

A cidade fantástica do *Martim Cererê* (1927) e a cidade estática do *Fervor de Buenos Aires* (1923): poetizações das cidades sul-americanas

George Leonardo Seabra Coelho¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal realizar uma análise comparativa entre as formas de representação da cidade encontradas no poema *Martim Cererê* (1927), de Cassiano Ricardo, e no poema *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. Entendemos que ambos os poemas oferecem ao pesquisador – particularmente do campo das relações entre História, Literatura e Cidade – caminhos para entrar em contato com experiências múltiplas sobre as representações dessas duas cidades latino-americanas. Nesse sentido, buscaremos compreender como as cidades de São Paulo-Brasil e a cidade de Buenos Aires-Argentina foram poetizadas pelos dois escritores e, assim, trazer à luz diferentes formas de poetizar as experiências humanas no espaço urbano em vias de modernização.

Palavras-chave: representação; poética; urbano.

The fantastic city of *Martim Cererê* (1927) and the static city of Jorge Luis Borges' *Fervor de Buenos Aires* (1923): poetization of South American cities

Abstract: This article aims to conduct a comparative analysis between the representations of the city in the poem *Martim Cererê* (1927), by Cassiano Ricardo, and in the poem *Fervor de Buenos Aires* (1923), by Jorge Luis Borges. We understand that both poems provide researchers – particularly regarding the relationships among History, Literature, and City – paths to learn the multiple experiences about the representations of these two Latin American cities. In this sense, we seek to understand how the cities of São Paulo-Brazil and Buenos Aires-Argentina were poetized by the two writers and bring to light different ways of poetizing human experiences in the urban space in the modernization process .

Keywords: representation; poetics; urban.

Recebido em: 02/08/2022

Aceito em: 28/10/2022

¹ Doutor em História. Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em História das Populações Amazônicas da Universidade Federal do Tocantins. ORCID: [0000-0002-3166-4008](https://orcid.org/0000-0002-3166-4008). E-mail: george.coelho@hotmail.com

Introdução

Ao entendermos a cidade e o urbano como espaços e conceitos que atravessam e moldam a política, a sociedade e a cultura, ressaltamos a necessidade de se compreender esse fenômeno no continente sul-americano. O debate sobre as cidades abre novas perspectivas sobre o fenômeno socioespacial do mundo urbano e o fenômeno cultural da cidade, daí o surgimento de dois campos: História da Cidade e História Urbana. Vários caminhos são abertos “ao investigador que pretende responder às questões que as experiências e as formas de organização social no espaço urbano lhe sugerem” (MONTEIRO, 2012, p. 101). Uma abordagem histórica da cidade, segundo Marisa Varanda Teixeira Carpintéro e Josianne Francia Cerasoli (2009), também deve alcançar a complexa pluralidade de saberes e dimensões e, ao mesmo tempo, dialogar com vários campos conceituais e disciplinares.

Com base nessas considerações iniciais, este artigo realizará um exercício comparativo entre as formas de representação da cidade encontradas nos poemas *Martim Cererê* (1927), de Cassiano Ricardo, e *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. Deduzimos que ambos os poemas fornecem ao pesquisador do campo das relações entre História, Literatura e Cidade diferentes direções para entrar em contato com experiências múltiplas sobre as representações de duas cidades sul-americanas: São Paulo e Buenos Aires.

A cidade como tema da arte e da literatura foi eternizada por vários artistas e escritores, entre eles Praga de Kafka, Dublin de Joyce, Lisboa de Pessoa e Paris de Baudelaire. Para Sandra J. Pesavento (2002, p. 13-14), as representações do urbano qualificam o social, identificando uma reconstrução do mundo sensível que se expressou em discursos e também em imagens – visuais e mentais – evocadas pelo texto literário. A autora se insere no que pode ser chamado de “história cultural do urbano”, uma vez que estuda a cidade por meio de suas mais diversas representações. Assim sendo, “a cidade se impõe como problema e, portanto, como tema de reflexão e objeto

de estudo” oferecendo, assim, um campo novo “de abordagem para estudos [...] sobre o imaginário social” (PESAVENTO, 2002, p. 8). Corroborando com as posições da autora, trabalharemos a cidade a partir das suas representações, mais especialmente as representações literárias construídas sobre as cidades de São Paulo e Buenos Aires nos dois poemas citados.

Em razão da sua “riqueza de significados para o entendimento do universo cultural”, Celso Ferreira (2009, p. 61) reitera que os textos literários podem ser vistos como materiais propícios a múltiplas leituras. Para o autor, o tratamento da fonte literária na pesquisa histórica – especificamente na abordagem da obra poética² – demanda um esforço adicional. Compartilhando dessa opinião, elaboramos estratégias para estabelecer o diálogo comparativo entre o poema *Martim Cererê* e o poema *Fervor de Buenos Aires*. Nossa proposta traz à luz as formas como as cidades de São Paulo (Brasil) e a cidade de Buenos Aires (Argentina) foram poetizadas pelos dois escritores. Demonstraremos, também, que a escrita desses dois poemas interagiu com várias dimensões culturais, uma vez que partimos da noção “de circularidade cultural, ou seja, de que há um intenso intercâmbio de ideias, imagens e formas de expressões” (FERREIRA, 2009, p. 82).

A partir dessa premissa, nosso estudo se aproxima da Nova História Cultural. Essa aproximação se explica pelo fato de lançarmos mão das linguagens elaboradas pela literatura para problematizarmos as formas de representação, como também o pertencimento social de literatos aos quadros sociais de uma cultura urbana. A relação entre cidade e literatura proporciona novas alternativas para problematizar como os contemporâneos “sentiram e pensaram o processo de urbanização” (MONTEIROS, 2012, p. 105). Dessa forma, concordamos Carlos Monteiro (2012, p. 105) ao indicar

² Para esclarecer a relação entre poesia, poema e poético, Octávio Paz (1982) nos oferece um bom caminho. Segundo o autor, o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem, sendo assim, o poema é um “organismo verbal que contém sucinta ou emite poesia” e graças a esse gênero “podemos chegar à experiência poética” (PAZ, 1982, p. 17-31). O autor explicita, ainda, que a poesia não é a soma de todos os poemas, uma vez que qualquer produção realizada pelo homem tem poesia, mas esta somente é apreensível na relação entre obra, o homem e o mundo.

que a “rápida transformação das formas de sociabilidade e da paisagem urbana” se tornaram temas de obras literárias nas primeiras décadas do século XX.

Para desenvolver nossa análise comparativa, este estudo está dividido em duas seções. Na primeira, intitulada “A moderna cidade fantástica no *Martim Cererê*: caso típico de poema em (re)construção”, apresentamos algumas especificidades do poema *Martim Cererê*³, de Cassiano Ricardo. Na sequência, discorreremos sobre os meios pelos quais o poeta se apropriou de elementos da modernidade – automóveis, arranha-céus, esterificação e avenidas – para poetizar a cidade de São Paulo e, assim, idealizar uma cidade moderna. A segunda seção, intitulada “A cidade estática em *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”, será dedicada à exposição sobre a trajetória, o estilo literário de Borges e algumas abordagens sobre o poema *Fervor de Buenos Aires*. Na sequência, estabeleceremos algumas comparações entre as formas como cada um dos autores poetizou a cidade em suas obras. E, com base nesse percurso, convidamos o leitor a apreciar as formas de representação do espaço urbano nesses dois poemas.

A moderna cidade fantástica no *Martim Cererê*: caso típico de poema em (re)construção

Sobre a inserção de Cassiano Ricardo no debate literário modernista paulista⁴ é importante lembrar que o escritor estava residindo desde 1919 no município de Vacaria, no Rio Grande do Sul. Devido ao fato de morar em um estado distante de São Paulo, não participou daquelas experiências estéticas. Somente em 1923 é que o poeta retornou a São Paulo e ingressou na redação do jornal *Correio Paulistano*, onde conheceu e

³ Doravante *M.C.*

⁴ Um entendimento equivocado se refere à frente única do Modernismo paulista e ao caráter unitário do movimento como responsável por alcançar os objetivos demolidores e, após a “fase heroica”, as divergências ganharam terreno e a frente única se divide em grupos. Segundo Alfredo Bosi (1986), esse é outro equívoco, visto que antes mesmo da formação de grupos, já se podia enxergar, por meio da leitura dos artigos de Menotti del Picchia – escritos para o *Correio Paulistano* – e reflexões de Oswald de Andrade – divulgadas no *Jornal do Comércio* –, a configuração de uma dupla direção no Modernismo: a liberdade formal e os ideais nacionalistas.

construiu amizade com Plínio Salgado e Menotti del Picchia, outros dois modernistas ligados fundadores da vertente verde-amarela⁵.

Apesar de ter iniciado sua carreira literária em 1915, com o livro parnasiano “Dentro da noite”, somente após 1923 dá os primeiros passos para a revisão em seu comportamento literário. Amilton M. Monteiro (2003) avalia que com a direção da revista “Novíssima”⁶ (1923-1927), Cassiano Ricardo se aproximou das tendências artísticas derivadas da “Semana de 22”. O ano de 1925 inaugurou sua estreia modernista com a publicação do livro de poemas “Borrões de verde e amarelo”. Após publicar o poema “Vamos caçar papagaios” no ano seguinte, o poeta publicou o M.C. em 1927, julgado por seus críticos como sua obra-prima modernista.

Investigações históricas dedicadas à literatura brasileira do primeiro quartel do século XX concebem que após as atitudes demolidoras da “Semana de 1922”, surgiram produções literárias mais sedimentadas. Nesses anos, vieram a público três obras fundamentais da literatura modernista⁷: M.C. (1927), de Cassiano Ricardo, Macunaíma

⁵O ponto alto, em termos de sistematização dos pressupostos do “verde amarelismo”, foi a coletânea “O Curupira e o Carão” (1927a), editada pela Hélios. Essa coletânea, publicada há menos de quatro meses do M.C., reuniu artigos – escritos entre 1922 e 1927 – de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Annateresa Fabris (1994, p. 238) defende que na luta entre o Curupira e o Carão, divulgada nessa coletânea, inaugurou a luta do presente contra o passado, mas o espírito estético do presente no qual o grupo verde-amarelo se inspirava não era o “extremismo” de Mário de Andrade nem a “estética importação” de Oswald de Andrade.

⁶ Com base na leitura do subtítulo da revista *Novíssima*, Maria L. Guelfi (1987) ressalta que a divisão do mensário em duas fases: “Revista de arte, literatura, sociedade, política” – do número três ao sexto – e “Modernismo. Nacionalismo. Ibero-americanismo” – a partir do sétimo número. Na mesma edição em que o subtítulo foi alterado, aparece no lugar de Francisco Pati a “orientação literária” de Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Seguindo essa percepção, Fabris (1994) considera que a revista *Novíssima* nessa fase tachava outros modernistas de futuristas na tentativa de chamar para si o movimento. De acordo com a autora, ao combater o Futurismo e identificar com ele a postura de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, esse mensário rechaçava essas “ideias alienígenas” em prol da identidade nacional defendida pelos “novíssimos”. Esse vetor nacionalista fez com que o Futurismo se transfigurasse em dois significados igualmente perigosos: um político e outro cultural. Por essa razão, a autora aponta que os “novíssimos” optaram pela renovação moderada nas artes e na política.

⁷ Segundo Afrânio Coutinho (1970), o Modernismo foi o termo que se fixou na historiografia literária para designar o período artístico inaugurado com a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922. No entender do autor, a “Semana de 22” foi mais que um ponto de partida, foi a convergência e aglutinação de forças que se vinham constituindo entre escritores paulistas desde a segunda metade da década de 1910. Devemos ter ciência de que é errônea a ideia de que o Modernismo foi um movimento

(1928), de Mário de Andrade e Cobra Norato (1931), de Raul Bopp. Ao lançarmos mão do poema *M.C.* como fonte para o estudo histórico, deparamo-nos com três peculiaridades.

A primeira singularidade do poema *M.C.* está no fato de ter sido publicada – nove anos após seu lançamento – a sua sexta edição, fato raro no mercado literário brasileiro, especialmente em se tratando de um poema. Como contraponto a esse “sucesso” editorial, somente em 1937 as segundas edições de Macunaíma e Cobra Norato seriam publicadas. É importante levantarmos outras variáveis comparativas entre o *M.C.* e essas duas obras para vermos alguns indícios do “sucesso” editorial do poema de Cassiano Ricardo. As seis edições do *M.C.* somam mais de cinco mil exemplares, contra pouco mais de dois mil de Macunaíma e Cobra Norato juntos (COELHO, 2019). Além da quantidade de exemplares, apenas a segunda edição do romance de Mário de Andrade foi publicada por uma editora de sucesso, enquanto o *M.C.* teve três edições publicadas pela Editora Hélios e uma pela Livraria José Olympio Editora, duas importantes editoras no cenário brasileiro.

Outra faceta do poema *M.C.* está no fato de o poeta ter feito, a cada edição, alterações profundas em seu texto⁸. Sobre as constantes alterações empreendidas pelo autor, as obras de Jerusa Ferreira (1970), Deila C. Peres (1987) e George L. S. Coelho (2015) são indispensáveis para depreender as intervenções do poeta. Os autores concordam que se partiu do poema inicial e se chegou a outro texto. Esse exercício literário foi resultado do labor incessante do poeta incapaz de se separar de sua obra, a qual foi se sedimentando ao longo das experiências modernistas da década de 1920 até as experiências das vanguardas concretistas dos anos de 1960, ano da última edição do poema em tela (FERREIRA, 1970). Segundo Coelho (2015), a contínua mutação não

exclusivamente paulista e que os escritores de outras regiões apenas copiaram, uma vez que tal narrativa hegemônica foi empreendida pelas vanguardas paulistas nas décadas seguintes (VELLOSO, 2010).

⁸ Poderíamos, à primeira vista, supô-las decorrentes das revisões comuns à publicação de novas edições. Contudo, nas revisões ao longo das edições, Cassiano Ricardo alterou não somente o número de poemas, mas também a escrita. Assim, vemos que na edição de 1927 eram 57 poemas em 167 páginas; na de 1928, 42 poemas em 127 páginas; na de 1929, 47 poemas em 126 páginas; na de 1932, 51 poemas em 139 páginas; na de 1934, 55 poemas em 180 páginas e na edição de 1936, 60 poemas em 227 páginas.

pode ser entendida como simples oportunismo do poeta, mas antes deve ser entendida como autonomia artística do autor que procurou adaptar seu poema às mudanças sociais que seu olhar “artístico” percebeu.

Uma terceira característica dessa obra está no fato de não ser um livro de poemas, mas sim um poema único formado por materiais díspares, que pretendeu abranger o país inteiro por meio da narrativa mítica da origem da Nação. Nessa mescla, a apropriação de narrativas indígenas e fatos da historiografia oficial brasileira se tornaram partes fundantes da obra (MARTINS, 1973; MOREIRA, 2001; VELLOSO, 2010). A partir dessa mistura, Mônica P. Velloso (2010) reconhece que o poeta construiu uma mitificação capaz de abranger todos os brasileiros em todos os tempos e, assim, se afastar de uma glorificação meramente regionalista.

Cientes dessas três peculiaridades, analisamos neste estudo apenas as seis primeiras edições do poema⁹ (1927, 1928, 1929, 1932, 1934 e 1936). Ao apreciarmos a escrita particular do poema M.C., trabalhamos com a hipótese de que acima de seu valor para a história da literatura brasileira ou para o estudo da obra em si – como expressão do espírito artístico individual –, essa obra enseja ao historiador o *status* de um importante registro sobre a apropriação do processo histórico de edificação da moderna cidade de São Paulo entre o final da década de 1920 e a década de 1930. Para ampliarmos o conhecimento histórico sobre as relações entre literatura e história no seio do campo de atuação de Cassiano Ricardo, delimitamos nosso estudo na comparação entre as partes finais das versões em tela.

O poema M.C. foi dividido em seis partes. A primeira seção se dedica à descrição da terra em eterna desordem, à natureza e aos indígenas. A inserção do branco na segunda parte do poema deixou claro que o Brasil necessitava do colonizador para se

⁹ O poema M.C. não teve a cidade como tema central de sua narrativa. Esse poema foi organizado em capítulos/sessões: a terra povoada apenas pelos indígenas, a chegada do português, a chegada do africano escravizado, a expansão do território da colônia, a produção cafeeira e o espaço urbano. Após a descrição da paisagem natural, lendária e rural, o poeta se apropriou de uma gama de elementos da cidade moderna para descrever a paisagem industrial da cidade de São Paulo. Por essa razão, nossa análise se dará apenas na sessão dedicada a poetização do espaço urbano.

civilizar. Do mesmo modo que consagrou poemas sobre o indígena e o branco, Cassiano Ricardo também se dedicou à “terceira raça”, isto é, o negro. Após o encontro harmônico – idealizado pelo poeta – da tríade racial formadora do brasileiro, os bandeirantes foram apresentados na quarta parte do poema. Para resolver o problema da mestiçagem na formação racial do brasileiro, o poeta inseriu o imigrante europeu na quinta seção, o qual foi posto como uma quarta raça. A última seção do poema foi dedicada ao espaço urbano moderno da capital paulista. Com esse desfecho, os laços entre o passado e o presente foram unidos, em outras palavras, as divisões internas formaram um encadeamento de acontecimentos que narrou o percurso iniciado na gênese mítica até o Brasil moderno.

Mesmo que a narrativa poética de Cassiano Ricardo tenha dedicado um capítulo exclusivo ao espaço urbano paulistano, as alterações nos títulos – ao longo das edições – foram recorrentes. O capítulo dedicado à poetização do espaço urbano “Paulista” nas versões de 1927 e 1928 se intitulava “Minha xícara de café e meu jornal”. Na edição de 1929, o poeta realizou a primeira alteração no título dessa seção, que passou a se chamar “Minha banda de música”. Na versão de 1932, o poeta efetuou nova intervenção ao renomear a última seção de seu poema com o título “e agora... o Tietê conta a história dos velhos gigantes de botas...” A partir da versão de 1932, todos os títulos das seções internas permaneceram sem alterações. Somente depois de quatro versões, Cassiano Ricardo chegou à forma final quanto aos títulos das seções internas de sua obra, o que não aconteceu no corpo do poema.

Olhando à primeira vista, essas alterações aparentavam questões estéticas, mas o historiador deve ficar atento a uma questão específica: a cautelosa e lenta modificação da anunciação do espaço urbano. Essa relevância se deve ao fato de que ao contrário do descanso com a “xícara de café” ou a anunciação/convocação com “minha banda de música” das versões vintistas, as sagas dos bandeirantes foram contadas pelo Tietê para

rememorar a marcha histórico-mítica do “espírito bandeirante¹⁰” – antepassados paulistas – para aqueles que moravam na moderna capital paulista. A reconfiguração do passado poetizado na obra M.C. – exposta pela relação entre o Rio Tietê e os bandeirantes – chama a atenção, especialmente pela ambiguidade na configuração simbólica desses dois elementos. Esses símbolos, caros ao imaginário paulista, foram trabalhados no poema como estratégia para representar não apenas o passado, mas também a própria ideia de progresso. Entendemos, então, que o mito do desbravador de novos territórios foi redefinido ambigualmente pelo manto da modernidade.

Com o intuito de entender essa ambiguidade no cenário latino-americano, recorreremos às considerações de Néstor G. Canclini (1990). Para o autor, a modernidade latino-americana, em nosso caso os enunciados expostos pelo poema de Cassiano Ricardo, apropriou-se dos bens históricos – o bandeirante – e bens naturais – o rio Tietê – como “*agentes centrales para la constitución de identidades modernas*”, assim como, para a “*renovación de la hegemonia política*” (CANCLINI, 1990, p. 150). Todavia, no poema em tela, esses bens históricos e naturais foram ressignificados – sob o signo da modernidade – para atender interesses dos setores tradicionais paulistas, transformando-os em símbolos hegemônicos que fortificaram bens culturais paulistas.

Entendemos que ao construir uma identidade moderna e redefinir uma ideologia política pertencentes aos paulistas, o poeta delimitou o campo de atuação regional frente à disputa simbólica nacional. Por sua vez, podemos concordar com Canclini (1990) ao entendermos que essa estratégia projetou o passado paulista transvestido pelo viés da modernidade. Sendo assim, as relações entre modernidade e passado foram operacionalizadas pela ritualização da cultura, isto é, para redefinir a exaltação do símbolo bandeirante como o grande construtor da Nação. Essa relação foi revigorada pela teatralização do rio Tietê como cenário e, ao mesmo tempo, como personagem que

¹⁰ O “espírito bandeirante” é um símbolo que transcende o tempo, pois, da conquista do território, esse símbolo é transmitido para a ocupação econômica realizada pelos cafezais até a chegada ao mundo moderno à espera de uma voz que o convida para retomar o “rumo de seu destino”. Essa busca incessante pela realização do “espírito bandeirante” que anda pelo território através do tempo confere uma nova perspectiva para a idealização de uma Nação que ainda se realizará.

narrou os feitos do passado. Ao estudar as reconstruções simbólicas na conjuntura latino-americana, Canclini (1990) nos oferece uma chave interpretativa ao entender que “*los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen*”, isto é, esses sujeitos celebraram “*el patrimonio histórico constituído por los acontecimientos fundadores, los héroes que los protagonizaron y los objetos fetichizados que los evocan*” (p. 152-153).

Como forma de exaltar a modernidade e o progresso paulistas, assim como fetichizar os elementos urbanos, Cassiano Ricardo (1927d, p. 142) cantou os jornais impressos que circulavam na capital paulista: “O correio! O Comércio! O Diário! A Gazeta! A Plateia!... Toda a manhã, toda a tarde”. O eu poético exclamava que se podia “compra[r] o mundo” no “diário nacional”! (RICARDO, 1927b, p. 142). Diante de um universo marcado pela inovação, o poeta comemorava que com a chegada dos “fios telegráficos”, ouvia-se “com voz de gente/a cotação da bolsa/a hora oficial/o preço do café” (RICARDO, 1927b, p. 134). Na apropriação do universo midiático paulistano, os leitores imaginários se informavam sobre as notícias dos conflitos internacionais e as inovações tecnológicas, especialmente o telégrafo.

Por meio dessas linhas¹¹, percebemos que o autor retratou por meio da linguagem poética a imprensa escrita que circulava na capital paulista, especialmente a mídia do Partido Republicano, ao qual Cassiano Ricardo era simpático¹². Além de trazer a imprensa escrita – uma característica dos espaços urbanos modernos – para a narrativa, o poeta estava em intercâmbio com as informações vindas de todo o mundo e, acima de tudo, exaltava as inovações tecnológicas dos meios de comunicação. O

¹¹ Para realizar o estudo comparativo, não em busca de continuidade, mas das descontinuidades temáticas ao longo das interferências realizadas por Cassiano Ricardo, adotamos o recurso proposto por Deila C. Peres (1986) de abandonar a noção de verso e acolher, em seu lugar, a de linha. Esse recurso é necessário porque o verso modernista, ao contrário daquele que se escrevia até então, tem um fôlego variável, ocupando por vezes duas ou mais linhas e não raro se confundindo com a prosa.

¹² Cassiano Ricardo havia sido convidado, também, juntamente a Menotti del Picchia e Plínio Salgado (antigos parceiros de caneta), a se candidatar a deputado estadual pelo Partido Republicano Paulista (PRP). Picchia e Salgado foram eleitos, o que não acontece com Cassiano Ricardo, uma vez que ele não havia entrado em acordo com os líderes do PRP de São José dos Campos. Posteriormente, recebeu outros convites para se candidatar a cargos políticos, mas negou todos.

entusiasmo com a modernização era uma das principais características da lírica modernista ricardiana na seção dedicada à poetização do espaço urbano.

Tal qual a imprensa, os automóveis receberam atenção por parte do poeta, fosse no “grito do automóvel [...] inaugurando estradas de rodagem”, fosse no “movimento das ruas rodando nas rodas dos autos da cidade” (RICARDO, 1927b, p. 151). Como morador na capital paulista, Cassiano Ricardo incorporou poeticamente os efeitos da modernização do espaço urbano, em especial os automóveis. Os “atalhos retos” dos “túneis” (RICARDO, 1928, p. 96-97) que proporcionavam um “pralapraca de cidade moderna” permeada de “fon-fon de automóveis” são constantes nessa cidade fantástica (RICARDO, 1932, p. 109). Esses automóveis brigaram “com bondes da *Light*” (RICARDO, 1928, p. 83) e passavam “na maior ligeireza deste mundo” (RICARDO, 1934, p. 155).

A partir dessas linhas, evidenciamos que a inserção dos automóveis na narrativa pode ser entendida como um exemplo da constante construção do poema. Diversas referências imagéticas – “pralapraca”, “ligeireza” e “bondes da *Light*” – e simbólicos – “tumulto” e “cidade moderna” – foram inseridos na escrita do poema ao longo das edições. Tal estratégia se coadunou com a intenção do poeta: celebrar a grandiosidade da cidade de São Paulo.

Na poesia de Cassiano Ricardo, a cidade paulista estava completamente associada à prosperidade que a economia cafeeira havia possibilitado. Essa bonança foi sinalizada pelas reuniões do “Instituto do Café” e pelo ouro “escorrendo nos bancos” (RICARDO, 1928, p. 83). Essa cidade fantástica ricardiana foi configurada com novos contornos a partir da edição de 1928. A atualização dessa pintura poética foi moldada pelo “tumulto das ruas em festa”, pelo “cidadão de charuto em reuniões do instituto” e pelo “homem louro a discutir a taxa-ouro” (RICARDO, 1928, p. 83).

Os edifícios e as avenidas também foram poetizados por meio das “correntes de ferro”, dos “guindastes de braços compridos” (RICARDO, 1927b, p. 155-156) e das “vigas de aço suspensas no espaço” (RICARDO, 1927b, p. 144). O eu poético

conseguiu enxergar a “avenida de ponta a ponta crivada de estrelas elétricas de todas as cores” (RICARDO, 1927b, p. 151). Nesse cenário preenchido pela eletrificação e pela modernização dos meios de transporte, o poeta metaforizou “um passarinhão” que começou a “roncar por cima da cidade”, mas não “era nenhum pássaro selvagem”, mas sim “o primeiro aeroplano” (RICARDO, 1928, p. 95). Essa paisagem que “baralha a vista” do ex-escravizado que chegou à capital paulista se tornou exemplar dos redimensionamentos do poema a partir da edição de 1929 (RICARDO, 1929, p. 114).

Outro exemplo que confirmou a preocupação – por parte de Cassiano Ricardo – no refinamento estético da capital do estado de São Paulo pode ser percebido no poema “Café-expresso”, pertencente ao conjunto da obra da edição de 1932 em diante. Nesse texto, o poeta ampliou a importância do café que desce “na xícara [...] maquinamente”, mas o eu poético expressava:

Mas eu não tenho tempo pra pensar nessas coisas!
Estou com pressa. Muita pressa!
A manhã já desceu do trigésimo andar
Daquele arranha-céu colorido onde mora.
Ouço a vida gritando lá fora!
Duzentos réis, e saio. A rua é um vozerio.
Sobe-e-desce de gente que vai pras fábricas.
Pralapracá de automóveis. Buzinas. Letreiros.
Compro um jornal. O Estado! O Diário Nacional! (RICARDO,
1932, p. 119).

O “tumulto colorido” que atravessava os “viadutos encantados” amplificava os fundamentos estéticos da cidade fantástica imaginada por Cassiano Ricardo (1928, p. 102). O fragmento abaixo foi outro caso marcante da forma como o poeta descreveu esse cenário na versão de 1929. Vejamos:

o viaduto do Chá, desenhado a compasso,
que um cartaz barulhento de cores anima:
pernilongo esticado no espaço
com toda a cidade rodando, rolando e cantando por cima...
[...]

o vulto de um prédio fantástico
que parece uma escada por onde o homem sobe
para ir colher os frutos brancos das estrelas
na árvore de natal da noite industrial.

São Paulo dos telhados sempre novos
e dos arranha-céus que aparecem suspensos no dia!
São Paulo dos losangos amarelos e retângulos
verdes flutuando na ponta das torres (RICARDO, 1929, p. 126).

É importante ressaltarmos que os elementos verdes e o amarelo, presentes nesse poema, remeteram ao grupo literário Verde-amarelo liderado pelo autor juntamente a Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Não podemos nos esquecer de que o M.C. foi uma obra produzida nas frestas do Modernismo tardio e conservador, a qual ilustrava características típicas do verde-amarelismo. Para Velloso (1993), ao consagrar a imagem do Brasil-criança, os verde-amarelos não se associavam à noção tradicional de tempo ligada ao acréscimo e aperfeiçoamento. De acordo com a autora, o tempo se associava às noções de esgotamento, crise e passado, enquanto o espaço era relacionado à potencialidade, à riqueza e ao futuro. A própria noção de tradição do grupo seria delineada mais em função do espaço que do tempo, mas sempre representando o espaço e o tempo numa visão mítica e estática. A partir do ponto de vista da autora, na qual o tempo e o espaço foram negociados nas obras verde-amarelas, entendemos de forma mais enfática como esse espaço urbano foi preenchido pela modernização.

Nesse ambiente recém preenchido pela modernidade, existiam “letreiros acessos descendo e subindo” e os “vultos de arranha-céus encostando na lua” que mais “parec[ia]m máquinas dormindo” (RICARDO, 1934 p. 154). A tendência em dar um tom de magia à cidade moderna ganhou força a partir da versão de 1934. No texto “1º poema do arranha-céu” inserido nessa edição, o poeta metaforizou o edifício como “um gigante sentado/com um letreiro na testa/em meio da cidade grandiosa” que, ali parado, estava somente “espiando o horizonte”, por onde passeava o “zepelim” (RICARDO, 1934, p. 165). É interessante que o poeta se apropriou de acontecimentos que ocorreram

ao longo dos anos e os inseriu em sua obra. Entre essas apropriações, deparamo-nos com ocorrências “zepelim” descritos nas linhas acima¹³.

Ainda na versão de 1934, o autor inovou ao poetizar a cena em que um observador olhou para cima e viu o “zepelim”. No entanto, ele estava “pensando/é no trabalhador/que construiu o arranha-céu” e, por isso:

Parece ainda que o estou vendo...
Parece que ainda escuto a matinada
das carretilhas, o alarido das molas,
o rumor dos guindastes subindo e descendo,
a multiplicação viva das pedras,
soltando vagalumes amarelos
sob a pancada retinida dos martelos!

Na sua oficina
de deus cotidiano e anônimo
ele armou-lhe o esqueleto de ferro,
calçou-lhe os pés nuns sapatos enormes de cimento
[...]
Como é bonito agora
a gente espiar, do alto desta janela,
lá longe, nos confins ainda brancos da tarde,
a fumaça que sai das chaminés das fábricas
formando uma porção de listas e mais listas
que ficam flutuando no espaço
como uma procissão de bandeiras paulistas... (RICARDO, 1934, p. 169).

Com essas inserções, acentuamos as escolhas que o autor traçou para reconstruir seu poema a cada edição, as quais exibiram uma crescente preocupação estética na poetização do moderno espaço urbano da capital paulista. Tal estratégia partia da apropriação de novos acontecimentos, os quais serviram como deixa para que Cassiano Ricardo exibisse seus sentimentos em relação ao espaço urbano paulistano. Tais artifícios realçavam as imagens caras para o poeta descrever a cidade: chaminés de fábricas, edifícios, guindastes e balões dirigíveis.

¹³ A título de nota, a passagem do *Graf Zeppelin* se deu apenas em 1933, isto é, um ano antes daquela edição.

As locomotivas foram outros componentes da modernidade industrial que entraram em cena na cidade imaginada por Cassiano Ricardo. Nesse panorama urbano, algumas linhas retrataram o caboclo que viu “as locomotivas rodar nas linhas de aço/levando os trilhos para o recôndito do sertão (RICARDO, 1927b, p. 151). Nessa dinâmica urbana, o autor destacou o “trem de ferro [que] entrou no mato e marcou com os trilhos o lombo da serra” (RICARDO, 1928, p. 94). Essa estratégia pode ser vislumbrada a partir da edição de 1932, na qual a chegada do “trem exato” representou a modernização do espaço urbano (RICARDO, 1932, p. 109). Tal representação foi novamente remodelada na edição de 1936 com os “guindastes roncando na boca do trem” (RICARDO, 1936, p. 203).

As fábricas e os operários – como elementos simbólicos – faziam referências à industrialização e à modernização. As fábricas foram dramatizadas pela “chaminé [dando] um grito” e pela “noite industrial” (RICARDO, 1927b, p. 151-156). Na versão de 1928, o eu poético enxergou as “torres escuras das chaminés fumegantes” e escutou as “rodas das máquinas” (RICARDO, 1928, p. 162). Essa imagem cinematográfica composta por Cassiano Ricardo foi preenchida pelo “Barulho fantástico/De um mundo que saiu da oficina. /Grito metálico de cidade americana. /Vida rodando fremindo batendo martelos com músculos de aço!” (RICARDO, 1928, p. 103).

Na edição de 1932, o poeta acrescentou novas linhas ao texto, as quais cantavam o “tumulto colorido que aí passa/levando as fábricas pelas rédeas pretas de fumaça” (RICARDO, 1932, p. 132). A “fábrica” obteve mais espaço dentro da obra a partir da edição de 1934. Nessa versão, Cassiano Ricardo (1934, p. 153) cantou as “fábricas [que] enrolam as suas trombas no fumo” e a “noite [que] manchou de carvão a camisa do dia operário”. Nesse ambiente fabril, o transeunte ficou atordoado em meio a “tanto atropelo” e “apitos de fábricas” (RICARDO, 1936, p. 180-181).

Outra personagem inserida na versão de 1929 do poema M.C. foi o “operário paulista” que moldava “as vigas de ferro da cidade oficina” (RICARDO, 1929, p. 125-126). Nessa recomposição, o eu poético ouviu – na versão de 1936 – o “apito de trem

nos ouvidos” que vinha da cidade de São Paulo; que é o “maior parque industrial da América!” (RICARDO, 1936, p. 179-180). O poema o “Canto da raça” – inserido na versão de 1936 do M.C. – foi um verdadeiro culto ao regionalismo paulista e à grandiosidade da capital. De um certo modo, esse texto sintetizava os aspectos tratados acima, ou seja, os automóveis, edifícios, avenidas, locomotiva, a fábrica e o operário. Vejamos:

Amo S. Paulo em meio à multidão
dos seus operários:
um que trabalha no andaime de um gigantesco edifício
[...]
outro que solda um trilho em meio do escarcéu cotidiano
[...]
outro que entrou pela chaminé de uma fábrica
[...]
outro que está trabalhando entre teares, polias e apitos de máquinas
[...]
Cidade do trabalho, mas também da poesia.
Poesia que não é plangente nem vadia...
mas a poesia do homem em conflito
com a natureza impondo um ritmo de beleza
às coisas brutas através das grandes lutas
[...]
Gritam as fábricas bem no ouvido da madrugada
[...]
E a cidade caminha a passos resolutos
com pernas pretas de viaduto (RICARDO, 1936, p. 205-206).

Essa cidade que cresceu e se desenvolveu com base na produção do café chegou à era da eletrificação, tanto nas luzes multicores que iluminavam a noite, quanto nos bondes elétricos que disputavam espaços com os automóveis. As referências ao consumo de café, o entusiasmo com a modernização e a prosperidade da economia cafeeira – temáticas presentes no M.C. nas duas primeiras versões – podiam ser encontrados na ilustração que inaugurava a parte dedicada à metrópole moderna. Vejamos:



Figura 1 – Ilustração da quinta sessão do poema Martim Cererê, de 1928. Fonte – *Martim Cererê* (1928)

Na imagem acima, que ilustrou a edição de 1928, observamos as representações dos prédios, as fábricas, as chaminés, a eletrificação, os viadutos, os bondes, as cafeterias e o homem de chapéu fumando seu charuto. Na capa da versão de 1934 – feita pelo próprio poeta – foi inserido um soldado marchando e levando a bandeira do estado paulista em meio à cidade com arranha-céus e chaminés das fábricas, vejamos:



Figura 2 – Capa edição de 1934 do poema Martim Cererê. Fonte – *Martim Cererê* (1934)

Esse entusiasmo com a modernidade presente no poema M.C. se coadunou com algumas observações de Anna Teresa Fabris (1987) sobre a estética da modernidade do Futurismo. Diante da modernização, Cassiano Ricardo e os verde-amarelos acreditavam que sua estética criaria o “homem novo”, filho do novo século e das grandes descobertas científicas (FABRIS, 1987). Como vemos no M.C., o espaço rural foi preenchido pela modernidade, no entanto, o poeta não conseguiu criar uma atmosfera totalmente diferente do passado, pois o rio Tietê – conforme anunciado no título da seção da edição de 1932 em diante – continuava a contar as histórias dos bandeirantes. Melhor dizendo, o poeta se via preso ao passado, mas o reconfigurando para atender aos interesses de seu tempo. Por outro lado, o eu poético também não se tornou um operador do seu tempo, mantendo-se apenas como testemunha ou interprete das transformações advindas da modernização. Mesmo postulando criar o novo e representar a moderna capital paulista, esse poeta se manteve apenas como um entusiasta ambíguo do progresso. No que corresponde à relação com o passado sob a ótica do Futurismo italiano definido por Fabris (1987, p. 81), Cassiano Ricardo não

apresentou o “repúdio do passado histórico” e da “natureza” e, por essa razão, o M.C. reproduziu muito mais uma estética romântica que a estética da modernidade.

Ancorado na representação de algo iniciado no passado-primitivo, o eu poético no M.C. apenas exaltou, no presente, a cidade com “martelos”, com “bigornas”, com operários e com as “vigas de ferro da cidade oficina”. Ao mesmo tempo, essa cidade moderna estava repleta de “prédios fantásticos” e luzes acesas na “noite industrial”, onde todos escutavam as histórias dos velhos gigantes de “músculos de aço”. A cidade paulista moderna pode ser entendida como símbolo que reforçaria o regionalismo da obra. Por um lado, essa concepção nos levaria a considerarmos que o M.C. tentou se afastar da composição de um poema nacional, por outro, esse recurso resultaria na tentativa de elencar as características paulistas como verdadeiras fontes de inspiração para o restante da Nação, da mesma forma que se tornaria exemplo para outras cidades latino-americanas.

Não vemos um poeta dissonante de seu tempo, mas um poeta que expressava as dissonâncias de seu tempo, o que não é uma contradição de termos. Assim, Cassiano Ricardo estava na fronteira entre as leituras tradicionais e as leituras modernistas do espaço. Como foi visto nesta seção, o poeta aderiu ao Modernismo depois de passada a fase heróica de demolição, ou seja, em um período no qual o movimento começava a definir suas diretrizes com mais clareza. Nesse ínterim, Cassiano Ricardo surgiu como um catalisador de diversas tendências e trabalhava com várias interpretações para compor um poema épico em plena campanha modernista. Na poetização da moderna capital paulista, o autor inseriu a bagagem cultural que já vinha sendo trabalhada pelos nativistas e vanguardistas, mas mesclada com o Romantismo e a valorização da modernização da cidade de São Paulo.

Por meio da comparação entre as versões do poema do M.C., podemos propor uma reflexão sobre o campo literário nacional e o campo literário latino-americano. Tal reflexão não ficaria apenas na questão racial exposta pelas expressões “tumulto colorido” e “cidade americana”, as quais tiveram inspiração nas teses da “raça cósmica”

do mexicano José Vasconcelos¹⁴ (COELHO, 2019). Vejamos, na próxima seção, como a obra de Jorge Luis Borges pode ser lida para que, em seguida, possamos vislumbrar as diferentes formas de poetizar as duas cidades latino-americanas.

¹⁴ O “tumulto colorido” e a “cidade americana” em Cassiano Ricardo remetem a sua simpatia às teses de José de Vasconcelos, mais precisamente sobre a Raça Cósmica, isto é, a união racial entre brancos, negros, vermelhos e amarelos. Sobre a simpatia do poeta literato verde-amarelo às teses vasconcelianas e ao intercâmbio latino-americano, ver: Seabra Coelho, G. L. (2019). Consumo cultural do pensamento vasconceliano na literatura modernista brasileira: intercâmbios intelectuais na constituição do discurso da raça latino-americana na década de 1920. Revista Eletrônica Da ANPHLAC, (025), 183–221.

A cidade estática em Fervor de Buenos Aires, de Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges nasceu em Buenos Aires em 1899, cidade em que viveu durante os primeiros quatorze anos de sua vida. Em 1914, transferiu-se com sua família para Genebra (Suíça) e posteriormente morou em Madri (Espanha), onde pôde concluir os estudos. Durante os anos morando em Espanha, Borges entrou em contato com produções e artistas ligados ao movimento ultraísta daquele país. Somente em 1921 retornou para Buenos Aires, onde se deparou com duas situações: “uma efervescente vida cultural e com a estranha familiaridade da terra natal, sentimento comum aos espíritos cosmopolitas” (FERREIRA et al., 2016).

Em seu retorno a Buenos Aires, o jovem Borges percorreu “novamente as ruas, praças e arrabaldes de uma cidade que, durante sua ausência, assumira outros ares” (FERREIRA et al., 2016, p. 5). Beatriz Sarlo (1995) aponta que ao retornar à cidade natal, a Buenos Aires da sua infância coincidia somente com suas memórias e, por isso, o escritor pôde recuperar apenas partes da cidade. Clediane Lourenço e Sandra Makowiecky (2011) ressaltam que a capital argentina havia crescido extraordinariamente – as casas foram substituídas por prédios, abertura de novas avenidas, trânsito de automóveis e a formação de alguns bairros populares – transformando-se em uma metrópole moderna.

De acordo com Pedro Demenech (2019), a Buenos Aires da década de 1920 estava permeada pelos processos de modernização, pelo desenvolvimento econômico e pelo surgimento de novos hábitos de vida, em outras palavras, com mudanças nos aspectos físicos e culturais (DEMENECH, 2017). Para o autor, as características modernas da cidade de Buenos Aires condensaram os objetos simbólicos que, além de “produzir novas visões sobre o presente”, contribuiriam “para a fundação e reinterpretação de mitos que se fixaram na cultura argentina” ao longo do século XX

(DEMENECH, 2019, p. 12). Em relação a essa cidade sul-americana entregue à modernização, Demenech (2013, p. 59) nos esclarece que:

Na cidade de Buenos Aires a modernização foi acirrada, com os intensos debates e produções de imagens dos anos de 1920, mostrando o encantamento ou desgosto dos habitantes da primeira metrópole latino-americana sobre aquele momento. Ocorreu, paralelamente à intensificação e massificação da vida urbana, a ampliação das visões sobre a modernidade.

Como dito, o retorno de Borges a sua cidade natal coincidiu com um momento de plena efervescência literária portenha e ampla modernização dos espaços urbanos. Desse reencontro, o poeta argentino publicou seu primeiro livro de poemas em 1923, intitulado “Fervor de Buenos Aires”. Ao analisar o papel assumido por Borges e sua visão *criolla* da sociedade portenha, Demenech (2013, p. 63) admite que a crítica – presente nesse poema e em outros escritos – sobre o crescimento urbano e sua modernização foi desenhada pelo “desejo de transferir para o presente e reavivar o ‘esquecido’, quando essas características acabavam por se esvaír junto com o desenvolvimento da cidade”.

Cientes dessas considerações iniciais, uma das principais dificuldades para se estudarem as obras de vanguarda hispanoamericanas – particularmente na Argentina – da década de 1920 é a localização das primeiras edições publicadas (RIVERO, 1984). Em nosso estudo, deparamo-nos com a mesma dificuldade alegada por Gloria Videla de Rivero (1984): a dificuldade de acesso as obras originais. Portanto, lançamos mão do poema do escritor argentino reunido em “Obras Completas” (1974). Ao lançarmos mão da obra “Fervor de Buenos Aires” (1923), a autora percebeu um traço interessante que nos proporciona uma primeira aproximação com o M.C. de Cassiano Ricardo: a alteração/modificação no texto. No entanto, como não tivemos contato com as primeiras versões desse poema, infelizmente não seremos capazes – neste momento – de realizar o mesmo exercício comparativo feito com a obra do poeta brasileiro. Apesar dessa

incompletude, analisaremos as formas como Borges poetizou a cidade de Buenos Aires, mas antes adentraremos um pouco mais no estilo literário do poeta argentino.

Rivero (1984, p. 69) destaca que Borges foi simpático ao ultraísmo espanhol¹⁵ e, em certa medida, ao “*martinferrismo*”¹⁶ (uma das versões do vanguardismo literário argentino), mas com seu amadurecimento intelectual passou a renegar tais óticas literárias. Ao incorporar as peculiaridades nacionais em sua escrita, Borges foi um dos representantes da vertente “crioula” da vanguarda argentina. Essa adesão, segundo a autora, pode ser entendida como um “*fenómeno curioso de aclimatación o ‘torsión nacional’ de un movimiento literario internacional que en sus postulados teóricos es cosmopolita y enemigo de toda circunstanciación*” (RIVERO, 1984, p. 69). Sendo assim, Borges conseguiu estender essas reorientações em seu percurso literário, os quais podem ser percebidos nas intervenções que realizou em sua obra. Para a autora, tais intervenções expõem a dupla vertente do vanguardismo e criolismo na obra de Borges e, concomitantemente, indicam o fazer do poeta que modificou extratos textuais e estéticos que julgava excessivos (RIVERO, 1984).

No que concerne ao estilo literário de Borges, Enrique Luengo (1989) entende que o estilo é auto referencial, de modo que a relação entre imagem e o texto são construídas pelo narrador. Tal construção reiterativa elaborada pelo narrador gerou uma característica singular ao domínio literário borgeano. Para o comentarista, a obra borgeana “*es materia de transformaciones producidas por el proceso dialéctico entre las formas ya existentes o tradicionales y la operación ejecutada [...] com esas formas*” (LUENGO, 1989, p. 177). Para o crítico literário, a transitoriedade

¹⁵Este foi movimento literário espanhol que teve seu auge entre 1918 e 1925 pretendendo se opor ao modernismo, tendo como principal órgão de divulgação de suas ideias o jornal *Ultra*. As imagens evocativas, referências ao mundo moderno, e a eliminação de rimas eram algumas das principais características desse movimento literário (ANTELO, 1992; ROCCA, 2002; RIVA & CASTIGLIONI, 2010; DEMENECH, 2017).

¹⁶ Este movimento literário teve na revista *Martín Ferro* (1924-1927) seu principal espaço de articulação artística. Segundo Helaine N. Queiroz (2019, p. 369), o “*martinferrismo*” derivado dessa revista era uma iniciativa coletiva promotora de espaços de criação, valorização e exibição da arte vanguardista e a estética moderna na Argentina (ANTELO, 1992; FELDMAN, 2009; ROCCA, 2020; QUEIROZ, 2019).

consiste en capturar la así llamada realidad, el escitor comprueba – en el caminho de su experiencia – que ese propósito es imposible, ya que la compleja y misteriosa manifestación de lo real se resiste a una reducción lineal, sucessiva e parcial, siempre limitada a una perspectiva personal: la del sujeto (LUENGO, 1989, p. 178).

O crítico salienta, ainda, que o poema “Fervor de Buenos Aires” (1923) é um texto atravessado pela referência aos objetos e lugares, de maneira que os textos nessa obra são espaços textuais, os quais se tonam elementos de “*contemplación de un objeto imaginado, recordado, visto*” (LUENGO, 1989, p. 183).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Carlos Meneses (1997) reforça que a obra de Borges pode ser entendida por meio de uma estética que se situa entre a procura de “*evadirse de la realidad, o si de lo que se trata es de enmascarar esa realidad, para que no muestre um impronta desagradable, para que sumtra la faz contemplemos*” (p. 170). Para o crítico, o eu poético borgeano é apartado “*de lo cotidiano, lo impulsa a crearse um mundo*”, quer dizer, se “*siente como la obligatoriedad de ‘fabumcar’ un mundo aparte*” (MENESES, 1997, p. 170).“

A obra “Fervor de Buenos Aires” (1923) é um exemplo claro desse estilo, pois na necessidade de representar uma cidade que não existe mais, Borges conseguiu “*llevar al lector con él a esos mundos. Mostrarle lo que podría ser o lo que fue. Entrar en el futuro como si fuera el pasado. O retroceder hasta el pasado con igual entusiasmo que si estuviese viajando al futuro*” (MENESES, 1997, p. 170). Tal estratégia denotou a segurança em mundo imaginário, configurando uma “*actitud de quien no se siente seguro, o de quien mantiene aún buena parte de su alma de la infancia*” (MENESES, 1997, p. 172).

Outro comentarista que analisa a obra do escritor argentino é Rodrigo Zuleta (1994). No que se refere ao enquadramento da obra borgenana em alguma corrente literária, Zuleta (1994) pontua que o poeta argentino sabe, se reconhece e se identifica como herdeiro de uma tradição. Para o crítico, Borges não foi o fundador “*de la literatura ni de una literatura sino, sencillamente, una espécie de tradutor*”, pois o

poeta renunciou “a la pretensión de originalidad absoluta y se acepta la literatura como una creación colectiva, como una obra que poco a poco van urdiendo todos los hombres” (ZULETA, 1994, p.261-262). As pretensões inovadoras em seu estilo literário dão lugar à normalidade, uma vez que a “altisonancia de las vanguardias se diluye en la serena y resignada certeza de quien se sabe perteniente a un mundo” (ZULETA, 1994, p. 262). Em vista disso, em Borges:

La realidad, como la literatura, es una creación colectiva de los hombres. Lo que tenemos, la ciudad, la literatura, las palabras, no es dado por una tradición de hombres que soñaron y todo eso nosotros se lo dejaremos a otros que seguirán soñando nuestros sueños y transformándolos (ZULETA, 1994, p. 266).

A tradição – no sentido borgeano – se renovou ao longo do tempo e, por isso, o poeta argentino expressou em seu poema “Fervor de Buenos Aires” (1923) a sensação de que “tradición que vivimos está de algún modo ya toda la tradición en la medida en que en el tiempo en que vivimos, en el presente, se encuentran el pasado y el futuro, siempre de alguna manera renovada” (ZULETA, 1994, p. 264). Para o comentarista, esse poema foi uma espécie de testemunho do regresso de um “hombre que ha estado fuera de su ciudad y que, al regresar, se reencuentra con ella” (p. 260). Isto posto,

ese regreso es un retorno a algo que se vio como pasado. Esto es: como algo abolido por un presente y un futuro distintos y desarraigados de ese pasado. Ese presente, que ahora se define como ilusório, tuvo lugar en Europa. Sin embargo ahora se ve que aquello también se nutría del pasado, de Buenos Aires (ZULETA, 1994, p. 260).

O regresso de Borges pode ser entendido como uma experiência geográfica individual e, ao mesmo tempo, um regresso simbólico. Por essa razão, Zuleta (1994, p. 260) infere que a estratégia poética no regresso foi uma forma de “abandono de los ‘prodigios’ vanguardistas y a la búsqueda de una poética de la humanidad”. A poética borgeana não buscou o extraordinário, mas o “contrario, lo habitual que parece haber

estado siempre ahí y que ya sido repetido muchas veces. No se trata de buscar lo absolutamente inédito y presuntamente auténtico sino de ver como [...] se repiten” (ZULETA, 1994, p. 261). O distanciamento presente no poema “Fervor de Buenos Aires (1923) foi entremeada pela exposição “*del eterno retorno de lo mismo*” (ZULETA, 1994, p. 261). Para Zuleta (1994), algumas imagens desse poema

inviten a pensar la ciudad, el juego y el libro como cosas que pueden sustituirse sirve para respaldar lo anterior y anticipa una de las preocupaciones fundamentales de la obra borgiana: la visión del universo como biblioteca y de la biblioteca como universo (ZULETA, 1994, p. 266).

Ainda sobre a estética borgeana, Antônio Cajero (2006) enfatiza que ela se colocou como periférica e em formação, pois:

En primer lugar, Borges justifica la unidad del poemario mediante un tema más o menos acotado: no poetizará el Buenos Aires de “las diversidades numerosas de ámbitos y parajes”, sino “mi patria”, la patria íntima hecha de los espacios familiares y de las experiencias que en ellos vivió el poeta. Lo extraño es que, por antonomasia, el término patria excluye el individualismo, porque es la imagen que un grupo humano se forma a partir de elementos que lo identifican como integrante de una patria bien delimitada geográfica, política y culturalmente (CAJERO, 2006, p. 108)

Lançando mão desse recurso, Borges pôde unificar materiais heterogêneos em uma obra que “*es resultado de la compilación de poemas de diferentes épocas, algunos de ellos sometidos a la reescritura, al cambio de nombre y hasta integrados a poemas de mayor extensión*” (CAJERO, 2006, p. 108). Os espaços poetizados por Borges refletiram o contraste entre o antes e o depois, os quais “*dejó de sentir cierto repudio por la ciudad en general, y que la mitificación de los espacios*” (CAJERO, 2006, p. 110). Portanto,

Borges opone la ciudad real, en constante ebullición, a un espacio mitificado, estático, porque para las fechas en que publica Fervor no hay sitio de Buenos Aires que no haya sido refugio de inmigrantes ni puede hablarse de una dicotomía tan radical, sólo posible como abstracción [...] El Buenos Aires de Borges, entonces, resulta en buena medida de la reconstrucción de los restos de una ciudad que le llega mediante las crónicas familiares, los recuerdos infantiles [...] una idea de la ciudad que opone a la ciudad concreta (CAJERO, 2006 p. 112).

Essa busca por uma cidade imaginária em oposição a uma cidade concreta foi uma forma de “*desautomatización*” (CAJERO, 2006, p. 117). No tocante à desautomatização como eixo poético, Ana Paula Ferreira et. al. (2016) aponta que a Buenos Aires moderna foi capaz de ser inspiradora para que o artista fosse capaz de recuperar a cidade de sua infância artisticamente. O sujeito-lírico em “Fervor de Buenos Aires” (1923) foi caracterizado pela nostalgia da reconstrução de um espaço que não mais existe, senão em sua memória (FERREIRA et. al., 2016). Para a autora:

Borges, através da Buenos Aires guardada em sua memória, reconstrói, poeticamente, a urbe da sua lembrança, evocando sensações passadas, provocando sentimentos no presente e criando expectativas futuras no indivíduo a partir de suas representações (FERREIRA et. al., 2016, p. 2).

As representações urbanas nessa obra são desenvolvidas por meio da linguagem poética e da prosa, isto é, “característica notadamente moderna” (FERREIRA et. al., 2016, p. 6). Por meio desse estilo literário, os espaços urbanos portenhos foram reinventados a partir das experiências e das memórias do poeta, “numa aglutinação espaço-temporal que [...] apreende e expressa com profunda nitidez e verossimilhança” (FERREIRA et. al., 2016, p. 7). Sendo assim, a autora destaca que

a interação entre a função do real e a do irreal, combinadas de modo a produzir uma obra poética que, embora tenha sua matéria-prima na Buenos Aires material, sólida, histórica e geograficamente localizada, retrata esta mesma cidade através da parcialidade e da subjetividade da imaginação criadora de Borges (FERREIRA et. al., 2016, p. 8).

Como visto, a Buenos Aires que apareceu na obra de Borges diferiu da cidade real. Segundo Lourenço e Makowiecky (2011), o poeta argentino nos faz descobrir uma outra Buenos Aires diferente da desejada pelos argentinos simpáticos à modernização. O poeta argentino celebrou “uma cidade calma, sem interferências da velocidade do desenvolvimento industrial”, pois sua obra engendrou “uma cidade imaginária, a partir da cidade vivida e lembrada” (LOURENÇO & MAKOWIECKY, 2011, p. 2746). De certa forma, as autoras concebem que

Borges nos faz viajar para uma Buenos Aires rememorada; essas ruas e bairros enaltecidos pelo escritor, hoje são mais urbanizados. Há um contraste entre as poesias de Borges e a imagem da cidade atual, ou mesmo a cidade das décadas de 20 e 30, pois Borges não a descreve, ele busca a essência da cidade (LOURENÇO & MAKOWIECKY, 2011, p. 2746).

Ainda sobre a questão da recordação na obra “Fervor de Buenos Aires” (1923), Patrícia Leme (2017, p. 124) revela que a produção borgeana foi marcada “por uma espécie de síntese entre a experiência perdida e a potência criadora”. A “metrópole estática” imaginada pelo poeta foi delineada por duas operações: uma local/nacional e outra mais ampla, a qual se aproximou da tradição literária ocidental de se apropriar do espaço urbano como experiência. Por fim, o poema em tela pode ser tomado como um momento de fundação de orientações literárias que redefiniram “as relações entre literatura e realidade, leitura e tradição, escrita e memória” (LEME, 2017, p. 125).

Para finalizar nossa revisão bibliográfica sobre a trajetória literária do poeta argentino, não podemos deixar de trazer as contribuições de Demenech (2012). Ao reconhecer que Borges se inspirou na cidade de Buenos Aires, o comentarista sugere que o poeta argentino (re)construiu, a partir dos poemas e ensaios, o espaço urbano da capital argentina. Tal perspectiva, segundo o autor, “ajuda a compreender que a Buenos Aires vista por Borges não era uma cidade irreal, mas existente, à qual o escritor se apegava para criticar o desenvolvimento urbano” (DEMENECH, 2012, p. 65). Dessa forma,

a discussão sobre a cultura urbana do período busca entender como Borges constrói sua obra, partindo do princípio de que ele enxerga a modernização em Buenos Aires não com desdém ou repulsa, mas com o olhar crítico – muitas vezes, permeado pela ironia – dos fenômenos que ela gera sobre a cidade (DEMENECH, 2012, p. 65).

Borges procurou imergir o leitor em uma cidade memorada. Para ilustrar essa imersão, podemos utilizar como exemplo a poetização das estrelas. Como os comentaristas fizeram questão de demarcar, o poeta argentino fez questão de se apresentar como sujeito que enxergava a cidade. Em algumas linhas, o poeta construiu uma cena em que o eu poético observava “*las antiguas estrellas*” e outras “*luces dispersas/que mi ingnorância no ha aprendido a nombrar*” (p. 19). A contraposição entre as antigas estrelas e as luzes que o observador não reconhecia, podem ser traduzidas pela dicotomia entre o antigo e o moderno. Ao longo do poema borgeano encontramos diversas passagens que remetem a essa estratégia, a qual não pode ser entendida como uma simples negação da modernização, mas um reconhecimento da importância do antigo/passado como pontos de referência para esse sujeito que havia retornado para sua cidade natal.

Na apropriação das estrelas pelo poeta argentino, vemos uma dissonância com as representações da cidade encontradas no M.C. Enquanto o poeta brasileiro ressaltava as luzes coloridas da eletrificação – a qual foi posta como metáfora para se referir às estrelas da noite –, ou ainda, a inserção das estrelas do céu noturno para representar a grandiosidade dos edifícios, o poeta argentino memorava as antigas estrelas para desprestigiar as “*luces dispersas*” que não sabia nomear, as quais poderíamos supor que seriam os letreiros na moderna Buenos Aires. Já no poema de Cassiano Ricardo, os letreiros iluminados são partes importantíssimas dessa cidade fantástica poetizada, seja nas portas das cafeterias, seja no alto dos arranha-céus.

Esse contraste fica mais notório quando o poeta argentino destaca as casas e os alpendres como o real espaço, onde “*las vidas de los hombres arden*” (BORGES, 1974,

p. 20). Ou ainda, nos momentos em que Borges enaltecia que “*todo sentir se aquieta/bajo La absolución de los árboles*” ou do “*fácil sosiego de los bancos!*” (BORGES, 1974, p. 21). Portanto,

Borges construye un paisaje intocado por la modernidad más agresiva, donde todavía quedan vestigios del campo, y lo busca en los barrios donde descubrirlo es una operación guiada por el azar y la deliberada renuncia a los espacios donde la ciudad moderna ya había plantado sus hitos (SARLO, 1995, p. 13).

A ilustração da capa do poema publicado em 1923 representa imagetivamente esses pontos, vejamos:

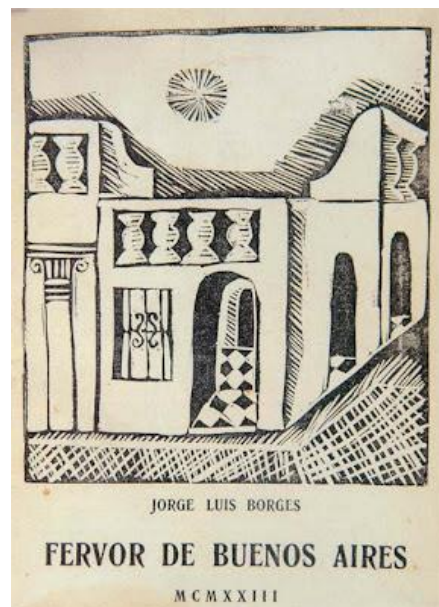


Imagem 3 – Capa edição “Fervor de Buenos Aires”. Fonte – *Fervor de Buenos Aires* (1923)

Na ilustração acima, vemos o realce das casas, dos alpendres e a luz da lua projetando as sombras no chão. Na referida ilustração, o que vemos são elementos urbanos característicos da antiga Buenos Aires e não as construções modernas. Essas situações de calma e contemplação da Buenos Aires borgeana não são visíveis no M.C., pois o eu poético na cidade de São Paulo está sempre perplexo pela “cidade oficina”,

pelo “tumulto colorido” e pelo “apito do trem”. Essa dicotomia também pode ser percebida nas capas e ilustrações que ornamentam o poema de Cassiano Ricardo.

O poeta argentino chama os pátios, jardins e as pracinhas de espaços urbanos para se referir a “*frescura*” e “*muchos ayeres de la historia*” (BORGES, 1974, p. 18). O poema “*Arrabal*” sintetiza muito da visão do poeta argentino sobre sua cidade natal. Vejamos:

*El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y divise em la hondura
los naipes de colores del poniente
y sentí Buenos Aires.
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)*

Nessa cidade repleta de repetições que parece não se separar da alma do poeta argentino, o eu poético aponta que a “*noche universal*” simplesmente “*contradicen los faroles*”, pois são “*ajenas de sustância las cosas*” (BORGES, 1974, p. 38). O poeta canta que

*que mientras juego com dudosas imágenes,
la ciudad que canto, persiste
em un lugar predestinado del mundo,
com su topografía precisa,
poblada como um sueño,
com hospitales y cuarteles
y lentas alamedas
y hombres de lábios podridos*

que sienten frío em los dientes (BORGES, 1974, p. 40).

A necessidade de Borges de dar importância às ruas de sua memória pode ser percebida nas linhas seguintes: “*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*” (BORGES, 1974, p. 17). As ruas lembradas pelo poeta são aquelas “*más afuera [...]* *donde austeras casitas apenas se aventuran*” (BORGES, 1974, p. 17). As ruas no poema argentino estão sempre vazias e/ou silenciosas, a não ser pela presença do observador, o qual é transfigurado na personalidade do próprio poeta. Mesmo vazias, essas ruas são espaços usados para realçar a memória cantada pelo eu poético, pois a multidão – no poema “Fervor de Buenos Aires” – somente entra em cena quando o autor se utiliza do sábado como inspiração, momento de lazer e desfrute dos moradores.

Esses símbolos que remetem ao remanso e à calma estão totalmente ausentes no poema de Cassiano Ricardo, pois as ruas não têm importância na cidade poetizada pelo autor, mas sim as avenidas e viadutos. No poema M.C., as vias da cidade foram representadas pelas avenidas em pleno vigor, pela velocidade dos automóveis e pelos “viadutos mágicos”. Esses espaços urbanos no poema ricardiano não ocupam lugar de memória para o passado, mas de projeção para um futuro preenchido pela modernização. O lugar de memória em Cassiano Ricardo está reservado ao rio Tietê, o qual foi posto como testemunho das bandeiras históricas dos séculos XVII e XVIII.

Apesar das discrepâncias entre a poética de Cassiano Ricardo e a de Jorge Luis Borges, podemos apontar algumas similitudes entre esses escritores, especialmente na importância dada aos antepassados nos dois poemas. Borges chama para sua narrativa “*las generaciones de los mayores/que legaron al tiempo de Buenos Aires*” (BORGES, 1974, p. 22). Dessa forma, a cidade de Buenos Aires seria o espaço em que a “*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*” (BORGES, 1974, p. 27). Essa operação – a convocação dos antepassados – também foi vista em Cassiano Ricardo ao colocar o Rio Tietê como uma personagem que narra as histórias dos bandeirantes aos

moradores da moderna capital paulista, por isso a São Paulo moderna nada mais era que a herança dos bandeirantes históricos no presente em projeção para o futuro.

Considerações finais

Como apontado no início de nosso estudo, a cidade já surgiu como tema na literatura de grandes escritores, entre eles Praga de Kafka, Dublin de Joyce, Lisboa de Pessoa e Paris de Baudelaire. Podemos inserir nesse seleto grupo a Buenos Aires de Borges e a São Paulo de Cassiano Ricardo. Como as representações do urbano qualificam o social e identificam uma reconstrução do mundo, ambos os autores apresentaram suas expressões urbanas por meio do texto poético. Assim, fomos capazes de apresentar alguns pontos das representações urbanas criadas pelos dois poetas sul-americanos. Mesmo que Borges e Cassiano possam ser considerados contemporâneos no campo literário e suas obras tenham surgido com uma diferença de quatro anos, “Fervor de Buenos Aires” em 1923 e “Martim Cererê” em 1927, algumas características são intrínsecas aos estilos literários desses escritores.

Enquanto Borges era natural de Buenos Aires, vivendo toda sua infância na capital argentina, Cassiano Ricardo nasceu em São José dos Campos, cidade do interior do estado de São Paulo, mudando-se para a capital já adulto. Essas duas origens certamente influenciaram as sensibilidades dos dois poetas. Enquanto o primeiro podia acessar suas lembranças de infância na cidade de Buenos Aires e, assim, poetizar espaços que efervesciam em sua memória, o segundo não possuía essas lembranças, pois não teve as experiências de viver em uma cidade que sofreria os efeitos da modernização. Certamente esse seria um caminho para problematizar a construção literária da “cidade estática” do poeta argentino em contraposição à “cidade fantástica” do poeta brasileiro.

Outra questão que merece destaque se refere ao fato de que ambos os autores têm características semelhantes em relação às simpatias com as vanguardas

modernistas, mas a questão é: Cassiano Ricardo se assumia modernista e Borges via com cautela as experiências da vanguarda argentina. Mesmo que ambos experimentassem essas aproximações e distanciamentos, tanto o poeta brasileiro quanto o poeta argentino não conseguiram superar as influências das estéticas tradicionais. No entanto, deixaremos para estudos futuros como as tradições literária e política permearam os escritos desses autores, assim como conduziram as representações do urbano nas obras posteriores desses literatos

O entusiasmo com a modernização era uma das principais características da lírica modernista ricardiana na parte dedicada à poetização do espaço urbano, isto é, celebrar a grandiosidade da cidade de São Paulo. Já em Borges, os espaços “intocados” pela modernização se tornaram os principais elementos celebrativos da cidade, pois era supostamente ali que se encontraria a verdadeira alma portenha. Por fim, o eu poético nas duas obras não os tornou operadores do seu tempo, mantendo-se apenas como testemunhas ou intérpretes das transformações advindas da modernização, cada qual ao seu estilo: em Cassiano Ricardo nos deparamos com o entusiasmo frente à modernização, o qual colocaria São Paulo como exemplo a ser seguido por outras cidades brasileiras e sul-americanas; já em Borges, vemos uma leve nostalgia do passado e os distanciamentos temáticos do novo espaço urbano portenho em sua obra inaugural. Com este estudo comparativo entre o M.C. (1927), de Cassiano Ricardo, e o “Fervor de Buenos Aires” (1923), de Jorge Luis Borges, entendemos que contribuímos com os estudos literários e, ao mesmo tempo, com pesquisas dedicadas à História Cultural da Cidade.

Referências

ANTELO, Raul. Veredas de enfrente: martinfierrismo, ultraismo, modernismo. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5078/5236>>
Acessado em: 28 jul. 2022.

- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Editora Cultrix, 1986. 583 p.
- BORGES, Jorge Luis. Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- CAJERO, Antônio. “A quien leyere”: la poética de “Fervor de Buenos Aires.” Variaciones Borges, Pittsburgh, n. 22, p. 101-128, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24880324>> Acessado em: 31 jul. 2022.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade. México: Editora Grijalbo, 1990.
- CARPINTÉRO, M.V.T.; CERASOLI, J. F. A cidade como história. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 50, p. 61-101, jan./jun. 2009. Editora UFPR
- COELHO, George L. S. Consumo cultural do pensamento vasconceliano na literatura modernista brasileira: intercâmbios intelectuais na constituição do discurso da raça latino-americana na década de 1920. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n. 25, p. 183-221, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.46752/anphlac.025.2018.2954>> Acessado em: 31 jul. 2022.
- COELHO, George L. S. O bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema “Martim Cererê” e o pensamento político de Cassiano Ricardo. 2015. 346 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- COUTINHO, Afrânio. A Literatura Brasileira: modernismo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1970.
- DEMENECH, Pedro. Fundação e construção: Buenos Aires dos anos 1920 sob a ótica de Jorge Luis Borges. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n. 12, p. 54-84, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.46752/anphlac.12.2012.1331>> Acessado em: 31 jul. 2022.
- DEMENECH, Pedro. Buenos Aires nos anos vinte: cenário intelectual, urbanismo e modernidade. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548856707_f9be3dd4b33455f26d18c0d8068ee070.pdf> Acessado em: 31 jul. 2022.
- DEMENECH, Pedro. Contradições portenhas: modernidade, modernismo e modernização em Jorge Luis Borges durante os anos de 1920. Geografares, [S. l.], n. 14, p. 57-71, 2020. DOI: 10.7147/GEO14.4436. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/4436>> Acesso em: 31 jul. 2022.
- DEMENECH, Pedro. Nostalgia do Real: O Jovem Jorge Luis Borges e a História de Buenos Aires. Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia, Morrinhos/GO, v. 8, n. 2, p. 31-47, mai./ago. 2017
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.
- FABRIS, Annateresa. Futurismo: uma poética da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FELDMAN, Hernán. Los propietarios de la broma: la vanguardia martinfierrista y los usos delepitafio. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Canadá, v.33, n. 2, p. 357-380, 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27764262>> Acessado em: 30 jul. 2022.

- FERREIRA, Antônio Celso. Fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tania Regina de. (orgs.) O Historiador e suas Fontes. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-91
- FERREIRA, Jerusa Pires. Notícias de Martim Cererê de Cassiano Ricardo. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1970.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. Novíssima: estética e ideologia na década de vinte. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1987.
- LEME, P. (2017). Fervor e melancolia: A experiência urbana em Jorge Luis Borges. *Magma*, São Paulo, v. 23, n. 13, p. 123-143, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2016.115222>> Acessado em: 30 jul. 2022.
- LOURENÇO, Clediane; MAKOWIECKY, Sandra. Possíveis concretos: a Buenos Aires de Jorge Luis Borges. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/sandra_makowiecky_3.pdf> Acessado em: 30 jul. 2022.
- LUENGO, Enrique. Jorge Luis Borges: escorzo y perspectiva. Desde “Fervor De Buenos Aires” (1923) a “El Hacedor” (1960). *Revista de literatura hispânica*, Craston, n. 29/30, p. 177-184, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23285347>> Acessado em: 28 jul. 2022.
- MARTINS, Wilson. O modernismo. 4ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- MENESES, Carlos. Los antifaces de Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 4, p. 170-173, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24879379>> Acessado em: 28 jul. 2022.
- MONTEIRO, Charles. Entre história urbana e história da cidade: questões e debates. *Oficina do Historiador (EDIPUCRS)*, Porto Alegre, v. 5, n.1, jan./jun., 2012, p. 101-112
- MONTEIRO, Amilton Maciel. Cassiano: fragmentos para uma biografia. São José dos Campos, SP: Univap, 2003.
- MOREIRA, Luiza Franco. Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo do modernismo ao Estado Novo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- PICCHIA, Menotti del.; RICARDO, Cassiano.; SALGADO, Plínio Salgado. O Curupira e o Carão. São Paulo: Editora Hélios, 1927a.
- QUEIROZ, Helaine N. A Revista Martín Fierro e a promoção das artes de vanguarda na Argentina. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, [S. l.], v. 9, n. 18, p. 367–396, 2019. DOI: 10.35699/2237-5864.2019.16130. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16130>. Acesso em: 29 jul. 2022.
- RICARDO, Cassiano. Martim Cererê. São Paulo: Editora Hélios, 1927b.
- RICARDO, Cassiano. Martim Cererê ou o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis. São Paulo: Editora Hélios, 1928.
- RICARDO, Cassiano. Martim Cererê. 2ª ed. São Paulo: Editora Hélios, 1929.
- RICARDO, Cassiano. Martim Cererê. 3ª ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1932.

- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê e seus novos poemas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Novíssima, 1934.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- RIVA, Anelise Ferreira; CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. O Ultraímborgiano ou o Borges ultraísta. *Revista Contingentia*, Rio Grande do Sul, v. 5, n. 2, p. 119-127, 2010. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29480/000768615.pdf?sequence=1>> Acessado em: 28 jul. 2022.
- RIVERO, Gloria Videla de. El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de ‘Fervor de Buenos Aires’ de Jorge Luis Borges. *Revista Chilena de Literatura*, Chile, n. 23, p. 67-78, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40356383>> Acessado em: 28 jul. 2022.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- ROCCA, P., de Torre, G., Nazaré, J., & Valdés, I. P. Las orillas del Ultraísmo. *Hispanamérica*, v. 31, n. 92), p. 21-48, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20540380>> Acessado em: 28 jul. 2022.
- VELLOSO, Mônica. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- VELLOSO, Mônica. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1952>> Acessado em: 30 jul. 2022.
- ZULETA, Rodrigo. “Fervor de Buenos Aires” o la poética de la humildad. *Romanische Forschungen*, v. 106, n. 1/4, p. 260-267, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27940542>> Acessado em: 30 jul. 2022.