



IMAGÉTICA MARAVILHOSA: POEMAS SELECIONADOS DE JORGE LUIS BORGES

MARVELOUS IMAGERY: SELECTED POEMS
BY JORGE LUIS BORGES

Matheus Peixoto Rocha

<https://orcid.org/0009-0001-9872-9056>

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar uma seleção de poemas de Jorge Luis Borges presentes em duas coletâneas publicadas com quatro décadas de diferença, Fervor en Buenos Aires e La rosa profunda. Com o objetivo de compreender a importância da imagética não só para os versos de Borges, mas também para seu próprio processo criativo, o percurso metodológico pautou-se em uma pesquisa que aborda as diversas formas de expressões verbais, como metáforas, mitos, símbolos e fábulas. Para tanto, ampara-se, principalmente, em uma abordagem crítico-literária, bem como em narrativas folclóricas selecionadas. Por meio deste estudo, depreende-se ter sido Borges não um mero poeta saudosista, mas um homem de seu próprio tempo.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Poesia; Metáforas; Mitologia.

Abstract: This paper intends to analyze a selection of poems by Jorge Luis Borges present at two anthologies published within four decades apart, *Fervor en Buenos Aires* and *La rosa profunda*. Aiming to understand the importance of imagery not only for Borges' verses, but also for his own creative process, the study researches the different verbal forms of expressions, such as metaphors, myths, symbols, and fables. In order of that, it relies primarily on a critical-literary approach, and on some selected folk narratives as well. Through this study, it is possible to infer that Borges was not merely a nostalgic poet, but a man of his own time.

Keywords: Jorge Luis Borges; Poetry; Metaphors; Mythology.

INTRODUÇÃO

Jorge Luis Borges, escritor argentino conhecido por seus contos e ensaios, iniciou sua carreira artística como poeta, associando-se primeiramente ao ultraísmo, movimento de origem espanhola criado a partir de um manifesto publicado na revista **Nosotros** em no início da década de 1920. Nesse período, Borges publicou três coletâneas poéticas, *Fervor de Buenos Aires* de 1923, *Luna de enfrente* de 1925 e *Cuaderno San Martín* de 1929, e algumas ensaísticas, como *Inquisiciones* de 1925. Na década seguinte, ele se afastaria dessa vanguarda para explorar os meandros entre o real e o fantástico; embora algumas dessas características iniciais, como o gosto pelo uso da metáfora, tenham sido resgatadas e mantidas até o final de sua vida.

Sobre a relação com a escrita poética na maturidade, Borges (1971, p. 177, tradução nossa)¹ relatou em sua autobiografia que “uma consequência relevante” da cegueira “foi o abandono gradual do verso livre em prol da métrica clássica”, inclusive, atribuiu à cegueira seu retorno à escrita de poesia. A derradeira fase artística de Borges foi marcada por um escritor deveras experiente. Suas preocupações como poeta, portanto, eram outras. Impossibilitado de escrever, ele ditava as poesias e recorria à técnica mnemônica quando não podia fazê-lo, evitando os versos livres e apegando-se aos versos regulares, mais fáceis de serem lembrados; mesmo que se encontrasse fora de casa, “na rua ou no metrô”, lhe era possível “compor e aprimorar um soneto” (Borges, 1971, p. 177, tradução nossa)².

Esse método adaptado de escrita motivou este trabalho a descobrir o quanto o autor utilizava-se dos recursos formais da linguagem poética, e a buscar os símbolos e as metáforas nos versos borgesianos. Antes, no entanto, faremos uma breve

¹ No original: “One salient consequence of my blindness was my gradual abandonment of free verse in favor of classical metrics. In fact, blindness made me take up the writing of poetry again.”

² “One can walk down the street or be riding the subway while composing and polishing a sonnet.”

discussão teórica concernente à constatação feita por Borges acerca da transferência do ato de criatividade poética da musa para a razão; movimento perceptível também no comportamento da sociedade sob influência da indústria cultural. Tomaremos como objeto de estudo o livro *La rosa profunda*, publicado originalmente em 1975, e do qual selecionamos os seguintes poemas, em ordem de apresentação: "Cosmogonía", "El bisonte" e "La cierva blanca". Também serão utilizados, para fins comparativos, trechos de poemas de um livro já anteriormente mencionado, *Fervor de Buenos Aires*, pertencente à antiga fase ultraísta. Algo mudou nos mais de 40 anos que separam as duas coleções? Esse é um questionamento a ser ponderado mais adiante.

O REFLEXO “MENOS BONITO” DE UMA “TRISTE MITOLOGIA”

Borges (1974, p. 77; 2000, p. 10, tradução nossa)³ refletiu em duas ocasiões distintas a respeito de um mesmo assunto: o processo criativo dos poetas e dos prosadores. Se outrora os escritores eram inspirados pela musa Calíope⁴, agora eles o seriam pelo que nossa “triste mitologia” contemporânea denomina de “eu subliminar” ou de “subconsciente”, expressões que ele julgava “bastante grosseiras” se comparadas a *musa* ou a *Espírito Santo*. Carl Jung, psicanalista suíço, foi um dos teóricos que se debruçou incansavelmente sobre os obscuros labirintos do inconsciente e constatou algo parecido, mas em maior escala. De acordo com Jung, nossa sociedade moderna, carente de sentidos mais profundos de sua existência, crê ser “perfeitamente” capaz de viver fora dos domínios dos fenômenos numinosos e incompreensíveis:

³ Borges amparou-se aqui em uma interpretação mais próxima da filosofia judaico-cristã e da obra de John Milton, um de seus poetas favoritos e que perdera a visão como ele. Em *Paraíso perdido*, Urânia, a musa da astronomia e da filosofia, é invocada não por seu “nome” em si, mas por seu “sentido”: *celestial*, sendo interpretada como o Espírito Santo, que inspira e que consola (Milton, 2021, p. 479).

⁴ A principal das musas, aquela da *nobre voz*, o suspiro exalado de sua mãe Mnemósine, a Memória.

As grandes religiões padecem de uma crescente anemia, pois as divindades prestimosas já fugiram dos bosques, dos rios, das montanhas e dos animais, e os homens-deuses desapareceram no mais profundo do nosso inconsciente. Iludimo-nos julgando que lá no inconsciente levam uma vida humilhante entre as relíquias do nosso passado. Nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é a nossa ilusão maior e mais trágica. É com a ajuda dela que acreditamos ter ‘conquistado a natureza’ (Jung, 2016, p. 128).

Para Jung, entretanto, essa noção de que o homem, guiado pela razão, dominou a natureza a partir do progresso tecnológico não passa de “um simples *slogan*”. Sabe-se que a cosmovisão mitopoética, com enraizadas origens agrárias, não condiz com um estilo de vida burguês, uma economia fortemente industrialista e uma consequente e gradativa reificação da sociedade. Nas palavras de Bosi (1977), tal concepção “deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem” e, se houve ou não o domínio sobre a natureza que instigou parte da pesquisa junguiana, o fato é que “os tempos foram ficando [...] egoístas e abstratos” perante “o imenso vazio deixado pelas mitologias”.

É intrigante essa substituição das forças e elementos mágicos, maravilhosos e sagrados pelo rigor científico, embora a ciência também demande de um sistema próprio de fé: tomemos as teorias científicas, por exemplo, que explicam uma ideia, mas não afirmam nem algo após uma longa observação ou repetidas experimentações. Podemos dizer que é nebuloso o limiar que delimita a cansada terra dos homens da mística ilha de Avalon. Inclusive, Vico⁵ (2005, p. 157-158) acreditava ser a mitologia “a primeira ciência que se deve aprender”, pois “com este referido método [se hão-de] reencontrar os princípios tanto das nações como das ciências”, seria esse o princípio de “todo o saber gentílico”. De modo que, em suas origens, até as palavras possuíam conotações

⁵ O filósofo e retórico italiano, Giambattista Vico, é brevemente mencionado no conto “El inmortal” de Borges, presente em *El Aleph*, no qual uma versão ficcionalizada e imortal de Homero discute com o professor Giambattista a origem da tradução da *Iliada* pelo poeta inglês Alexander Pope.

diferentes, estando mais próximas dos fenômenos naturais e dos objetos e sentimentos os quais representavam. Como o próprio Borges (2000, p. 117, tradução nossa)⁶ afirmou, “as palavras são símbolos de memórias compartilhadas”.

Acerca dessa questão, Bosi (1977) remete ao “poder de nomear”, um “fundamento da linguagem e, por extensão, o fundamento da poesia” e, afirma que esse poder, na contemporaneidade, “furtou-se à vontade mitopoética”, ou seja, à própria arte de criar histórias. A importância dos significados simbólicos ao longo de nossa própria formação intelectual, quando os elementos da natureza e as ações e emoções humanas eram moldados simbolicamente no inconsciente coletivo. Borges (2000, p. 80, tradução nossa)⁷ exemplificou essa questão com o vocábulo *thunder*, “trovão” em inglês, outrora indissociável de Thor ou Thunor, o deus nórdico das tempestades: era impossível ouvir o estrondo causado por uma descarga elétrica na atmosfera e não temer a fúria de Thor ou não tremer perante a articulação dos fonemas que compunham a forma arcaica de *thunder*. Ele conclui que “as palavras eram repletas de magia” e, desse modo, os poetas seriam verdadeiros magos, capazes de “trazer a linguagem de volta a sua fonte original”.

A IMAGÉTICA EM *LA ROSA PROFUNDA*

Neste trabalho, o termo *imagem* é compreendido como toda “forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (Paz, 1996, p. 37-38), incluídas aí, dentre outras expressões verbais: as metáforas, as mitologias, os símbolos e as fábulas. Quanto à metáfora, esta é entendida a partir da definição clássica de Aristóteles (2017, p. 169), como transporte ou “designação de uma coisa mediante um nome que designa outra

⁶ “Words are symbols for shared memories.”

⁷ “The words were packed with magic; they did not have a hard and fast meaning [...] bringing language back to its original source.”

coisa". A partir disso, podemos operacionalizar tais conceitos na poesia de Borges, entendendo que todas as interpretações possíveis estão recolhidas na subjetividade de cada leitor, a partir das imagens e das metáforas cuidadosamente selecionados pelo poeta.

Os quatro poemas a serem analisados carregam elementos que se relacionam não só com a mitologia, mas também com a física quântica, o misticismo e a psicologia. De fato, mostram-se presentes ao longo da coletânea *La rosa profunda* alguns dos símbolos, metáforas e arquétipos mais recorrentes da poética borgesiana, como o tempo, o infinito, o destino, os sonhos, os labirintos, os espelhos, os tigres, as espadas, os pássaros, o crepúsculo etc. Na sensível poética borgesiana, tais elementos podem ser, até mesmo, ressignificados: "bastam dois espelhos opostos para construir um labirinto" (Borges, 1974, p. 226, tradução nossa)⁸. Mesmo a lua, metaforicamente, pode se tornar um espelho, que reflete não meras ilusões, mas o próprio tempo; tal imagem, de acordo com Borges, aparece em determinada poesia persa de cuja autoria ele não se recorda⁹. Para Borges, essa era uma metáfora "muito boa", visto que "um espelho nos traz o brilho e a fragilidade da lua", já o tempo "nos faz lembrar repentinamente que a mesma pálida lua que observamos é antiquíssima, é repleta de poesia e de mitologia, é tão velha quanto o tempo" (Borges, 2000, p. 36, tradução nossa)¹⁰.

"Cosmogonía"

Este é o segundo poema da coleção (Borges, 1989, p. 80).

Cosmogonia é uma palavra de origem grega para definir a "criação

⁸ "Bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto."

⁹ "And since I have spoken of the moon, I will take a Persian metaphor I read somewhere in Brown's history of Persian literature. Let us say it came from Farid al-Din Attar or Omar Khayyám, or Hafiz, or another of the great Persian poets."

¹⁰ "I think this is a very nice metaphor – first, because the idea of a mirror gives us the brightness and the fragility of the moon, and, second, because the idea of time makes us suddenly remember that that very clear moon we are looking at is very ancient, is full of poetry and mythology, is as old as time".

do mundo”; curiosamente, *kósmos* significa literalmente “ordem”, algo que só surgiu após o caos inicial. Uma cosmogonia pode tratar-se de um pressuposto científico, mas mais indissociavelmente de algum das centenas de mitos que versam didaticamente sobre a criação do universo, presentes em todos os continentes, pois se tratavam de uma maneira encontrada pelos antigos de narrar o surgimento da vida e do cosmos; ainda que sem a obrigação de explicá-los, neste sentido, um mito equivaleria a “um relato de uma ‘criação’” (Eliade, 1963, p. 6, tradução nossa)¹¹. Lemos no primeiro quarteto:

*Ni tiniebla ni caos. La tiniebla
Requiere ojos que ven, como el sonido
Y el silencio requieren el oído,
Y el espejo, la forma que lo puebla.*

7

Quer dizer, esse seria um estado primordial distinto, no qual não há trevas nem caos, pois as trevas necessitam de olhos *capazes* de perceberem-na. Estaria, talvez, o poeta referindo-se a sua cegueira? Os olhos, como os espelhos – um dos elementos mais recorrentes na poética de Borges –, requerem a reflexão de raios luminosos para codificarem uma imagem, seja ela real ou virtual.

*Ni el espacio ni el tiempo. Ni siquiera
Una divinidad que premedita
El silencio anterior a la primera
Noche del tiempo, que será infinita.*

Temos aqui um estado singular, onde o modelo matemático do espaço-tempo não faria sentido e as leis da física moderna não

¹¹ “Myth, then, is always an account of a ‘creation’”.

se aplicariam — nem as teorias religiosas, visto que nem sequer existiria uma divindade criadora. Seria o ponto mínimo, quente e denso precedente ao *Big Bang*? Ou seria a *massa confusa* dos alquimistas? Uma descrição poética de um não-lugar inconsciente, da memória, de um sonho. A alquimia, aliás, era um objeto de grande interesse por parte de Borges. O poema continua:

*El gran río de Heráclito el Oscuro
Su curso misterioso no ha emprendido,
Que del pasado fluye hacia el futuro,
Que del olvido fluye hacia el olvido.*

Heráclito, filósofo pré-socrático, é tido como a fonte de onde brotou esse grande rio que flui eternamente. *Panta rhei*, “tudo flui”, a vida muda constantemente. A memória — o esquecimento — é um dos elementos repetidos na obra de Borges.

8

*Algo que ya padece. Algo que implora.
Después la historia universal. Ahora.*

Algo sofre e implora nesse imenso e cruel vazio, nesse espaço disforme, nessa corrente estática, nessas trevas infinitas. Ainda no prólogo de *La rosa profunda*, Borges defendeu-se do prejulgamento de que vivesse uma existência infeliz devido a sua doença congênita: “A cegueira é uma clausura, mas é também uma libertação, uma solidão propícia às invenções, uma chave e uma álgebra” (Borges, 1989, p. 78, tradução nossa)¹². Afinal, tudo flui e é preciso adaptar-se ao meio, por mais hostil que seja. Não é à toa que Borges encerra o poema “El ciego”, do mesmo livro, declarando: “*Con el verso / Debo labrar mi insípido universo*”. Percebemos nesses dois poemas uma

¹² “La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra.”

amostra do entendimento da poesia como uma “arte de imitação”, na conceptualização de Paes (2008, p. 109 e 125), partindo de uma compreensão aristotélica. Em outras palavras, a poesia revelaria o mundo sob o delicado olhar do artista.

O poema é estruturado em formato monostrófico e ao estilo shakespeariano, pois se percebem três quartetos no desenvolvimento e um dístico no fim. Quanto à métrica, os 14 versos possuem 11 sílabas poéticas, com o seguinte esquema de rimas: ABBA CDCD EBEB FF. A cadência não segue um padrão fixo, sendo diferente em praticamente todos os versos, exceto no terceiro, no quarto e no sétimo, cujo compasso se dá UU-UU-UUU-U, e no décimo primeiro e no décimo segundo, de ritmo UUU-U--UU-U.

“El bisonte”

Este é o sétimo poema de *La rosa profunda* (Borges, 1989, p. 85). O bisão é uma espécie bovina de grande porte encontrada no hemisfério norte. Animal indômito, símbolo de robustez e de virilidade, com especial importância em brasões de famílias europeias. Era fascinante para Borges, citado em contos e em outros poemas. Ele nos é apresentado da seguinte maneira no primeiro quarteto:

9

*Montañoso, abrumado, indescifrable
Rojo como la brasa que se apaga,
Anda fornido y lento por la vaga
Soledad de su páramo incansable.*

É quase um quadro pitoresco, ou melhor, uma pintura rupestre, como se perceberá adiante. Montanhoso e arqueado, temos uma criatura que parece se fundir à natureza, à terra, qual rocha imponente; é arcaica, mas também arcana, pois indecifrável. Vermelho como fogo, bruto. Move-se lentamente, impassível, como

demandava o ritmo do poema. Um ser melancólico, e que demandava respeito. No segundo quarteto, mantém-se a sensação de movimento.

*El armado testuz levanta. En este
Antiguo toro de durmiente ira,
Veo a los hombres rojos del Oeste
Y a los perdidos hombres de Altamira.*

Ergue seu robusto pescoço, o touro vetusto. Somos apresentados ao eu poético, que observa cautelosamente essa criatura quimérica. Seria real ou uma vívida arte rupestre? Já que ele cita os homens de Altamira, um complexo de cavernas na Espanha – pátria ancestral de Borges. Em suas paredes estão gravadas as imagens de diversos animais; o bisão é o mais representado. Daí o porquê da cor vermelha, advinda do ocre, argila, e predominante nessa forma de arte. O significado dessa representação ainda é misterioso. Pode ter um caráter mágico ou religioso, pode ser um retrato do quotidiano daquela sociedade adâmica ou pode ser uma expressão puramente artística. O eu poético segue admirando-o no terceiro quarteto:

10

*Luego pienso que ignora el tiempo humano,
Cuyo espejo espectral es la memoria.
El tiempo no lo toca ni la historia
De su decurso, tan variable y vano.*

Por ser uma criatura antiga, em harmonia com a natureza ou gravada há milhares de anos na pedra, o tempo lhe é estranho e ela para o tempo, pois permanece intocada. Ela não reconhece os caprichos humanos, e é igualmente ignorada por eles. E, uma vez mais, temos o motivo do espelho, bem como o da memória.

*Intemporal, innumerable, cero,
Es el postre bisonte y el primero.*

Reforça-se a essência atemporal, intocável, desse bisão admirável. Originário e, ao mesmo tempo, sobrevivente, pois sua espécie havia sido extinta da natureza no início do século XX devido à caça desenfreada; mas foi reintroduzida com sucesso, após criação em cativeiro. No poema “A España” publicado na coletânea *El otro, el mismo* de 1964, Borges lamenta: “*Estás, España silenciosa, en nosotros. / España del bisonte, que moriría / por el hierro o el rifle, / en las praderas del ocaso*”; aqui, o crepúsculo reforça a sina desse bicho gigantesco, quase mitológico.

“El bisonte”, assim como “Cosmogonía”, é um soneto monostrófico, com 14 versos hendecassílabos e encerra-se com um dístico. A rima, todavia, segue um esquema um pouco mais complexo: ABBA CDCD EFFE GG.

11

“La cierva blanca”

Este é o penúltimo dos 50 poemas da coletânea (Borges, 1989, p. 115). A cerva branca – ou gamo branco – é um motivo encontrado em mitos e em folclore de diversas culturas, principalmente da Europa e da Ásia. Seu significado é comumente associado à castidade e muitas vezes ela age como guia ou guardião do limiar. Na Hungria e na Pérsia, onde era vista como milagrosa, foi associada à fundação dessas nações. Na Inglaterra, ela está presente em algumas das histórias do Rei Arthur e o cavaleiro que a encontrasse poderia beijar a mais bela das donzelas. Na tradição Cristã, ela é associada à pureza e à imagem de Jesus Cristo e às histórias de conversão de Santo Eustáquio e de Santo Huberto. O veado branco também aparece em romances modernos, como *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*; nessa fantasia infanto-juvenil

inglesa, “quando apanhado”, ele “trazia consigo a satisfação de todos os desejos” (Lewis, 2002, p. 86). No primeiro quarteto do poema, lemos:

*¿De qué agreste balada de la verde Inglaterra,
De qué lámina persa, de qué región arcana
De las noches y días que nuestro ayer encierra,
Vino la cierva blanca que soñé esta mañana?*

Tem-se uma poesia repleta de lirismo. Se em “El bisonte” havia uma linha tênue entre realidade e sonho, aqui, o próprio eu poético deixa claro que sonhara com a cerva branca. O teor onírico da narrativa é reforçado pelas expressões “balada agreste”, “lâmina persa” e “região arcana”, que trazem algo de distante e indefinido, tanto no tempo, quanto no espaço, ao poema; “nosso ontem” complementa esse sentido ao levar a cena a um passado particular. O segundo quarteto desenvolve os contornos desse sonho fugaz:

12

*Duraría un segundo. La vi cruzar el prado
Y perderse en el oro de una tarde ilusoria,
Leve criatura hecha de un poco de memoria
Y de un poco de olvido, cierva de un solo lado.*

A visão durou por um mero segundo, mas foi marcante o suficiente para perdurar no âmago do eu poético. Ele a viu cruzar o campo e se perder no crepúsculo dourado. O crepúsculo, aliás, é outro elemento recorrente na escrita borgesiana e remete à “fugacidade da vida”, denotando “a união de uma infinitude espacial e de uma angústia temporal” (Barrenechea, 1984, p. 78, tradução nossa)¹³. Afora essa interpretação, o entardecer também evoca um

¹³ “Repetición de ocasos que [...] aluden a la fugacidad de la vida”; “Las puestas de sol significan para él: la unión de una infinitud espacial y de una angustia temporal.”

sentimento nostálgico, suscita a lembrança de um passado querido. A leveza e a bidimensionalidade da cerva respaldam essa sensação fantasiosa, como se fosse um desenho em uma folha. O eu poético prossegue com seu devaneio:

*Los númenes que rigen este curioso mundo
Me dejaron soñarte pero no ser tu dueño;
Tal vez en un recodo del porvenir profundo
Te encontraré de nuevo, cierva blanca de un sueño.*

Ele lamenta o fato de, apesar de os seres numinosos – isto é, os poderes divinos – que regem o mundo terem permitido-lhe sonhar com a cerva milagrosa, não lhe foi concedido a posse sobre ela; quem sabe por ele ainda não ser merecedor de tão nobre criatura ou destino, no entanto, no “amanhã profundo”, em um lúgubre espaço-tempo após o crepúsculo, ele a reencontrará. E, seguindo o formato monostrófico dos dois poemas anteriores, este também se encerra com um dístico:

*Yo también soy un sueño fugitivo que dura
Unos días más que el sueño del prado y la blancura.*

O eu poético recobra nesses versos sua própria efemeridade, por mais que a matéria arenosa dos sonhos – para mencionar o *homem da areia* ou *João Pestana*, na versão portuguesa, uma entidade que traz o sono salpicando areia mágica nos olhos das pessoas – seja mais fugaz. Ele finaliza citando o campo e a alvura, frisando o saudosismo e a inocência da narrativa.

Ao contrário das duas outras peças poéticas, temos em “La cierva blanca” 14 versos alexandrinos, realçando melodicamente o ritmo do sonho-poesia. As rimas estão esquematizadas na ordem: ABAB CDDC EFEF GG. Atencioso aos “devotos de uma métrica

rigorosa" (Borges, 1989, p. 117, tradução nossa)¹⁴, o poeta acrescentou uma nota ao final do livro na qual encurta o último verso, modificando-o para caber melhor na escansão, e mantendo o sentido: "*Un tiempo más que el sueño del prado y la blancura*". Essa versão lhe foi sugerida pela escritora e amiga argentina Alicia Jurado.

A DESPREZADA, E IMPORTANTE, FASE ULTRAÍSTA

Analisaremos a seguir alguns trechos de poemas pertencentes à fase ultraísta de Jorge Luis Borges, que viria a *desprezá-la* em diversos ensaios escritos após a década de 1930.

Desprezo não é uma simples figura de estilo: esse é um dos termos utilizados pelo poeta e crítico literário espanhol Guillermo de Torre, um dos fundadores do ultraísmo, para descrever a atitude do colega perante seu passado poético, afirmando que o entusiasmo inicial de Borges "rapidamente se converteu em desdém e até em agressividade" (Torre, 1964, p. 457, tradução nossa)¹⁵. Percebemos isso quando Borges (2001, p. 77, tradução nossa)¹⁶ chamou o movimento de "geringonça".

Em sua autobiografia, ditada aos 72 anos, Borges (1971, p. 155-156, tradução nossa)¹⁷ deixou claro que só lhe restava "arrepender-se" de seus "excessos ultraístas": como ver um "homem armado" em um bondinho "ou o nascer do sol como um grito, ou o sol poente como sendo crucificado no oeste"; ele, contudo, tinha ciência de que ainda era — e continuaria a ser — considerado pela crítica literária como "o pai do ultraísmo na Argentina".

Vejamos agora um excerto do manifesto "Ultraísmo" publicado na revista *Nosotros* em 1921 para melhor

¹⁴ "Los devotos de una métrica rigurosa pueden leer de este modo el último verso."

¹⁵ "Su entusiasmo de una época, de unos años – de 1919 a 1922 –, pronto se trocó en desdén y aun en agresividad."

¹⁶ "Jeringonza ultraísta."

¹⁷ "I can now only regret my early ultraist excesses." / "I am still known to literary historians as "the father of Argentine ultraism".

compreendermos algumas das mudanças ocorridas na obra borgesiana. No manifesto, Borges elenca os quatro princípios norteadores dessa “novíssima estética”:

- 1) Redução da lírica a seu elemento primordial: a metáfora.
- 2) Revisão dos apostos, dos conectivos e dos adjetivos inúteis.
- 3) Abolição dos elementos ornamentais, dos confessionalismos, das circunstâncias, das pregações e da nebulosidade rebuscada.
- 4) Síntese de duas ou mais imagens em uma, o que amplia, desse modo, seu poder de sugestividade (Borges, 1997, p. 126 e 128)¹⁸.

Também incluíam, dentre outras características, o repúdio às rimas e o uso abundante de neologismos e de sentenças absurdas. Pode-se perceber, a partir dessas descrições, que o movimento visava romper com o modernismo e com o novecentismo vigentes até então, aproximando-se mais do cubismo e do futurismo, por prezar uma combinação de imagens e a poesia visual e por rejeitar a métrica. Segundo Borges (1925, tradução nossa), desejava-se “alcançar uma arte absoluta, que não dependesse do prestígio infiel das vozes e que perdurasse na perenidade da linguagem como certeza de beleza”¹⁹.

Tomaremos alguns versos extraídos da primeira coletânea poética de Borges *Fervor de Buenos Aires* para melhor exemplificarmos as diferenças mais marcantes em suas fases criativas, que se concentram mais na forma e nas temáticas, repletas de metáforas extravagantes e descrições voltadas aos subúrbios de Buenos Aires. Em “Carnicería” (Borges, 1974, p. 31), um poema de 7 versos livres e brancos — quer dizer, não rimados —, lemos uma descrição *crua* e altamente imagética de um açougue visto da rua:

15

¹⁸ “1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles. 3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.”

¹⁹ “El ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura.”

*Más vil que un lupanar
 la carnicería rubrica como una afrenta la calle.
 Sobre el dintel
 una ciega cabeza de vaca
 preside el aquelarre
 de carne charra y mármoles finales
 con la remota majestad de un ídolo.*

O lugar é considerado mais vil que um prostíbulo. Interessante notar que Borges escolhe a palavra “lupanar”, que descende do latim, “loba”, e acentua a selvageria da cena; contribuída pelo próprio vocábulo espanhol para “açougue”, e que também significa “carnificina, massacre”. À mostra, uma cabeça cega de vaca, como um majestoso ídolo de um passado remoto, destaca-se em meio ao terrível conventículo de carnes baratas. O poema é mais realista e possui certa *indelicadeza* inesperada para a obra borgesiana.

Em “Caminata” (Borges, 1974, p. 43), um poema de 34 versos livres e brancos, deparamo-nos com uma caminhada solitária pela noite:

*La brisa trae corazonadas de campo
 dulzura de las quintas, memorias de los álamos,
 que harán temblar bajo rigideces de asfalto
 la detenida tierra viva
 que opriime el peso de las casas.*

Mais uma vez, as imagens se sobrepõem. A brisa carrega consigo as batidas do coração do campo, a docura das fazendas e as memórias das árvores, que despertam a terra viva, porém aprisionada debaixo do asfalto duro — símbolo do progresso — e sufocada pela quantidade de casas; mesmo assim, com tantas moradias, a melancolia ali impera, como se o lugar guardasse luto pelo passado.

Em “Noche de San Juan” (Borges, 1974, p. 44), um poema de 13 versos livres e brancos — exceto pelos versos 9 e 11, que terminam em “-ía” —, temos a dramática descrição de uma festa de São João:

*El poniente implacable en esplendores
quebró a filo de espada las distancias. [...]
Rojos chisporrotean
los remolinos de las bruscas hogueras;
leña sacrificada que se desangra en altas llamaradas,
bandera viva y ciega travesura.*

No Borges ultraísta, o crepúsculo surge implacável e rompe o horizonte a fio de espada. O fogo no céu se confunde ao fogo na terra das fogueiras rubras, crepitando violentamente, enquanto sangram a lenha sacrificada para a diversão das pessoas. A cena se encerra com uma metáfora: “*Toda la santa noche la soledad / rezando su rosario de estrellas desparramadas*”.

Por fim, em “Atardeceres” (Borges, 1974, p. 48), um poema de 15 versos livres e brancos, o pôr-do-sol reaparece:

*La limpida arboleda
pierde el último pájaro, el oro último.
La mano jironada de un mendigo
agrava la tristeza de la tarde.*

Prestes a anoitecer, o bosque resplandecente vê sumir seu último pássaro, símbolo da fugacidade. Outra cena bastante intensa, envolta por uma angústia sutil, e pouco usual na poética do Borges mais maduro, é formada: a mão esfarrapada de um mendigo erguendo-se e clamando em silêncio.

É olhando para o passado que podemos compreender, ainda que parcialmente, o futuro. Parte da poética borgesiana até poderia

descrever um tempo pretérito, e mesmo assim, projeta-se para além do tempo histórico, eternizando-se na vastidão da literatura universal. Se tomarmos, por exemplo, o poema “Elegía de los portones”, publicado na coletânea *Cuaderno San Martín* em 1929 e editado com profusão por Borges em 1969, percebemos um tempo subjetivo, nostálgico, porém inerente aos indivíduos que ocupam os espaços nele descritos, quais sejam, a periferia argentina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos notar, muitos dos motivos utilizados por Jorge Luis Borges em sua escrita madura, como os espelhos, o crepúsculo, os sonhos, a solidão, já apareciam em suas primeiras produções na década de 1920, quando voltou da Europa influenciado pelo movimento que abandonaria uma década depois. Ou teria Borges afastado-se dele muito antes disso? Seu amigo e jornalista argentino Néstor Ibarra dera-lhe a resposta para o questionamento se os poemas de sua primeira publicação, *Fervor de Buenos Aires*, eram ou não ultraístas: “Borges deixou de ser poeta ultraísta com o primeiro poema ultraísta que escreveu” (Borges, 1971, p. 156, tradução nossa)²⁰, essa resposta, inteligente e bem-humorada define perfeitamente a inquietação artística que afetava Borges. Arrependido da defesa em prol do ultraísmo em seus primórdios literários – a ponto de modificar ou até vetar a reimpressão de certos livros da época –, Borges soube aprimorar seu estilo. No caso das metáforas, por exemplo, tornou-as mais sutis, evitando incorrer em um uso excessivo, que poderia suscitar em uma linguagem “enigmática” e ter seu significado original prejudicado (Aristóteles, 2017, p. 177).

O próprio interesse pela mitologia, presente no início de sua carreira artística, foi ampliado na maturidade em sua prosa – Borges propusera uma mitologia própria e fundadora para a capital

²⁰ “Borges left off being an ultraist poet with the first ultraist poem he wrote.”

argentina no poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, presente na coletânea *Cuaderno San Martín*. Mesmo que ele não tenha planejado desenvolver um corpo de escritos estritamente conectados entre si, o uso reiterado de certos motivos, ideias, símbolos, personagens, criaturas e lugares, bem como suas próprias versões inventivas de mitos, fábulas e contos preexistentes da literatura mundial, fez com que sua obra compusesse, sim, um corpo uno.

No fim, Borges vivia em um mundo demasiado íntimo e, por mais que parecesse, não estava preso a um labirinto obsessivo, não era um mero saudosista das coisas do passado nem um entusiasta insano pelas incertezas do porvir, mas sim, um homem moderno. Como ele mesmo asseverou (Borges, 1974, p. 55, tradução nossa)²¹: “Ser moderno é ser contemporâneo, ser atual; todos fatalmente o somos”. Foi assim, muito arrazoadamente, que Borges se pautou, tanto pessoal, quanto profissionalmente, nem poderia ser diferente, para um indivíduo que via o crepúsculo como um elo entre o céu e a terra, uma perfeita harmonia entre o fantástico e o real.

²¹ “Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos.”

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARRENECHEA, A. M. *La expresión de irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- BORGES, J. L. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925.
- BORGES, J. L; FRÍAS, C. V. (Ed.). *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, J. L. *Obras completas: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BORGES, J. L. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BORGES, J. L. *The Aleph & Other Stories: 1933-1969*. Translation by Norman Thomas di Giovanni. New York: Bantam Books, 1971.
- BORGES, J. L; MIHĂILESCU, C.-A. (Ed.). *This Craft of the Verse: the Charles Eliot Norton lectures, 1967-1968*. Cambridge, Massachusetts, & London: Harvard University Press, 2000.
- BOSI, A. *O ser e o tempo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ELIADE, M. *Myth and Reality*. Traduzido do francês por Willard R. Trask. New York: Harper & Row, 1963, p. 5-6.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.
- LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MILTON, J. *Paraíso perdido*. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: 34, 2021.
- PAES, J. P. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- TORRE, G. Para la prehistoria ultraista de Borges. In: *Hispania*, v. 47, n. 3, 3 set. 1964, p. 457-463.
- VICO, G. *Ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

20

Enviado em: 20 de agosto de 2024
 Aprovado em: 12 de novembro de 2025