjunto de poemas parece cumprir bem aquilo que os paratextos, títulos e o prólogo explicitam desde o início.³⁵ O tema seria a cidade de Buenos Aires e os versos escritos cantariam, de acordo com o próprio Borges, uma cidade de “casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas”.³⁶ No mais, a busca do poeta seria pelos “atardeceres, los arrabales y la desdicha”.³⁷ O estudioso Robin Lefere, em seu artigo “*Fervor de Buenos Aires* en contextos”, chama atenção para o primeiro poema do livro, “Las Calles”, que nos versos iniciais destaca o espaço que, supostamente, estaria representado em *Fervor* como um todo:³⁸ “Las calles de Buenos Aires/ ya son mi

³³ MOLLOY, S. *Las letras de Borges y otros ensayos*, 1999, p. 13-14.

³⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

³⁵ Sobre essa temática, o artigo de Carlos García apresenta uma breve análise daquilo que os paratextos prefiguram sobre o livro. O estudo também verifica, entre outros elementos, os aspectos do texto original publicado em 1923 e, inclusive, descreve a capa do livro, uma gravura feita pela própria irmã do escritor, Norah Borges (1901-1998). Cf. GARCÍA, C. *La edición princeps de Fervor de Buenos Aires*, 1997.

³⁶ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 13.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ LEFERE, Robin. *Fervor de Buenos Aires en contextos*. **Variaciones Borges**, Universidad de Pittsburgh, v. 19, p. 209-229, 2005, p. 216.

entraña./ No las ávidas calles,/ incómodas de turba y ajetreo,/ sino las calles desganadas del barrio,/ casi invisibles de habituales”.³⁹

Desse modo, ao ler os poemas a partir da chave da “fluidez”, seria possível supor que todos tratavam, em maior ou menor grau, dos aspectos destacados anteriormente, na medida em que muitos dos seus títulos aludem diretamente aos espaços que Borges considerava íntimo, como: “La Recoleta”, “Un patio” ou “Arrabal”.⁴⁰ Dentro desse contexto, o conteúdo dos versos também pode ser tomado como exemplo, pois os poemas mencionam de maneira principal ou não, a cidade, a casa, o pátio, a paisagem dos bairros, entre outros elementos, como o pôr do sol e até o cheiro das árvores. Contudo, existem alguns poemas no corpo do livro que podem parecer desconectados da temática explicitada e, por consequência, produzir desvios em relação ao sentido geral ou à “unidade” textual, aspectos importantes para a perspectiva que prioriza o texto fluido.

Um exemplo é o “Inscripción Sepulcral”, poema dedicado ao bisavô materno de Borges, o Coronel Isidoro Suárez (1799-1846). Ao longo dos versos, o leitor encontra pequenos fragmentos da trajetória desse homem que, como militar, participou de muitas batalhas. E o seu fim, entre as façanhas da vida e escolhas honrosas, foi uma mistura de “glória” e de “cinza”.⁴¹ Afinal, o título do poema já prefigura que a escrita é sobre a morte, ou melhor, sobre aquilo que está no sepulcro. É bom notar que o escritor só redige tais versos por intermédio dos relatos de memória de seus próprios familiares, memórias que circulam dentro do seu espaço estimado, a casa.

Outro caso interessante é o poema “Despedida”, que trata da separação do escritor de um “amor”. São versos bem diretos que falam do quanto a distância, a perda e a ausência vão entristecer os envolvidos. Apenas as recordações vão ser mantidas, pois o mar estaria entre os amantes, como se lê nos três primeiros versos: “Entre mi amor y yo han de levantarse/ trescientas noches como trescientas paredes/ y el mar será una magia entre nosotros”.⁴² Apesar de ser um poema centrado na separação, Borges não deixa de mencionar aspectos comuns ao tema “principal” e que fazem alusão ao ambiente familiar, como paredes e tardes.

³⁹ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 17.

⁴⁰ Os referidos poemas podem ser localizados respectivamente nas páginas 18, 23 e 32 da obra em questão. Cf. BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴² *Ibid.*, p. 50.

Do mesmo modo, “Final de año” pode ser destacado, dado que não apresenta nenhum dos elementos, entre os citados, de forma explícita. O poema discute a mudança de um ano para outro, assim como, as esperanças de que algo novo possa se iniciar a partir dos toques, tão aguardados, dos sinos. Sendo esse um poema que auxilia na assimilação de mais uma característica de *Fervor*, a falta de expectativa em relação ao futuro e à mudança. Uma vez que, depois das doze badaladas, ninguém adentra no rio de Heráclito, o enigma do tempo é a imobilidade, as coisas simplesmente perduram, ou esse seria o desejo:

La causa verdadera
es la sospecha general y borrosa
del enigma del Tiempo;
es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito,
perdure algo en nosotros:
inmóvil.⁴³

Com isso, percebe-se que o que existe é apenas uma aparência de desconexão, já que nem mesmo um dos títulos brevemente citados até aqui, em especial “Final de año”, apresenta desvios em relação ao que foi proposto por Borges. Os respectivos poemas estão apenas mais relacionados com um fator citado pelo próprio escritor no prólogo e que, por vezes, passa despercebido, pois além da busca pelos entardeceres e arrabaldes está a “*desdicha*”, ou seja, a desgraça, o infortúnio, a má sorte, a tragédia e a fatalidade.⁴⁴ Características que não estão deslocadas dos versos supracitados.

A partir desse contexto, poderíamos indagar se o caminho de leitura proposto por Sylvia Molloy não estaria mais próximo de análises que buscam investigar o “famoso” Jorge Luis Borges, o escritor cosmopolita e universal, mas ao mesmo tempo marginal e periférico. Aquele que fez “livre uso” de diferentes

⁴³ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 30.

⁴⁴ Os sinônimos destacados em relação à palavra “*desdicha*” foram retirados do *Diccionario de la lengua española da Real Academia Española*. Disponível em: <https://dle.rae.es/desdicha?m=form>. Acesso em: 07 mar. 2024.

culturas para compor suas obras.⁴⁵ Um escritor argentino que construiu, intencionalmente ou não, uma “literatura de conflito” que não pode ser enquadrada em um lugar específico, pois estará sempre em um “encontro de caminhos”. Uma obra “perturbada pela tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura europeia que um latino americano não pode nunca viver integralmente como natureza original”.⁴⁶ Autor que elegeu a biblioteca como o “evento principal de sua vida”, pois a considerava não apenas uma imagem, mas o próprio mundo e o universo.⁴⁷ Biblioteca que está presente em várias obras de sua autoria, como no “Poema dos dons” ou no conto “A Biblioteca de Babel”.⁴⁸ Um sujeito “que se disfarça de tantos outros autores, que se torna uma hipótese de si mesmo e de sua obra, que se dilui entre outros personagens, reais ou não, pulverizados num universo imaginário”.⁴⁹ Aquele cujos relatos:

Refazem a trajetória de engendramento de muitas histórias – sempre no plural e na determinação do diverso – e indicam a importância não apenas do resultado final, do conteúdo conjectural de uma narração, mas sim de seu engenho, do trabalho em si de tessitura da narrativa literária.⁵⁰

O Jorge Luis Borges redator de uma obra “inesgotável”,⁵¹ o escritor de contos fantásticos, metafísicos e filosóficos. O poeta cego, o memorioso, o babilônico, o outro e o mesmo.⁵² Aquele que deixou em 1986 um número enorme de textos, que nem de longe se esgotam na escrita, pois vários estudos e debates já foram feitos e outros continuam em desenvolvimento, perpetuando gradativamente o autor e suas letras. Esse sim, o “fazedor” de uma obra que exige tempo para reconhecer o estranho, as distintas rupturas e todas as ranhuras de uma escrita construída sobre “labirintos verbais”.⁵³

⁴⁵ SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, 2008, p. 16-19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges babilônico**. Uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 104,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹ PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo, Estação Liberdade: FAPESP, 1998, p. 167.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁵¹ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 15.

⁵² O termo “Babilônico” foi usado em referência ao título do livro organizado por Jorge Schwartz, *Borges babilônico*. Já “o outro e o mesmo” faz referência ao título do livro do próprio Borges “*El otro, el mismo*”(1964).

⁵³ CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. **El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges**. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C., 2017, p. 15.

Porém, seria arbitrário considerar que *Fervor de Buenos Aires* é uma mera superfície lisa e que só o Borges mundialmente conhecido poderia ser digno de uma leitura mais atenta. Para Molloy, a escrita do referido autor exige um tempo de reconhecimento e é inquietante, não apenas em seus contos ficcionais e ensaios, mas desde o início da carreira. Para a estudiosa, a obra de Borges é marcada por uma convicção, a da não fixidade, mas, ao mesmo tempo, com rastros e anseios da condição do fixo, uma obra composta por um vaivém. Entre os exemplos citados pela autora está *Fervor*, livro no qual os versos foram escritos em primeira pessoa, por um “*transeúnte*” com um eu extremamente central e, ao mesmo tempo, fragmentado: “ya en esa época pasa en esos textos, y por esos textos, un yo fragmentado, una *persona* escrita que reconoce sus grietas, sus oscilaciones”.⁵⁴ Para mais, seria um exagero considerar como fluido um livro que foi definido pelo próprio escritor como aquele que “pefigura todo lo que haría después”.⁵⁵ Ou seja, há nos poemas de sua juventude características que são retomadas continuamente em distintas obras, inclusive nas que o levaram à fama.

O reconhecer tão presente na perspectiva de Molloy exige muitas leituras e releituras que permitem passar pela obra em distintos momentos e com novas ponderações, inquietações e hipóteses. E é exatamente por isso que a caracterização da estudiosa se tornou tão importante para esse trabalho, pois as ideias sobre *Fervor* foram oscilando pouco a pouco. O livro nunca foi simples, ou “liso”, mas sim um grande jogo, com peças que iam se sobrepondo sem que o leitor percebesse, um texto cheio de rastros para serem seguidos. No início eram apenas poemas escritos na década de 1920 que destacavam lugares importantes e estimados pelo escritor, depois, a percepção que a presença do espaço urbano era entrecortada por camadas de sentimentos, em particular a nostalgia. Um texto que foi sendo mitigado e reconhecido aos poucos, porém sem nenhuma pretensão de esgotamento de significados, afinal:

La obra de Borges no reclama que se la descifre. En cambio propone al lector, si no momentáneas identidades, momentáneas coincidencias: coincidencias no necesariamente dictadas por el autor pero sí reconocidas, elegidas por el lector.⁵⁶

⁵⁴ MOLLOY, S. *Las letras de Borges y otros ensayos*, 1999, p.15.

⁵⁵ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 13.

⁵⁶ MOLLOY, S. Op. Cit., 1999, p. 54.

Portanto, o intuito desse estudo é se acercar de *Fervor* a partir de uma leitura que possibilite o diálogo entre o “documental” e o “ser obra” intrínseco de uma fonte literária, ou seja, que não pretende “decifrar” meramente os aspectos documentais do texto, como possíveis elementos factuais que tem como referência a realidade, ou apenas destacar os fatores que complementam o “real” através da imaginação e de um universo narrativo que “traz elementos ao mundo”,⁵⁷ mas uma leitura que busca reconhecer o texto como propõe Sylvia Molloy e ler os escritos de Borges como “restos textualizados do passado”.⁵⁸ E, a partir disso, puxar alguns fios interpretativos, mas sem nenhuma pressa, a começar pelo contexto em que a obra foi produzida, divulgada, pelo ano de 1923. Dado que se fossemos construir uma linha cronológica da vida e obra do escritor argentino, como fez o *Borges Center*, o ano citado, com toda certeza, seria um marco importante, pois faz referência à publicação do primeiro livro de sua carreira, o já referenciado *Fervor de Buenos Aires*.⁵⁹

De acordo com o relato de Borges em seu *Ensaio Autobiográfico*, o livro teria sido produzido às pressas devido à necessidade de viajar para a Europa junto com sua família, a viagem era necessária para que o pai do jovem escritor, Jorge Guillermo Borges (1874-1938) pudesse se consultar com um oculista de Genebra, devido a sérios problemas de visão. Portanto, tudo foi produzido rapidamente, com recursos próprios, num total de trezentos exemplares, sem índices, correções ou numeração nas páginas. A capa do livro também foi feita de modo singular pela própria irmã do escritor Norah Borges (1901-1998). Além da gravura, constavam na capa, o título, o nome do autor e o ano de publicação em números romanos.⁶⁰

É pertinente destacar que antes desse período a família Borges já havia passado uma longa temporada na Europa (1914-1921), sendo difícil resumir esse momento da vida do escritor, pois são muitos detalhes de uma época em que Borges ainda era apenas Georgie, filho, irmão, aluno, neto, um jovem que estava

⁵⁷ LACAPRA, D. *Repensar la historia intelectual y leer textos*, 2012, p. 245-246.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁹ O *Borges Center* é dirigido, atualmente, por Daniel Balderston da Universidade de Pittsburgh. É um site dedicado aos estudos de Borges e funciona como um grande repositório de informações, como aspectos biográficos do escritor que podem ser acessados através de uma linha cronologia. Assim como artigos, uma revista própria (*Variaciones Borges*), entrevistas e eventos. Cf. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/> Acesso em: 22 fev. 2024.

⁶⁰ BORGES, J. L. *Ensaio autobiográfico: (1899-1970)*, 2009, p. 38.

crescendo e experimentando o fluxo da vida.⁶¹ Ao longo desses anos, Borges ingressa junto com sua irmã em um colégio de Genebra fundado por Calvino (1509-1564), aprimora o francês, passa a estudar latim, e alemão, mas também faz amigos, se apaixona, perde entes queridos, conhece novos lugares como Alemanha, Barcelona, Palma de Maiorca e Sevilha. São fragmentos de experiências pessoais, bem como de intensas atividades relacionadas à literatura, já que, durante o desterro, Borges publica alguns ensaios, poemas, traduções e escreve livros como *Los naipes del tahúr* e *Los salmos rojos*, ambos renegados pelo escritor.⁶²

Nesses anos, mais especificamente um ano antes de retornar para Buenos Aires, em 1920, Borges também frequentou tertúlias, como a que era realizada no Café Colonial em Madri. Foi lá que conheceu Rafael Cansinos-Asséns (1882-1964), o responsável por inspirar o movimento ultraísta. Sujeito do qual Borges se aproxima e se torna um discípulo. Vale ressaltar que, um pouco antes, Borges já havia passado por Sevilha, onde conheceu escritores que se baseavam nas ideias ultraístas de Cansinos-Asséns e que publicavam na revista *Grecia*.⁶³ Essa temática, inclusive, acompanha o lançamento de *Fervor* e se torna importante para o entendimento da obra, pois aparece na época em um anúncio de venda do livro, assim como em uma resenha/ comentário feita por Roberto A. Ortelli.

O anúncio é descrito por Carlos García ao discutir os métodos de propaganda que Borges usou para divulgar *Fervor*. Em seu estudo, cita dois avisos que teriam sido publicados na *Inicial: Revista de la nueva generación* nos anos de 1923 e 1924, mais especificamente, nos números 2 e 4. O autor também enfatiza que o veículo era de amigos do jovem escritor, Brandán Caraffa e o já mencionado Ortelli. No anúncio do ano posterior à publicação do livro, é possível observar o título, nome do autor, valor – que constava como um peso – e o endereço para adquirir a obra, o da administração da própria revista. Além disso, o aviso vinha acompanhado da seguinte descrição:

El primer libro ultraísta publicado en la Argentina. Si Vd. siente curiosidad por las nuevas tendencias literarias, lea este libro. La

⁶¹ “Georgie”, forma como Borges foi batizado logo ao nascer por sua avó paterna e que foi aderido carinhosamente por sua família. Cf. VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges: esplendor y derrota**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

⁶² Cf. VÁZQUEZ, M. E. *Jorge Luis Borges: esplendor y derrota*, 1999, p. 39-57.

⁶³ BORGES, J. L. *Ensaio autobiográfico (1899-1970)*, 2009, p. 32-33.

nueva lírica se basa en la imagen intuitiva. Borges es el que mejor la ha obtenido.⁶⁴

A partir do anúncio, nota-se que o livro é apresentado como o primeiro da temática ultraísta na Argentina, logo Borges assumiu o papel de precursor. É pertinente destacar que a revista em que a propaganda foi veiculada surge apenas alguns anos depois da primeira Guerra Mundial (1914-1918), momento em que os “intelectuais da Argentina estavam divididos entre os que pretendiam mudanças e os que aderiram à continuação da antiga ordem”.⁶⁵ A revista se caracterizou como “uma das publicações modernizadoras do período”.⁶⁶ No texto de apresentação do editorial, é possível observar que as ideias da *Inicial* se concentram em torno da construção de um espaço “livre” e da germinação de horizontes futuros com base nas ideias da juventude. Uma juventude com capacidade de renovação, mas sem ignorar as bases dos heróis e artistas do passado. Revista que deveria ser ativa e “dinâmica”, capaz de deixar “un registro sensible donde todas las palpitaciones de la juventud, hasta las más sutiles, dejen una huella que el porvenir pueda descifrar como la fiel expresión de nuestros sentimientos”.⁶⁷ Não à toa seus editores convocam para escrever nela os mais “valentes” e “decididos” da nova geração.⁶⁸

E é justamente no seu primeiro número publicado, em outubro de 1923, que se encontra a apresentação e comentário de Ortelli sobre *Fervor de Buenos Aires*, pois como informa a propaganda, o livro seria responsável por trazer “tendências” novas para a Argentina, sendo esse o perfil de escrita dos jovens requeridos pela *Inicial*. Intitulado “*Dos poetas de la nueva generación*”, o texto apresenta, além do livro inaugural de Borges, o *Helices* de Guillermo de Torre, mas concentremo-nos no tópico que interessa, as considerações sobre *Fervor*. Ortelli explica que o livro está de acordo com o “temperamento” do escritor que, entre outros fatores, gosta e mistura vários elementos, palavras ditas “clássicas” com expressões típicas do arrabalde, o “picaresco” truço com a seriedade de um

⁶⁴ CARAFFA, Brandán; ORTELLI, Roberto A., apud GARCÍA, C. La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*, 1997, p. 193.

⁶⁵ SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges babilónico*, 2017, p. 278-279

⁶⁶ *Ibid.*, p. 278-279.

⁶⁷ ORTELLI, Roberto A.; CARAFFA Brandán; SMITH Roberto; GUGLIELMINI Homero M. *Inicial*. Buenos Aires, n° 1, p. 4, Out., 1923, p. 4.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 4.

jogo de xadrez.⁶⁹ Assim como tece um comentário extremamente elogioso sobre Borges e a forma com que desenvolve sua poesia, a saber:

De una honestidad literaria a toda prueba, Borges es, ante todo, sincero consigo mismo. Perfecto conocedor de artimañas literarias más o menos hábiles, él sabe muy bien de la facilidad de urdir poemas para asombrar al lector desprevenido mostrándole un escenario demasiado amplio o martillándole el cerebro con palabras que, sin entenderlas, lo aturden. Sin embargo, cuida siempre que su poesía sea fiel trasunto de una emoción sentida y pacientemente elaborada al convertirse en poema.⁷⁰

No mais, é interessante mencionar que antes da publicação de seu livro, Borges já havia publicado poemas, ensaios, entre outros trabalhos, como a fundação de duas revistas: *Prisma*, cujo primeiro número data de novembro de 1921, e *Proa*, que começou a circular em agosto de 1922. Dessa forma, é razoável considerar que os elogios de Ortelli se concentram em *Fervor*, e que o redator é bem certo ao descrever a forma como a narrativa poética é composta, mas também não podemos negligenciar que escreve como um amigo próximo e como alguém que já conhecia trabalhos precedentes do jovem escritor. Não é por acaso que em suas considerações sobre o livro também discorre sobre o ultraísmo. Na verdade, inicia o texto rememorando relatos de Borges sobre essa “tendência literária”, um movimento que estava se desenvolvendo ainda, mas que iria perdurar e uma prova disso seria a própria escrita de *Fervor*. Essa parte da explicação de Ortelli fica um pouco confusa, pois determina o livro como uma “prova”, mas considera que existem outros poemas do escritor que representariam melhor as ideias ultraístas. Porém, em linhas gerais, explica que apesar de não ser “completamente ultraísta, nos trae varios poemas elaborados sobre la base del enfilamiento de metáforas singulares”, sendo essa uma das características fundamentais do ultraísmo.⁷¹

O autor do verbete “ultraísmo”, que consta em *Borges Babilônico*, Juan Manuel Bonet explica que no contexto espanhol o movimento se desenvolveu como um dos primeiros da vanguarda entre 1918 e 1925, enquanto na América teve como principais lugares de circulação Buenos Aires e Cidade do México. E Borges teria tido um papel importante nesse processo, pois teria transplantado “o

⁶⁹ ORTELLI, Roberto, A. Dos poetas de la nueva generacion, *Fervor* de Buenos Aires, por Jorge Luis Borges. *Inicial*, nº1, p.63, Out., 1923.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁷¹ *Ibid.*, p. 62.

ultraísmo para Buenos Aires mediante a sua revista mural *Prisma* (1921)".⁷² Os veículos *Proa* e *Martín Fierro* também são citados como “plataformas” do movimento. De modo geral, tratava-se de “uma nova estética, construída à base de retalhos do cubismo literário, futurismo, criacionismo, expressionismo e dadaísmo”, contudo seu diferencial era o considerável “papel concedido à metáfora”.⁷³ E *Fervor* era composto por distintas metáforas, ou então, para usar mais um termo de Ortelli, o uso de “imagens intuitivas”. Imagens que por vezes são imprecisas, mas que são capazes de abrir “amplios horizontes así a la emoción como al pensamiento modernos”.⁷⁴ Além disso, o uso de metáforas – “imagens” – seria importante para a escrita da poesia, na medida em que transpõe o leitor para diante do que o poeta pretende sugerir:

Porque de ingénuos sería sostener, como alguien lo há hecho, que la imagen, en poesía, es un valor frío. La imagen tiene la propiedad de situarnos inmediatamente ante el objeto espiritual que el poeta nos quiso mostrar y nos lo enseña embellecido por una especie de símbolo más sugerido que precisado.⁷⁵

O texto termina com Ortelli ponderando se Borges de fato iria influenciar ou não a poesia argentina. O redator não apresenta uma resposta tão otimista, pois critica o fato de Borges misturar poesias ditas “novas”, logo podemos pensar naquelas feitas com base nas características ultraístas com outras que “no ostentan ningún valor nuevo mayormente apreciable”.⁷⁶ Nessa parte final Ortelli também comenta sobre a influência do ultraísmo que só poderá ser observada quando for lançada uma obra que corresponda por completo à tendência. Apenas assim seria possível analisar melhor, mas já registra que não será algo restrito ao contexto poético argentino, pois também influirá sobre a poesia americana, afinal não seria correto enquadrar a respectiva “teoria” sob a “questão local”.⁷⁷

É fato que as considerações de Ortelli não se esgotam somente no que foi exposto até aqui, seu texto compreende mais detalhes e chega, entre outros fatores, a citar versos para evidenciar a importância das metáforas/imagens. Todavia, os comentários destacados já foram suficientes para esclarecer inicialmente, desde o anúncio, a forma como o livro de Borges foi veiculado.

⁷² SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges babilônico*, 2017, p. 495.

⁷³ *Ibid.*, p. 494.

⁷⁴ ORTELLI, R. A. *Dos poetas de la nueva generacion*, 1923, p. 64

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

Sendo importante destacar que o debate sobre o livro ser ultraísta é posteriormente “relativizado” pelo próprio Borges, dado que, anos depois, na década de 70, comenta que quando retornou para seu país de origem, em 1921, foi considerado “o pai do ultraísmo argentino”.⁷⁸ O escritor não nega a participação em grupos ultraístas ou a escrita de manifestos sobre o tema, todavia ao discorrer sobre essa época usa termos como: “extravagante”, “absurdos”, “excessos ultraístas” e “canhestro período”.⁷⁹ O que demonstra certo descontentamento do autor frente a um movimento do qual fez parte e escreveu sob suas bases.

No *Ensaio Autobiográfico*, Borges faz questão de enfatizar que conversou com amigos e poetas sobre o tema e questionou se “por acaso, os poemas de *Fervor de Buenos Aires* eram poesia ultraísta?”.⁸⁰ E a resposta veio através de Néstor Ibarra:

Se os poemas de *Fervor* eram ou não ultraístas, quem deu a resposta – por mim – foi meu amigo e tradutor para o francês Néstor Ibarra, quando disse: “Borges deixou de ser um poeta ultraísta com o primeiro poema ultraísta que escreveu”. Agora só me resta lamentar meus primeiros excessos ultraístas. Depois de quase meio século, ainda continuo me esforçando para esquecer esse canhestro período de minha vida.⁸¹

É interessante recordar que no texto de Ortelli não há um “enquadramento” de Borges em relação a essa “tendência” literária, pois deixou explícito que o livro inaugural do escritor não era “completamente ultraísta”. Contudo, não importa muito se era ou não vinculado totalmente à temática ou se no decorrer dos anos Borges se esforçou para esquecer esse momento não muito “hábil” de sua trajetória. O relevante é deter a informação de que o ultraísmo não pode ser dissociado de seu retorno para Buenos Aires, da fundação de revistas, do lançamento de seu primeiro livro e, tampouco, da escolha do lugar para a publicação de *Fervor*. Pelo menos é o que suspeita Carlos García.

O estudioso destaca que o local de impressão do primeiro livro de Borges foi a *Imprenta Serrantes*, o que pode gerar certo estranhamento. Afinal, por que “entregar su manuscrito precisamente a esa imprenta, cuyo programa mostraba tan pocos puntos de contacto con el propio?”.⁸² Para García a resposta pode estar na

⁷⁸ BORGES, J. L. *Ensaio autobiográfico: (1899-1970)*, 2009, p. 39.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

⁸² GARCÍA, C. La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*, 1997, p. 179.

publicação, nesse mesmo local, da revista *Los Raros* de Bartolomé Galíndez (1897-1959) que data de 1920. Esse sim, o verdadeiro responsável por introduzir o Ultraísmo no país, visto que em 1919 ele estabelece contato com poetas ultraístas de Sevilla, em particular, com o diretor da já destacada revista *Grecia*, Isaac del Vando-Villar.⁸³ Este é exatamente o grupo que Borges conviveu enquanto esteve na Europa. Dessa forma, em seu retorno para Buenos Aires, Borges tenta se acercar de Galíndez, porém essa não será uma relação muito amistosa.

García ainda explica que apesar de Borges ter incluído um poema de Galíndez em uma “antología de poetas argentinos publicada en España” no ano de 1921, é possível observar através de cartas e artigos que o escritor sempre se referia ao poeta de forma ofensiva.⁸⁴ A primeira impressão teria sido “devastadora”, a ponto de Borges dizer que Galíndez não “tiene dos ideas en la sesera”.⁸⁵ Mas mesmo com essa forma de tratamento conturbada, para o estudioso citado, não é infundado pensar que Borges escolheu a referida imprensa pois foi o lugar que “Galíndez dio a luz a su revista, la primera publicación en Buenos Aires que se ocupara *in extenso* del Ultraísmo”.⁸⁶ O que se deduz dessas observações é que a escolha de Borges não foi ingênua ou sem fundamento, pois ao publicar *Fervor* em *Serantes* o escritor deu continuidade à temática no país e ao mesmo tempo borrou o “papel” que Galíndez teve de fomentador das ideias em questão, uma vez que naquele período Borges passou a ser considerado o “paladino” do ultraísmo.⁸⁷

Outros fatores que estão relacionados com o lançamento do livro são as formas de distribuição e divulgação que Borges utilizou. De acordo com o próprio escritor, a publicação de um livro era como uma “espécie de aventura particular”, não tinha pretensões de enviar o material para “livreiros” ou “críticos”. Sendo assim, foi até a revista *Nosotros* para conversar com um de seus diretores, Alfredo Bianchi. Por saber que o livro não poderia ser vendido, o pedido do jovem escritor foi que o diretor colocasse alguns dos exemplares nos bolsos dos sobretudos pendurados dos frequentadores do escritório, solicitação que foi “generosamente”

⁸³ Ibid., p. 179-180.

⁸⁴ Ibid., p. 180.

⁸⁵ Ibid., p. 180.

⁸⁶ Ibid., p.180.

⁸⁷ Termo usado por Carlos García. Cf. Ibid., p.179.

aceita. Além dessa maneira, Borges conta que grande parte dos exemplares foi dada como um presente.⁸⁸ Isso posto, percebe-se que o escritor não menciona nenhuma forma de lucro, o que pode causar certa dúvida em relação à veracidade da narrativa. Porque, como descrito anteriormente, existiram avisos sobre a venda de *Fervor* na *Inicial*. Para mais, Borges faz a seguinte afirmação:

Quando voltei, depois de um ano de ausência, descobri que alguns dos donos dos sobretudos tinham lido meus poemas e até escrito sobre eles. Foi dessa maneira que ganhei uma modesta reputação de poeta.⁸⁹

O mesmo trecho é usado por Antonio Cajero Vázquez para explicar que o escritor, que se tornaria um dos mais influentes da literatura argentina do século XX, tentou através de seus discursos desfazer ou esfumar a “urgência de fama”. Para Cajero, essa atitude de Borges não é involuntária, pelo contrário, há uma “intenção deliberada” pois ele tem noção de que seus comentários podem afetar diretamente a recepção dos poemas.⁹⁰ Ademais, o jovem escritor tanto almejava o sucesso que um dos intuitos ao distribuir os exemplares como presente era “trascender geográficamente y ‘labrarse’ una fama a partir de firmas autorizadas como la de Gómez de la Serna o la de Díez – Canedo, cuya reseña envió Borges a *Nosotros* para su reproducción después de haber aparecido en Madrid”.⁹¹

Carlos García, através de suas análises, também ratifica tais ponderações, pois para além dos livros enviados como presentes, resenhas e pedidos de publicação das mesmas em revistas conhecidas, Borges teria partido para Europa com uma lista feita por seu amigo e futuro cunhado Guillermo de Torre, na qual encontravam-se nomes de “personas de la cultura” que poderiam ajudar Borges com a divulgação de *Fervor*. O que deixa claro que “Borges hizo ciertamente más de lo que cuenta en sus recuerdos para difundir su poemario”.⁹² Do mesmo modo, a pesquisadora e escritora do livro *Jorge Luis Borges Obra y Maniobras*, Annick Louis, chama atenção para os relatos de Borges, considera-os importantes, mas pondera que não podem ser “levados ao pé da letra”, já que é nítido que por trás dos “relatos de origem” há uma produção de sua imagem e de “una concepción

⁸⁸ BORGES, J. L. *Ensaio autobiográfico: (1899-1970)*, 2009, p. 38.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁰ CAJERO VÁZQUEZ, A. *Palimpsestos del joven Borges*, 2013, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁹² GARCÍA, C. *La edición princeps de Fervor de Buenos Aires*, 1997, p. 190.

particular de la propia obra”.⁹³ Louis também define os referidos relatos como “ficcionais” e afirma que esses discursos contrapõem fatos facilmente verificáveis.⁹⁴

No caso de *Fervor*, um exemplo poderia ser o período de produção da obra. O fato de Borges afirmar ter escrito os poemas entre os anos de 1921 e 1922 possibilita a correlação entre a elaboração dos poemas e a volta do escritor para sua cidade natal. Na verdade, o autor faz questão de entrelaçar seus versos com esse contexto de retorno ao lar, ou melhor, de redescoberta, pois Buenos Aires tinha se transformado bastante no período em que o autor esteve fora. Dessa maneira, o que encontrou foi uma cidade “grande e extensa, quase infinita, povoada de prédios baixos com terraços e que se estendia a oeste na direção do que os geógrafos e literatos chamam o pampa”.⁹⁵ A descrição prossegue,

Aquilo foi mais que uma volta ao lar; foi uma redescoberta. Eu podia ver Buenos Aires de perto e com entusiasmo, porque estivera afastado dela por longo tempo (...). A cidade – não toda a cidade, claro, mas alguns lugares que para mim eram emocionalmente importantes – inspirou os poemas de meu primeiro livro publicado, *Fervor de Buenos Aires*.⁹⁶

Entretanto, existem indícios de que Borges não teria escrito apenas no período destacado. Segundo Cajero, que faz uso das análises de outro estudioso do escritor, Alejandro Vaccaro, teria existido um manuscrito datado de 1914 e intitulado de “Montaña de gloria”, no qual constavam alguns poemas que, posteriormente, fariam parte de *Fervor*.⁹⁷ O autor também enfatiza, como exemplo, a prosa poética “Llamarada” que na primeira edição do livro aparece com o ano de 1919 no final da página. Logo, Cajero conclui que seria mais correto dizer que o escritor “redactó la versión definitiva de varios poemas para la primera edición de *Fervor* entre 1921 y 1922, pero no que escribió todos los textos durante esos dos años”.⁹⁸

De modo geral, todas essas considerações auxiliam em uma aproximação da forma que *Fervor de Buenos Aires* foi produzido e veiculado, inclusive certas divergências entre os relatos proferidos por Borges e aquilo que é passível de verificação pela análise material e através dos trabalhos produzidos por críticos e

⁹³ LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*, 2014, p. 31.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁵ BORGES, J. L. *Ensaio autobiográfico: (1899-1970)*, 2009, p. 37.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁷ CAJERO VÁZQUEZ, A. *Palimpsestos del joven Borges*, 2013, p. 14.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

estudiosos do escritor. Sobre esse ponto, é necessário argumentar que os comentários e explicações do próprio autor, em especial aqueles retirados do seu *Ensaio autobiográfico*, não podem ser desconsiderados uma vez que representam um caminho de leitura indicado pelo próprio Borges, uma maneira de deixar registrada sua própria perspectiva de como *Fervor* foi composto, assim como reflexões sobre sua própria prática. Isso não significa que esses relatos devem ser supervalorizados e concebidos como fontes incontestáveis, pois algo assim não existe, nem mesmo em uma autobiografia onde o referente ou o personagem descrito é o próprio sujeito, o autor e narrador de sua “própria história”.

De acordo com Verena Alberti, em “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”, ao redigir uma autobiografia o autor está reconstituindo uma “experiência vivida numa construção ‘para leitura’”, na qual aquele que escreve se movimenta “continuamente entre o que ‘é’ e o que ‘poderia ser’”.⁹⁹ É uma escrita de cunho retrospectivo que por vezes burla temporalidades e acontecimentos para gerar um texto que faça sentido para aquele que lê. Além disso, o pacto estabelecido entre o leitor e o escritor desse gênero textual não é baseado na “realidade”, mas sim em uma “relação de semelhança”, afinal é um acordo que “admite falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações na história do personagem” e isso ocorre por distintas razões “em função de sua memória, de sua posição social, ou mesmo de sua possibilidade de conhecimento”.¹⁰⁰ Apesar de ser uma escrita de si, é uma ação que exige a organização através da seleção de fatos de uma “experiência fragmentada”. Ao tentar descrever uma possível “funcionalidade” para essa forma de escrita, Alberti tece uma comparação com a história ao dizer que, “talvez, a função da narrativa na autobiografia seja análoga àquela que adquire na concepção moderna de história: a de elaborar uma explicação (um concebido) para o passado”.¹⁰¹

Desse modo, é importante destacar que o relato autobiográfico ou até mesmo as enunciações retiradas dos prólogos ou avisos que foram escritos por Borges e que fazem parte de *Fervor de Buenos Aires* são para esse trabalho mais uma fonte ou referência para traçar possíveis interpretações sobre a obra em questão, não sendo nem mais ou menos valorizadas que as demais referências

⁹⁹ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n.7, 1991, p. 66.

¹⁰⁰ Ibid., p. 76.

¹⁰¹ Ibid., p. 78.

bibliográficas e fontes. O objetivo é seguir esse estilo de “escuta”/ “leitura” que vai sobrepondo distintas perspectivas, a do escritor, a da análise da obra, textos críticos e teóricos. E assim, aos poucos, ir sondando Borges e *Fervor*. Todavia, ainda é necessário compreender mais algumas especificidades da obra que podem interferir na leitura e que vão ser discutidas na continuação desse capítulo, como sua composição, distintas edições, modificações no conjunto dos poemas e nos versos, enfim, uma escrita que foi sendo exercitada ao longo de décadas e que foge de uma narrativa “fluida”.

1. 2.

Entre variações, Jorge Luis Borges um redator de exercícios

Ao folhear *Fervor de Buenos Aires* em 1923, o leitor encontrava um conjunto de 45 poemas, uma prosa poética e um narrador-personagem que parecia caminhar entre os versos. Uma espécie de *flâneur* que observava, imaginava e transbordava para o universo literário uma representação das sensações, cheiros, lugares, sons, contrastes entre luz e sombra, diferentes ritmos temporais e sentimentos, afinal, como vimos, Borges transcreveu sua emoção elaborada em forma de poemas. A figura do *flâneur* é aquela que Walter Benjamin identificou e descreveu através das obras de outros autores, em especial nos escritos de Charles Baudelaire (1821-1867). No livro *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*,¹⁰² Benjamin apresenta um sujeito que se desenvolve em plena cidade grande, nas galerias, no asfalto, nas calçadas alargadas, uma cidade que está se tornando cada vez mais “visual” e menos “auditiva”, um observador das mudanças em meio ao movimento das multidões.¹⁰³ E é exatamente a partir dessa figura que Beatriz Sarlo e Sylvia Molloy discutem a escrita de *Fervor*.

Para Sarlo, quando Borges retorna para Buenos Aires em 1921, “a cidade da infância coincidia apenas em parte com a que se estava construindo”,¹⁰⁴ dessa maneira o escritor passou a buscar e recordar uma “Buenos Aires esquecida num momento em que esta começava a desaparecer materialmente. Essa experiência

¹⁰² BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas volume III. São Paulo: editora brasiliense, 1985.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33-36.

¹⁰⁴ SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, 2008, p. 27.

encontra seu tom poético: a nostalgia de *Fervor de Buenos Aires*”.¹⁰⁵ Portanto, Borges teria escrito em meio à modernização física, econômica, social e cultural, sendo esse o espaço viável para o desenvolvimento do *flâneur*. A autora também faz referência direta ao “passeante” de Benjamin, pois comenta que ao vagar pelos “bairros e pelo centro, o passeante atravessa uma cidade que já definiu sua configuração material, por mais que persistam os terrenos baldios, as extensões desertas e as ‘ruas sem calçada em frente’”.¹⁰⁶ Cenários que estão representados em *Fervor* sempre em contraposição ou misturados com o espaço urbano do centro da cidade. Já Molloy, que analisa a obra inaugural de Borges em diálogo com o livro de Baudelaire *Tableaux parisiens* e com as reflexões de Benjamin, entende que *Fervor* “trata, temáticamente y hasta formalmente, de una poesía de errancia, de *flânerie*”¹⁰⁷ uma escrita que gira “en torno a un sujeto deambulante que percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo”.¹⁰⁸

A correlação entre a imagem do observador que faz “botânica no asfalto”¹⁰⁹ e Borges aguça a imaginação, porém não é a única interpretação possível, um exemplo seria a recusa de Julio Pimentel Pinto em associar o escritor e a cidade narrada com a figura “benjaminiana” em questão. Para o historiador, Borges é um “narrador vivo de uma cidade tramada na memória”,¹¹⁰ o que permite pressupor que o *flâneur* seria um sujeito que “existe” em meio a um espaço real e que tece observações sobre o que está vendo ao seu redor e experimentando. Porém, no caso do escritor argentino a cidade descrita e percorrida foi sendo “miticamente reconstruída” por ele próprio, faz parte de suas lembranças e não é um simples ponto geográfico, mas um espaço cobijado com base naquilo que considera familiar, uma cidade desejada e restaurada entre o “fascínio e nostalgia por um mundo inacessível”.¹¹¹ Sendo interessante notar que o próprio Borges faz questão de enfatizar no prólogo de 1923 que seus poemas não estão circunscritos a um espaço geográfico definido:

Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco, que es inotivable por su nombre, no son ni se abatieron en

¹⁰⁵ Ibid., p. 28.

¹⁰⁶ Ibid., p. 31.

¹⁰⁷ MOLLOY, S. *Las letras de Borges y otros ensayos*, 1999, p. 192.

¹⁰⁸ Ibid., p. 192.

¹⁰⁹ Termo usado por Walter Benjamin para se referir ao *flâneur*. Cf. BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1985, p. 34.

¹¹⁰ PINTO, J. P. *Uma memória do mundo*, 1998, p. 140.

¹¹¹ Ibid., p. 141.

instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria. Mi patria – Buenos Aires – no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los Barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas.¹¹²

É pertinente ressaltar que as casas, os bairros e ruas literariamente projetadas por Borges não são ornadas apenas por objetos e paisagens, há também sentimentos que integram os lugares, como a dor, a perda e o anseio por um tempo que não é exatamente o mesmo que ele está experimentando. Outro ponto de destaque é a escrita final do trecho, composta pelo verbo no passado – “supe de amor” – o que condiz com a perspectiva anteriormente citada de Júlio Pimentel Pinto, pois o mesmo pondera que a escrita de *Fervor* é elaborada a partir de fragmentos da memória em diálogo/mesclada com a experiência do presente e com o futuro. E é por isso que o historiador vai se apropriar da ideia de *flâneur livresco*, por entender que a escrita de Borges é construída com base nas recordações pessoais e até mesmo a partir de leituras e não apenas pela observação direta de um sujeito ante a urbe.¹¹³ Dentro dessa concepção de não enquadramento de Borges à imagem do *flâneur*, podemos tomar como referência uma das descrições feitas pelo próprio Benjamin a respeito desse “personagem”:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos.¹¹⁴

Na citação destacada, é possível perceber certo encantamento por parte do *flâneur* frente a uma cidade grande e em desenvolvimento, pulsante nas suas cores, formas, fachadas, luzes, um espaço equiparável a sua própria casa e o responsável pelo desenrolar da vida. Entretanto, ao ler certos poemas de *Fervor* como “Las calles”, mencionado no início do capítulo, percebe-se que esse lugar

¹¹² BORGES, Jorge Luis. *A quien leyere*. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilloti, 1993.

¹¹³ PINTO, J. P. *Uma memória do mundo*, 1998, p. 140.

¹¹⁴ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1985, p. 35.

em ebulição e cheio de movimentação não é o espaço que Borges reconhece como íntimo e familiar. Em “Ciudad”, por exemplo, é possível compreender que o espaço tocado pela luz do ocaso e construído através da proximidade dos indivíduos que ficou gravado na memória do poeta foi se tornando cada vez mais alargado, cercado por fachadas e “luzes falsas”. Por ser um poema curto vale a pena expor o mesmo de forma completa para um melhor entendimento do que está sendo discutido:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.

Charras algarabias

entran a saco en la quietud del alma.

Colores impetuosos

escalan las atónitas fachadas.

De las plazas hendidas

rebosan ampliamente las distancias.

El acaso arrasado

que se acurruca tras los arrabales

es escarnio de sombras despeñadas.

Yo atravieso las calles desalmado

por la insolencia de las luces falsas

y es tu recuerdo como un ascua viva

que nunca suelto

aunque me quema las manos.¹¹⁵

Logo é possível notar que as modificações desse ambiente apenas encobriram aquilo que era conhecido, mas ao mesmo tempo o poeta não abandonou suas lembranças que estavam tão vivas e presentes como qualquer outro elemento dentro desse espaço. Com base nesse contexto é pertinente ressaltar que as mudanças não ficaram circunscritas ao espaço físico. As formas de se relacionar, por exemplo, também foram alteradas – do auditivo para o visual –, as distâncias até são encurtadas pelos meios de transporte, praças e centros comerciais, porém o contato interpessoal não é mais o mesmo. Dessa forma, a

¹¹⁵ BORGES, Jorge Luis. Ciudad. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

casa, lugar estimado pelo jovem escritor, se torna um espaço de manutenção da privacidade de cada indivíduo, assim como das suas recordações, uma espécie de “cápsula” que é concebida “como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta”.¹¹⁶

Por conseguinte, é imprescindível dizer que Sarlo e Molloy não são ingênuas e entendem que Borges não está descrevendo o real ou se incumbindo do papel de *flâneur*, mas fazem uso desse personagem benjaminiano assim como Júlio Pimentel Pinto com o *flâneur livresco*, na medida em que percebem cada um a sua maneira que no poemário do jovem Borges há uma forma de escrita que transmite a sensação de certo vagar característico do passeante devido ao encadeamento de imagens em sequência. E o objetivo de expor as ponderações que aproximam os poemas de *Fervor* da imagem do *flâneur* e aquelas que o afastam não foi o de defender ou priorizar uma forma de interpretação ou outra, mas evidenciar mais um ponto de partida e o quanto as letras de Borges se tornam uma fonte de leituras distintas que enriquecem continuamente a obra.

No mais, entre as cogitações apresentadas até aqui perpassaram algumas descrições e exemplos que necessitam de atenção e nos interessam mais nesse momento, visto que indicam certas diferenças entre as edições publicadas de *Fervor* no decorrer dos anos, sendo importante enfatizar que nesse estudo apenas as edições de 1923 e 1974 vão ser destacadas com mais afinco. Ao retomar brevemente o percurso feito até aqui, será possível notar que logo nas primeiras linhas dessa segunda parte do capítulo a composição numérica do poemário foi citada, um total de 46 textos formava o *Fervor* na década de 20, porém é muito provável que ao folhear *Fervor de Buenos Aires* atualmente o leitor não especializado encontre um número de poemas bem mais reduzido, apenas 33 e nenhum em forma de prosa. O mesmo vale para uma pequena parte do prólogo da primeira edição do livro citada ao longo dos argumentos sobre o descolamento de Borges em relação ao “mito geográfico”, já que o prólogo que se encontra hoje não menciona tal aspecto.

Por sua vez, o trecho de “Ciudad” anteriormente transcrito para elucidar o espaço que Borges descrevia em contraposição ao espaço do *flâneur* também pode

¹¹⁶ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1985, p. 44.

ser tomado como exemplo, visto que o referido poema não consta entre os listados no índice mais “atual”. Esses elementos podem fazer surgir um grande ponto de interrogação ou gerar certo estranhamento por parte do leitor frente a essas variações, isso ocorre porque a edição das *Obras Completas* do escritor argentino publicada pela *Emecé* em 1974 foi a base utilizada para a produção das versões comumente encontradas de *Fervor* e não a publicação de 1923. Para tentar compreender melhor a existência dessas alterações entre as edições, mesmo que de forma geral, é pertinente conhecer a princípio seus respectivos índices como consta na tabela 1 a seguir.

Tabela 1: Lista dos poemas que constam na edição de 1923 e nas *obras completas* de 1974¹¹⁷

<i>Fervor de Buenos Aires (1923) – Ed. Facsímil (1993)</i>		<i>Fervor de Buenos Aires – Ed. Emecé (1974)</i>
1	Las calles	Las calles
2	La Recoleta	La Recoleta
3	Calle desconocida	El sur
4	El jardín botánico	Calle desconocida
5	Musica pátria	La Plaza San Martín
6	La Plaza San Martín	El truco
7	El truco	Un pátio
8	Final de año	Inscripción sepulcral
9	Ciudad	La rosa
10	Hallazgo	Barrio reconquistado
11	Un pátio	Sala vacía
12	Barrio reconquistado	Rosas
13	Vanilocuencia	Final de año
14	Villa Urquiza	Carnicería
15	Sala vacia	Arrabal
16	Inscripcion sepulcral	Remordimiento por cualquier muerte
17	Rosas	Jardín

¹¹⁷ A tabela foi construída a partir dos títulos presentes na edição *Facsímil* de 1993 e dos títulos que constam na edição das *Obras Completas* de 1974. Cf.: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilloti, 1993; BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974.

18	Arrabal	Inscripción en cualquier sepulcro
19	Remordimiento por cualquier defuncion	La vuelta
20	Jardin	Afterglow
21	Inscripcion en cualquier sepulcro	Amanecer
22	Dictamen	Benares
23	La vuelta	Ausencia
24	La guitarra	Llaneza
25	Resplandor	Caminata
26	Amanecer	La noche de San Juan
27	El sur	Cercanías
28	Carnicería	Sábados
29	Alquimia	Trofeo
30	Benares	Atardeceres
31	Alba desdibujada	Campos atardecidos
32	Juderia	Despedida
33	Ausencia	Lineas que pude haber escrito y perdido hacia 1922
34	Llaneza	
35	Llamarada	
36	Caminata	
37	La noche de San Juan	
38	Sabados	
39	Cercanias	
40	Caña de âmbar	
41	Inscripcion sepulcral	
42	Trofeo	
43	Forjadura	
44	Atardeceres	
45	Campos atardecidos	
46	Despedida	

Fonte: Tabela feita pela autora

As *Obras completas* de Borges – diferentemente do que se espera de uma publicação desse tipo, que seria compilar todos os textos de um escritor em um

volume – foram constituídas através de uma enorme seleção executada pelo próprio Borges. Segundo Annick Louis, entre 1919 e 1960 Borges teria publicado cerca de “mil textos”, porém consta na publicação das primeiras *Obras completas* do escritor um número bem mais reduzido.¹¹⁸ O que demonstra certo ímpeto de “criação” e “seleção” por parte de Borges que manipula suas obras de modo a criar distintos “efeitos de sentido”.¹¹⁹ A ação do escritor sobre seus próprios textos é tão grande que Jean Pierre Bernès, editor da versão crítica das *Obras completas* publicadas pela *Bibliothèque de la Pléiade*, caracterizou Borges como um “inquisidor”:

Borges constantemente reescreveu sua obra, aproveitando cada reedição para modificar o conteúdo de suas coleções de poesia, artigos e ensaios; ele movia textos, corrigia alguns, eliminava outros (...). Borges era para si mesmo e para suas obras o mais temível dos inquisidores.¹²⁰

Dessa forma, é possível notar que a ação de Borges não se reduz à pura e simples eliminação, pois o escritor modificava o conteúdo, corrigia textos e versos de maneira continuada, inclusive na edição crítica, afinal esta só pode ser elaborada com a ajuda e consentimento do mesmo.¹²¹ Sendo assim, é pertinente destacar através dos estudos de outros estudiosos alguns dos possíveis motivos dessas alterações que não ficaram circunscritas a *Fervor*, mas que constam ao longo de toda a carreira do escritor. Como algumas das proposições feitas por Annick Louis no seu estudo, em particular duas ideias: a de que as alterações podem ocorrer devido à mudança de contexto de publicação – do editorial, suplemento e revista para o formato livro - e a noção de que Borges estava construindo uma imagem não cronológica de sua própria obra.

¹¹⁸ LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*, 2014, p. 5.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15-17.

¹²⁰ Tradução minha, no original: “Borges a constamment récrit son oeuvre, profitant de chaque réédition pour modifier le contenu de ses recueils de poésie, d’articles, d’essais; il déplaçait des textes, en corrigeait quelques-uns, en éliminait d’autres (...). Borges était pour lui-même, et pour ses ouvrages, le plus redoutable des inquisiteurs”. Cf. BERNÈS, Jean Pierre. Note sur la présente édition. In: BORGES, Jorge Luis. **Borges Oeuvres Complètes**. Volume I. Paris:Éditions Galimars, Bibliothèque de la pléiade, 1993, p. LXXXI.

¹²¹ Logo na nota de apresentação do livro, Bernès faz questão de ressaltar que a obra só foi produzida graças ao apoio de Borges que não só orientou o trabalho e compartilhou reflexões, mas também apontou os textos que poderiam ou não ser “desenterrados”. Nas palavras do editor crítico: “Bien plus, lors des entretiens que nous avons eus avec lui, à Genève, en 1986, il a guidé notre travail, en nous livrant avec générosité ses réflexions sur son oeuvre, et en nous indiquant quels textes oubliés il acceptait que l’on exhumât pour l’occasion”. Cf. BERNÈS, J. P., *Note sur la présente édition*, 1993, p. LXXXI.

O primeiro ponto está relacionado ao fato de que “casi todos los textos de Borges conocieron una primera instancia de publicación en diarios y/o revistas, argentinos en su mayoría, entre 1919 y 1960”.¹²² E no decorrer de seu trabalho Annick Louis elabora algumas tabelas que auxiliam de maneira mais esquemática na construção de uma visão sobre o que ela está tentando demonstrar. Em uma delas há um quadro em que consta uma lista de revistas nas quais Borges publicou entre 1919 e 1933. Contudo, é possível fazer um recorte a partir da mesma para citar uma amostra temporal que vai apenas até o ano do lançamento de *Fervor*, desse modo encontramos um total de 15 revistas entre as quais o lugar de publicação não está apenas dentro do território argentino, ou melhor, Buenos Aires, pois existem publicações citadas de vários veículos cuja origem da edição é Genebra, Sevilha/Madrid, Palma e Maiorca.¹²³ Ou seja, revistas que Borges teve contato, em particular no período em que viveu na Europa e nas quais publicou poemas que posteriormente foram usados em *Fervor*, porém não da mesma forma que no meio editorial da primeira publicação.

Um exemplo é a “Noche de San Juan”, que consta no primeiro número publicado da *Revista de Literatura Proa* em agosto de 1922.¹²⁴ O poema assinado por Borges vai aparecer na primeira edição de *Fervor* e nas demais versões do livro. Em linhas gerais, as alterações ocorrem principalmente na disposição dos versos, ou seja, modifica a diagramação, assim como o uso das letras maiúsculas e minúsculas, pontos e algumas poucas palavras. Para exemplificar é possível tomar como base o décimo verso que aparece em *Proa* como, “Bien recuerdan las calles”,¹²⁵ enquanto no formato de livro o termo “bien” aparece com letra minúscula e na versão das *Obras completas* está como “hoj las calles recuerdan”.¹²⁶ Outra mudança que pode ser sinalizada é em relação ao próprio título que nas diferentes versões de *Fervor* aparece com o “La” na frente – “La noche de San Juan”.

O conteúdo do poema não sofre grandes alterações, pois nas três versões citadas (*Proa*, *Fervor* (1923) e *Fervor* (1974)) há um conjunto de imagens, entre o poente, sombras, fogueiras e árvores que transportam o leitor para uma rua que

¹²² LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*, 2014, p. 24.

¹²³ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁴ BORGES, Jorge Luis. Noche de San Juan. **Revista de Literatura PROA**. Buenos Aires, n° 1, ago., 1922, não paginada.

¹²⁵ *Ibid.*, 1992.

¹²⁶ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 44.

“recorda” o tempo em que era como as grandes distâncias do campo, a saber, seus últimos cinco versos: “La sombra es apacible como una lejanía;/ hoy las calles recuerdan/ que fueron campo un día./ Toda la santa noche la soledad rezando/ su rosario de estrellas desparramadas”.¹²⁷Já em relação às variações que abarcam toda a obra, Annick Louis pondera que as maiores mudanças ocorrem nos paratextos e na própria elaboração dos livros. Além disso, a estudiosa explica que

A primera vista, el escritor parece respetar el texto, aunque sería tal vez más acertado decir que no introduce modificaciones espectaculares; se limita, en la mayoría de los casos, a trocar una palabra por otra, a modificar la puntuación, a agregar unas notas al pie, o a incorporar alguna nueva frase.¹²⁸

As modificações citadas podem parecer simples, mas o que a autora tenta demonstrar é que a mudança de um contexto de publicação para outro exige adaptações por parte de Borges mesmo que mínimas, o que influencia diretamente na forma de criação e recepção do poema, ensaio ou artigo. Louis também explica que em uma revista, por exemplo, o texto não aparece isolado, há outros na mesma página, assim como imagens e gravuras, no mais cada veículo apresenta uma orientação estética e política distinta e contam com um público leitor que também é diferente.¹²⁹E como foi destacado, Borges publica em vários veículos a partir da década de 1920, logo a indagação “*¿Dónde publicar que?*” deve ter sido feita pelo escritor várias vezes antes de publicar algo e ao organizar esses diferentes textos em formato de livro ou em *Obras completas*: “*el problema parece haber sido: ¿qué recuperar y qué orden otorgar a lo que se arranca al olvido, y por lo tanto, a su primer contexto de publicación?*”.¹³⁰ Sendo pertinente ressaltar que para a organização específica de seus livros e coleções “*el orden de escritura y de publicación no son determinantes*”,¹³¹o que nos leva ao segundo ponto: a produção de uma imagem não cronológica de sua própria obra.

Segundo Annick Louis, “Borges provoca una ruptura en su continuidad”,¹³² pois ao organizar seus diferentes trabalhos em uma coleção o escritor, na verdade, está construindo e reelaborando suas letras, desse modo a ordem de publicação não é importante, as modificações e “retoques” por parte do

¹²⁷ Ibid., p. 44.

¹²⁸ LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*, 2014, p. 26.

¹²⁹ Ibid., p. 24.

¹³⁰ Ibid., p. 28.

¹³¹ Ibid., p. 28.

¹³² Ibid., p. 221.

escritor são feitas em prol do “estabelecimento de diálogos” entre os textos que seleciona para cada livro.¹³³ Dessa forma, a construção literária empreendida por Borges gerou várias discussões e hipóteses como a questão da reescritura ou da reciclagem textual, porque havia o entendimento de que as manipulações, recortes, inclusões e eliminações que o escritor realizava em seus trabalhos não eram feitas de modo arbitrário ou aleatório, pelo contrário.

É comum ver associações entre as obras de Borges e o uso de citações falsas atribuídas a escritores reais ou vice-versa, a imagem de um *flâneur livresco* que mescla fragmentos pessoais com aquilo que adquiriu através dos livros de outros autores, afinal a biblioteca era o universo para ele. Da mesma forma o uso dos seus próprios textos também é citado, pois “seus livros são continuamente *reescritos*, visando a novas edições, justificadas pela vontade de excluir determinados trabalhos, julgados indesejáveis, ou incluir outros, produzindo uma nova versão essencialmente distinta das formas anteriores do livro”.¹³⁴ É justamente por essa forma de produção que sua escrita vai ser associada à reescritura, afinal o que Borges fez desde seus poemas até os contos fantásticos foi produzir com base na reelaboração de seus próprios trabalhos e leituras, o que justifica muitas vezes a repetição de temas como o espaço do arrabalde, os tigres, o tempo ou os espelhos. O repetir, no caso, era apenas uma forma de manter os diálogos e construir uma rede repleta de pontos de contato para uma obra que através das “rupturas” se fez contínua.

Outra maneira de compreender a escrita de Borges ou o “paradigma de uma forma do pensar e do operar literário” é através da reciclagem textual.¹³⁵ Logo nas primeiras linhas de sua introdução Antonio Cajero Vázquez ressalta a “permeabilidade” existente entre os textos de Borges como um “cordão umbilical”.¹³⁶ Além disso, considera que o ato de retirar um texto de um contexto de produção para colocá-lo em outro atualiza e potencializa o sentido do mesmo. O estudioso também não deixa de citar que o escritor argentino foi alvo de críticas pela constante repetição de temas e reelaboração de seus textos, porém Borges fez dessa “censura” uma especificidade do seu fazer literário, pois sabia que

¹³³ Ibid., p. 221-222.

¹³⁴ PINTO, J. P. *Uma memória do mundo*, 1998, p. 182.

¹³⁵ Ibid., p.182.

¹³⁶ CAJERO VÁZQUEZ, A. *El texto y sus contextos*, 2017, p. 9.

se repetía, que todo lo que había hecho estaba prefigurado en su primer libro, que ensayaba una y otra vez sobre unos cuantos temas, en fin, que padecía una propensión a autoplagiarse. Más que ofenderlo, Borges asumió esta censura como una distinción.¹³⁷

De acordo com Cajero, o engenho em questão perpassa pelo ato de reescrever, mas não pode ser reduzido apenas a esse fator,¹³⁸ não à toa o estudioso defende a ideia de reciclagem textual e para organizar seu argumento caracteriza essas duas formas de escrita. No primeiro caso, o “trabalho de reescritura” pode ser compreendido a partir de processos como “la ampliación, la supresión, la inversión o sustitución de versos, líneas o capítulos íntegros”.¹³⁹ Ações que fazem parte das manipulações que Borges emprega em suas obras, mas que também podem ser ampliadas, em particular “al ámbito del paratexto: prólogos, posdatas, notas al pie, títulos, en fin, interviene su obra cuanto puede con un estricto control sobre los procesos editoriales”.¹⁴⁰ Já a reciclagem ocorre através da reutilização de fragmentos, versos, traduções, prólogos, entre outros materiais de um texto específico em outra obra.¹⁴¹ Entretanto, o autor também explica que não basta uma simples repetição dos extratos textuais. Para ser considerado um texto reciclado é necessária uma mudança de contexto. Por exemplo, existem diferentes edições de *Fervor de Buenos Aires* nas quais é possível identificar variações dos poemas “Sábados” e “Arrabal”, porém isso não pode ser caracterizado como reciclagem e sim reescritura, afinal o contexto é o mesmo – o da escrita de *Fervor*.¹⁴² Em linhas gerais, Cajero demonstra que a reciclagem textual ocorre

en situaciones extremas pero habituales en Borges, adquiere un registro textual distinto del que le dio origen: puede pasar de una reseña a un relato, de una traducción a un libro antológico, de un ensayo a un prólogo o de un apócrifo a un texto firmado por Borges.¹⁴³

Ou seja, de acordo com as proposições citadas a mudança de contexto é o ponto crucial para a caracterização da reciclagem textual. Em todo caso, é pertinente considerar que ambas as perspectivas destacadas, a reescrita e a reciclagem, auxiliam na aproximação das obras fragmentadas e repletas de

¹³⁷ Ibid., p. 9.

¹³⁸ Ibid., p. 15.

¹³⁹ Ibid., p. 21.

¹⁴⁰ Ibid., p. 21.

¹⁴¹ Ibid., p. 15.

¹⁴² Ibid., p. 17.

¹⁴³ Ibid., p. 20-21.

variações do escritor argentino, pois elas não foram elaboradas ao acaso, todas as modificações e ações consideradas “inquisitórias” por parte de Borges faziam parte desse processo de escrita ou do seu “operar literário”. Desse modo, e com todas essas ponderações em mente, é imprescindível discutir de maneira mais específica o próprio *Fervor* no que tange às suas edições e variações, mas ainda contando com as contribuições de Antonio Cajero Vázquez, que em *Palimpsestos del joven Borges: escritura y reescrituras de Fervor de Buenos Aires (1923)*, apresenta como objetivo realizar uma análise “exaustiva” de *Fervor de Buenos Aires*, pois percebe a falta de pesquisas que tenham por objeto “integral” o poemário em questão.¹⁴⁴ E nesse estudo em específico, Vázquez lista todas as edições em que *Fervor de Buenos Aires* aparece entre as décadas de 1920 e 1980, assim como o índice de cada uma dessas versões. De modo geral, o autor apresenta nove edições que, além da de *Fervor* de 1923, constam em coleções organizadas com os respectivos títulos de *Poemas*, *Obra poética* e *Obras completas*, como é possível observar nos tópicos a seguir:¹⁴⁵

- *Fervor de Buenos Aires* – **1923**;
- *Poemas (1922 - 1943)* – **1943**;
- *Poemas (1923 - 1953)* – **1954**;
- *Poemas (1923 - 1958)* – **1958 e 1962**;
- *Obra poética (1923 - 1964)* – **1964**;
- *Obra poética (1923 - 1966)* – **1966, 1967 e 1969**;
- *Fervor de Buenos Aires* – **1969**;
- *Obra poética (1923 - 1969)* – **1972**;
- *Obras completas* – **1974**;
- *Obra poética (1923 - 1977)* – **1981**.

É importante enfatizar que existem algumas diferenças entre a organização de Cajero e o que se encontra disponível na linha temporal do *Borges Center*. Um primeiro apontamento é em relação à edição de *Poemas (1923-1958)* que teria sido publicada em dois anos 1958 e 1962, porém na linha do tempo do site

¹⁴⁴ CAJERO VÁZQUEZ, A. *Palimpsestos del joven Borges*, 2013, p. 10.

¹⁴⁵ Os anos de publicação foram destacados em negrito para evitar confusão em relação aos marcos temporais de cada coleção. As versões foram listadas de acordo com uma tabela elaborada por Vázquez, na qual constam as diferentes edições e o índice de cada uma delas. Cf. CAJERO VÁZQUEZ, A., Op., Cit., 2013, p. 199.

dedicado aos estudos de Borges não há menção sobre essa última edição. Na lista do pesquisador também consta a *Obra poética* (1923-1966) de 1966, 1967 e 1969, entretanto essa última data não aparece no *Borges Center* como *Obra Poética* e sim como uma nova edição de *Fervor* que também foi sublinhada por Cajero. Por fim, ainda é possível observar duas outras divergências, dado que apenas no centro de pesquisa de Borges há destaque para uma edição de *Fervor* publicada em 1970, que seria uma versão em diálogo com a de 1969, porém com ilustrações feitas por Norah Borges. No mais, a versão de 1981 que Cajero apresenta como *Obra Poética*, no centro Borges consta como *Antologia poética* (1923-1977). Fora essas considerações, todas as demais datas das edições estão em diálogo nos dois meios citados. No mais, é importante destacar que exceto as edições de 1923, 1943 e 1981, todas as outras versões foram publicadas pela Emecé.¹⁴⁶

Apesar da existência de pequenas discrepâncias entre as duas fontes consultadas, as informações sobre as publicações de Borges mencionadas são suficientes para conhecer as diferentes edições de *Fervor de Buenos Aires* e entender que é justamente nesses momentos de publicação que Borges aproveita para modificar sua obra e realizar todas as manobras que foram listadas até aqui gerando variações. Desse modo, é significativo discutir de forma geral algumas alterações que saltam aos olhos quando se lê *Fervor* na versão de 1923 e na de 1974, sendo imprescindível destacar que o acesso à primeira versão do livro está sendo feito através da edição facsímil de *Fervor de Buenos Aires*, produzida por Alberto Casares em 1993, e que as citações que vão ser usadas a seguir para exemplificar as mudanças vão seguir respectivamente a ordem de publicação (1923-1974).

O poema que abre o livro “Las calles” merece destaque, pois esteve presente na obra desde a primeira publicação sofrendo modificações apenas a partir da década de 1960. As variações não foram muitas, segundo Jean Pierre Bernès o poema que define o “espaço geográfico sentimental da coleção” não sofre alterações na estrutura, mas em detalhes.¹⁴⁷No que tange aos versos,

¹⁴⁶ De acordo com os dados apresentados no início do capítulo e aqueles que constam no *Borges Center*, a edição de 1923 foi publicada em Buenos Aires pela *Imprenta Serrantes*; a de 1943 foi publicada pela *Losada*, também de Buenos Aires; e a de 1981 consta como publicada pela *Alianza* em Madrid. Cf. *Borges Center*. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

¹⁴⁷ Tradução minha, no original: “l’espace géographique-sentimental du recueil” Cf. BERNÈS, J.P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1277-1278.

podemos observar que em 1923 “Las calles” aparece com 22 e na versão de 1974 o poema conta com apenas 21, porém isso não afeta o conteúdo e as variações são de fato são “detalhes”, como por exemplo, o verso dois, que aparece como “ya son la entraña de mi alma”¹⁴⁸ e depois sofre uma pequena redução, pois Borges apenas registra “ya son mi entraña”.¹⁴⁹ Há também usos de termos diferentes como “calles enérgicas”¹⁵⁰ que posteriormente é apresentado como “ávidas calles”,¹⁵¹ assim como “codicioso de almas”¹⁵² que passa a ser escrito como “el solitario”.¹⁵³

Em outras partes do poema as alterações parecem ser uma grande brincadeira por parte do escritor ou um jogo sutil, pois Borges retira elementos que constavam na primeira edição, mas ao mesmo tempo não altera o sentido do que foi escrito. Os quatro versos finais do poema elucidam bem isso, visto que na primeira versão se nota o uso dos pontos cardinais: “Hacia los cuatro puntos cardinales/ se van desplegando como banderas las calles;/ ojalá en mis versos enhiestos/ vuelen esas banderas”,¹⁵⁴ já na edição das *Obras completas* o leitor consegue entender que Borges está se referindo aos marcos de orientação espacial, mas esses são reduzidos a três, afinal a noção de leste é suprimida: “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”.¹⁵⁵ Para Bernès, a mudança mais significativa desse poema é a substituição do termo arrabal, “que implica uma noção vaga de um espaço indefinido e transitório carregado de esperança e imbuído de uma mitologia urbana em formação”, para a palavra bairro, que “denota uma categoria comum do espaço urbano”.¹⁵⁶

Outro movimento executado por Borges e que pode ser citado está relacionado às dedicatórias que são simplificadas entre as edições ou então acrescentadas. Um poema em que isso ocorre é “La plaza San Martin”, dedicado

¹⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. Las Calles In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

¹⁴⁹ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 17.

¹⁵⁰ BORGES, J. L. Las Calles, Op., Cit., 1993, não paginado.

¹⁵¹ BORGES, J. L. Op., Cit., 1974, p. 17.

¹⁵² BORGES, J. L. Op., Cit., 1993, não paginado.

¹⁵³ BORGES, J. L. Op., Cit., 1974, p. 17.

¹⁵⁴ BORGES, J. L. Op., Cit., 1993, não paginado.

¹⁵⁵ BORGES, J. L. Op., Cit., 1974, p. 17.

¹⁵⁶ Tradução minha, no original: “qui implique la notion floue d’espace indécis et transitoire porteur d’espérance et chargé d’une mythologie urbaine en devenir, fait place au terme générique *barrio* (quartier) qui ne dit plus qu’une banale catégorie de l’espace urbain”. Cf. BERNÈS, J. P., *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1278.

“A Macedonio Fernández, espectador apasionado de Buenos Aires”,¹⁵⁷ porém em 1974 o escritor retira o que aparece após a vírgula deixando a mensagem mais direta, apenas “a Macedonio Fernández”.¹⁵⁸ O poema “Inscripción sepulcral” também apresenta mudança na ordem da própria frase, porque aparece em um primeiro momento dedicado “Para el coronel Don Isidoro Suárez, mi bisabuelo”¹⁵⁹ e posteriormente assume a escrita “para mi bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez”.¹⁶⁰ Interessante perceber que as dedicatórias são elementos que expõem aspectos pessoais de Borges, pois são endereçadas a pessoas que lhe são próximas e consideradas importantes, sendo esse um espaço de permeabilidade entre o “literário” e a sua vida pessoal. E se *Fervor* já soa como um conjunto de poemas em que as linhas entre a escrita e o universo biográfico do escritor estão sempre interligadas, as dedicatórias ampliam ainda mais essa sensação.

Sobre esse aspecto é interessante citar o poema “Sábados”, dedicado carinhosamente “para mi novia, Concepción Guerrero”.¹⁶¹ Na versão das *Obras completas* apenas siglas foram registradas no espaço reservado ao oferecimento, “A C.G.”.¹⁶² A história de ambos começa mais ou menos no final de 1921 ou no início de 1922, assim que Borges retorna da Europa e antes da publicação de *Fervor*.¹⁶³ É possível encontrar relatos sobre a relação dos dois nas correspondências que Borges trocava com seu amigo Jacobo Sureda, porque em uma carta datada de “29 de maio de 1922” Borges fala sobre seus sentimentos por Guerrero: “Já disse a você (...) que estou apaixonadíssimo – isso mesmo – por uma admirável menina (...), sangue andaluz, grandes olhos pretos e uma grata e aprazível serenidade, como um mar de ternura. Dói-me deixá-la”.¹⁶⁴

Nesse período, a dificuldade em se afastar de sua amada – “deixá-la” – pode estar relacionada à separação por alguns dias, até o próximo encontro oportuno. Todavia, em meados de 1923 a família de Borges viaja novamente para

¹⁵⁷ BORGES, Jorge Luis. La Plaza San Martín. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

¹⁵⁸ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 21.

¹⁵⁹ BORGES, Jorge Luis. Inscripción sepulcral. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

¹⁶⁰ BORGES, J. L. Op. Cit., 1974, p. 24.

¹⁶¹ BORGES, Jorge Luis. Sábados. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

¹⁶² BORGES, J. L. Op., Cit., 1974, p. 46.

¹⁶³ Em relação a esses dados de caráter mais biográfico, Cf. VÁZQUEZ, M. E. *Jorge Luis Borges: esplendor y derrota*, 1999, p. 73-78.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 74.

a Europa, o que obriga um distanciamento maior entre os dois. O jovem escritor passa a planejar sua vida em prol dessa relação, pois queria entrar para Faculdade de Filosofia e Letras assim que retornasse para Buenos Aires e em seguida casar com Guerrero. Porém, quando a família regressa para sua cidade natal em 1924, os planos não se concretizam, o reencontro não foi tão doce quanto a paixão, na verdade foi “decepcionante”, o que pode justificar, de certo modo, a substituição da dedicatória mais explícita do poema.¹⁶⁵

Entretanto, “Sábados” apresenta outras especificidades para serem comentadas além dos aspectos amorosos da vida do escritor, porque ele sofre um processo de composição que perpassa pela mudança de contexto de publicação. Em 1922, Borges publica na *Revista Nosotros* em setembro e depois na *Monomètre* no mês de outubro um poema intitulado “Sábado”, no singular. Nessas duas publicações o poema é composto por 14 versos, porém é possível encontrar diferenças nos termos e forma de escrita, como no quarto verso que a princípio consta “de bordear tu viver” e posteriormente “de ir *orillando* tu alma”. Outras alterações podem ser observadas no penúltimo verso no qual troca o termo “belleza” por “hermosura”. Em linhas gerais, todos os versos desse poema vão ser posteriormente utilizados para compor a primeira estrofe de “Sábados”, no plural, que faz parte de *Fervor*.¹⁶⁶ E ao realizar uma comparação entre a publicação de 1923 com a de 1974 é possível notar uma supressão significativa de estrofes e versos, pois a princípio o poema foi composto por 5 estrofes e 52 versos e depois assumiu uma forma mais reduzida com 4 estrofes e apenas 28 versos. No mais, é interessante notar que grande parte do conteúdo é mantido, o escritor apenas retira trechos mais explícitos que tratam, por exemplo, dos lábios de Concepción, como se atesta na segunda estrofe de 1923 que foi retirada da versão das *Obras completas*.

No hay más que una sola tarde
la única tarde de siempre.
Aquí está su remanso. Las palabras
no logran arraigarse en su paraje

¹⁶⁵ Ibid., p. 73-78.

¹⁶⁶ As informações sobre essas publicações nas revistas *Nosotros* e *Monomètre*, assim como detalhes em relação às variações entre as publicações podem ser encontradas nos *Textos recobrados*. Cf. BORGES, Jorge Luis. **Textos Recobrados** (1919-1929). Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1997, p. 159-160.

y se escurren como agua.
El corazón refleja
tus labios que una noche serán besos
y mis ojos abiertos como heridas
habrán de sostener otros lugares.
Te traigo vanamente
mi corazón final para la fiesta.¹⁶⁷

Ao mesmo tempo, “Sábados” é um poema que carrega certo pesar e tristeza, como se o escritor já soubesse da necessidade de separação forçada dessa relação, pois nos versos iniciais Borges esclarece que a presença da jovem logo irá “queimar” como uma recordação. “Benjuí de tu presencia/ que ire quemando luego en el recuerdo/ y miradas felices/ de bordear tu vivir”, início que também é eliminado da edição de 1974.¹⁶⁸ Dentro dessa temática de supressões feitas pelo escritor podemos citar “El sur”, pois à primeira vista pode ser considerado um poema que foi mantido nas diferentes edições, algo passível de ser observado através do índice apresentado na tabela 1, porém Borges apenas mantém o título igual, na verdade são poemas completamente distintos. No caso do “El sur” que acompanha a primeira edição de *Fervor* alguns elementos como o poente, as casas e a tarde aparecem, mas a temática como um todo apresenta uma atmosfera “belicosa e metálica”,¹⁶⁹ na medida em que narra um cenário de casas empoeiradas, campos com rastros de barreiras e batalhas, a presença de exércitos. O poema também descreve uma “precisión militar de tiempo y señales/ y un militar desorden de alternativas de lucha”.¹⁷⁰ Já no segundo caso, os versos não apresentam nenhuma correlação como cenário descrito ou a esse universo de batalhas, pelo contrário, é construído com base em um narrador que descreve suas lembranças a partir de pontos específicos, de espaços que eram considerados íntimos para Borges, como pátios, bancos e saguões:

Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,

¹⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. Sábados. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado

¹⁶⁸ Ibid., não paginado.

¹⁶⁹ BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1280.

¹⁷⁰ BORGES, J. L. El Sur. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

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 jazmin y la madre selva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
- esas cosas, acaso, son el poema. ¹⁷¹

Ao tentar encontrar motivos que possam esclarecer tais ações por parte de Borges, para além daqueles que já foram destacados como a mudança de contexto de publicação e a forma de produção literária, é possível citar outras perspectivas como a explicação proferida pelo próprio escritor ao afirmar no prólogo de 1969, que também consta na edição da Emecé de 1974, que sua ação não foi de “reescrita” do livro, mas sim de mitigar “sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades”.¹⁷² Jean Pierre Bernès, por sua vez, comenta ao analisar “El sur” que as mudanças e cortes que Borges realiza em *Fervor* estariam em diálogo com as tendências ultraístas que o escritor posteriormente renega, ou seja, o uso constante de metáforas e exageros no que se refere aos adjetivos.¹⁷³ Para mais, Borges também estaria se afastando de um diálogo com alguns poemas que escreveu antes de *Fervor* e que acabou “destruindo”, como “Trinchera”, “Rusia” e “Gesta maximalista”, narrativas que foram elaboradas em louvor à Revolução Russa.¹⁷⁴ Essas hipóteses fazem sentido e agregam muito no entendimento da forma como o escritor manejou sua obra, todavia há outro indício que pode ser citado no que se refere à compreensão da maneira de redação característica de Borges, a escrita como um grande exercício.

No entanto, antes de entrar nesse tema é pertinente enfatizar que a partir da exposição geral dos poemas anteriormente citados fica um pouco mais claro o

¹⁷¹ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 19.

¹⁷² *Ibid.*, p. 13.

¹⁷³ BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1280 -1281.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.1266.

“polimento” que Borges executou em *Fervor* a cada nova edição, através de substituições de termos e versos, retirada de estrofes inteiras, mudança de dedicatórias e uso de títulos iguais para poemas totalmente distintos. Desse modo não seria descabido questionar se as incursões do escritor sobre suas letras não poderiam dificultar o acompanhamento por parte do leitor do desenvolvimento da obra de Borges ao longo do tempo, o que inclusive parece benéfico ao escritor, pois ele se coloca contra certas categorias como “obra da juventude”, “primeiro livro” ou “borrador”.¹⁷⁵ Entretanto, para Annick Louis toda essa urdidura por parte do escritor acaba gerando uma grande rede que não leva a “desaparición de los rastros de los libros originales”.¹⁷⁶ Para tentar exemplificar melhor a existência desses rastros na própria obra, assim como o fato de Borges tomar os poemas e a escrita como um grande exercício, é relevante citar o prólogo presente na edição de 1974 e o aviso ao leitor que o precede.

O prólogo datado em 18 de agosto de 1969 apresenta o livro em apenas três parágrafos através de uma escrita “retrospectiva”, pois faz comparações e tece comentários sobre “o jovem” que escreveu em 1923 e “el señor que ahora se resigna o corrige”.¹⁷⁷ Aponta escritores consagrados em que se inspirava e como Schopenhauer, Stevenson e Whitman, também destaca aqueles que aprovaram seu livro na época de modo “generoso”, descreve seus objetivos no período e aquilo que passou a buscar depois de mais velho e mesmo com pequenas diferenças nas intenções ambos ainda seriam “os mesmos”. Apesar de ser um texto curto e de transmitir a sensação de que é apenas um escritor redigindo um novo prólogo para rerepresentar um trabalho que fez anos atrás, Borges de modo muito perspicaz deixa marcas de que o *Fervor* que se encontra nas mãos do leitor na verdade é um livro distinto do da década de 1920, porque ele esclarece que corrigiu e que por vezes o aceitou da forma que estava, além de todos os aspectos já ressaltados, como o ato de mitigar “excessos” ou “limar” determinadas partes que considerou necessárias. Talvez essa tenha sido a forma mais sutil que Borges encontrou para montar mais uma vez o seu labirinto, ao dizer e ao mesmo tempo não dizer, afinal o que esses atos de “correção” e polimento do seu próprio poemário encobrem são todas as manipulações, eliminações de versos, palavras e poemas inteiros, esconde

¹⁷⁵ LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*, 2014, p. 222.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 224.

¹⁷⁷ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974 p. 13.

um grande quebra-cabeça de variações. Um universo que só é explorado por aqueles que têm acesso às várias edições da obra ou a estudos sobre a mesma, fora isso o que o prólogo de Borges permite conjecturar é que a obra sofreu modificações, mas não uma “reescrita” completa. Desse modo, é relevante tentar averiguar como o próprio Borges encara e pensa o seu fazer literário que gera alterações nos versos. Com esse propósito é pertinente tomar como suporte o aviso ao leitor – *A quien leyere* – que é colocado logo após o prólogo de *Fervor* e que será reproduzido integralmente a seguir:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.¹⁷⁸

A mensagem parece ser simples, Borges inicia se redimindo com o leitor caso este tenha expectativas de encontrar versos bem construídos e elaborados, ao mesmo tempo considera que os “papéis” de leitor e escritor/redator são ocasionais, visto que “nuestras nada poco difieren”. Todavia, esse pequeno aviso contém mais significados do que aparenta principalmente porque a existência dele implica, de certa forma a manutenção de partes do texto de 1923, pois as linhas que formam a mensagem são na verdade uma variação da última parte do prefácio intitulado “*A quien Leyere*” que acompanha a primeira edição do livro. O prólogo em questão é bem maior do que o que foi anteriormente comentado e com mais detalhes.

Nas linhas que escreve para a apresentação do livro em 1923, Borges inicia comentando o papel do próprio prefácio para em seguida definir o que vai representar em seus poemas, ou seja, elementos e lugares que fogem do mito geográfico pré-estabelecido como foi possível notar no decorrer desse capítulo. Borges também aproveita para comentar que sua escolha acabou gerando certas críticas por parte daqueles que “en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos (...)”,¹⁷⁹ queixas que o escritor tratou de rejeitar, pois seu objetivo seria exaltar a “atual visão portenha” e os “lugares” pelos quais passava caminhando, nas palavras de Borges:

¹⁷⁸ BORGES, 1974, p. 15.

¹⁷⁹ BORGES, J. L. *A quien leyere*. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado

Sin miras a lo venidero ni ahoranzas de lo que fué, mis versos quieren ansalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas (...) Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo, Sitio por donde discurrió nuestra vida. se introduce poco a poco en santuario.¹⁸⁰

O escritor, para além de evidenciar o “conteúdo” de seus poemas também vai demonstrar conhecimento de outras obras literárias através de comentários sobre autores dos quais sua escrita se afasta e de outros que se aproxima. É pertinente enfatizar que para Borges os poemas não podem ser reduzidos à noção de “essência” e sim de “*hechura*”, ou seja, o fundamental para o escritor não era o resultado do que produziu literariamente, mas sim o processo de elaboração dos seus versos. Já no final do prólogo o escritor comenta sobre a estrutura dos versos, o uso da língua e a utilização constante de metáforas, nessa parte Borges utiliza praticamente o mesmo termo que Ortelli na resenha apresentada no início do capítulo, pois o livro se aproximaria do método de “enfilamento de imagens”. Todavia, é no final dessa apresentação que se encontra um pequeno parágrafo que também funciona como uma mensagem ao leitor, o que nos interessa mais, pois auxilia na compreensão das variações e manutenções que o “*A quien leyere*” de 1974 sofre, o trecho informa:

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permíteme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escritor – el desconfiado y fervoroso escritor – de mis versos.¹⁸¹

Ao comparar os dois fragmentos, o aviso ao leitor que consta na edição de 1974 e a última parte do prefácio de 1923, percebe-se que o conteúdo da mensagem transmitida foi pouco modificado. Borges apenas deixou as frases mais sucintas e trocou algumas palavras como *logrado* por *feliz*, *atrevimiento* por *descortesía*, *escritor* por *redactor*, entregando um texto mais “resumido” e enfático ao *leyente* ou *lector*. Porém, essas pequenas mudanças apresentam alguns indícios importantes para compreender a forma com que Borges entende sua própria escrita, em especial a troca do termo “*versos*” por “*ejercicios*”. Uma variação de palavras que abre espaço para conjecturar que Borges encara o

¹⁸⁰ Ibid., não paginado.

¹⁸¹ Ibid., não paginado.

processo de escrita como algo passível de ser feito muitas e muitas vezes, pois ao eleger o termo “exercícios” o escritor demonstra o quanto, no seu processo de “*hechura*”, os versos são artificios móveis que podem ser alterados, reutilizados e refeitos, já que o ato de “exercitar” pode ser interpretado como a prática constante de algo, mas não em busca do “aperfeiçoamento” e sim pela possibilidade ilimitada de criação e recriação.

Tomar a escrita de Borges a partir da ideia de exercícios é mais uma maneira de compreender a existência de tantas variações no decorrer das diferentes edições, pois o escritor não produziu modificações apenas devido à mudança de contexto de publicação, à reescrita, à reciclagem ou ao bel prazer, a inquirição de Borges existia pela consciência de que sua prática literária e em particular os versos de *Fervor* eram exercícios, o que implica uma ação contínua de releitura e escrita. Dessa forma o *a quien leyere*, assim como o prólogo de 1969, podem ser considerados, para além dos próprios poemas, meios profícuos nos quais se encontram rastros e camadas que ligam as duas publicações em evidência e fornecem indícios importantes no que se refere à forma com que o escritor encara a sua produção. O fervor de Borges está na manutenção de vestígios da obra de 1923 que às vezes são representados através da manutenção de partes, das pequenas modificações, dos jogos de palavras e até mesmo por uma escrita retrospectiva.

Uma análise mais detalhada das alterações que cada uma das edições sofre e em que momento um determinado poema ou prólogo é modificado seria uma atividade interessante de ser executada, porém devido à dificuldade de acesso esse estudo não poderá ser executado nesta dissertação. Todavia, elucidar a existência das variações em *Fervor de Buenos Aires* já é um movimento importante e necessário, porque de acordo com Antonio Cajero Vázquez desde que Tommaso Scarano publicou *Variante a stampa nella, poesia del primo Borges*, um estudo que discorre sobre a primeira publicação de *Fervor* e as mudanças que essa obra sofre no decorrer de décadas, não é mais possível omitir esse debate. O estudioso ainda afirma que “cada crítico puede emplear la edición que mejor le parezca o más a la mano”, contudo “es preciso que el lector sepa que se trata de una versión muy distinta de la original”.¹⁸² Tendo isso em mente, é fundamental justificar que

¹⁸² CAJERO VÁZQUEZ, A. *Palimpsestos del joven Borges*, 2013, p. 17.

as leituras e interpretações que vão ser feitas no próximo capítulo tem como base a edição de 1974 da *Emecé*. Um primeiro motivo para a referida escolha e o mais simples seria a questão de acesso ao material, pois essa foi a primeira versão que tive e que elegi como fonte antes mesmo de conhecer a escrita da edição de 1923, e todas as ponderações realizadas para escrever um trabalho sobre *Fervor* foram a princípio feitas a partir da leitura dessa versão em específico. Entretanto, depois de tudo que foi exposto até aqui, estudar *Fervor* a partir da edição das *Obras completas* parece um ato coerente frente ao processo de criação de Borges que nos permite ler o poemário através da noção de que essa não é uma obra circunscrita ao seu ano de publicação, mas sim um conjunto de poemas que foi gradativamente exercitado pelo próprio escritor.

Em suma, vale destacar que essa escolha não significa a exclusão ou não utilização da versão facsímil que permite o acesso a escrita de Borges em 1923, assim como a realização de comentários e comparações, porém estes vão ocorrer de acordo com a necessidade da pesquisa. Além disso, seu uso é pertinente para manter um alerta, uma centelha sobre o fato do objeto de estudo ser uma edição de *Fervor* entre variantes. E a partir de todo esse contexto explorado sobre as formas com que Borges manejou sua obra e encarou sua prática de escrita é possível começar a entrar nos labirintos forjados pelo escritor, a princípio seguindo as indicações que o próprio Borges nos legou e depois continuar o percurso a partir das noções de modernidades e nostalgia.

2. Caminhos de leitura para *Fervor*

2. 1. Retalhos e coincidências momentâneas ao cair da tarde

Para não perder o fio condutor em relação ao primeiro capítulo, é pertinente retomar o seu último parágrafo, no qual há a indicação de uma possível entrada nos “labirintos forjados pelo escritor”. Sendo este um caminhar nada solitário, pois o universo de Borges já vem sendo explorado por diferentes autores ao longo de décadas e o mesmo vale para *Fervor de Buenos Aires*. Dessa forma, incursões sobre o livro em questão dificilmente vão ser originais ou inéditas, como por exemplo, uma leitura atrelada às metáforas ou às transformações da cidade de Buenos Aires entre os séculos XIX e XX. Pontos que podem ser considerados indícios deixados por Borges, de modo que existe uma associação entre o poemário com a perspectiva ultraísta, que tem como uma de suas características o uso de metáforas, assim como a escrita do livro vinculada à experiência do retorno para a cidade natal depois de um longo período na Europa. À vista disso, o presente tópico pretende expor, em linhas gerais sem nenhuma pretensão de esgotamento, os dois pontos supramencionados, como caminhos de leituras possíveis.

Em relação às metáforas é razoável considerar que o próprio título do livro, em particular o termo *Fervor*, já foi alvo de pesquisas, no que se refere à presença da palavra ou de seus sentidos metafóricos em diferentes obras de Borges desde o início de sua carreira. Tal indicativo pode ser observado, por exemplo nas linhas iniciais do trabalho “*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*” de Enrique Pezzoni, que afirma:

El fervor es un rasgo espectacular desde los primeros textos de Jorge Luis Borges. Fervor agresivo, violento, que resucita las primeras acepciones del término (hervor, calor intenso) y a la vez incluye los actuales sentidos metafóricos ‘eficacia suma con que se hace una cosa’, ‘celo ardiente y afectuoso hacia las cosas de piedad y religión’. Fervor cuasi religioso, en verdad. Ritual:

ardor de la llama que testimonia la adhesión del oficiante a la deidad revestida con los atributos de la voracidad.¹⁸³

Desse modo, examinar as metáforas em *Fervor* partindo de seu título, escolhendo outras ao longo dos poemas, ou até mesmo elegendo uma para ser perscrutada entre variadas obras, soa como uma investigação profícua, em especial por tratar de um debate cujo campo de pesquisa está em constante disputa. Porém, antes mesmo de refletir sobre os “sentidos metafóricos” que um termo pode conter, é necessário adentrar nas discussões sobre a noção de metáfora em si. Por exemplo, no livro *Historia conceptual en el Atlántico ibérico: lenguajes, tiempos, revoluciones* de Javier Fernández Sebastián, no capítulo intitulado “Metáforas”,¹⁸⁴ o estudioso utiliza como epígrafe um trecho de José Ortega y Gasset que diz:

La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco.¹⁸⁵

Nesse caso, a metáfora é caracterizada como um “procedimento” que auxilia na compreensão de elementos que estão distantes do nosso “contato mental”, ou seja, aquilo que é desconhecido ou estranho necessita de imagens bem compostas capazes de gerar entendimento na comunicação, ou melhor: sentido. Por sua vez, Fernández vai apresentar a metáfora como um “recurso cognitivo omnipresente en el lenguaje humano”,¹⁸⁶ e isso ocorre “por su virtualidad para establecer isomorfismos entre distintas áreas de la experiencia y vínculos entre conceptos pertenecientes a ámbitos separados”.¹⁸⁷ Para mais, é interessante considerar que os dois autores citados articulam a metáfora com a questão do campo conceitual. Enquanto Ortega y Gasset, no trecho destacado, observa na metáfora uma potência que ajuda na assimilação em momentos nos quais ainda não há conceitos, Fernández, por sua vez, a considera uma forma de conexão entre conceitos distintos. Já Hans Blumenberg, em seu livro *Naufregio com espectador*, discute que a metáfora não pode ser pensada apenas através de

¹⁸³ PEZZONI, E. *Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*, 1986, p. 67.

¹⁸⁴ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Historia em el Atlántico ibérico*, 2021.

¹⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, José. Las dos grandes metáforas, apud FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Historia em el Atlántico ibérico*, 2021, p. 316.

¹⁸⁶ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., Op. Cit., 2021, p. 317.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 317.

associações com o conceito, além disso, ela não estaria circunscrita a momentos de vazio conceitual ou então caracterizada como um aspecto pré-conceitual, pois ambos coexistem e estão em contínuo diálogo.¹⁸⁸ Para esse estudioso da chamada metaforologia, a metáfora não é um simples “ornamento do discurso”, mas sim uma “fonte de perturbação” e heterogeneidade que “nos reporta a um contexto diferente do atual, na sua passagem funcional da mera pretensão à consumação visual”.¹⁸⁹

Borges em 1921, antes da publicação de *Fervor*, também vai tecer comentários sobre esse tema, visto que publica na revista *Cosmópolis* um texto denominado “La metáfora”,¹⁹⁰ no qual é possível observar vários usos das metáforas, algumas orientadas para a “tradução” daquilo que está no campo do auditivo para o visual ou o inverso desse movimento, outras que visam “barajar los datos sensoriales y a equivocar su trabazón casual” e até aquelas que foram criadas pela “materialización de conceptos”.¹⁹¹ Sendo pertinente demarcar que logo nas linhas iniciais do texto Borges apresenta a metáfora articulada com explicações de caráter científico, já que para o autor “ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas”.¹⁹² Posteriormente ele também destaca as metáforas como uma forma de “identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones”.¹⁹³ Dessa forma, é significativo recordar mais uma vez a primeira parte desta dissertação, em específico as considerações de Ortellí sobre os poemas de Borges que teriam sido elaborados através de uma transcrição das emoções sentidas e posteriormente redigidas em forma de versos.¹⁹⁴

Além disso, aspróprias perspectivas de Borges oscilam em relação às metáforas no decorrer dos anos. Sobre esse dado, Daniel Balderston em “Borges, las sucesivas rupturas” explicita que o período entre a publicação de *Fervor* e de

¹⁸⁸ BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com o espectador**. Tradução de Manuel Loureiro. Lisboa: Veja, 1990.

¹⁸⁹ Ibid., p. 104.

¹⁹⁰ BORGES, Jorge Luis. La metáfora. **Cosmópolis**, Madrid, n° 35, 1921, apud BORGES, J. L. *Textos Recobrados (1919-1929)*, 1997, p. 114.

¹⁹¹ Ibid., p. 117.

¹⁹² BORGES, Jorge Luis. La metáfora. **Cosmópolis**, Madrid, n° 35, 1921, apud BORGES, J. L., *Textos Recobrados (1919-1929)*, 1997, p. 114.

¹⁹³ Ibid., p. 115.

¹⁹⁴ Rever a referida discussão a partir da página 30 do primeiro capítulo.

Cuaderno San Martín (1929) é extremamente intenso no que se refere à prática do escritor, pois além dos livros de poemas, o autor publica outros tipos de materiais como manifestos e resenhas.¹⁹⁵ E, nesses anos, “lo que llama la atención es la rapidez de los cambios estéticos, la estridencia que está volcada de algún modo contra sí mismo y contra su poesía de pocos meses antes”.¹⁹⁶ E se, em 1921 com o texto sobre metáforas na *Cosmópolis*, há a ênfase da mesma como “modo de transformar la percepción del universo”, em 1923, com *Fervor*, já é possível notar o início da “partida del ultraísmo”, quando as metáforas “se vuelven menos extravagantes”.¹⁹⁷ Logo, não eram apenas as perspectivas estéticas que estavam em constante processo de mudança, mas as “ideas sobre la metáfora también se estaban transmutando de modo sutil”.¹⁹⁸ Balderston ainda apresenta diferentes ensaios para exemplificar as diferenças em relação ao pensamento do escritor argentino sobre o uso das metáforas, mas no geral afirma que:

En los ensayos de 1924 a 1933 Borges expresa un ascepticismo cada vez mayor con respecto al énfasis en la metáfora como vehículo central de la poesía. Al fijarse en su relativa ausencia de la poesía popular, argumenta que hay otras maneras de hacer que el lenguaje poético sea enfático.¹⁹⁹

Tais modificações de perspectiva demonstram o quanto o debate sobre as metáforas está longe de ser esgotado, a ponto de um único escritor poder apresentar diferentes concepções sobre o tema em fases distintas da carreira. Porém tais aspectos não anulam a possibilidade de estudo das metáforas em *Fervor*, pelo contrário, só a deixam mais instigante. Para além do título, os poemas também apresentam termos que podem ser perseguidos entre os versos para a análise de seus sentidos metafóricos, um exemplo seria: a “*tarde*”.

O emprego da palavra pode ser observado logo no primeiro verso de “La Plaza San Martín”, quinto poema de *Fervor de Buenos Aires* de acordo com a edição de 1974, que diz: “En busca de la tarde”.²⁰⁰ Linhas que de algum modo chamam a atenção do leitor quando se observa que o termo “*tarde*”, ou então alguns dos seus correlatos como *poniente*, *ocaso*, *atardeceres* e, até mesmo o *luz*, aparecem de maneira significativa em vários poemas do livro. Ao notar tais

¹⁹⁵ BALDERSTON, D. *Borges, las sucesivas rupturas*, 2008, p. 42.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 42 – 43.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 48 - 50

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁰ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 21.

repetições o poemário é encoberto por uma trama composta de raios de luz e sombras. Porém, detenhamo-nos brevemente no termo “*busca*”, pois seu sentido ao ser empregado como verbo implica a ação de procurar algo que está perdido ou então que é almejado e, por consequência, o final desse movimento de rastreio envolve a noção de encontro, descoberta e até mesmo redescoberta. Desse modo, seria pertinente questionar, o que Borges aparentemente desejava de forma tão incessante entre os poemas de *Fervor*? Logo, a palavra *tarde* ganha destaque novamente, na medida em que pode ser interpretada como uma metáfora que vai sendo elaborada e reelaborada ao longo de distintos versos.

Ao tomar como base apenas os poemas que estão dispostos no início do livro, percebem-se algumas nuances da palavra em questão. Em “La Recoleta”, a *tarde* aparece carregada de uma atmosfera rígida e fria, já que sua chegada representa o fim de uma vida e de vários simulacros, afinal, “al cesar la luz/ caduca el simulacro de los espejos/ que ya la tarde fue apagando”.²⁰¹ Mas ao mesmo tempo o termo também pode soar como um elemento de transição, pois são em breves momentos, entre os últimos raios de sol e as sombras que destes derivam, que Borges consegue perceber aquilo que anseia. No poema “Calle desconocida” esse fator fica mais evidente, pois é nessa hora que “la tarde de plata/ diera su ternura a la calle,/ haciéndola tan real como un verso”.²⁰² Dessa maneira, ao considerar a tarde uma metáfora, ela pode ser interpretada de diferentes formas como aquilo que era conhecido, desejado ou então como a própria Buenos Aires, mas não de qualquer parte dessa cidade, pois de acordo com “Las calles”, Borges não estava pensando e escrevendo sobre qualquer espaço de sua cidade natal, mas interessado nas “calles desganadas del barrio,/ casi invisibles de habituales,/ enternecidas de penumbra y de ocaso”.²⁰³

Enrique Pezzoni, por sua vez, observa nas metáforas e anedotas de *Fervor de Buenos Aires* maneiras de forjar e ao mesmo tempo negar o “eu”, pois a grande defesa do autor é a de que o poemário tem uma forte dimensão autobiográfica ou então de construção de um autorretrato.²⁰⁴ Um livro que foi sendo composto pelo “residuo irracional de la memoria y el recuerdo”²⁰⁵ e no qual é possível observar

²⁰¹ BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 18.

²⁰² *Ibid.*, p. 20.

²⁰³ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁴ PEZZONI, E. *Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*, 1986, p. 76.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

um mecanismo de construção e desconstrução de si até mesmo pelos entardeceres.

Tendo em vista que:

Es el atardecer, la lenta e indefinida frontera entre el día y la noche. La actualidad se transpone al atardecer analógico. El caminante deambula por las calles-santuario al atardecer, prolongando el compromiso entre lo real y lo simbólico. Están sin duda en *Fervor*... los ocasos reales, los sitios de la ternura, del recuerdo o la presencia de lo efectivamente vivido.²⁰⁶

No decorrer do texto Pezzoni vaga pelos entardeceres de diferentes versos de *Fervor*, muitos em sua primeira versão, e apresenta um leque de concepções variadas para essa metáfora, um entardecer que é exclamado pelo poeta através de um pátio, outro que pode simbolizar o regresso e até mesmo a autobiografia.²⁰⁷ O fim do dia como uma forma de resgate, pois “entre la noche y el alba, la caminata al atardecer es el momento del rescate: suspensión indefinida entre las dos certezas, la del sueño metafísico y la de la realidad exterior”.²⁰⁸ Mais do que isso é um “momento del no-lugar y el no-tiempo, momento difícil pero que debe prolongarse”.²⁰⁹

De modo geral, esta é uma discussão que permite entrever que a escolha de caminhar entre os *atardeceres* de Borges não teria fim, já que como metáforas são elementos perturbadores e heterogêneos que aguçam o instinto daquele que lê em busca de significações que podem ser falsas ou verdadeiras, e o mais fortuito desse movimento é a possibilidade de se enveredar por constantes indagações. Dessa forma, as metáforas soam como um objeto de análise fascinante e aberto para pesquisas futuras sobre *Fervor*.

Em contrapartida, um segundo tema que pode ser explorado é a questão das transformações físicas que Buenos Aires sofre entre o século XIX e XX. Para tratar sobre esse aspecto é interessante iniciar pela palavra “redescoberta”, visto que foi usada por Borges para definir seu retorno para Buenos Aires e ele descreve esse movimento de volta atrelado à escrita de *Fervor*, aspecto esse que também já foi elucidado no capítulo anterior.²¹⁰ Ainda, ainda é necessário discorrer mais um pouco sobre essa narrativa, na medida em que ela pode ser tomada como um indício elaborado pelo próprio escritor no que se refere ao

²⁰⁶ Ibid., p. 83.

²⁰⁷ Ibid., p. 84.

²⁰⁸ Ibid., p. 85.

²⁰⁹ Ibid., p. 85.

²¹⁰ Sobre esse debate, rever o primeiro capítulo a partir da página 35.

contexto da escrita de seus versos, uma forma de leitura que ele mesmo nos deixou.

Borges correlaciona muito bem sua descrição autobiográfica com a conjuntura histórica de Buenos Aires, em particular com as transformações urbanas que ocorreram durante sua ausência. Afinal quando o escritor viaja em 1914 para ir à Europa e deixa a cidade, a mesma se encontrava em pleno processo de transformação. Dessa forma, o retorno para a sua terra natal aparece associado ao estranhamento frente ao novo, ou então vinculado a espaços conhecidos e até imaginados pelas histórias de família que já não são tão facilmente encontrados.

Em linhas gerais, as modificações físicas ocorrem em vários períodos da história de Buenos Aires, Graciela Silvestri em seu livro *El lugar común: una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* fornece algumas informações valiosas sobre a estrutura da cidade que vai sendo consolidada desde 1870. Para além da construção de avenidas, praças, parques e casas de bairro, Silvestri chama atenção para “la regularidad geométrica de las casas urbanas y campestres”.²¹¹ Uma regularidade que pode ser facilmente observada através da imagem de “la cuadrícula”.²¹² Adrián Gorelik, por sua vez, em *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana* ressalta a presença dessa especificidade da construção de Buenos Aires até mesmo em um poema de Borges, “Arrabal”,²¹³ que diz: “y quedé entre las casas,/ cuadriculadas en manzanas/ diferentes e iguales/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetidos/ de una sola manzana”.²¹⁴

Outra data que pode ser tomada como base em relação às mudanças urbanas é o ano em que a cidade se torna capital federal – 1880. Momento que marca um processo de ampliação de suas dimensões, visto que passa a integrar “al distrito municipal una cantidad enorme de tierras rurales”.²¹⁵ Pelo menos essa é uma das indicações de Gorelik em outro estudo de sua autoria, *Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura*, mais especificamente na terceira parte dessa

²¹¹ SILVESTRI, G. *El lugar común*, 2011, p. 193.

²¹² *Ibid.*, p. 193.

²¹³ GORELIK, A. *Miradas sobre Buenos Aires*, 2004, p. 106. Sendo interessante demarcar que Gorelik cita os versos de *Arrabal* na versão de 1923, a saber: “como si fueran todas ellas/ recuerdos superpuestos, barajados/ de una sola manzana”.

²¹⁴ BORGES, 1974, p. 32.

²¹⁵ GORELIK, Adrián. *Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura*. Buenos Aires: Nobuko, 2011, p. 271.

colecção, “The Buenos Aires affair”.²¹⁶Entretanto, é a década de 1920 o período enfatizado como um ponto de partida importante, pois é considerado pelo autor o estágio “más potente de cultura urbana en Buenos Aires”.²¹⁷

A partir desse dado e avançando dois anos na linha cronológica a contar do lançamento de *Fervor* – 1923 – é possível encontrar uma explicação próxima ao que acontece com Borges, pois no livro *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* a estudiosa Beatriz Sarlo explicita que “quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925 podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças”.²¹⁸A autora ainda cita algumas das mudanças que podem ser observadas ao caminhar pelas ruas de Buenos Aires até 1930:

Em seu itinerário dos bairros ao centro, o passante cruza uma cidade cujo traçado já foi definido, mas que ainda conserva muitas partes sem construções, terrenos baldios e ruas sem calçada. Os cabos de iluminação elétrica, porém já haviam substituído, em 1930, os antigos sistemas de gás e a querosene. Os meios de transporte modernos (...) haviam se expandido e ramificado (...). Vive-se a cidade numa velocidade sem precedentes e os deslocamentos rápidos não provocam consequências apenas funcionais.²¹⁹

A indicação de que as alterações no espaço da cidade não tinham apenas um caráter funcional está relacionada a uma hipótese defendida por Sarlo, a de que as mudanças do período “tem uma dimensão subjetiva”, já que se torna uma cidade diferente daquela gravada na memória dos indivíduos, “além disso, essa cidade diferente foi o cenário da infância ou adolescência: o passado biográfico destaca o que se perdeu (ou se ganhou) no presente da cidade moderna”.²²⁰A subjetividade em questão também pode estar relacionada com um ponto acentuado por Gorelik, já que para o referido autor as alterações físicas da cidade acontecem em diálogo com as dinâmicas da vida social, política e cultural. Para mais, os elementos culturais, textuais e materiais constituiriam uma relação de “interdependência”.²²¹Gorelik também afirma que a “ciudad y sus representaciones se producen mutuamente”²²² porque:

²¹⁶ GORELIK, Adrián. The Buenos Aires affair. In: _____. **Correspondencias**: arquitectura, ciudad, cultura. Buenos Aires: Nobuku, 2011.

²¹⁷ GORELIK, A. *Correspondencias*, 2011, p. 16.

²¹⁸ SARLO, B. *Modernidade periférica*, 2010, p. 35- 36.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²²⁰ *Ibid.*, p. 36.

²²¹ GORELIK, A. *Correspondencias*, 2011, p. 10.

²²² GORELIK, A. *Miradas sobre Buenos Aires*, 2004, p. 12 – 13.

No hay ciudad sin representaciones de ella, y las representaciones no solo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad.²²³

É como se os projetos arquitetônicos empreendidos por vezes através da esfera pública e outras pela iniciativa privada, descritos no trabalho de Gorelik, estivessem sempre em diálogo com aquilo que estava sendo produzido nas artes ou então na literatura. Afinal esse foi um período em que a questão “¿Dónde radicar el carácter de esa ciudad empecinada en cambiar día a día?”²²⁴ se torna uma pergunta importante e recorrente para esses meios. E ao olhar para a escrita de Borges no período em debate fica difícil não pensar naqueles bairros mais afastados do centro da cidade, longe de todo o barulho e onde algumas casas se perdem “en la honda visión/ de cielo y de llanura”,²²⁵ nos subúrbios. E é propriamente nos anos de 1920 que esse espaço da cidade passa a ser mais enfatizado dentro dos campos do “urbano, literário e político”.²²⁶ Os subúrbios que são poeticamente representados por Borges podem ser identificados como “bordas”, um conjunto de

Retazos de ciudad mezclados con la pampa algo de característico de Buenos Aires. Casas sencillas, de muros rectos y ciegos, verjas, algunos postes, algunos árboles y el empedrado que reconstruye la línea imaginaria de unas calles a medio hacer que se pierden en la inmensidad de la llanura.²²⁷

Um lugar que pode ser considerado como de “transição”, no qual não é possível demarcar ao certo seus “limites”,²²⁸ o lugar que Borges elege como “cifra secreta de la ciudad, aquellos suburbios en que aún podía leerse ‘el pasado más leve’”.²²⁹ E ainda o âmbito escolhido pela vanguarda da época como aquele que sintetiza tradição e modernidade.²³⁰ Beatriz Sarlo, por sua parte, destaca que a

²²³ Ibid. p. 13.

²²⁴ Ibid. p. 99.

²²⁵ BORGES, J. L., *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 17.

²²⁶ GORELIK, Op. Cit., p. 98.

²²⁷ A interpretação sobre a noção de subúrbio como bordas e todas as caracterizações presentes na citação foram feitas em diálogo com o projeto fotográfico de Horacio Coppola, que de acordo com Gorelik se inspira na escrita de Borges. Cf. GORELIK, *Miradas sobre Buenos Aires* 2004, p. 97.

²²⁸ SILVESTRI, G. *El lugar común*, 2011, p. 185.

²²⁹ Ibid., p. 272.

²³⁰ GORELIK, A. *Miradas sobre Buenos Aires* 2004, p. 103. Sobre a noção de vanguarda, Gorelik adverte sobre o fato de não ser possível buscar interpretações ditas clássicas sobre a mesma, pois frente a aspectos como “la negatividad, el carácter destructivo, el combate a la institución, la destrucción de la tradición, el internacionalismo”, a vanguarda que se constitui na América Latina trabalha com a “construcción de una tradición”. Sendo mais proficuo compreender esses movimentos como “un conjunto plural de intrincadas tramas en que se cruzan producciones

temática que gira em torno dos diferentes espaços urbanos de Buenos Aires é constante na “cultura rio-pratense” desde o século XIX.²³¹ Um exemplo clássico seria a escrita de *Facundo* (1845) por Domingo Faustino Sarmiento, texto que considera a cidade como “a força motriz da civilização”, enquanto a “extensão rural é despótica”.²³² Já na “literatura gauchesca” a cidade seria o meio responsável por todo o “mal que altera os ritmos naturais de uma sociedade mais orgânica”.²³³ Todo esse imaginário e representações elaborados em torno da cidade continua presente no século seguinte, inclusive na escrita de Borges, pois

Nas primeiras décadas do século XX, a imaginação urbana desenhou muitas cidades: as *orillas* - os arrabaldes de Borges -, lugar indefinido entre a planície e as últimas casas, ao qual se chegava a partir de uma cidade ainda pontilhada de pátios e terrenos baldios.²³⁴

Portanto, todas essas informações relacionadas ao contexto de transformações que a cidade de Buenos Aires sofre e sobre o quanto a temática urbana foi um objeto de criação para os literatos e artistas do início do século XX – seja para descrever de forma positiva, entusiasmada, crítica, imaginada ou até mesmo projetar uma “cidade do passado”²³⁵ – podem influenciar na leitura de *Fervor*. À vista disso, é possível ler os versos de Borges em diálogo com esse espaço que está em constante modificação e que não contempla por completo suas memórias de infância, um local que estava pouco a pouco encobrindo os rastros de um passado e gerando no escritor um impulso constante de “levantar o manto moderno para rever a Buenos Aires que são suas entranhas”.²³⁶ E apesar do entendimento de que Borges não escreveu no período destacado em sua autobiografia (1921-1922) e de que o mesmo modificou de modo incessante sua obra no decorrer de distintas edições, esses não seriam fatores suficientes para impedir uma interpretação dos poemas a partir da temática urbana, pois “literatos y poetas no necesitaban de la experiencia del lugar para potenciar significados en

estéticas, vidas de artistas, manifiestos, programas, posiciones políticas, valoraciones críticas, apelaciones genealógicas o postulados filosóficos”. Uma trama que por vezes se apresenta de forma homogênea e outras de modo heterogêneo. Cf. GORELIK, *Correspondencias*, 2011, 94-97.

²³¹ SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, 2008, p. 23-24.

²³² *Ibid.*, p. 24.

²³³ *Ibid.*, p. 24.

²³⁴ *Ibid.*, p. 23.

²³⁵ *Ibid.*, p. 25.

²³⁶ PINTO, Júlio Pimentel. Ruas de Borges e seus contemporâneos. **História**, São Paulo, v. 22, p. 121-132, 2003, p. 126.

consonancia con el alma – es decir, para producir lugares como paisajes”,²³⁷ paisagens que podem despertar “emoções”, “nostalgias de infância”, entre outros fatores, como “ecos paradisíacos”.²³⁸

Todavía, existem alguns aspectos que precisam ser considerados de forma mais crítica, principalmente para não incorrer em um exercício que enclausura a fonte em uma perspectiva documentária. O primeiro está relacionado a uma correlação direta entre a escrita de *Fervor* e o contexto histórico. Dentro das perspectivas da história intelectual, o contexto é um ponto extremamente importante de ser “reconstruído” para melhor interpretação da obra ou do discurso, porém há outros fatores que influenciam em uma pesquisa desse caráter. Jorge Myers, em seu artigo “Músicas distantes. Algunas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem”, demonstra que apesar das ideias estarem “enraizadas em um contexto histórico”,²³⁹ ainda existem diferentes elementos que influenciam na interpretação do texto, como a noção de que “não existe obra isolada”, ou seja, sempre há interseções entre o autor e o “sistema coletivo”, ou então em relação ao “espírito da época” e à “corrente estética dominante”.²⁴⁰

No mais, a própria ideia de contexto pode ser relativizada, pois essa não está circunscrita a eventos ou marcos históricos específicos, como por exemplo, as alterações que ocorreram na cidade em que Borges nasceu. A relação texto e contexto é extremamente ramificada e plural, em especial quando partimos daquilo que Domicink LaCapra tenta demonstrar, a existência de “um conjunto de contextos”.²⁴¹ Em seu trabalho o estudioso cita vários “tipos” como, intenções, motivações, sociedade, cultura, estrutura e corpo, todos podem ser utilizados de alguma forma para a leitura da obra desejada. Inclusive este último é bem pertinente para o estudo de Borges, pois trata da noção de contexto vinculada com outros textos – con(textos), um “corpo” formado por camadas textuais de outros autores, ou trabalhos do mesmo escritor em um impulso de “renovação” ou até mesmo de “desmembramento”.²⁴² Tratando em particular de Borges, já foi possível verificar que ele era um sujeito que usava e abusava das leituras que fazia

²³⁷ SILVESTRI, G. *El lugar común*, 2011, p. 28.

²³⁸ *Ibid.*, p. 21.

²³⁹ MYERS, J. *Músicas distantes*, 2016, p. 26.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁴¹ LA CAPRA, *Repensar la historia intelectual y leer textos*, 2012, p. 252.

²⁴² *Ibid.*, p. 274-275.

– um *flanêur* livresco –, principalmente no caso de *Fervor*, pois o autor não apenas desmembrou sua obra, mas fez de cada retalho um grande exercício de escrita.

Além disso, é importante reforçar que a fonte em questão é de caráter literário, poemas carregados de subjetividade e que não tem nenhuma responsabilidade para com o “real”. Sobre esse aspecto Michel de Certeau, em seu livro *História e psicanálise: entre ciência e ficção*, comenta que a escrita ficcional, em suas diferentes “modalidades”, é elaborada a partir de um “discurso que dá forma [‘informe’] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele”.²⁴³ O historiador ainda menciona que a ficção está direcionada para produzir “efeitos de sentido”, a saber:

Ela lida com uma estratificação de sentido, relata uma coisa para exprimir outra, configura-se em uma linguagem da qual extrai, indefinidamente, efeitos de sentido que não podem ser circunscritos, nem controlados (...), ela não tem espaço próprio [propre]. Ela é ‘metafórica’. Movimenta-se, imperceptível, no campo do outro.²⁴⁴

No mais, é sempre bom lembrar aquilo que Paul Ricoeur explicita em *Tempo e narrativa*, o “tempo da obra” não é igual ao dos “acontecimentos do mundo”.²⁴⁵ Ainda mais no caso de Borges, em que o escritor não redigiu em forma de versos apenas aquilo que foi experimentado de forma direta, mas também criou, imaginou e escreveu a partir de suas leituras, memórias e até mesmo através de suas variações. Desse modo, as transmutações da cidade, a experiência do desterro e do retorno ao lar são elementos que podem ser considerados artifícios elegidos para produzir os já mencionados “efeitos de sentido” ou então como uma base para verossimilhança. Sobre esse último ponto, Ricoeur ao analisar os escritos de Aristóteles ressalta algumas diferenciações que o filósofo fez entre o poeta e o cronista, distinções que não ficavam restritas apenas à forma da escrita, versos ou prosa, mas principalmente em relação ao objeto da descrição, pois enquanto o cronista “diz o que ocorreu” o poeta discorre sobre “o que poderia ter ocorrido”, algo que está no campo do “verossímil”.²⁴⁶ Interpretações como essas ajudam a compreender que a correlação entre contexto e texto é um ponto

²⁴³ DE CERTEAU, M. *Ficções*, 2023, p. 48.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁴⁵ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994, p. 67.

²⁴⁶ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, 1994, p. 69.

importante para ser traçado, mas não como um caminho único e sim um entre outros con(textos).

A partir desses apontamentos, um último aspecto merece atenção, a questão da leitura. Afinal, Borges até forja um caminho através de sua narrativa que pode levar a incursões pelo contexto histórico articulado a escrita de seus poemas. Contudo existem distintas possibilidades que podem ser averiguadas, inclusive outros indícios deixados pelo escritor e corroborados por estudiosos, como a importância dada à leitura e ao papel do leitor, sendo estes aspectos que influenciam diretamente na escrita. Posto isso, é pertinente recordar o aviso ao leitor que antecede *Fervor* “es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”.²⁴⁷ Esse pequeno fragmento é considerado por Emir Rodríguez Monegal, em *Uma poética da leitura*, como uma forma de Borges comunicar uma imagem de si para o oportuno e futuro leitor – “a imagem de si próprio que pretende impor ao seu leitor é a de outro leitor, meramente anterior e sem nenhum privilégio de invenção”.²⁴⁸ Rodríguez utiliza esse trecho como parte de sua análise, que perpassa por várias obras de Borges, para discutir a “negação da autoria”, todavia, nos interessa mais nesse momento privilegiar as partes que o referido estudioso comenta sobre a forma com que a escrita de Borges é feita, em especial, o que defende como uma poética da leitura.

Uma poética da leitura, em vez de uma poética da escritura, está implícita nessa negação. Borges inverte aqui os termos habituais do debate literário: em vez de apoiar-se na produção original da obra, remete à produção posterior e sempre renovada do leitor.²⁴⁹

O termo “poética” não está circunscrito ou faz referência apenas à escrita dos poemas de Borges, mas como mencionado anteriormente, está vinculado à maneira com que o escritor manjava sua obra, um caminho que perpassa pelo ato da leitura. O “a quien leyere” e a citação supracitada destacada demonstram que antes de qualquer “atribuição de papel”, Borges é um leitor, dado que “a leitura está na raiz da invenção”.²⁵⁰ No mais, é fortuito salientar o caráter de “renovação” atribuído ao leitor, já que os múltiplos “sentidos” de um texto, se é que podemos

²⁴⁷ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 15.

²⁴⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Borges: uma poética da leitura*, 1980, p. 91.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

²⁵⁰ A frase em destaque é de Davi Arrigucci, autor que também comenta as ideias de Rodríguez para construir seus próprios argumentos em: ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e Comentário (Epílogo)* In: _____. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 228.

usar esse termo, não estão centralizados na escrita, mas sim nas rumações e hipóteses futuras. Esses comentários sobre a importância da leitura e do leitor na obra de Borges são fatores importantes, pois demonstram que – apesar das indicações legadas pelo próprio escritor e da noção de que o debate sobre o contexto histórico é fortuito para qualquer investigação – os caminhos para indagações ulteriores estão sempre abertos através da leitura.

A contar com essas perspectivas e retomando algumas das contribuições de Silvia Molloy – em particular sua defesa de que a obra de Borges não requer definições, mas sim um conjunto de proposições e momentâneas coincidências que nem sempre são assinaladas pelo escritor, mas sim “reconhecidas” por aquele que lê –, é significativo seguir este trabalho por um caminho trilhado pelo leitor.²⁵¹ Mais especificamente por um leitor que se encontra com *Fervor* cem anos após sua primeira publicação e com um número expressivo de críticas e análises realizadas. Alguém que primeiro conheceu os poemas através de uma edição bilíngue, depois pelas *Obras Completas* de 1974, passou por uma edição crítica e, por fim, uma versão facsímil. Um leitor que entre os diferentes espaços representados nos poemas, que frente a uma Buenos Aires metaforizada pelos efeitos do termo *tarde* percebe uma dimensão temporal em diferentes versos. Um universo poético cheio de anseios, lembranças, perdas e um cenário imaginado no qual se reconhece um diálogo com a experiência moderna do tempo e uma das emoções históricas que a acompanha – a nostalgia.

2.2

Escrevendo em meio a um trânsito sem fim, a nostalgia como sintoma

Para tentar esboçar uma leitura de *Fervor* através das noções de nostalgia e modernidade como guias, foi necessário eleger alguns poemas que constam na edição de 1974, pois não seria viável tentar perscrutar todos os seus trinta e três títulos, já que uma incursão com esse objetivo excederia os limites de tempo para execução de uma dissertação. No mais, os poemas de Borges, a despeito de serem variações compostas em períodos distintos de sua carreira e talvez por esse mesmo fator, mantêm um conjunto de temas próximos, como uma espécie de teia

²⁵¹ Para rever a referida discussão, retomar a página 26 do primeiro capítulo.

que os conecta, sendo assim, uma seleção não prejudica a construção de ponderações sobre a obra como um todo. Desse modo, e para além dos motivos supracitados, os poemas “La recoleta”, “El sur”, “Calle desconocida”, “Barrio reconquistado”, “Sala vacia”, “La vuelta”, “Afterglow” e “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” foram escolhidos, visto que cada um deles permite um diálogo mais direto com a dimensão nostálgica, sendo essa um sintoma das modernidades, observada nos versos de *Fervor de Buenos Aires*. Mas antes de tentar apresentar uma discussão sobre os referidos temas é pertinente começar com um poema que nos encaminha para dentro debates.

Nos versos de *Fervor*, como foi possível assimilar através da narrativa do próprio escritor, há uma forte relação com o espaço urbano e suas transformações, porém essas modificações físicas da cidade natal de Borges não são os únicos contextos de leitura possíveis. Ao ler os versos e permitir que os mesmos passem por nós, uma dimensão temporal é percebida de maneira incessante.²⁵² Em “La recoleta”, por exemplo, há uma variedade de noções de tempo que podem ser observadas. O poema representa um cenário no qual o caminhante está frente aos sepulcros e refletindo sobre a perda, em especial narrando a interrupção de uma vida e, de certo modo, sobre aqueles que ficaram. Dessa forma, existe a presença do passado, do presente e de um futuro representado por uma constante repetição, já que em algum momento esse lugar também será o espaço do descanso de sua própria existência.²⁵³ Esse poema contém um número significativo de variações. Por exemplo, ao analisar as edições de 1923 e 1974, é possível encontrar diferenças em relação ao número de versos, 39 na primeira e 35 na segunda, mas também no que se refere aos termos que formam cada linha, como se Borges literalmente tivesse polido esses e enxugado todas as menções diretas a sujeitos deixando a estrutura do poema mais simples.²⁵⁴

²⁵² A perspectiva dos “versos passarem por nós” é uma proposta de Sylvia Molloy, uma forma de evitar a imposição de ideias em relação aos textos. Logo realizar o movimento contrário, partindo sempre do texto. Discussão que foi elucidada a partir da página 22 do primeiro capítulo.

²⁵³ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 18.

²⁵⁴ Na versão de 1923 Borges menciona dois nomes no nono verso, “Manrique” e “Fray Luis de Granada”. O primeiro foi um poeta espanhol que, entre outras peculiaridades, escrevia sobre a “desilusão” e o “vazio das coisas humanas”. O segundo por sua vez era um frei dominicano, também espanhol que publicou várias obras e que costumava citar autores clássicos como “Aristóteles, Píndaro, Sêneca e Cícero”, assim como São Tomás. Informações que podem ser encontradas nas notas de Jean Pierre Bernès. Cf. BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1280.

De acordo com Jean Pierre Bernès, “La recoleta” consta em *Fervor* desde a primeira edição, mas sofreu revisões na versão de 1954 e suas alterações mais marcantes foram realizadas em 1974 com a publicação das *Obras completas* de Borges. No mais, para o editor crítico é possível observar nessa última variação “uma simplificação geral do tom, da sintaxe e do vocabulário”.²⁵⁵ As modificações em questão podem ser observadas logo nos primeiros versos de cada uma das versões limítrofes, ou seja, a da década de vinte e a de setenta. Em 1923, entre os versos 10 e 15 Borges escreve:

Hermosa es la serena decisión de las tumbas,
su arquitectura sin rodeos
y las plazuelas donde hay frescura de patio
y el aislamiento y la individuación eternas;
cada cual fué contemplador de su muerte
única y personal como un recuerdo.²⁵⁶

Na versão de 1974 encontramos versos próximos com os que foram expostos anteriormente, em específico, entre as linhas 8 e 12, a saber: “Bellos son los sepulcros,/ el desnudo latín y las trabadas fechas fatales,/ la conjunción del mármol y de la flor/ y las plazuelas con frescura de patio/ y los muchos ayeres de la historia/ hoy detenida y única”.²⁵⁷ É pertinente notar nesses fragmentos que Borges parece suprimir palavras que de algum modo possibilitam conjecturas sobre o futuro como, eterno, já que com a morte a história seria interrompida e detida como única.

Tal impressão continua durante a leitura do poema, quando se observa que em ambas as versões há a noção de que só a vida existe, visto que o escritor apenas modifica nas edições em debate o termo “viver” por “vida” – “sólo el vivir existe”,²⁵⁸ e depois “sólo la vida existe”.²⁵⁹ Este talvez seja o verso que mais chama atenção ao longo de todo o poema, pelo menos em uma perspectiva pessoal. Ele é proferido justamente em um momento em que o poeta está narrando

²⁵⁵ Tradução minha, no original: “une simplification générale du ton, de la syntaxe et du vocabulaire”. Ibid., p. 1280.

²⁵⁶ BORGES, Jorge Luis. La recoleta. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

²⁵⁷ BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 18.

²⁵⁸ BORGES, Jorge Luis. La recoleta. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

²⁵⁹ BORGES, Op. Cit., p. 18.

o quanto a morte se assemelha com a sensação de paz e que de algum modo ansiamos por esse fim que permite a indiferença. É como se ele estivesse acompanhado de um tom de urgência e ao mesmo tempo de uma constatação que gera certa angústia, afinal viver não necessariamente implica felicidade ou tristeza, mas um contínuo fluxo, porém com um fim predeterminado que atingirá a todos da mesma forma. O mais interessante é que nesse movimento permanente há inúmeras repetições, isso fica evidente quando acompanhamos os versos finais das duas edições. Em um primeiro momento os versos são compostos da seguinte maneira, “aunque su presunta repetición abarque con grave [horror la/ existencia./ Lo anterior: escuchado, leído, meditado/ lo realicé en la Recoleta,/ junto al propio lugar donde han de enterrarme”.²⁶⁰Já nas *Obras completas*, “aunque su imaginaria repetición/ infame con horror nuestros días./ Estas cosas pensé en la Recoleta/ en el lugar de mi ceniza”.²⁶¹

Os últimos versos citados são intrigantes, pois a repetição está vinculada à morte e mesmo esse evento fatídico sendo algo recorrente ainda assim gera um grande impacto naqueles que permanecem vivos. De fato, é de frente com os sepulcros o lugar no qual mais relembramos o passado e refletimos sobre a vida, mas a intriga estaria na seguinte questão, se a morte é a única certeza por que ele ainda gera tanto horror e por que seria uma repetição imaginária? Não há como responder essas indagações, nem mesmo se perguntássemos ao próprio escritor, mas é possível tecer algumas possibilidades interpretativas. A princípio é razoável dizer que não há forma de encarar a perda como corriqueira, pois não é o mesmo sentir toda vez, mas sempre uma forma nova de reviver extratos da sua própria vida e as experiências compartilhadas com aquele que finalmente encontrou o descanso, talvez esta possa ser a dimensão imaginária do processo. Além disso, as recordações de algum modo sempre são mantidas, afinal é mais uma “alma que se dispersa en otras almas”.²⁶²Entre outras possibilidades, também é plausível pensar que as noções de repetição e manutenção de lembranças produzem um forte incômodo ou certo desvio capaz de perturbar “nossos dias”, devido ao fato de que o poeta escreve em um período em que a forma de experimentar o tempo parece

²⁶⁰ BORGES, Jorge Luis. La recoleta. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsímil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

²⁶¹ BORGES, L. B. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 18.

²⁶² *Ibid.*, p. 18.

estar voltada apenas para o novo, para o progresso, em um movimento interrompido, por isso a perturbação.

Borges, assim como seus contemporâneos, não estava apenas diante de uma metrópole em construção, de uma modernização física do espaço e por consequência distinta de suas memórias de infância, mas de uma nova forma de experimentar o tempo, frente ao que convencionamos chamar de modernidade. Sobre essa temática Reinhart Koselleck desponta como um dos principais teóricos. Em seu livro *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, o historiador apresenta como objetivo uma investigação em torno da pergunta, “o que é o tempo histórico?”²⁶³ Para tentar realizar essa incursão, Koselleck elege a linguagem como um meio para se discutir as experiências do tempo, estando elas “explícitas ou implícitas”.²⁶⁴ É pertinente salientar que o estudioso usa diferentes formas de linguagem para construir esse percurso, textos escritos, discursos políticos, quadros famosos, o que enriquece de maneira considerável o seu trabalho. No decorrer de sua pesquisa, é possível notar o quanto a forma de experimentar e conceber o tempo vai se modificando desde a antiguidade.

Koselleck explica que inicialmente vigorava uma forma escatológica de encarar o cotidiano, mais ou menos até o século XVI, período em que ao futuro estava reservado o fim dos tempos ou o juízo final, uma perspectiva em profundo diálogo com as ideias cristãs. Posteriormente, até o século XVIII, a história passa a constituir um conjunto enorme de exemplos do passado para serem seguidos repetidamente, a história como grande mestra da vida. Como um campo de “múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico; ou nas palavras de um dos antigos, a história deixa-nos livres para repetir sucessos do passado”.²⁶⁵ Porém todas essas maneiras de perceber o tempo e lidar com o mesmo vão se diluindo sobre uma nova forma de compreender o futuro e experimentar o tempo, para elucidar esse período Koselleck parte do discurso de Robespierre (1758-1794) em meio ao processo da Revolução Francesa, no qual determina que cada sujeito é o responsável pelo seu destino e

²⁶³ KOSELLECK, R. *Futuro passado*, 2006, p. 13.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

por acelerar a revolução.²⁶⁶ Ou seja, não é mais viável pensar em um futuro apenas ligado ao universo religioso ou então vinculado ao passado, abria-se dessa forma um horizonte de possibilidades futuras.

Essas fronteiras marcadas enfaticamente por datas não são rígidas, mas facilitam um pouco a trajetória em busca da noção de modernidade. Também cabe dizer que é nesse momento que o conceito de revolução perde o sentido natural e científico vinculado aos astros e passa a representar algo novo.²⁶⁷ Porém, tratar sobre esses aspectos aqui seria como abrir um parêntese que se estenderia exageradamente, sendo mais fortuito concentrar a discussão nas caracterizações que Koselleck faz sobre a experiência moderna do tempo. Expressões como aceleração, progresso, desconhecido e tempo novo são usados pelo autor ao longo de seus dois primeiros capítulos para caracterizar a noção de modernidade, um “tempo que se acelera em si mesmo (...) abrevia os campos da experiência, rouba-lhes sua continuidade, pondo repetidamente em cena mais material desconhecido”.²⁶⁸ E de acordo com o referido historiador, para observar a dinâmica e os efeitos do tempo histórico, basta “contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido”,²⁶⁹ ou então:

evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas; (...) que contemple a sucessão das gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho, lugares nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe.²⁷⁰

A partir dessas considerações não seria descabido conjecturar que Borges, através dos poemas de *Fervor*, também apresenta literariamente, de forma intencional ou não, alguns fragmentos de tempos históricos, tal como em “Sala vacía”.²⁷¹ Nesses versos o poeta está supostamente dentro de casa, frente a

²⁶⁶ Ibid., p. 25.

²⁶⁷ Ibid., p. 37.

²⁶⁸ Ibid., p. 36.

²⁶⁹ Ibid., p. 13.

²⁷⁰ Ibid., p 13-14.

²⁷¹ No que se refere às variações sofridas por esse poema, Jean Pierre Bernès nos informa que o mesmo foi publicado pela primeira vez em 1922 na revista *Ultra* de Madrid, tendo sofrido várias modificações ao longo das distintas edições da obra, porém na de 1974 Borges teria retomado o texto na versão “original”. De fato ao compararmos a edição de 1974 com a *facssímil* é possível

mobílias que aparentemente ainda permitem observar aspectos do passado, porém esta é apenas uma “falsa cernanía”, pois as vozes dos antepassados vívidas nas memórias de infância ou então acessadas por imagens extraídas de um daguerreótipo são interrompidas pelas luzes que refletem através do vidro da janela.²⁷² Um contraste entre um ambiente que ainda mantêm muitas recordações com um espaço externo em progressiva transformação. Por não ser extenso, é profícuo ler o poema de forma integral:

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre.
Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía,
de tiempo detenido en un espejo
y ante nuestro examen se pierden
como fechas inútiles
de borrosos aniversarios.
Desde hace largo tiempo
sus angustiadas voces nos buscan
y ahora apenas están
en las mañanas iniciales de nuestra infancia.
La luz del día de hoy
exalta los cristales de la ventana
desde la calle de clamor y de vértigo
y arrincona y apaga la voz lacia
de los antepasados.²⁷³

É pertinente reparar que o trecho de Borges contemplado em diálogo com as perspectivas de Koselleck evidencia o encontro de diferentes camadas temporais, o tempo daquele que observa, dos fragmentos de passado que vivem nas lembranças e até mesmo o tempo percebido pelas diferenças entre mobília

notar que os cinco primeiros versos, assim como os últimos, são idênticos, e os demais sofrem poucas supressões e alterações. Cf. BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1287.

²⁷² BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 27.

²⁷³ *Ibid.*, p. 27.

interna e cenário externo não descrito. O que demonstra que a experiência moderna do tempo não é unívoca, mas pelo contrário é formada por diferentes tempos históricos que estão sempre “sobrepostos uns aos outros”.²⁷⁴ Não à toa, a historiadora Mariana Albuquerque Gomes sugere, em sua tese *Modernidade em constelação: experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904)*, o termo “constelação” para lidar com a noção de modernidade.²⁷⁵ No céu contemplado por Gomes é possível vislumbrar a concepção moderna do tempo em “suas múltiplas experiências como partes integrantes de um todo”.²⁷⁶ Mesmo estando todas bem conectadas a pesquisadora não deixa de destacar a importância de sempre determinar com qual modernidade estamos trabalhando, “pois é dado que existe mais de uma”.²⁷⁷ Não por acaso Fernández usa logo na introdução de seu estudo o termo no plural, “modernidades”, pois compreende que a ocidental não é a única em movimento.²⁷⁸ À vista disso é pertinente tentar elucidar com qual constelação, ou melhor, constelações, Borges estava em contato.

Para entrar nessa discussão é preciso ponderar que as interpretações de Koselleck foram elaboradas dentro de um contexto específico, o europeu, porém isso não restringe o uso de suas perspectivas em outros âmbitos, como por exemplo na América Latina. Além do mais, essa confluência de formas distintas de experimentar o tempo vai estar presente na hipótese de Beatriz Sarlo, em *Modernidade Periférica*, trabalho em que a autora coloca uma grande ênfase na ideia de mescla.

A experiência moderna do tempo no contexto de Borges pode ser pensada através do estudo de Sarlo como uma grande mistura. Em linhas gerais a estudiosa até discorre sobre as transformações nos meios de transporte, eletricidade e da cidade em si, que já não pode ser imaginada como “homogênea” desde 1890.²⁷⁹ Contudo, as incursões da autora não param por aí, pois apresenta um leque enorme de elementos que também influenciam nas formas de lidar e experienciar esse tempo novo. Aspectos como o aumento populacional, um

²⁷⁴ KOSELLECK, R. *Futuro passado*, 2006, p. 14.

²⁷⁵ GOMES, M. A. *Modernidade em constelação*, 2021.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.33.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁷⁸ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Historia em el Atlántico ibérico*, 2021, p. 17.

²⁷⁹ SARLO, B. *Modernidade periférica*, 2010, p. 37.

significativo número de imigrantes, reformas no setor educacional que auxiliaram na diminuição do número de analfabetos e por consequência no aumento do número do público leitor, a consolidação de um mercado editorial que conseguiu veicular em uma velocidade ímpar textos literários, e notícias e propagandas que pouco a pouco transformaram as formas de consumo e hábitos, são alguns exemplos de pontos que articulam velhos e novos costumes, que proporcionam encontros e desencontros.²⁸⁰ Para Sarlo, a cultura que vai se formando é extremamente porosa, onde a “mescla” é o fator “menos transitório”, pelo menos esta é a pressuposição que deseja investigar, nas palavras da autora:

Na verdade, uma hipótese que tentarei demonstrar apresenta a cultura argentina como uma *cultura de mescla*, em que coexistem elementos defensivos e residuais junto com os programas renovadores; traços culturais da formação *criolla* ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas (...). A mescla é um dos traços menos transitórios da cultura argentina: sua forma já “*clássica*” de resposta e readaptação”.²⁸¹

O trabalho de Sarlo gira em torno de textos e obras de arte de diferentes escritores e artistas, sendo estes os materiais que utiliza para realizar um exame que busca tentar compreender quais foram as “respostas” desses atores, se foi em uma perspectiva positiva e de animação frente ao novo, ou de receio em meio a tantas alterações e um futuro desconhecido. E em cada um desses intelectuais Sarlo consegue perceber a mistura característica dessa cultura, na qual “modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; *criollismo* e vanguarda” vão estar justapostos em maior ou menor grau.²⁸²

No caso da escrita de Borges, Sarlo argumenta que duas perspectivas se cruzam, pelos menos nesse período inicial da década de 1920, “a que busca uma cidade que não existe mais (e que não necessariamente existiu na forma como é lembrada) e a que imagina Buenos Aires a partir do ideologema básico ‘as *orillas*’”.²⁸³ Espaço literariamente representado pelo escritor argentino e que já foi destacado na primeira parte desse capítulo, um lugar de transição, onde o presente e o passado se cruzam devido a fronteiras fluidas. O instigante nos poemas de

²⁸⁰ Cf. SARLO, B. *Modernidade periférica*, 2010.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 56-57. *Grifos* da autora.

²⁸² *Ibid.*, p.32.

²⁸³ *Ibid.*, p. 87. *Grifos* da autora.

Fervor é que mesmo sem nenhum conhecimento sobre qual renovação estética o escritor imprimiu ou com quais grupos ele dialogava, o leitor consegue perceber os contrastes entre temporalidades e entre a noção de novo e aquilo que pertence ao passado, logo, o que já era conhecido ou criado pela imaginação. Um exemplo mais direto seria “Las Calles”, poema já bastante citado nesse trabalho e que representa de forma bem enfática uma diferenciação entre a cidade em transformação e os espaços considerados como “entranhas” para Borges. Entretanto, em alguns poemas esse espaço rico em sobreposições não é tão explícito, em particular se o leitor procurar linhas bem específicas sobre um lugar com características recém-adquiridas e outro com aspectos familiares em que Borges só encontra com a chegada metaforizada do fim da tarde. Desse modo é interessante tomar como base “El sur”, poema que foi transposto de forma integral no primeiro capítulo.²⁸⁴

“El sur” foi todo elaborado a partir das lembranças do escritor, das estrelas que costumava observar, da água no poço, dos cheiros das plantas, do silêncio dos pássaros dormindo e até mesmo da umidade do lar.²⁸⁵ Versos que só passam a fazer parte de *Fervor* no ano de 1969 e que para Bernès evocam, “sem dúvida, o mítico bairro de Boedo, testemunha da inocência de uma época de ouro idílica”.²⁸⁶ O interessante é que todas essas lembranças são costuradas a partir de um pátio, de um banco, de um poço e de um saguão com arestas arredondadas, aspectos característicos das casas que integravam suas lembranças de quando ainda era criança. Dessa forma, a sobreposição, o contraste, a mescla está justamente na ausência, já que sua escrita, repleta de versos no passado, permite entrever que todo aquele cenário já não faz mais parte do presente daquele que o descreve.

Um argumento frente a essas especulações poderia ser que a noção de modernidade não está restrita às transformações do espaço físico, a diferentes regimes de tempo, ou a novos hábitos adquiridos que estão extremamente pulsantes no não dizer poetizado de Borges. Mas que também contempla as formas de pensar o futuro, os anseios dos indivíduos e as maneiras de lidar com um tempo convulsionado “sempre inédito” e cada vez mais “breve” para que o

²⁸⁴ Rever página 53 do primeiro capítulo.

²⁸⁵ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 19.

²⁸⁶ Tradução minha, no original : “Ce poème évoque sans nul doute le mythique quartier de Boedo, témoin de l’innocence d’un âge d’or idyllique (...)”. Cf. BÈRNES, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1281.

sujeito “possa assimilar novas experiências, adaptando-se assim a alterações que se dão de maneira cada vez mais rápida”.²⁸⁷ Desse modo, é importante ressaltar que o escritor não estava deslocado desse “tempo novo”, pelo contrário, participava de distintos editoriais, fazia uso dos avanços técnicos, do encontro com diferentes pessoas, de suas experiências europeias e de um número variado de leituras que mesclavam saberes de distintas culturas. Além disso, e partindo de “El sur”, seria razoável cogitar que nas expectativas de futuro de Borges suas criações literárias e suas memórias eram recursos e referências cruciais.

Dessa forma, é importante enfatizar que a experiência moderna do tempo não anula o passado ou os elementos da tradição. O já citado Javier Fernández Sebastián explica que “las cosas no se aniquilan ni brotan de la nada, sino que resultan de una incesante transformación de ‘lo viejo’ en nuevo, y viceversa”.²⁸⁸ E mais do que isso, essa pretensa “dicotomia” entre velho e novo é compreendida por esse historiador como “simplificadora”, assim como uma

Visión estándar de un tiempo lineal, imaginado como un camino que conduce inexorablemente de un origen a una meta (...)a través de una serie de fases ascendentes, de modo que cada nueva etapa sustituye y deja atrás todo lo anterior. Una visión que presenta dificultades casi insuperables para pensar situaciones híbridas, intermedias, que suponen coexistencia y solapamiento entre lo viejo y lo nuevo.²⁸⁹

É precisamente sob a denominação “culturas híbridas” que Néstor García Canclini vai pensar a noção de modernidade na América Latina. Em *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*, Canclini vai demonstrar, entre outros fatores, que definições identitárias e de fronteiras se tornam cada vez mais “porosas” ou “fluidas”.²⁹⁰ O mundo se torna um espaço de experiência, no qual “conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais”.²⁹¹ Além disso, “membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação”.²⁹² Sendo importante ressaltar que é no meio dessa pluralidade de conexões que os processos de hibridação podem ser compreendidos e o local que

²⁸⁷ KOSELLECK, R. *Futuro pasado*, 2006, p. 16.

²⁸⁸ SEBASTIÁN, F. J. *Historia em el Atlántico ibérico*, 2021, p. 84.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁹⁰ GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*, 2015.

²⁹¹ *Ibid.*, p. XXIII.

²⁹² *Ibid.*, p. XXIII.

Canclini elenca como o meio onde ocorre maior hibridação é justamente as cidades, um dos locais citados pelo estudioso é Buenos Aires.²⁹³

É importante mencionar que uma das primeiras coisas que Canclini faz questão de ponderar é que “hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições”.²⁹⁴ Assim sendo, a noção de modernidade permite não só diálogos com um futuro incerto e voltado para o progresso, mas também conversas íntimas com o passado, com a tradição de cada localidade e principalmente com as misturas, ou melhor, hibridações que se tornam tão potentes dentro desses campos de experiência, em especial nos da “América Latina, onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.²⁹⁵ Um local de “trânsito interminável”, pelo menos na interpretação de Canclini, a saber:

a modernidade não é só um espaço ou um estado no qual se entre ou do qual se emigre. É uma condição que nos envolve, nas cidades e no campo, nas metrópoles e nos países subdesenvolvidos (...), é uma situação de trânsito interminável na qual nunca se encerra a incerteza do que significa ser moderno.²⁹⁶

A partir de todas as perspectivas expostas até o momento, a noção de moderno pode ser interpretada como um indivíduo que vive em meio à experiência moderna do tempo, ou seja, um trânsito sem fim e repleto de constelações. Alguém que aprende a criar variadas respostas e é dotado da habilidade de se readaptar em um mundo acelerado, cujas expectativas são inúmeras e o futuro indeterminado. Para mais, a incerteza não está em diálogo apenas com o “significado” do “ser moderno”, como Canclini nos informa, mas também pode ser tomada como uma das sensações que envolvem os sujeitos, na medida em que transformações “rápidas” em qualquer sociedade “suscitam sentimentos de incerteza”.²⁹⁷ E isso pode ser pensado, de certo modo, através de “La vuelta”, pois alguns de seus versos propagam certo tom de dúvida e indagação.

O poema supracitado também é uma variação que sofreu pequenas “simplificações” entre sua primeira publicação e a edição das *Obras completas* de

²⁹³ Ibid., p. XXIX -XXX.

²⁹⁴ Ibid., p. XVIII.

²⁹⁵ Ibid., p. 17.

²⁹⁶ Ibid., p. 356.

²⁹⁷ SARLO, B. *Modernidade periférica*, 2010, p. 59.

1974.²⁹⁸ Sendo interessante destacar que nas notas de Jean de Pierre Bernès a escrita de “La vuelta” é exposta em diálogo com uma carta de Borges para seu amigo Jacobo Sureda, na qual descreve sua chegada e o bairro onde ele e a família se instalaram, um lugar “geométrico, tranquilo e monótono”.²⁹⁹ Um espaço que de acordo com a correspondência não entusiasmava muito o jovem escritor, de modo que o objetivo era resolver alguns problemas e voltar para o “velho continente, que é mais novo do que esta América onde tudo está languido e desbotado”.³⁰⁰ O referido aspecto desperta interesse, pois ao ler o poema a sensação que fica é completamente contrária ao diálogo desentusiasmado estabelecido entre os amigos, é como se o poeta estivesse ávido em reconhecer aquele espaço. Os versos em questão narram o retorno para casa e o caminhar do poeta entre as árvores observando o fim da tarde, o ninho dos pássaros, e até mesmo refazendo “antiguos caminos/ como si recobrará un verso olvidado”.³⁰¹ Todavia, o trecho que mais ressalta a sensação de angústia pelo reconhecimento e transmite nuances de dúvida está situado entre as linhas 13 e 20 do poema:

¡Qué caterva de cielos
abarcará entre sus paredes el patio,
cuánto heroico poniente
militará en la hondura de la calle
y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su ternura,
antes que vuelva a reconocerme la casa
y de nuevo sea un hábito!³⁰²

São linhas que também apresentam uma dimensão temporal através das constantes indagações: quanto tempo e quantos acontecimentos deveriam ocorrer, e até mesmo se repetir, para que a casa e os seus arredores voltassem a ser algo intrínseco do cotidiano? A incerteza que o poema transmite é que não há nenhuma garantia de que isso aconteça, no fundo os versos se encerram com um tom de

²⁹⁸ BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p.1293.

²⁹⁹ Tradução minha, no original: “dans un quartier géométrique, tranquille et morne”. *Ibid.*, p. 1292-1293.

³⁰⁰ Tradução minha, no original: “Sur le vieux continent plus nouveau que cette Amérique où tout est alangui et fané”. *Ibid.*, p. 1293.

³⁰¹ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 36.

³⁰² *Ibid.*, p. 36.

anseio, um desejo colocado como dúvida já que não se sabe se o mesmo será ou não alcançado, e provavelmente esse “saber” nem tenha importância. Tendo em vista que o anseio em questão é um dos fatores agradáveis e provocativos da leitura de *Fervor*, pois Borges consegue através de sua escrita, entre desejos, angústias e incertezas, ludibriar o leitor, que por vezes esquece que tem em mãos um texto literário e começa a aspirar por um passeio em Buenos Aires com o seu *Fervor* no bolso para andar entre as fileiras de casas monótonas, visitar os bairros mais afastados e praças, só para poder se acercar daquele cenário. Ou então começa a torcer para que o poeta em algum momento, em um verso qualquer, possa se livrar da inquietação, do desejo inflamado do reencontro e que encontre o que tanto anseia. Mas no fim são apenas versos sem nenhuma pretensão ou obrigação para com o real.

Todo esse contexto exposto até aqui permite uma interlocução entre *Fervor* e as noções que envolvem as modernidades, sendo conveniente agora tentar discutir a dimensão nostálgica dos poemas e a relação da nostalgia com a mencionada forma de experimentar o tempo. Há uma sentença redigida por Beatriz Sarlo que pode ser citada para iniciar um conjunto de indagações sobre esse tema, pois a estudiosa considera que “os poemas de Borges são nostálgicos em seus conteúdos explícitos”.³⁰³ Uma colocação enfática que abre um caminho alternativo nos labirintos de Borges. Mesmo sem compreender com que ponto ou objeto essa suposta nostalgia se articula, pensar em um poeta nostálgico não é algo tão absurdo. Em particular quando se retoma todos os trechos e versos citados e comentados ao longo desse trabalho. Linhas que remontam a um espaço íntimo que não pode ser mais experimentado na forma material, não em sua totalidade, mas através de pequenos fragmentos que se tornam, para parafrasear “Calle desconocida”, “tão reais quanto um verso”, logo devido a lembranças.³⁰⁴ Estas últimas, sempre dependentes de algum estímulo, a luz do fim do dia, os cheiros, o silêncio dos pássaros, de um banco, um pátio, de um céu estrelado, de fotos ou mobílias. Elementos que possibilitam pequenos flashes nos quais Borges reencontra e redescobre o lugar em que viveu e o poema anteriormente mencionado representa em certo sentido esse aspecto.

³⁰³ SARLO, B. *Modernidade periférica*, 2010, p. 87.

³⁰⁴ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 20.

O título do poema em destaque antecipa e ao mesmo tempo informa que o tema dos versos escapa do conhecido, se trata de um vagar por uma rua insólita e ignorada. São linhas que oscilam entre uma faísca de esperança capaz de preencher um coração vazio, pois por alguns instantes o escritor consegue vislumbrar um espaço que lhe é mais íntimo e próprio de suas memórias e fantasias, mas que logo em seguida sofre uma descida brusca, não para uma desilusão e sim para uma “constatação” de que no fundo aquele lugar era mesmo um espaço estranho e solitário. De modo geral e arbitrário “Calle desconocida” pode ser dividido em duas partes, a primeira está relacionada ao momento em que o poeta se depara com um cenário que dialoga com seus sentimentos. E esse instante ocorre justamente quando a luz “tiene una finura de arena”, o que permite o encontro com “una calle ignorada”, sendo pertinente observar os versos dispostos entre as linhas 14 e 22:

Todos – la medianía de las casas,
las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones
entró en mi vano corazón
con limpidez de lágrima.
Quizá esa hora de la tarde de plata
diera su ternura a la calle,
haciéndola tan real como un verso
olvidado y recuperado.³⁰⁵

Algo que chama atenção é o jeito com que Borges entrelaça a noção de real com o processo de criação literária, logo com a urdidura de um verso. E ao comparar esse trecho com a edição *facsimil*, que nos aproxima da versão de 1923, esse entrecruzar fica ainda mais evidente, pois os versos se apresentam da seguinte forma: “haciéndola real como una leyenda o un verso”.³⁰⁶ Porém, no final, era mesmo uma rua desconhecida e estranha, mas que através de um rápido lampejo reaparece como um lugar que estava esquecido entre as lembranças fragmentadas do poeta, como se tivesse lembrado de uma história antiga, de

³⁰⁵ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 20.

³⁰⁶ BORGES, Calle desconocida. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993, não paginado.

uma lenda. No entanto, toda a cena descrita desmorona nas últimas linhas, sendo esta a segunda parte do poema, marcada pelo momento em que o poeta constata que até mesmo a tarde era alheia:

Sólo después reflexione
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 inmeditado paso nuestro
camina sobre Gólgotas.³⁰⁷

Outra característica desse poema que chama a atenção é a presença de alguns versos que se conectam com temáticas de cunho religioso, como o último em uma clara referência ao lugar da crucificação de Cristo – Gólgotas. Um desfecho que permite entrever que os indivíduos que moravam nessa rua alheia eram solitários e viviam cada um suas próprias vidas de forma isolada e ao mesmo tempo com certa consciência de que o fim estava sempre à espreita, um final que nos permite relembrar os últimos versos de “La recoleta” que fazem alusão às cinzas. O interessante é que, assim como nesse último poema mencionado, há a possibilidade de uma sobrevida pelas lembranças daqueles que permanecem vivos, em “Calle desconocida”, o calvário também pode ser interpretado como uma promessa a ser cumprida, um lugar de fé. Mas por que versos como os que foram destacados até aqui podem ser considerados nostálgicos? Para ponderar sobre essa indagação é oportuno pensar sobre a nostalgia.

Antes de qualquer apontamento é possível partir da origem da palavra. De acordo com Svetlana Boym, logo na introdução do seu livro *The future of nostalgia*,³⁰⁸ o termo nostalgia é formado pelas noções de “*nostos* – volta para casa, e *algia* – anseio”, de modo geral seria “o desejo por um lar que já não existe ou que nunca existiu. A nostalgia é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também um romance com a nossa própria fantasia”.³⁰⁹ Nesse primeiro ponto que diz respeito à palavra em si, já é possível notar uma das possibilidades que

³⁰⁷ BORGES, Op. Cit., p. 20.

³⁰⁸ BOYM, S. *The future of nostalgia*, 2001.

³⁰⁹ Tradução minha, no original: “is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy”. Ibid., p. XIII.

envolvem os versos de Borges com o universoda nostalgia, pois contemplam em maior ou menor grau o contexto de retorno para casa. O mais interessante é que a etimologia apresentada por Boym permite supor que a nostalgia pode ser usada como um artifício para a própria criação literária, de modo que fica indicado que o objeto de desejo não necessariamente existiu, mas também pode estar vinculado a fantasias.

Ainda no início de sua exposiçãoa estudiosa também apresenta mais um exemplo para introduzir o tema, a partir da visão de “imagem cinematográfica”. Dessa maneira, a nostalgia seria como a “sobreposição de duas imagens – lar e estrangeiro, passado e presente, sonho e cotidiano”.³¹⁰ O instigante nessa situação é que qualquer tentativa de juntar essas duas imagens é inútil, ou a “moldura quebra ou a superfície queima”.³¹¹ Pode parecer um pouco abstrato essa associação, mas através dos poemas considerados até aqui não é tão difícil observar que os lugares ansiados pelo poeta só são vislumbrados em frações de segundos, em um meio transitório e poroso. Porque todo um cenário contemplado a partir de um banco sob a sombra das árvores pode ruir com o final do pôr do sol ou com as luzes refletidas pela janela. Sempre que há uma fagulha vinculada ao reencontro poetizado existe prontamente a desintegração dessa visão, pois não seria possível unir as suas lembranças com o seu entorno experimentado, ou seja, passado e presente, sonho e cotidiano. Algo que pode ser apreciado através da leitura dos versos de “Afterglow”, que diferentemente dos outros poemas apresentados, o poeta não cita os espaços que no decorrer desse trabalho foram destacados como íntimos e desejados pelo escritor, a escrita já parte do ocaso e é carregada por um senso de urgência e da perspectiva de que aqueles instantes finais do dia eram fugazes, como uma grande ilusão, um sonho:

Siempre es conmovedor el ocaso
por indigente o charro que sea,
pero más conmovedor todavía
es aquel brillo desesperado y final
que herrumbra la llanura
cuando el sol último se ha hundido.

³¹⁰ Tradução minha, no original: “is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life”. Ibid., p. XIII- XIV.

³¹¹ Tradução minha, no original: “it breaks the frame or burns the surface”. Ibid., p.XIV.

Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,
esa alucinación que impone al espacio
el unánime miedo de la sombra
y que cesa de golpe
cuando notamos su falsía,
como cesan los sueños
cuando sabemos que soñamos.³¹²

No mais, é importante salientar que o poema citado só pode ser lido dessa forma quando partimos de uma dimensão metafórica do termo tarde, destacada na primeira parte do presente capítulo. Pois apesar de não estar explicitamente presente nos versos, seus correlatos e contrapostos estão como pôr do sol, luz e sombra, ou seja, o leitor consegue entrever o que está prestes a desaparecer como o despertar de um sonho. No que se refere às variações sofridas por “Afterglow”, nota-se que o conteúdo segue um pouco a dinâmica de simplificação do texto, já que quando lido na versão de 1923 a interpretação dos versos não se modifica de forma abrupta a respeito do que foi apresentado. Porém, a maior alteração está relacionada ao título que na década de vinte consta como “Resplandor” e posteriormente em 1943 é intitulado “Ultimo resplandor” e só ganha o título em inglês na edição de 1969.³¹³

Por conseguinte, é preciso retomar o tópico da nostalgia para não seguir apenas pensando através de uma definição de cunho etimológico. Ao margear o tema “assistimos, primeiro, à criação de uma doença; a história nos ensina que a palavra ‘nostalgia’ foi inteiramente forjada para fazer entrar um sentimento bastante particular (...) no vocabulário da nomenclatura médica”.³¹⁴ Esta é uma das sentenças de Jean Starobinski, em *A tinta da melancolia, uma história cultural da tristeza*, que ao introduzir a temática, informa, antes de qualquer coisa, que a nostalgia foi considerada uma enfermidade mortal. A princípio vinculada à figura dos “exilados” que “se abatem e definham longe da pátria”.³¹⁵ Svetlana Boym, por sua vez, não deixa esse debate de lado e no decorrer de sua pesquisa oferece alguns marcos gerais sobre o desenrolar dessa história.

³¹² BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 37.

³¹³ BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1293.

³¹⁴ STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**. Uma história cultural da tristeza. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. 2016, p. 208.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 208.

Em tom de brincadeira, Boym comenta que muito provavelmente nunca nos passou pela cabeça solicitar um medicamento para nostalgia, porém no século XVII a “nostalgia era considerada uma doença curável, semelhante a uma gripe comum”.³¹⁶A autora ainda ressalta que entre as prescrições de médicos suíços para tentar tratar essa doença estavam o “ópio”, “sanguessugas” e até mesmo uma viagem para os Alpes.³¹⁷Ainda nesse período, um dos destaques dados por Boym gira em torno da figura do médico, também suíço, Johannes Hofer que em 1688 publica uma dissertação sobre o tema. O médico teria sido o responsável por cunhar o termo que estaria relacionado com um “estado de tristeza originado pelo desejo de retorno à terra natal”.³¹⁸De um modo geral, o indivíduo diagnosticado com nostalgia

Produzia “representações errôneas que levavam os afetados a perder o contato com o presente. O anseio da terra natal tornou-se a sua obsessão. Os pacientes adquiriram ‘um semblante sem vida e abatido’ e ficavam ‘indiferentes em relação a tudo’, confundiam passado e presente e acontecimentos reais e imaginários. Um dos primeiros sintomas da nostalgia era a capacidade de ouvir vozes ou ver fantasmas”.³¹⁹

Para Starobinski o feito de Hofer não foi tão inédito, já que o fato de os sujeitos adoecerem pelo afastamento do lugar de origem era bem conhecido na época. Para esse autor a novidade estava contida na articulação da caracterização desse “fenômeno afetivo como uma entidade mórbida e submetê-la às interpretações do raciocínio médico”.³²⁰O que de certo modo vai se modificando com o passar dos anos, já que no século XVIII, devido à impossibilidade de pensar e encontrar uma cura, a nostalgia foi pouco a pouco sendo passada para a responsabilidade de filósofos e poetas.³²¹ Segundo as explicações de Boym, a doença passa a se constituir nesse momento como uma marca da “sensibilidade”

³¹⁶ Tradução minha, no original: “nostalgia was considered to be a curable disease, akin to the common cold”. BOYM, S. *The future of nostalgia*, 2011, p. XIV.

³¹⁷ Ibid., p. XIV.

³¹⁸ Tradução minha, no original: “the sad mood originating from the desire for return to one’s native land”. Ibid., p. 3.

³¹⁹ Tradução minha, no original: “to produce ‘erroneous representations’ that caused the afflicted to lose touch with the present. Longing for their native land became their single-minded obsession. The patients acquired ‘a lifeless and haggard countenance’, and ‘indifference towards everything’ confusing past and present, real and imaginary events. One of the early symptoms of nostalgia was an ability to hear voices or see ghosts”. Ibid., p.3.

³²⁰ STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia*, 2016, p. 208.

³²¹ BOYM, S. Op., Cit., 2001, p. 11.

ou “um novo sentimento patriótico”, logo não precisava mais ser curada, mas sim explorada e disseminada.³²²

Todavia, em vez de seguir com essas caracterizações rigidamente datadas e entrarmos em debates que podem acabar desviando o foco, é mais interessante voltar aos versos de *Fervor*. Nas linhas de “Barrio Reconquistado” o poeta elucida um cenário em que as casas seguem sendo ignoradas, nesse caso ninguém conseguia enxergar a “beleza” delas, uma paisagem que só poderia ser contemplada em um momento específico, a chuva do fim da tarde, sendo esta uma característica do verão.³²³ Mais especificamente retrata o momento imediatamente posterior da chuva, quando os últimos raios de sol do fim do dia tocam os jardins, as ruas e a terra. As linhas que formam a interseção dos versos 5 e 12 já são suficientes para observar o cenário mencionado:

El temporal fue unánime
y aborrecible a las miradas fue el mundo,
pero cuando un arco bendijo
con los colores del perdón la tarde,
y um olor a tierra mojada
alento los jardines,
nos echamos a caminar por las calles
como por una recuperada heredad.³²⁴

Nesse fragmento é interessante observar que a pseudo “recuperação” de uma herança ocorre para além da tarde, através de outros estímulos como o cheiro de terra molhada, os jardins e por um caminhar mais lento que permite contemplar o entorno. Entre as interpretações de Starobinski sobre a nostalgia está a de que ela é um “transtorno íntimo ligado a um fenômeno de memória”.³²⁵ Um fenômeno que pode ser acessado, ou melhor, estimulado através de fatores que despertam essas lembranças, como uma “melodia popular”, um “assovio” e até mesmo o “ruído das fontes e o murmúrio dos riachos são dotados de poder análogo”.³²⁶ Aqui podemos extrapolar esses fatores e pensar em cheiros, paisagens

³²² Ibid., p. 11.

³²³ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 26.

³²⁴ Ibid., p. 26.

³²⁵ STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia*, 2016, p. 213.

³²⁶ Ibid., p. 213-216.

e qualquer elemento que por alguns segundos provoca um “acesso de hipermnésia: a ilusão da quase presença do passado”.³²⁷ É por isso que o leitor deve encarar com cautela o título do poema, pois o termo forte, “reconquista”, não é algo definitivo, mas sim transitório, em especial quando se observa que o poeta descreve esse evento fortuito como “trêmulo” – “y en las hojas lucientes/ dijo su trémula inmortalida el estío”.³²⁸ Afinal, como uma estação do ano ou um ocorrido qualquer poderiam ser fixados ou imortalizados? Só mesmo através das memórias dos indivíduos que permitem essa sobreposição do passado no presente.

Isso posto, e a partir do que foi trabalhado até o momento, seria possível indagar o que poderia ter gerado toda a angústia intrínseca da nostalgia nos poemas de Borges, já que foram escritos a partir da ideia do retorno, da reconquista e redescoberta da sua cidade natal. Há uma hipótese formulada por Svetlana Boym sobre o tema que nos auxilia nessa discussão. Ela defende que a nostalgia não é mais uma doença de caráter individual, mas sim uma “emoção histórica”, um “sintoma de nossa época”.³²⁹ A época em evidência é notadamente aquela em que se vive um tempo cujos ritmos da vida se encontram acelerados e a história convulsionada, logo Boym está tratando de um efeito contemplado a partir da experiência moderna do tempo. A autora explica:

À primeira vista, nostalgia é um desejo por um lugar, mas na verdade é um anseio por um tempo diferente – o tempo da nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos. Em um sentido mais amplo, nostalgia é uma rebelião contra a moderna ideia do tempo, o tempo da história e do progresso.³³⁰

Outra ponderação por parte de Boym é que a nostalgia não necessariamente está direcionada para o passado, ela também pode ser percebida através de caminhos laterais, ou seja, pelas margens.³³¹ Justamente o espaço em que Borges pensa e recria através de seus poemas, um lugar que, como vimos, permite o diálogo e múltiplas sobreposições de camadas de tempo. Desse modo, os versos de *Fervor* prefiguram em suas linhas, mesmo que despropositadamente, uma tensão característica da concepção moderna do tempo, ou melhor, um de seus

³²⁷ Ibid., p. 213-214.

³²⁸ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 26.

³²⁹ BOYM, S. *The future of nostalgia*, 2001, p. 16.

³³⁰ Tradução minha, no original: “At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time – the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress.” Ibid., p. XV.

³³¹ Ibid., p. XIV.

sintomas, a nostalgia. Esta última carrega consigo uma “ambivalência”: “a repetição do irreparável, a materialização do imaterial”.³³²Aspecto que pode ser examinado através de vários poemas de *Fervor*, que poderiam continuar sendo citados progressivamente, como “El truco”, poema que descreve uma partida do jogo cujo título explícita. Ao longo de uma rodada e ao repetir de forma incessante antigos truques executados pelos “antepassados”, os jogadores conseguem naquele momento compartilhado “ressuscitar” os mais velhos e povoar “el tiempo robado”.³³³Mas tudo se esfacela quando o jogo termina, pois a repetição não configura a materialização, é mais um ato simbólico viabilizado pelas lembranças.

Dentro desse contexto é pertinente citar o capítulo “Nostalgia e forma: Charles-Louis Philippe”, escrito por Georg Lukács, na medida em que nos auxilia na percepção de que os poemas não são artifícios meramente ilustrativos, mas meios de comunicabilidade e de experiência. Um dos primeiros apontamentos do autor, no que se refere à nostalgia, é a defesa de que esta “é sempre transfigurada poeticamente numa forma nova e ‘superior’, forma que é a única expressão possível de sua essência”.³³⁴ Entre as várias considerações que podem ser encontradas nessa parte do livro é possível citar: a nostalgia como “uma relação entre dois seres distintos e separados”, “taciturna”, uma busca pelo que foi perdido, que “está sempre voltada para dentro”, pois de acordo com o autor, aquilo que se perde até pode vir a ser criado, mas não possuído.³³⁵Tais aspectos ficam mais explícitos na passagem destacada adiante:

Aquilo que passou e se perdeu só se transforma em valor porque criamos o que perdemos, extraíndo do seu nunca-ter-existido um caminho e uma meta: é assim que toda nostalgia se eleva acima do objeto que estabelece para si mesma e perde os vínculos com sua própria meta. A nostalgia se alça para além de si mesma.³³⁶

Ao passar pelo ato da criação literária, o objeto de referência não é mais algo que aconteceu, mas sim um grande simulacro, não à toa “toda una zona de

³³² Tradução minha, no original: “the repetition of the unrepeatable, materialization of the immaterial”. Ibid., p. XVII.

³³³ BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 22.

³³⁴ LUKÁCS, Georg. Nostalgia e forma: Charles-Louis Philippe. In: _____. **A alma e as formas**. Ensaios. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. E-book.

³³⁵ Ibid., e-book.

³³⁶ Ibid., e-book.

Fervor de Buenos Aires exalta y hace andar el simulacro”.³³⁷ É como se toda tentativa de retomada dos aspectos ansiados e buscados entre os versos também fosse um afastamento daquilo que era desejado. Mas ao mesmo tempo não se pode deixar de lado um fato mencionado por Judith Butler na introdução do livro de Lukács, o de que a literatura pode ser compreendida como “expressão da experiência histórica”, é um meio de “mediação” e, além disso, ela explica que

Lukács procura mostrar como seus autores encontraram e criaram as formas que utilizaram – seja o ensaio, seja a poesia lírica, seja a tragédia. Essas formas não estão prontas antes do uso que delas fazem os autores (...). Não são meras ferramentas de uma vontade, aspiração ou expressão individual. As formas articulam essa expressão, conferindo-lhe significado e possibilitando sua comunicabilidade.³³⁸

Apontamentos que permitem corroborar e ampliar, de certo modo, a suspeita anteriormente exposta, de que os versos de *Fervor* não fazem mera alusão a um contexto da experiência moderna do tempo e à nostalgia, como também comunicam o leitor dessa experiência. E mais do que isso, ao seguir os pressupostos de Lukács e tomar os poemas como um meio da expressão nostálgica, ou então, a escrita como forma para nostalgia, é possível ponderar que ao mesmo tempo em que Borges “se percibe y percibe el mundo en el texto poético”,³³⁹ o leitor pode experimentar essa sensação através de cada verso, como se os próprios poemas fossem meios para experiência.

Ainda dentro do debate da nostalgia em *Fervor*, talvez seja interessante pontuar indícios deixados por Borges em relação ao tema em questão. De acordo com os manuscritos do escritor que foram estudados por Daniel Balderston, há um título riscado, *nostalgia inescrutable*, que foi substituído por “Ciudad” para a publicação de *Fervor* em 1923.³⁴⁰ Da mesma forma, no prólogo original há um trecho em que Borges aparentemente explica o intuito de seus versos, pois diz: “Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fué, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas”.³⁴¹ Linhas que poderiam ser usadas como argumentos contrários à

³³⁷ PEZZONI, E. *Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*, 1986, p. 90.

³³⁸ BUTLER, Judith. Introdução. In: LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Ensaios. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. E-book.

³³⁹ PEZZONI, E. Op.cit., 1986, p. 73.

³⁴⁰ BALDERSTON, Daniel. **How Borges Wrote**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018.

³⁴¹ BORGES, J. L. *A quien leyere*, 1993, não paginado.

correlação entre o livro e a nostalgia, visto que o escritor parece fincar os pés naquilo que está vivendo, sem pensar no futuro ou no passado. Dessa forma, é pertinente questionar se não elegeu um título, eliminar o poema, por conseguinte, modificar o prólogo, deixando apenas uma parte do original, ainda que alterada como um aviso ao leitor ou então exercitar o poemário por décadas gerando variações, são ações suficientes para minar a nostalgia em versos percebida em *Fervor*?

Um caminho mais rápido e arbitrário poderia ser ponderar que as interpretações e correlações são atribuídas mais pelo leitor do que pelo autor. Todavia, a escolha de riscar um título e até mesmo de tentar se afastar da temática da nostalgia não implica a anulação do tema. A anotação riscada, inclusive, se torna uma indicação latente da possibilidade de correlacionar os versos com essa emoção histórica. Além disso, o próprio *a quien leyere* apresenta fragmentos contrários à perspectiva do trecho citado, pois ao tratar do lugar que seria explorado nos poemas, usa os verbos no passado, como “lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas”.³⁴² Desse modo, é possível suspeitar que a retirada de partes específicas e explícitas sobre a nostalgia é apenas mais uma peça solta no labirinto de variações erguido pelo escritor.

Por fim, é interessante destacar um último poema, pois entre os 33 poemas que formam *Fervor* na edição de 1974 há um em específico que chama atenção até mesmo pelo título, *Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*.³⁴³ Se assim como no prefácio Borges oferece indícios de que o livro passou por modificações, o poema em questão reforça isso pela forma como é intitulado. Principalmente quando se atenta para o fato de que os versos que o integram foram escritos de forma retrospectiva, já que o poema só foi inserido no livro apenas em 1969.³⁴⁴ Diferentemente de todos aqueles que foram apresentados ao longo desse trabalho, esse poema não é uma variação, ele literalmente foi escrito com mais de quarenta anos de distância em relação à primeira publicação em 1923. Para Jean Pierre Bernès essas linhas são uma espécie de “conclusão interrogativa e adiada” do livro como um todo.³⁴⁵ Já que o poema aparece como uma versão capaz de conciliar todas as outras variações que foram produzidas ao

³⁴² Ibid., não paginado.

³⁴³ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p.51.

³⁴⁴ BERNÈS, J. P. *Notices, notes et variantes*, 1993, p. 1308.

³⁴⁵ Ibid., p. 1308.

longo dos anos. Mais uma vez, Borges brinca com a “cronologia” e com a “ordem” esperada devido à sua prática de escrita.³⁴⁶

Para além do título, os versos apresentam quase que extratos de variados elementos que podem ser lidos nos demais poemas do livro. É como se todo o *Fervor* estivesse presente no referido poema de alguma forma, através do ocaso, do arrabalde, das dimensões do tempo, da chuva, dos sonhos, das árvores e da tarde. São versos que realmente parecem ter saído de 1922, mas talvez o mais instigante do poema como um todo seja o seu desfecho. Ao terminar aquelas linhas e ao mesmo tempo o “livro” e suas constantes variações, o poeta não poderia fazer algo muito diferente além de se enveredar pela dúvida - “que, sin saberlo, me engendraron,/ ¿soy yo esas cosas y las otras/ o son llaves secretas y arduas álgebras/ de lo que no sabremos nunca?”.³⁴⁷ Incerteza característica da experiência moderna do tempo, pois em meio a transformações rápidas e frente a um tempo convulsionado, as dúvidas, imprecisões e atos de hesitação fazem parte dessa experiência.

Em suma, mesmo tomando como base os poemas na forma com que foram dispostos na edição das *Obras Completas* de 1974, ler *Fervor de Buenos Aires* se torna uma incursão por variações e pela forma com que o próprio escritor tecia seus versos, sabendo o leitor dessas especificidades ou não. Além disso, as conjecturas realizadas em torno da leitura de *Fervor* através da nostalgia, a compreendendo como uma emoção histórica característica das distintas modernidades, foram realizadas com base nos versos da edição em questão. De certo modo, *Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922* reforça essa possibilidade interpretativa, porém com um aspecto distinto. O tom nostálgico desse poema não está voltado para as lembranças de infância ou para um passado imaginado pelo poeta frente à transitoriedade que envolve a noção de modernidades, mas vinculado aos fragmentos de sua própria escrita, aos retalhos de *Fervor*. Afinal, a “linguagem poética” e as “jornadas metafóricas” são como um “tratamento” para a nostalgia³⁴⁸ e em *Fervor de Buenos Aires* Borges faz uso de ambas.

³⁴⁶ Ibid., p. 1308.

³⁴⁷ BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 51.

³⁴⁸ BOYM, S. *The future of nostalgia*, 2001, p. 14.

Conclusão

“Todo livro começa como desejo de outro livro, como impulso de cópia, roubo, contradição, como inveja e confiança desmedida”.³⁴⁹O trecho citado é de Beatriz Sarlo e permite entrever que a produção de um texto é impulsionada pela vontade de dar continuidade a temáticas sem nenhuma pretensão de elaborar um texto de caráter inovador, mas sim tecer discordâncias, perguntas, indagações, um exercício de cortes e recortes que encaminha o leitor para o papel de escritor e vive-versa. No caso da presente dissertação, a leitura de *Fervor de Buenos Aires* gerou o desejo de escrever sobre o poemário de Jorge Luis Borges, mas sem anseio de produzir conclusões definitivas ou fechadas, pelo contrário. As epígrafes desse trabalho, inclusive, já prefiguravam que todas as considerações girariam em torno de possibilidades interpretativas, conjecturas, constantes tentativas de sondar *Fervor*. Desse modo, a questão de como ler as letras de Borges margeou toda a escrita desse estudo e talvez a única “resposta” possível seja a de que não há um caminho único. A tentativa de reconhecer os escritos de Borges é como entrar em um labirinto erguido pelo escritor, cheio de metáforas, retalhos e peças espalhadas, no qual as trilhas se multiplicam a cada nova passagem.

À vista disso, na primeira parte dessa dissertação o intuito foi se acercar de noções sobre o contexto de publicação, divulgação e das características da obra tomada como fonte. Um percurso construído a partir da sobreposição de distintas interpretações, como da narrativa do próprio autor e das contribuições de estudiosos e críticos do mesmo que por vezes apresentavam dados que contradiziam as descrições de Borges. A escrita de *Fervor* foi correlacionada pelo escritor argentino com a experiência do retorno para sua terra natal após um longo período na Europa, o que gerou um impulso de “redescoberta”, tendo em vista as diferenças entre a cidade que ele encontrou e os contornos que mantinha guardado em suas lembranças e imaginário de infância. Dessa maneira, o leitor ao colocar as lentes produzidas por essa explicação facilmente se envereda pelas ruas

³⁴⁹ SARLO, B. *Modernidade periférica*, 2010, p. 21.

descritas por Borges e por sua busca em relação a um lugar mais familiar. Todavia, essa conjuntura foi problematizada por diferentes autores, como Annick Louis, Antonio Cajero Vázquez e Carlos García que, através da análise da obra, assim como de outros materiais, conseguiram demonstrar que existem alguns ruídos entre o que o escritor conta e aquilo que é passível de ser averiguado. Alguns exemplos são: o período em que o livro foi escrito, a vinculação e posterior afastamento da perspectiva ultraísta, e uma suposta despretensão em relação à fama.

Para mais, nesse primeiro capítulo uma discussão sobre uma das principais características de *Fervor* também pode ser traçada, a de ser uma obra produzida e redigida entre variações, como exercícios feitos e refeitos por mais de 50 anos. Tendo isso em mente e a partir das análises executadas por estudiosos de Borges e do cruzamento de duas versões de *Fervor de Buenos Aires* – a edição das *Obras Completas* publicada em 1974 e da versão facsímil publicada em comemoração aos setenta anos de *Fervor* em 1993 – foi possível notar o quanto o livro sofreu com manipulações executadas pelo próprio autor a cada nova edição da obra. Versos, estrofes e termos sofreram alterações ou foram suprimidos, assim como algumas dedicatórias e poemas, sendo estes apenas alguns exemplos das alterações pelas quais o livro passou e que justificam a noção de que quem lê a versão de 1974 na verdade está lendo um *Fervor* completamente distinto do original.

No que se refere às variações, diferentes autores se empenharam em propor interpretações sobre os motivos que levaram a essas manipulações, suspeitas que giram em torno da mudança de contexto de publicação, prática de reescrita, reciclagem, ou então caminhos interpretativos que podem ser encontrados através de pistas deixadas por Borges, a saber: a ideia da escrita como exercício. Todavia, mais importante do que tentar encontrar explicações para toda essa urdidura é explorar a mesma. É perceber que o autor brinca com a cronologia e tece o poemário várias vezes, mas sem perder por completo os rastros anteriores, pois até quem tem em mãos a obra na versão da década de 1970 pode notar indícios das variações através do prólogo, do aviso ao leitor e até mesmo a partir

do último poema do livro que carrega em seu título uma visão retrospectiva, “*Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*”.³⁵⁰

Vestígios que podem ser seguidos não apenas para adentrar no universo das “manobras” de Borges – aqui parafraseando o título da tese de Annick Louis³⁵¹ –, mas também para conjecturar a respeito de leituras possíveis de *Fervor*. No primeiro tópico do segundo capítulo dois percursos foram indicados a partir da narrativa de Borges, o uso constante das metáforas para a escrita dos poemas, assim como, a temática das transformações urbanas sofridas por Buenos Aires, que podem ser lidas em diálogo com o movimento de retorno e redescoberta do autor em relação a esse espaço que lhe era caro.

Já a última parte foi elaborada com o propósito de tentar apontar outras perspectivas, não restritas às descrições do autor para *Fervor de Buenos Aires*. Tomando como base alguns poemas selecionados da edição de 1974 e utilizando como guias de leitura as noções de modernidades e nostalgia. Pois *Fervor* não permite entrever apenas um vagar pelas ruas de uma cidade gravada na lembrança e imaginação, mas também levanta outras suspeitas devido à composição de versos carregados de uma atmosfera metaforizada que proporciona ao leitor a experiência de diferentes sensações e sentimentos, como perda, tristeza, incertezas, um senso de urgência e ao mesmo tempo certa consciência de que o objeto de desejo procurado de modo fervoroso em cada verso só podia ser acessado em pequenos instantes, em momentos fugazes que estão sempre prestes a desaparecer no final do ocaso. Isso ocorre uma vez que Borges escreve em meio à experiência moderna do tempo, em um mundo acelerado, onde a nostalgia ganha ainda mais força e aparece como um dos seus sintomas.

De modo geral, é importante enfatizar que nenhuma das possíveis leituras mencionadas e expostas no decorrer dessa dissertação é nova, em especial quando se considera que o escritor argentino já vem sendo estudado e reestudado por anos. Entretanto, a própria leitura de *Fervor* e a aproximação em relação à forma com que o autor encara sua prática são suficientes para demonstrar que o fortuito não é elaborar uma hipótese original, mas sim fazer da escrita do texto um exercício constante, através do qual o leitor, que por vezes se torna escritor, pode indagar, suspeitar e tecer conjecturas. De modo geral, esse não foi um trabalho

³⁵⁰ BORGES, J. L., *Fervor de Buenos Aires*, 1974, p. 51.

³⁵¹ LOUIS, A. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*, 2014.

elaborado com o objetivo de buscar definições, pois Borges não é um autor cuja obra existe para ser encaixada em esquemas em prol de qualquer significação ou entendimento, e sim perscrutada pouco a pouco e repetidamente. No mais, a própria tentativa de escrever uma conclusão se torna um desafio, em especial quando se tem a noção de que todas as cogitações expostas até aqui foram apenas mais um passo em direção ao labirinto de Borges e que *Fervor de Buenos Aires* é um livro para ser permanentemente revisitado.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n.7, 1991.
- ARRIGUCCI, Davi. Enigma e Comentário (Epílogo) In:_____. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BALDERSTON, Daniel. Borges, las sucesivas rupturas. In: FRANCO, Rafael Olea. **In memoriam** Jorge Luis Borges. Cidade do México: Colegio de Mexico A.C, 2008.
- BALDERSTON, Daniel. **How Borges Wrote**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas volume III. São Paulo: editora brasiliense,1985.
- BERNÈS, Jean Pierre. Note sur la présente édition. In: BORGES, Jorge Luis. **Borges Oeuvres Complètes**. Volume I. Paris:Éditions Galimars, Bibliothèque de la pléiade, 1993
- BERNÈS, Jean Pierre. Notices, notes et variantes. In: BORGES, Jorge Luis. **Borges Oeuvres Complètes**. Volume I. Paris: Éditions Galimars, Bibliothèque de la pléiade, 1993.
- BLUMENBERG, Hans. **Naufração com o espectador**. Tradução de Manuel Loureiro. Lisboa: Veja, 1990.
- BORGES Jorge Luis, El Sur. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.
- BORGES, Jorge Luis e FERRARI Osvaldo. **Sobre a amizade e outros diálogos**. Tradução de John Lionel O’Kuinghttons Rodríguez. Introdução Daisi Irmgard Vogel. São Paulo: Hedra, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. La Plaza San Martin. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. A quien leyere. In : BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilloti, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. Calle desconocida. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. Ciudad. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

BORGES, Jorge Luis. **Ensaio autobiográfico**: (1899-1970). Jorge Luis Borges com Norman Thomas di Giovanni. Tradução de Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Fervor de Buenos Aires (1923). In:_____. **Obras Completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilloti, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In:_____. **Obras Completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BORGES, Jorge Luis. Inscripción sepulcral. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

BORGES, Jorge Luis. La biblioteca de babel. In:_____. **Obras Completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BORGES, Jorge Luis. La recoleta. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Las Calles. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Noche de San Juan. **Revista de Literatura PROA**. Buenos Aires, n° 1, ago., 1992.

BORGES, Jorge Luis. Sábados. In: BORGES, Jorge Luis. **Fervor de Buenos Aires (Facsimil)**. Buenos Aires: Imprenta Anzilotti, 1993.

BORGES, Jorge Luis. **Textos Recobrados** (1919-1929). Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1997.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York City: Basic Books, 2001.

BUTLER, Judith. Introdução. In: LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Ensaios. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. E-book.

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. **El texto y sus contextos**: Borges recicla a Borges. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C., 2017.

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. **Palimpsestos del joven Borges**: Escritura y reescrituras de *Fervor de Buenos Aires* (1923). San Luis Potosí, San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C., 2013.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHARTIER, Roger. Debate: Literatura e história. **Topoi**, Rio de Janeiro, n° 1, p. 197-216, 1999.

DE CERTEAU, Michel. Ficções. In:_____. **História e psicanálise: entre ciência e ficção.** Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. **Historia em el Atlántico ibérico: lenguajes, tiempos, revoluciones.** Madrid: FCE, 2021.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GARCÍA, Carlos. La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*. **Variaciones Borges**, Universidad de Pittsburgh, v. 4, p. 177-210, 1997.

GOMES, Mariana Albuquerque. **Modernidade em constelação.** Experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904). 2021. 374 f. Tese (doutorado). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

GORELIK, Adrián. **Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura.** Buenos Aires: Nobuko, 2011.

GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultura y crítica urbana.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

GORELIK, Adrián. The Buenos Aires affair. In:_____. **Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura.** Buenos Aires: Nobuko, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTI, Elías José. **Giro lingüístico e Historia Intelectual.** Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

LEFERE, Robin. Fervor de Buenos Aires en contextos. **Variaciones Borges**, Universidad de Pittsburgh, v. 19, p. 209-229, 2005.

LOUIS, Annick. **Jorge Luis Borges: obra y maniobras.** Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.

LUKÁCS, Georg. Nostalgia e forma: Charles-Louis Philippe. In:_____. **A alma e as formas.** Ensaios. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. E-book.

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

MYERS, Jorge. Músicas distantes. Algumas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem. In: SÁ, Maria Elisa Noronha de (ORG). **História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

ORTELLI, Roberto A.; CARAFFA Brandán; SMITH Roberto; GUGLIELMINI Homero M. **Inicial**. Buenos Aires, n° 1, p. 4, Out., 1923.

ORTELLI, Roberto, A. Dos poetas de la nueva generacion, Fervor de Buenos Aires, por Jorge Luis Borges. **Inicial**, n°1, p.63, Out., 1923.

PEZZONI, Enrique. *Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*. In: _____. **El texto y sus voces**. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

PINTO, Júlio Pimentel. Ruas de Borges e seus contemporâneos. **História**, São Paulo, v. 22, p, 121-132, 2003.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges babilônico**. Uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina**. História de uma ideia. Tradução de Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008.

SILVESTRI, Graciela. **El lugar común**, una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**. Uma história cultural da tristeza. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges: esplendor y derrota**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.