

Drummond e Borges nos subúrbios da modernidade

Prof. Doutorando Cesar Augusto Garcia Lima¹ (UERJ)

Resumo:

A rua é o *topos* do poeta moderno. Desde Baudelaire, no final do século XIX, é para o espaço urbano que converge o olhar inquieto do poeta, com a cidade tornando-se pretexto para uma poesia do presente e servindo como mote de criação para um “autor-flâneur”. É na “vista aérea parcial” das ruas da Modernidade, empreendida por Carlos Drummond de Andrade e Jorge Luis Borges, que este texto busca elementos comparativos de elaboração poética, a partir da experiência do choque teorizada por Walter Benjamin e da análise de Beatriz Sarlo sobre a relação do autor argentino com a periferia. Os poemas de Drummond analisados são “A rua diferente” (Alguma poesia, 1930), “Revelação do subúrbio” (Sentimento do mundo, 1940) e “Ruas” (Boitempo, 1968). Da obra de Borges são destacados os poemas “As ruas”, “Rua desconhecida” e “Arrabalde”, do livro Fervor de Buenos Aires (1923), estréia do autor. Por articularem um diálogo não conformista com a tradição, os poemas de Drummond e Borges em discussão focalizam as ruas da cidade como um lugar ambigualmente familiar e estrangeiro, onde tudo passa pela evocação (a memória) e surpresa (o moderno). É na abordagem do local, sem sucumbir ao nacional, que os autores procuram atingir a universalidade.

Palavras-chave: Poesia, Modernidade, literatura brasileira, literatura argentina.

Introdução

Os poemas de Carlos Drummond de Andrade e Jorge Luis Borges aqui abordados se elaboram a partir do impacto que elementos da cidade provocam em seus sujeitos poéticos. Figura que transcende os limites de sua nacionalidade, Borges atinge o universal sem negar o localismo ou extrapolar o *criollismo*, peça de resistência autoral da identidade hispano-americana. Ou, como escreve Beatriz Sarlo (2008, p.16): “Em Borges, o tom nacional não depende da representação das coisas, mas da formulação de uma pergunta: como é possível escrever literatura numa nação culturalmente periférica?” Borges e também Drummond escreveram em nações periféricas *a despeito* delas, seguindo a astúcia de que é desses *lugares* que nasceram e prosperaram suas peculiaridades poéticas. Os poemas de Borges, lidos no original, são citados na cuidadosa tradução de Glauco Mattoso e Jorge Schwartz, de modo a facilitar a fluência deste trabalho e tendo em vista que o principal objetivo aqui é observar a *atitude estética* dos autores.

Borges e Drummond se relacionam também por uma dicção que resgata a missão do poeta arcaico, da preservação da capacidade de narrar de que nos fala Walter Benjamin (1997). Ao mesmo tempo em que desempenha essa tarefa de poeta arcaico, Borges não esquece as primeiras referências históricas e, ao voltar da Europa em 1921, dirige seu olhar para a periferia de Buenos Aires:

Borges trabalhou com todos os sentidos de *orillas* (margem, fio, limite, costa, praia) para construir um ideograma que se define na década de 1920 e que reaparece, até o final, em muitos de seus relatos. As *orillas* são um espaço imaginário que se contrapõe como espelho infiel à cidade moderna despojada de qualidades estéticas e metafísicas. (SARLO, 2008, p.47).

Drummond, sem tampouco abandonar a urdidura histórica, abre espaço para a ironia, figura de linguagem que reflete os paradoxos do mimético mundo da década de 20 do século passado.

Assim, o olhar de Drummond sobre a cidade é um reflexo da modernidade e sua gênese labiríntica. Como destaca Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ao se referir à construção de São Petersburgo, no século XVIII, o planejamento urbano ocidental, geométrico e retilíneo, remonta à Renascença.

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. (BERMAN, 1982, p.171).

É nesse emaranhado geométrico construído pelo homem que se abrem novas possibilidades e impasses ao cidadão moderno e à poesia de Borges e Drummond, muito distante dos clichês e próxima dos paradoxos.

Drummond, Borges e suas ruas líricas

O poema “As ruas”, publicado por Jorge Luis Borges em seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), conserva o tom prosaico, traço do Ultraísmo com o qual o escritor conviveu e foi um dos mentores durante sua passagem pela Espanha. No ensaio “Ultraísmo” (BORGES, IN: SCHWARTZ, 1995, p. 30), o autor destaca os princípios dessa vanguarda - contemporânea dos primeiros anos do Modernismo brasileiro - entre eles “a redução da lírica ao seu elemento primordial, a metáfora” e a “supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis”. Ainda que o poema de Borges seja econômico em artifícios de linguagem e o eu lírico se coloque de maneira discreta, o autor já demonstra que desde seus primeiros trabalhos buscava uma diferenciação de estilo. Anos depois, ele seria bastante rigoroso ao citar os poemas:

O livro era essencialmente romântico, embora fosse escrito num estilo bastante despojado e abundasse em metáforas lacônicas. Celebrava crepúsculos, lugares solitários e esquinas desconhecidas; aventurava-se pela metafísica de Berkeley e pela história da família; e registrava velhos amores. (...) Receio que o livro fosse um pudim de passas – havia coisas demais nele. E contudo, recordando-o agora, penso que nunca o ultrapassei. Sinto que tudo o que escrevi depois tem apenas desenvolvido temas ali tratados pela primeira vez. (...) Se os poemas de *Fervor* eram ou não ultraísta resposta – para mim – foi dada por meu amigo e tradutor francês Néstor Ibarra, que disse: ‘Borges deixou de ser poeta ultraísta com o primeiro poema ultraísta que escreveu’. (Idem, págs. 87 e 88).

“As ruas” (BORGES, 1999, p.15) é um poema de única estrofe e expressa um modo bastante livre de composição. Para esta análise, o texto foi dividido em duas partes: a primeira até o verso 13 (“de céu e de planura”); a segunda, do verso 14 (“São para o solitário uma promessa”) até o verso final (“estejam essas bandeiras”).

Na primeira parte, o narrador se coloca como um observador que transfere para a geografia da cidade sua fisiologia (as ruas *são* suas entranhas) e faz uma adjetivação do que é geralmente visto como simplório, ou seja, inverte os critérios de distinção. Seu olhar não se dirige para as “ávidas ruas, incômodas de turba e de agitação”, sinônimo de expansão econômica e cultural, preferindo refletir com afeto sobre as ruas do bairro.

A generosidade desse olhar, paradoxalmente, não é condescendente e vê o lugar envolto em tédio, “abrumado” na ternura da penumbra e do ocaso. Borges recorre à personificação (“ruas entediadas”, “árvores piedosas”, “austeras casinhas”) que induzem o leitor a ter, igualmente, um olhar íntimo sobre esse mundo, fazendo apenas duas referências diretas a elementos humanos; com as expressões em “minhas entranhas” e, depois, “almas singulares”. Lembre-se aqui que Borges revê Buenos Aires e seu subúrbio com um olhar renovado pelas viagens, trocando a perspectiva de quem via a pátria como um cartão postal por uma postura de exilado que retorna à terra natal e, perplexo, percebe que não se identifica com o burburinho nervoso do centro da cidade, mas com o periférico, onde sobrevive a subjetividade (“O arrabalde é o reflexo de nosso tédio”, escreveria no poema “Arrabalde”, que também será analisado adiante). Beatriz Sarlo chama atenção para esse redirecionamento estético da periferia:

Borges libera as *orillas* do estigma social que as identificava. (...) Nas *orillas*, define um território original que lhe permite implantar sua própria diferença em relação ao resto da literatura argentina. (...) Borges inscreve uma literatura no limite, reconhecendo ali uma forma cifrada da Argentina. Superfície indecisa entre a planície e as primeiras casas da cidade, as *orillas* possuem as qualidades de um lugar imaginário, cuja topologia urbano-*criolla* desenha a clássica rua “sem calçada em frente”. (SARLO, 2008, p.49).

Na segunda parte do poema, Borges confronta o individual e o social. O bairro surge como uma promessa para este solitário narrador, um lugar povoado por “almas singulares”. Ao mesmo tempo em que o bairro é comparado à pátria, mostrando um anseio de integração, também há uma dimensão que busca uma lírica universal, incluindo a citação dos pontos cardeais, com exceção do leste, onde supostamente o narrador se colocaria. Beatriz Sarlo faz um breve perfil dessas “almas singulares”:

O *orillero*, morador desses bairros, muitas vezes trabalhador dos matadouros e frigoríficos onde ainda se estimavam as destrezas rurais no manejo do cavalo e da faca, inscreve-se numa tradição *criolla* de maneira muito mais plena do que o *compadrito* suburbano (de quem Borges não propõe nenhuma idealização), cuja vulgaridade denuncia o recém-chegado, o imitador de costumes que não lhe pertencem. (SARLO, 2008, p.48).

No prólogo para uma nova edição de *Lua Defronte* (1925), escrito em 1969, Borges revê sua estréia literária: “A cidade de *Fervor de Buenos Aires* não deixa nunca de ser íntima; a deste volume tem algo de ostentoso e de público”. (BORGES, 1999, p.55). O escritor questiona a “obrigatoriedade” de ser moderno do seu início de trajetória.

Por volta de 1905, Hermann Bahr decidiu: ‘O único dever, ser moderno’. Vinte e tantos anos depois, eu também me impus essa obrigação totalmente supérflua. Ser moderno é ser contemporâneo, ser atual; todos fatalmente o somos. Ninguém – a não ser certo aventureiro sonhado por Wells – descobriu a arte de viver no futuro ou no passado. Não há obra que não seja de seu tempo (...). Esquecido de que já o era, quis também ser argentino. (Ibidem).

Na verdade, ele vê seus próprios poemas de *Fervor de Buenos Aires* em um *continuum* de criação, como se tivessem permanecido desdobrados em sua obra. Ao esquadrinhar as ruas de Buenos Aires a partir do bairro, Borges constrói sua própria rua lírica, em versos que têm pretensões universais, partindo, como bandeiras, da Argentina para outras regiões.

Se o poema de Borges foi escrito em um momento no qual a vanguarda ultraísta era uma perspectiva de criação e renovação poética, Drummond, no poema “Ruas”, caminha no sentido

de questionar o Modernismo brasileiro, sem, no entanto, negá-lo. Ele também se coloca diante da “obrigatoriedade” de ser moderno, mas já com um posicionamento irônico e a partir da própria poesia. Em 1954, Drummond publica o poema *Eterno*, no livro *Fazendeiro do ar*, no qual um dos versos é “como chato ser moderno/ prefiro ser eterno”, o que poderia ser visto como revalorização da tradição diante do experimentalismo das vanguardas. Ao dizer “como é chato ser moderno”, paradoxalmente, dá uma definição de si mesmo.

Em “Ruas” (ANDRADE, 2001, p.1093) – um jorro de texto em uma estrofe, à mesma maneira de Borges –, a insatisfação com a geometria da cidade infere também na fisiologia do sujeito. O passo torto existe em função dos becos tortos de uma pequena cidade, ou seja, há uma intersecção do qualitativo, mas este sujeito não se confunde com as ruas tediosas para fazer dela suas vísceras, como Borges em *As ruas*.

Nos versos 6 e 7 (“Não sei andar na vastidão simétrica/ implacável”), há uma demonstração da revolta com o pré-estabelecido e também uma reflexão sobre a fragmentação do sujeito (que já não sabe onde está), começando a indagar também sobre sua identidade. É bem menos conformista do que Borges, que tem um olhar de *voyeur* sobre as ruas, ainda que os dois tentem encontrar o lugar do sujeito poético nas ruas “largas, retas”.

A partir do oitavo verso do poema de Drummond (“Cidade grande é isso?”) o tom de indagação se acentua e são evocadas imagens cinematográficas, com casas que “aparecem-desaparecem” diante do narrador. O olhar do narrador, que questiona a grande cidade e com isso se redescobre, se dirige para o passado, como uma rememoração, na qual a província parece fazer parte de seu próprio ser.

Enquanto no poema de Borges a palavra “ruas” traça uma trilha que ecoa por todo o poema através da assonância da letra *a*, em Drummond os vocábulos “ruas” e “cidades” constroem indagações que (des) orientam o poema, como num jogo no qual dúvidas são respondidas pela percepção insatisfeita do sujeito poético. O próprio poema avisa: “Não sei andar na vastidão simétrica”.

Como um grande poema-indagação, os dois primeiros versos (“Por que ruas tão largas?/ Por que ruas tão retas?”) são fundamentais para o que se segue, definidores do espaço no qual discorre o texto e nos quais “caminham” o sujeito poético, com apenas as palavras “largas” e “retas” para diferenciá-los. As perguntas remetem também à história infantil de Chapeuzinho Vermelho, frente a frente com o lobo travestido como avó da menina.

Sempre irônico, Drummond subverte expectativas quando compara “sua” cidade e a cidade grande. Ao descrever a metrópole, o poeta usa poucas palavras e a resume como “implacável”, enquanto se alonga ao descrever a cidade onde as “casas aparecem-desaparecem”. Essa cidade do passado drummondiano se assemelha ao bairro visto por Borges em Buenos Aires, com a diferença que o autor argentino escreve *a partir* desse território impregnado de adjetivos de personificação, enquanto que para Drummond a cidade-bairro permaneceu como uma referência de sua memória e “guia” de seus passos tortos. Em Borges, o narrador sai do centro onde existem “as ávidas ruas, incômodas de turba e de agitação”; o sujeito do poema de Drummond se surpreende com a cidade grande onde “tudo é exposto/ evidente/ cintilante”. Os dois poemas expressam a experiência do choque de que nos fala Walter Benjamin, como Baudelaire no alvorecer do Modernismo, em uma confeitaria dos bulevares recém-reformados de Paris.

A vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a “vivência” do operário com a máquina. Isso ainda não nos permite supor que Poe possuísse uma noção do processo de trabalho industrial. Baudelaire, em todo caso, estava bem longe de tal noção. Estava, porém, fascinado por um processo em que o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. (BENJAMIN, 1997, p.127)

Em “Arrabalde”, Borges (1999, p.30) dirige mais uma vez sua perspectiva poética para o periférico, expressando novamente o embate entre o sujeito e a geografia da cidade. O poema pode ser visto como uma sequência de “As ruas”, com uma visada mais irônica.

O primeiro verso, afirmativo, é também uma apropriação, porque faz do tédio uma contundência coletiva e o expressa como um subproduto da cultura da cidade: o arrabalde não é o tédio, é um *reflexo* dele.

Do segundo verso (“Meus passos claudicaram”) ao nono (“de um só quarteirão”), o sujeito poético toma uma direção hesitante e se confunde no tabuleiro sempre igual da cidade planejada e volta à idéia de monotonia e, também, de falta de saída, prenúncio da idéia de labirinto, imagem-chave para a literatura de Borges.

A partir do décimo verso (“O matinho precário”) até o décimo quinto verso (“e senti Buenos Aires”), percebe-se o resquício de uma nostalgia gauchesca diante da cidade de Buenos Aires, empreendendo com ela um inevitável confronto. O verso “senti Buenos Aires” é ambíguo porque soa como homenagem, quando se pensa na cidade como fonte de inspiração, e também pode ser lido como percepção da dimensão real da cidade de uma posição distanciada: a da periferia. Os quatro versos finais expressam a constatação de uma realidade (Buenos Aires se impõe, concretamente, como o lugar de origem, passado e presente do sujeito poético), mas também de uma impossibilidade de estar em outro lugar. Também é uma definição do narrador em relação ao *re-ligare* do poeta arcaico, como se seus versos expressassem a missão de ter Buenos Aires como objeto de seus cânticos e pelos quais quer ser conhecido.

Se em “Arrabalde” o sujeito poético se percebe habitante e cantor de uma Buenos Aires para onde retorna, em “Revelação do subúrbio” (ANDRADE, 2001, p.83), de Drummond, o eu lírico também retorna a Minas Gerais natal e percebe o subúrbio, que passa pela janela. Esse subúrbio exhibe, da mesma maneira que em “Arrabalde”, uma precariedade de “luzes que mal têm tempo de brilhar”.

No primeiro momento, esse eu lírico se coloca como a criança diante da janela do carro (ou do trem), a posição do observador que vê o periférico em perspectiva, ainda que de passagem. Do terceiro ao quinto verso, com um toque expressionista, o subúrbio, segundo o olhar do poeta, parece se transformar em espetáculo de luzes, para ser melhor apreendido. A partir do sexto verso (“A noite come o subúrbio”, uma personificação, figura também bastante usada por Borges) até o final (“e à noite só existe a tristeza do Brasil”), o poeta reflete sobre o embate entre um Brasil agrário e um Brasil em desenvolvimento. O subúrbio reage a ser *engolido* pela noite (manifestação do Brasil agrário e inconsciente), se impondo como um território intermediário entre a cidade e o campo. O subúrbio resiste também ao campo e o poema se coloca no mesmo limite que “Arrabalde”, em um sentido inverso. No poema de Borges, ao final, o narrador contempla a cidade e parte ao encontro de sua modernidade, em “Revelação do subúrbio” o olhar se dirige para o interior, é um poema que caminha para o ex-cêntrico.

Entre luzes e sombras

As imagens de penumbra e o contraste entre luz e sombra permeiam “Rua desconhecida”, poema de Borges (1999, p.18) ambientado no crepúsculo, de sutis referências místicas e românticas. Os seis primeiros versos do poema trazem uma inversão de conceitos. Baseado em nota do próprio Borges, os primeiros versos contêm uma informação incorreta, porque “segundo a nomenclatura judaica, a penumbra da aurora tem o nome de penumbra da pomba; a do entardecer, do corvo”. (BORGES, 1999, p.51).

No poema, a penumbra poderia ser uma possibilidade de ouvir uma “música esperada e antiga/ como um grato declive”, como se o escuro trouxesse consigo uma oportunidade de aprofundamento, soando como um prenúncio da perda da visão do autor.

Do sétimo ao décimo terceiro verso instaura-se em “Rua desconhecida” uma possibilidade de descoberta, de um universo que evoca a nobreza. Entre os poemas analisados aqui, talvez

seja o que menos se propõe a dialogar com a modernidade ou aventurar-se nela. Os versos são reverentes e fazem do jogo de luz e sombra uma teia simbólica e misteriosa, em que a arquitetura é personificada (a mediania das casas, as modestas balaustradas e aldravas) e ganha importância o resgate da tradição diante do sentimento individual (“Quiçá essa hora da tarde de prata/ desse sua ternura à rua,/fazendo-a tão real como um verso esquecido e recuperado”). Borges outorga ao sujeito poético a missão de trazer o cosmos de volta à banalidade da rua, concedendo a um “verso relegado ao passado” a estatura do presente.

Entre os versos 23 e 29, em que se conclui o poema, essa missão do poeta se confronta com os limites da modernidade, da estranheza da rua que roubou do poeta a sua aura, remetendo a Baudelaire. A tarde agora é vista como “alheia” e a impossibilidade de comunicação entre os homens recebe a comparação de um candelabro em que cada vela arde sozinha, onde cada indivíduo tem o seu Gólgota ou, como diríamos no Brasil, cada um tem sua cruz. Instaura-se também um paradoxo entre a imagem do judaísmo dos primeiros versos e a referência cristã. O caminho se insinua ambíguo, como se a cada um coubesse uma cosmogonia.

Enquanto em “A rua desconhecida”, de Borges, o sujeito poético alimenta uma certa nostalgia em relação à tradição, em “A rua diferente” (ANDRADE, 2001, p.13) fica evidente a experiência do choque. A partir do choque se desencadeia a reação do narrador. A divisão em três estrofes e a ausência de vírgulas, apenas de pontos, ressaltam o abrupto no texto.

A primeira estrofe introduz um ambiente de destruição da natureza, ao mesmo tempo que se abre para o transporte (trilhos) e a arquitetura (casas). Em paradoxo surgimento de novos elementos, não surge nenhuma figura humana. O processo de industrialização e modernização do Brasil transparece em surpresa e inquietação na voz poética que parece temer por seu próprio espaço.

Na segunda estrofe, o cenário, já completamente mudado, se impõe como em um filme, e os antigos moradores se ressentem. Por reflexo, também o narrador, que mesmo assim ressalta: “eles não sabem que a vida/ tem dessas exigências brutas”, como se ele mesmo detivesse um conhecimento especial.

A terceira estrofe mostra no que se converteu a rua, antes velha conhecida: um território onde só a ingênua criança, filha do narrador, se diverte. Como no poema anterior de Drummond, o que se coloca é a desterritorialização do sujeito, órfão na devoradora cidade:

Desterritorialização é, freqüentemente, uma outra palavra para significar estranhamente, que é, também, descultirização. Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra. Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. (SANTOS, 1996, p.7).

Conclusão

Se a aproximação dos poemas de Borges e Drummond analisados aqui evidencia muitas vezes formas de expressão díspares, permite também avaliar como os dois autores se relacionam com a aventura modernista. É possível observar que nenhum dos dois se restringe a um recorte e/ou grupo específico, caminhando de maneira diferenciada em comparação à própria época a qual pertencem e que, impossível negá-lo, são também o seu reflexo. Afinal, seria limitado demais ver Drummond *apenas* como um modernista ou ler os primeiros poemas de Borges como resultado de sua relação com o Ultraísmo. Drummond nunca saiu do Brasil a não ser para visitar algumas vezes, a partir de 1950, sua filha Maria Julieta, que morava justamente em Buenos Aires. Borges era um viajante e desde adolescente conhecia outros países e línguas. Os poemas de Drummond aqui analisados *ecoam* Borges de maneira vigorosa, mas distribuídos em um período de tempo posterior, que vai de 1930 a 1968. Até 1945, o Modernismo brasileiro pôde se expandir, exercer sua faceta experimental, partindo da Semana de Arte Moderna, e ganhar contornos ideológicos durante as

décadas de 30 e 40. É justamente nos anos 1940 que a faceta social de Drummond aparece mais explicitamente, com livros como “A rosa do povo” (1945) e “Novos poemas” (1948). Em 1951, com a publicação de “Claro enigma”, com a famosa epígrafe de Paul Valéry, “*les événements m’ennuient*”, Drummond reposiciona sua poética com niilismo, o que não impede seu flerte eventual com o Concretismo. De maneira geral, é possível supor que, principalmente depois de “Claro enigma”, Drummond passou a ter, como Borges na Argentina, uma abrangência que ultrapassava a própria literatura na qual se inseria. Aqui, a aproximação de Borges com Drummond é sobretudo semântica, mas eles se mostram ainda mais confluentes quando se percebe que ambos não sucumbiram totalmente ao narrativo, mesmo que invariavelmente recorram a esse recurso de maneira paródica.

Ao se comparar os poemas “As ruas”, de Borges, e “Ruas”, de Drummond, evidencia-se a semelhança entre a influência do urbano sobre o sujeito poético. Com vocabulário e léxicos informais, os autores relacionam ainda o nacional e o universal e o conseqüente desnorteamento do indivíduo diante da nova geometria da cidade moderna.

Em “Arrabalde” e “Revelação do subúrbio”, de Borges e Drummond, respectivamente, o olhar se dirige ao periférico. O autor argentino infere um certo traço existencialista quando aproxima o modo de vida do subúrbio com o tédio, a inevitabilidade de “ser” nacional. Para o brasileiro, o “seu” subúrbio é mais um filme que passa pela janela, mesmo assim cenário de resistência entre um Brasil agrário e um outro país em desenvolvimento. O verso hiperbólico – “e à noite só existe a tristeza do Brasil” –, com o qual é encerrado o poema, soa mais irônico do que nostálgico, como também seria possível supor.

Ao se cotejar “Rua desconhecida”, de Borges, e “Rua diferente”, de Drummond, vislumbram-se caminhos diversos. No poema de Borges há, então, um tipo de composição cara à sua obra, em que se misturam referências clássicas e místicas com uma visada original e levemente impregnada pelo fantástico. O sujeito poético do poema de Drummond vê o real através do olhar de seus vizinhos e da filha, reconhecendo neles seu próprio espanto diante da desterritorialização crescente.

No conjunto, é nesse *não-lugar* do poeta na cidade moderna que caminham os sujeitos poéticos dos textos analisados, fazendo pensar que, entre o burburinho da cidade e o subúrbio, o espaço do escritor parece se deslocar com ele, sendo marcado pela permanência.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1997. 2ª. reimpressão.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. In: ---. *Obras Completas I*. Tradução de Glauco Mattoso e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 1999.
- , *Elogio da sombra/ Perfis*. Rio de Janeiro: Globo, 1970.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Imago: 1997.
- SANTOS, Milton. Os migrantes no lugar: da memória à descoberta. In: ---. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Autor

¹ **Cesar Augusto Garcia LIMA, Prof. Doutorando.**
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
cegal@terra.com.br