

Arralbal, Arrebol

Análise de “Arrabal” de Jorge Luis Borges

Arralbal, Arrebol

Análisis de "Arrabal" de Jorge Luis Borges

THIAGO ERNESTO SILVEIRA DE CASTRO

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo discutir aspectos da poesia inicial de Jorge Luis Borges, a partir da leitura de um dos poemas presente em *Fervor de Buenos Aires*, primeira reunião poética publicada pelo escritor argentino. Buscou-se, com o esforço de interpretação do poema “Arrabal”, compreender melhor os elementos principais do primeiro momento de Borges, enquanto poeta, não ignorando as particularidades desse texto, central no livro em que se encontra. Além disso, no presente trabalho é feita uma breve análise do lugar da produção poética inicial borgeana no contexto literário argentino, detendo-se na relação que mantém a poesia do escritor com o período das vanguardas e com a tradição letrada de seu país. Isso é, esse estudo busca delimitar e compreender os motivos formais e temáticos no primeiro livro do escritor portenho, relacionados, respectivamente, à construção de imagens nacionais da Argentina, a partir de sua capital, e à estética ultraísta, a qual manteve certa influência sobre o escritor no início de sua carreira.

PALAVRAS-CHAVE: literatura hispano-americana; literatura argentina; Jorge Luis Borges; vanguardas latino-americanas

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo discutir aspectos de la poesía inicial de Jorge Luis Borges, a partir de la lectura de uno de los poemas presente en *Fervor de Buenos Aires*, primer poemario publicado por el escritor argentino. Con el esfuerzo de interpretación de “Arrabal” se intentó comprender mejor los elementos más fundamentales del primer momento de Borges, como poeta, no olvidándose de las particularidades de ese texto, central en el libro en lo cual se encuentra. Además de eso, en este trabajo se hace un breve análisis del lugar de la producción poética inicial borgeana en el contexto literario argentino, deteniéndose en la relación que mantiene la poesía del escritor con el periodo de las vanguardias y con la tradición letrada de su país. Es decir, este estudio busca delimitar y comprender los motivos formales y temáticos en el primer libro del escritor porteño, relacionados, respectivamente, a la construcción de imágenes nacionales de Argentina, por medio de su capital, y a la estética ultraísta, la cual mantuvo cierta influencia sobre el escritor en el inicio de su carrera.

PALABRAS CLAVE: literatura hispanoamericana; literatura argentina; Jorge Luis Borges; vanguardias latinoamericanas

En aquel Buenos Aires que me dejó, yo sería un extraño.
Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos
[perdidos.
Alguien casi idéntico a mí, alguien que no habrá leído esta página,
[lamentará las torres de cemento y el talado obelisco.

Buenos Aires. BORGES, Jorge Luis.

Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, a palavra “arrabal” é capaz de expressar três distintos significados, que mantêm relação de parentesco entre si: (1) “Barrio fuera del recinto de la población a que pertenece; (2) Cada uno de los sitios extremos de una población; (3) Población anexa a otra mayor”. Todas essas definições, dadas pela RAE, estão semanticamente ligadas. As três dizem respeito a um espaço alheio ao centro de determinada comunidade, afastado do núcleo de concentração humana da mesma ainda que, como um satélite, esteja ligado a essa. “Arrabal” (“arrabalde” em português), dentro da geografia urbana, veicula, portanto, noção de um espaço marginal, localizado entre a cidade propriamente dita e o campo. Ainda segundo a Real Academia Espanhola, o termo tem origem hispano-árabe: “arrabád”. Havendo nascido a partir do contato entre duas culturas, a palavra se situa em um *entre-lugar*, no meio do caminho onde nas duas pontas estão as línguas faladas na Ibéria e na Arábia. Outras línguas vieram compor o idioma que hoje conhecemos como espanhol, dentre as quais, o latim que, certamente, ocupa entre elas lugar principal. Dessa, ao castelhano foi incorporado vocábulo sonoramente muito semelhante a “arrabal”: a palavra “arrebol”, que, segundo a RAE, diz respeito ao “Color rojo, especialmente el de las nubes iluminadas por los rayos del sol o el del rostro” e está relacionada ao termo latino “rubor”. Para além desse interessante jogo fonético, “arrebol” compartilha com “arrabal” o fato de serem termos de nações muito distintas incorporados a uma língua outra, formada por diversos povos, a *espanhola*. Sem dúvidas, as línguas latina e árabe (sobretudo a primeira) ocupam lugar de indiscutível importância na formação do léxico castelhano. Não é possível falar em uma *origem* para a língua espanhola, mas sim em *origens* e, sendo o idioma um dos principais símbolos de um povo, metonimicamente, infere-se, assim, que uma nação é, em verdade, soma da contribuição de diversas culturas, que se cruzam, se contrapõem, se completam e não entidade sólida atemporal. Procurar, dessa forma, uma imagem nacional implica, necessariamente, *inventar* uma imagem nacional, que seja coesa e adequada aos propósitos de tal nação, isto é, fazer com que “arrabal” e “arrebol” convivam num mesmo idioma, como palavras amalgamadas num mesmo lugar.

Leyla Perrone-Moisés, em *Vira e Mexe Nacionalismo*, comenta que “Nação e identidade nacional são ‘grandes narrativas’” (PERRONE-MOISÉS 2007, p.14), atentando-se para o caráter ficcional dos traços de nacionalidade das chamadas, por Benedict Anderson de, “comunidades imaginadas”, isto é, comunidades cujos membros não estão necessariamente conectados por

um mesmo espaço, mas através de meios de comunicação e pela ideia de povo que fazem de si. Anderson postula que o capitalismo editorial, materializado em livros e jornais de circulação massiva, foi responsável por unir pessoas tão diversas sob a sombra de uma só cultura (ANDERSON, 2009, p.70). Enquanto os periódicos amalgamavam indivíduos diversos numa mesma cadeia informativa, permitindo e incentivando que compartilhassem as mesmas preocupações, o texto criativo, de ordem literária, se cristalizou como meio eficaz de construção de símbolos nacionais. O Romantismo foi, nesse contexto, escola de grande êxito no que diz respeito à produção de “grandes narrativas” nacionais, responsáveis por veicular passado, presente e, por vezes, planos futuros, comuns aos membros de uma mesma nação. Destacar a dita “cor local”, rasgos diferenciais de determinado espaço, era palavra de ordem para os românticos. Inventar uma nação, porém, enquanto processo complexo e, algumas vezes, contraditório em relação à própria realidade, não foi missão assumida apenas por literatos desse período. Ao longo do tempo e a partir de outras ordens estéticas o nacionalismo assumiu outras formas, chegando ao início do século XX, durante o fervor das vanguardas, como assunto não marginal.

Se ainda para as nações europeias, com seus mitos nacionais mais solidificados que aqueles do Novo Mundo, o Romantismo significou momento de reafirmação dos ideais patrióticos, para os românticos latino-americanos, o período foi de construção propriamente dita. Localizada no arrabalde do Ocidente, a América Latina era espaço situado entre civilização e barbárie, como postula uma das obras centrais da literatura desse momento escrita no continente, *Facundo*, do argentino Domingo Faustino Sarmiento. Filha da ordem europeia e dos costumes ditos bárbaros dos nativos americanos, a América Latina teve como pauta de sua produção literária temas nacionalistas para além do período romântico.

Na Argentina, após a enorme onda imigratória de europeus para o país, a noção de *argentinidad* foi abalada, se tornando assunto dos escritores da época, alinhados ao movimento *criollista*, surgido ainda no século XIX. Rafael Olea Franco comenta que os discursos nacionalistas desse tempo “pretendían ‘redefinir’ a la nación y crear un conjunto de identificaciones colectivas que pudieran simbolizar y englobar a todos bajo el mismo concepto de nación argentina” (OLEA FRANCO, 1993, p.83). Simultaneamente, em contraposição com esse movimento, preocupado com “el color local”, se dava, no início do século XX o movimento das *vanguardias*. Esse, altamente cosmopolita, estava centrado na novidade, no moderno, no novo ritmo da vida urbana. Do choque dessas duas tendências, nesse caldeirão temático-estético, nascia a primeira poesia daquele que viria, nos anos posteriores, a ocupar lugar central no cânone da literatura hispano-americana e mundial, Jorge Luís Borges.

Assim como comenta Davi Arrigucci Jr., em “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, para um leitor que ignore essa fase da obra borgeana, tendo consciência apenas dos períodos seguintes de sua carreira literária, é, de fato, estranho que o nome de Borges, usualmente associado a temas universais e a uma imagem quase mística de

escritor, esteja ligado também a temáticas nacionalistas (ARRIGUCCI, 2001, p.193-194). O próprio escritor contribuiu, posteriormente, para a formação dessa ideia de si mesmo, ao criticar seus primeiros livros de poesia, preocupados com “el color local”, e a própria pesquisa da definição de nacionalidade, levada a cabo por certos escritores e cobrada por parte do público e da crítica. Entretanto, se é verdade que Borges procurou, no início de sua obra, traçar elementos da argentinidade através de seus poemas, é altamente limitador enquadrá-lo simplesmente na tendência *criollista* de então. Ainda que influenciado por esta, o autor também se valeu das novidades estéticas advindas das vanguardas, havendo sido muito tocado pelo *ultraísmo* durante os anos que viveu na Europa. O movimento ultraísta, por sua vez, se configurou como uma resposta à suntuosidade e ao preciosismo do Modernismo hispano-americano, procurando reduzir o poema a seu elemento básico, a metáfora, e trabalhar a linguagem de forma menos rebuscada. Beatriz Sarlo postula que o escritor pratica, durante esse momento, uma espécie de “criollismo de vanguardia”, sendo adepto tanto da tendência nacionalista, em busca “del color local”, quanto de uma dicção moderna, alinhada às tendências vanguardistas. Tal “criollismo de vanguardia” não se expressa apenas na forma, mas também na abordagem que o autor dá aos temas nacionais:

En la Argentina, la relación con el pasado tiene su forma específica en la recuperación imaginaria de una cultura que se piensa amenazada por la inmigración y la urbanización. En el caso de Borges y de otros vanguardistas porteños se observa claramente el movimiento para otorgarle al pasado una nueva función. Y el debate comienza sobre el significado del pasado: hay que hacer una nueva lectura de la tradición. Borges avanza: hay que retomarla y pervertirla. (SARLO, 1995, p.48)

A referida crítica chama atenção para o fato de que, ainda que Borges estivesse incluído em uma tendência nacionalista, juntamente com outros escritores de seu tempo, seu *criollismo* não se dá da mesma maneira que o de seus contemporâneos. Com a onda imigratória pela qual passou a Argentina do início do século XX, a intelectualidade se viu carente de símbolos fortes o suficiente para sustentar uma ideia de nação que fosse comum a todos e pairasse acima da enorme Babel cultural na qual havia se transformado. Borges, por sua vez, vai além: não basta criar uma nova poética nacional que suplante a antiga, é preciso construir uma cadeia simbólica nova que se concentre não no que é grande e central mas no que é marginal e verdadeiramente enraizado. Assim nasce a sua “poética de las orillas”, nas palavras de Sarlo.

“Sólo se puede sentir nostalgia de algo que se ha perdido”, comenta a ensaísta sobre a relação entre Borges e Buenos Aires. Em pleno processo de modernização e repleta de estrangeiros, a cidade que Borges reencontra após anos na Europa já não é a mesma da sua infância. Em meio à euforia causada pelas novas tecnologias e a exaltação à dinâmica da vida moderna, o escritor procurou no espaço urbano portenho singularidades não-óbvias, sub-reptícias, negando a modernidade como acontecimento positivo. Por outro lado, Olea Franco comenta que “Al rechazar todos los resultados de la modernización de Argentina impulsada por los liberales, Borges asume una postura abiertamente antimoderna” (OLEA FRANCO,

1993, p.96). Assim, mais que retornar a uma Buenos Aires passada, que não mais existia, o autor propriamente inventou sua própria cidade, traçada a partir de um conjunto de símbolos:

En una Buenos Aires transformada por los procesos de modernización urbana, donde la ciudad criolla se refugiaba en unas pocas calles de barrio, y donde incluso ellas sufrían cambios que afectaban su perfil físico demográfico, Borges inventó un pasado. Lo fabricó con elementos descubiertos o imaginados en la cultura argentina del siglo XIX, que tenía para él una densidad basada no sólo en los libros sino también en una suerte de tradición familiar. (SARLO, 1995, p.83)

O poema de abertura, “Las calles”, de *Fervor de Buenos Aires*, primeiro livro dessa fase, marca seu rechaço à modernidade e sua intensa valorização da tradição e do que se esconde além da vista comum:

Las calles de Buenos Aires ya son mi entraña.
No las ávidas calles, incómodas de
turba y de ajeteo, sino las calles
desganadas del barrio, casi invisibles
de habituales, enternecidas d
e penumbra -y de ocaso

(BORGES, 1974, p.17)

Durante toda a primeira poesia borgeana, sobretudo em *Fervor de Buenos Aires*, a imagem do ocaso estará fortemente presente. Borges, ao contrário dos entusiastas da modernidade, não canta a iluminação pública, já presente então em Buenos Aires, mas a luz natural proveniente do declínio solar. Olea Franco comenta que esse momento do dia, nos primeiros *poemarios* de Borges, é “el instante que resulta perfecto para que el poeta encuentre la paz anhelada porque entonces están ausentes las multitudes que lo perturban” (OLEA FRANCO, 1993, p.131). O ocaso, – ou *arrebol* –, momento em que o sol se despede no horizonte, funciona em *Fervor* como signo da poética borgeana desse período, interessada não no obviamente iluminado pelo sol, mas no que se observa sob a luz baixa. Tal poética é construída a partir de *entre-lugares*, sendo que o próprio ocaso se situa entre os polos de dia e noite, entre luz e sombra. Não por acaso, o arrabalde aparece no *poemario* como imagem igualmente importante. Localizado entre cidade e campo, civilização e barbárie, modernidade e tradição, centro e margem, o *espacio* do *arrabal* se cruza com o *momento* do *arrebol*, criando uma cadeia de símbolos posicionados em *entre-lugares*. Segundo a enciclopédia borgeana, organizada por Jorge Schwartz, “arrabal” se define como “ponto extremo da cidade”, estando, porém, mais relacionado a certos bairros tradicionais específicos, cantados popularmente pelo tango, que efetivamente aos extremos, de fato, da cidade (SCHWARTZ Org., 2017, p.64). Advindo das canções populares argentinas, o “arrabal” reforça o compromisso do Borges de *Fervor de Buenos Aires* com o local. Interessa, não o centro urbano, recém-modernizado, da cidade, mas

o que é marginal. Ao depositar valor simbólico no arrabalde, esse *escritor de las orillas* exalta, por conseguinte, sua própria nação, posicionada marginalmente no cenário político-econômico ocidental.

A imagem, recorrente no primeiro livro de Borges, é trabalhada particularmente no poema que carrega seu nome, em *Fervor de Buenos Aires*. “Arrabal” se localiza ao centro do *poemario*, se configurando como décimo quinto poema dos trinta e três que o compõem, o que reforça o caráter intermediário do termo, posicionado entre uma coisa e outra. Centro e margem, cidade e campo, europeu e americano, cultura e natureza, novo e antigo, formam pares antitéticos que prefiguram todo o poema. Outras tópicas usuais em *Fervor* ocorrem ainda no texto, como a figuração do ocaso, a tonalidade simples, a escassez de atividade humana, a dicção antimoderna e calmaria de Buenos Aires. Dedicado a Guillermo de Torre, poeta espanhol, um dos nomes centrais do ultraísmo, “Arrabal” confirma, desde sua dedicatória seu aspecto ultraísta, compromissado com uma dicção contrária ao preciosismo modernista.

“El arrabal es el reflejo de nuestro tedio”, assim inicia Borges seu poema. O poeta instaura, logo no primeiro verso, um espelho entre espaço e sujeito, o qual dará a dicção no texto no que tange à relação entre esses dois elementos. Ao utilizar o pronome *nuestro*, o escritor institui um sujeito coletivo, se incluindo no meio dele. Sujeito e espaço se vinculam através do reflexo. Esse, por sua vez, ocorre de forma peculiar. Não o tédio, sentido por essa pessoa plural, é reflexo do terreno escasso de movimento, mas ao contrário. Assim, os indivíduos sugeridos, jamais indicados no poema, não estão subordinados ao espaço, mas o ambiente se sujeita e se constrói a partir do olhar humano. Borges, com esse verso inicial, parece expressar a tese que desenvolverá ao longo do poema: cidade e sujeito estão completamente imbricados. Uma cidade é construída por olhares que lhe lançam significados, não apenas por ser matéria organizada em um espaço físico. Seus ocupantes, por sua vez, não só a habitam como são habitados por ela. Assim como o homem habita a cidade, a cidade, espiritualmente, habita o homem:

Mis pasos claudicaron
Cuando íbamos a pisar el horizonte
Y quedé entre las casas
Cuadrículadas en manzanas
Diferentes e iguales
Como se fueran todas ellas
Monótonos recuerdos repetidos
De una sola manzana.

(BORGES, 1974, p.32)

Após o verso inicial, cerrado com um ponto, o poeta constrói um segundo período. Ao contrário do início do texto, não se refere mais a um sujeito coletivo, passando a empregar

verbos e pronomes que se referem à primeira pessoa do singular: “Mis pasos claudicaron/ cuando iban a pisar el horizonte”. Nesses versos, há, evidentemente, uma ambição por parte do eu-lírico de movimentar-se em direção dianteira, sendo impedido pelo fraquejar de seus pés, que fazem com permaneça no mesmo lugar. Adiante escreve: “y quedé entre las casas/ cuadrículadas en manzanas/ diferentes e iguales”. Impedido de avançar espacialmente, é obrigado a estar entre casas, que são *diferentes e iguales*, “como si fueran ellas/ monótonos recuerdos repetidos/ de una sola manzana”. O oitavo verso, “monótonos recuerdos repetidos” reforça sonoramente, através do ritmo, a ideia de repetição, pois replica o acento a cada quatro sílabas: “moNÓtonos reCUERdos repeTIdos”. O jogo entre *natural* e *cultural* vem ainda à tona nesse excerto, reforçado pela própria ideia de *manzana*, com seu duplo significado: maçã ou quarteirão. O termo conjuga dois elementos: um do universo da cidade propriamente dito, outro da natureza. A cidade de Borges confunde esses dois universos, pois ainda que seja produto humano, o é de forma espontânea e autêntica, como a própria natureza. A ideia de réplica das casas e quarteirões também se relaciona com a dicotomia *natureza/cultura*, uma vez que na natureza os elementos também se multiplicam espontaneamente e são, como as moradias do poema, *diferentes y iguales*, pois, apesar de carregarem características provenientes de uma mesma matriz, possuem particularidades cada um deles:

El pastito precario
Desesperadamente esperanzado
Salpicaba las piedras de la calle
Y divisé en la hondura
Los naipes de colores del poniente
Y sentí Buenos Aires

(BORGES, 1974, p.32)

Os olhos do eu-lírico, após observarem as casas que estão em plano médio, se voltam ao que está junto do chão: “El pastito precario/ desesperadamente esperanzado/ salpicaba las piedras de la calle”. Toma nota da vegetação rasteira que surge espontaneamente entre as pedras da rua, lá postas por ação humana. O natural e o cultural voltam a dançar nesses versos e adiante no trecho. A imagem do horizonte retorna nos versos seguintes, carregando “los naipes de colores del poniente”. O ocaso surge no poema de Borges, trazendo o arrebol, esses “naipes de colores” com diferentes matizes que se unem para formar uma só cor. A observação do sol em seu momento poente faz com que o poeta viva um momento epifânico, sentindo de fato Buenos Aires. Tal epifania se dá através da soma dos elementos absorvidos pelo eu-lírico: as casas, a relva, o ocaso, sendo esse último definitivo para a experiência que vivencia. A amálgama de natureza e cultura, desenhada pelas imagens da relva e das pedras da rua, retorna, de maneira forte nessa parte. O poente faz com que o eu-lírico sinta sua cidade. Mesmo havendo caminhado entre as casas, somente com a contemplação do horizonte

pintado com as cores da tarde, ele é capaz de chegar à essência de sua cidade.

Caminha pelos diferentes planos durante o poema, olhando, inicialmente, à sua frente e enxergando as casas da cidade, passando, em seguida, a observar o que está no plano baixo, rasteiro e, por fim, elevando sua visão ao alto. Alto e baixo encontram, nessa cadeia de significados, certas correspondências: os pares *pastito/piedras de la calle* e *poniente/ciudad* são reproduções, no baixo e no alto, respectivamente, da mesma dicotomia natureza/cultura. “Mis pies claudicaron/ cuando iban a pisar el horizonte”, diz o poeta nos segundo e terceiro versos do poema. O horizonte aparece, portanto, como imagem de totalidade. O sujeito não consegue alcançá-lo, mas, observando-o logra experimentar, por um breve momento, uma sensação de pertencer ao todo, ou seja, vive uma epifania:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
Es mi porvenir, mi presente;
Los años que he vivido en Europa son ilusorios
Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

(BORGES, 1974, p.32)

Se o sujeito coletivo, instituído no primeiro verso, perde força nos versos seguintes, no último trecho do poema, ele é claramente contraposto à primeira pessoa do singular, “yo”, que aparece duas vezes no excerto, marcando a singularidade da relação entre sujeito e cidade. Ao contrário do que se passa no português brasileiro, em que o sujeito gramatical é, na maior parte dos casos, foneticamente expressado, a língua castelhana o indica, mais comumente, apenas pela flexão do verbo. A aparição, em dois momentos, do pronome reto, “yo”, destaca o experienciador das ações ocorridas. O eu lírico percebe que está emparedado, não apenas pelo passado, mas pelo tempo futuro, obrigado a existir para sempre naquele espaço. Desse modo, Europa se contrapõe, claramente, a Buenos Aires. *Centro* e *margem* se opõem, evocando novamente, a ideia de *arrabalde*. No arrabalde do arrabalde, região marginal de um país igualmente periférico em relação ao continente europeu, o sujeito lírico percebe que, ainda que fisicamente em outro lugar, jamais poderá escapar, espiritualmente do local do qual provém.

No último verso, “yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”, o escritor emprega o verbo *estar* flexionado no pretérito imperfeito. Modalidade verbal essa que expressa uma ideia de reiteração, quer dizer, em muitas ocasiões nas quais o sujeito pensou não estar, de fato *estava* em Buenos Aires. O futuro, por sua vez, é enunciado entre parêntesis, uma vez que constitui uma afirmação que ainda não pode ser posta à prova, como ocorreu no pretérito, ainda que nela se creia. Entre *estaba* e *estaré*, formas respectivamente dos tempos passado e futuro, figura a palavra “*siempre*”, ocupando o lugar que caberia ao presente. O instante atual aparece, assim, travestido de eternidade. O cerco então se fecha e o poema termina com a palavra que atravessou todo o poema, mesmo que expressa apenas no último verso, *Buenos Aires*.

“A cidade não está no homem/ do mesmo modo que em suas/ praças quitandas e ruas”, encerra Ferreira Gullar seu *Poema Sujo*, longo poema que trata, em várias partes, da relação entre sujeito e cidade. Assim como para a voz lírica da composição de Gullar, o sujeito lírico em Borges entende que a cidade possui uma dupla face: uma material, outra espiritual. Essa segunda, construída tanto através de olhares coletivos, por parte dos que a habitam (El arrabal es reflejo de *nuestro* tedio), quanto por uma mirada individual (yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires). Ainda que possua uma figuração coletiva, a cidade não deixará de habitar individualmente em cada um daqueles que acolhe.

Em “Arrabal”, muitas tópicos recorrentes nesse primeiro livro estão presentes e se entrecruzam, a começar pelo título do poema o qual evoca uma das imagens centrais de *Fervor*, o espaço intermediário entre cidade e campo, centro e margem. De limites se ergue esse poema borgeano: natureza e cultura, antigo e novo, central e periférico – dicotomias todas iluminadas pela luz do ocaso. James Irby resume bem as principais intenções do autor com essa obra inicial:

(...) Borges evoca los suburbios de Buenos Aires, zona de transición entre el campo y la ciudad, entre el pasado y el futuro. Procura fijar imágenes perdurables la esencia criolla de esos barrios que van siendo lamentablemente invadidos por el progreso. En *Fervor* de Buenos Aires, esas imágenes son estáticas, despobladas, casi geométricas. El poeta solitario contempla, a la hora del crepúsculo, patios, calles y placitas que se abren a la inmensidad del cielo y del campo y en los que el tiempo parece detenerse un amplio instante ante la noche inminente. (IRBY, 1986)

Como postulam Sarlo e Franco, a Buenos Aires dos poemas de *Fervor* é menos uma cidade rememorada que inventada. Em “Borges y yo”, texto posterior de sua obra, o escritor joga com sua essência íntima e sua figuração enquanto autor. “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas” (BORGES, 1974, p.808). Não importam os temas que escolha para sua literatura, tal matéria sempre passará por um filtro criativo que distorcerá a realidade, apresentando-a não objetivamente, mas localizando-a no espaço entre realidade e imaginação, ou, aristotelicamente falando, como o que poderia ter sido, não como o que efetivamente veio a ser. Lugar forjado por sua inventividade poética, a Buenos Aires do Borges de *Fervor* se constrói com várias imagens comuns a todo o livro. “Arrabal” é, sem dúvida, um dos poemas que melhor concentra o espírito dessa primeira poesia borgeana, preocupada em encontrar e distorcer, a seu modo, “el color local”. O *espacio* intermediário do *arrabal* se cruza com o *momento* intermediário do *arrebol*, do *ocaso*, cercando o sujeito também num *entre-lugar*: entre dia e noite, campo e cidade, margem e centro, alto e baixo, natural e cultural, Buenos Aires e Europa. O próprio termo “arrabal” se situa num entre-lugar, no espaço intermediário de uma língua e outra. Pensar na relação desse vocábulo com a obra de Borges é trazer à tona sua primeira poesia, na qual, antes de buscar “las mañanas, el centro

y la serenidad”, o autor de *Ficciones* procurava “los atardeceres, los arrabaldes y la desdicha” (BORGES, 1974, p.13).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e comentário*. Ensaio sobre literatura e experiência. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Madrid, Alianza, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 14ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

IRBY, James. Borges Carriego y el arrabal. In: *Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges: El primer Borges*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Borges: Un escritor en las orillas*. 1ª ed. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SCHWARTZ, Jorge (Org). *Borges Babilônico*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Vanguardas latino-americanas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.