

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DANILO SOUZA FERREIRA

**BIOGRAFIA E DELITO:
AS VIDAS IMAGINÁRIAS DE JORGE LUÍS BORGES**

Mariana
2021

DANILO SOUZA FERREIRA

BIOGRAFIA E DELITO: AS VIDAS IMAGINÁRIAS DE JORGE LUÍS BORGES

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem do Instituto de
Ciências Humanas e Sociais da
Universidade Federal de Ouro Preto,
Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos
Roscoe Maciel.

Mariana
2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F383b Ferreira, Danilo Souza.
Biografia e Delito [manuscrito]: as vidas imaginárias de Jorge Luis Borges. / Danilo Souza Ferreira. - 2021.
115 f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Jorge Luís Borges; . 2. Biografia . 3. Literatura Argentina. I. Maciel, Emílio Carlos Roscoe . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 808.1 /.5

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



FOLHA DE APROVAÇÃO

Danilo Souza Ferreira

"Biografia e Delito: As Vidas Imaginárias de Jorge Luís Borges"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 21 de maio de 2021

Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Profa. Dra. Ivanete Bernardino Soares - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 21/05/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 09/08/2021, às 14:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0172886** e o código CRC **C6D0A102**.

“É o fatídico mês de Março, estou
no piso superior a contemplar o vazio.
Kok Nam, o fotógrafo, baixa a Nikon
e olha-me, obliquamente, nos olhos:
Não voltas mais? Digo-lhe só que não.
Não voltarei, mas ficarei sempre,
algures em pequenos sinais ilegíveis,
a salvo de todas as futurologias indiscretas,
preservado apenas na exclusividade da memória
privada. Não quero lembrar-me de nada,
só me importa esquecer e esquecer
o impossível de esquecer. Nunca
se esquece, tudo se lembra ocultamente.
Desmantela-se a estátua do Almirante,
peça a peça, o quilómetro cem durando
orgulhoso no cimo da palmeira esquiva.
Desmembrado, o Almirante dorme no museu,
o sono do bronze na morte obscura das estátuas
inúteis. Desmantelado, eu sobreviverei
apenas no precário registo das palavras.”
(Rui Knopfli, “Aeroporto”, in: O monhé das cobras, 1997)

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1 – Biografia e Delito: As Vidas Imaginárias de Jorge Luis Borges	17
Jorge Luis Borges: A vida entre Bibliotecas	17
1.1 O Delito na Europa e as literaturas Infantis	30
1.2 Um Padre: Jorge L. Borges leitor de Gilbert Keith Chesterton.....	39
1.3 Um Príncipe: Jorge L. Borges leitor de Robert Louis Stevenson.....	49
1.4 Borges é o cinema um Leitor na modernidade.....	58
1.5 O fotografo flâneur e a biografia de Marcel Schowb	67
Capítulo 2 – A Tradição da Violência: Narrativas de Delito na Literatura Argentina.....	74
2.1 Evaristo Carriego: Dos Compadritos ao Homem da esquina Rosada	74
2.2 Silvina Ocampo: A Infâmia é o feminino ou madame Ching	84
2.3 Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges: O Lazarus Morell	95
Considerações Finais.....	105
Referências Bibliográficas	109

Resumo:

A dissertação *Biografia e Delito: As Vidas Imaginárias de Jorge Luís Borges*, se propõe analisar a relação entre escrita biografia (biblioteca) e a estética do Delito presentes nas obras do escritor argentino Jorge Luís Borges, através especialmente do gênero das *Vidas Imaginárias*, onde buscaremos evidenciar a relação de influência da obra de Marcel Schwob nos escritos de Jorge Luís Borges para qual: “Schwob inventou um método curioso. Os protagonistas são reais; os fatos podem ser fabulosos e não raramente fantásticos. O sabor peculiar deste trabalho está nessa oscilação”¹. Para Jorge Luis Borges propõem a percepção de que a literatura como exercício estético que busca representar as ações humanas incluindo nessas ações os delitos é posteriormente a infâmia, nesse processo de representação ocorre para ambos os autores a singularização dos indivíduos, esse movimento de singularização é compreendido por Borges e Schwob como uma reação a outras formas de narrativização como as construções de feitas pelos historiadores nos séculos XVIII e XIX das grandes narrativas nacionais é teleológicas. Para compreendermos esse movimento buscaremos analisar a obra *História Universal da Infâmia* de Jorge Luís Borges, onde buscaremos evidenciar como a escrita literária permite um reflexo das sociedades na qual os dois autores estão inseridos isso é a Argentina do final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Vidas Imaginarias; Jorge Luís Borges; Biografia

¹ BORGES, Jorge Luís, Biblioteca personal, col. El libro de bolsillo, Alianza Editorial, 1997.p.10

Abstract:

The dissertation *Biografia e Delito: As Vidas Imaginárias de Jorge Luís Borges*, aims to analyze the relationship between biography writing (library) and the aesthetics of Crime present in the works of Argentine writer Jorge Luís Borges, especially through the genre of Vidas Imaginárias, where we will seek highlight the influence relationship of Marcel Schwob's work in the writings of Jorge Luís Borges for which: “Schwob invented a curious method. The protagonists are real; facts can be fabulous and not infrequently fantastic. The peculiar flavor of this work is in this oscillation” . For Jorge Luis Borges, they propose the perception that literature as an aesthetic exercise that seeks to represent human actions, including crimes in these actions, is later infamy. by Borges and Schowb as a reaction to other forms of narrativization such as the constructions made by historians in the 18th and 19th centuries of the great national narratives is teleological. To understand this movement, we will seek to analyze the work *Universal History of Infâmia* by Jorge Luís Borges, where we will seek to show how literary writing allows a reflection of the societies in which the two authors are inserted, that is Argentina at the end of the 19th century and beginning of the 20th century.

Key words: Imaginary Lives; Jorge Luís Borges; Biography

Introdução

Essa dissertação tem como objetivo principal compreender a formação da obra *História Universal da Infâmia* de Jorge Luis Borges através do conceito de Biblioteca, entendido aqui como um espaço de organização mental em que duas grandes seções se aproximam e se repelem, sendo essas: a estante da Literatura Europeia e a estante da Literatura Latino-Americana.

Assim, como afirma Roberto González Echevarría no livro *Mito y Archivo: Una teoría de la narrativa latino-americana*, a Literatura Argentina tem como fundamento um regresso atávico às suas origens jurídicas, os arquivos, e ao acúmulo de formas obsoletas do discurso do saber e do poder; isto é, advindo dos relatos dos viajantes europeus e do campo da Antropologia, como nos livros, *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier e *Cem anos de solidão* de Gabriel Garcia Marquez:

Não creio que seja demasiado absurdo afirmar que *As mil e uma noites* e a chamada *Enciclopédia Inglesa* juntas sejam alusões a esse mestre da ficção que se chamou Jorge Luis Borges. Em realidade, Melquiades é uma figura do escritor argentino. Um ancião envelhecido além do próprio tempo, enigmático, cego, totalmente dedicado à escrita, Melquiades representa Borges, o bibliotecário e guardião do Arquivo. Há algo de divertido no fato de García Márquez incluir essa figura no romance, mas há muito mais por trás disso. Não é difícil elucidar o que essa figura borgeana significa. Plantado no centro desta sala especial para livros e manuscritos, leitor de uma das mais antigas e influentes coleções de contos da história da literatura, Melquiades e seu Arquivo representam a literatura; mais especificamente, o tipo de literatura de Borges: irônica, crítica, destruindo todas as ilusões e enganos, exatamente como o que se encontra no final do romance, quando Aureliano termina de traduzir o manuscrito de Melquiades. Nessa final, há outras alusões a várias histórias de Borges.²

Assim podemos ver a influência da postura de Jorge Luis Borges no enredo de *Cem anos de solidão*, onde um personagem mítico de origem cigana, Melquiades, visita a região de Macondo e traz com ele inventos e mercadorias de diversos lugares do mundo, mas principalmente escreve sobre os pergaminhos que preveem a história da família Buendía, atuando assim como bibliotecário mítico que cria o mito que possibilita a história. Ou como afirma Borges, “o mito está no início da literatura, E também no final”.³

Através dessa reflexão sobre o papel do escritor como bibliotecário que através de suas leituras e experiências busca compor os seus cenários e personagens, o narrador faz

²ECHÉVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2011, p.87.

³BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona, Emecé, 1997p.10

referência as fontes e a alguém que já contara a mesma história, seja ela real ou ficcional, sendo a escrita, para Borges, o meio para o qual se narra os relatos que se constroem sobre outros relatos.

Portanto, podemos compreender que para Jorge Luis Borges há uma interdependência entre o escritor, que busca compor a sua história, e o leitor, que acompanha histórias que lhe são narradas, sendo a literatura a junção dessas duas atividades. Para Echevarría, esse exercício vai apresentar uma fundação da tradição argentina que é a marca da extraterritorialidade, tendo como base o paradoxo de que, para escrever como latino-americano, o escritor deve partir do cânone internacional – em especial da Literatura Europeia e da Literatura Norte-Americana.

Esse traço é também ressaltado por Maria de Fátima de Queiroz na dissertação *Roberto Bolaño: Aproximações à Tradição Literária do Apócrifo o exercício de escritura de Jorge Luis Borges*, em que defende que Jorge Luis Borges, ao descrever uma tradição fundante da Literatura, a apresenta como um processo que se constitui pela leitura e pela escritura.⁴ Nesse exercício de releituras para a escrita de um texto literário, Borges busca também dar maior visibilidade a sujeitos históricos que estão a margem, como podemos perceber no livro *História Universal da Infâmia* escrito por Jorge Luis Borges em 1935.

Nessa obra, o tema central é a Infâmia, definida pelo filósofo francês Michael Foucault no texto *A Vida dos homens infames*, ao analisar os documentos jurídicos, em especial as petições de perdão e os registros de internatos no período entre 1660 à 1760, ao perceber que não se pode caracterizar esse grupo por características sociais e geográficas, sendo que:

Aparentemente infames, por causa das lembranças abomináveis que deixaram, dos delitos que lhes atribuem, do horror respeitoso que inspiraram, eles de fato são homens da lenda gloriosa, mesmo se as razões dessa fama são inversas àquelas que fazem ou deveriam fazer a grandeza dos homens. Sua infâmia não é senão uma modalidade da universal fama.⁵

Assim, podemos perceber, através de Michel Foucault, que o fenômeno da *Infâmia* pode ser encontrado nos arquivos de internamentos, dos polícias, de petições de perdão ao rei, em cartas régias com ordem de prisão. É um mecanismo através do qual

⁴QUEIROZ, Maria de Fátima. Roberto Bolaño: Aproximações à Tradição Literária do Apócrifo o exercício de escritura de Jorge Luis Borges. São Paulo: Editora USP, 2014, p.67.

⁵FOUCAULT, Michael. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michael. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.208.

homens e mulheres comuns puderam marcar seus nomes e seus feitos, mesmo que contraditórios, na grande História que era pertencente aos grandes homens.

Ela não se transmitiu como a que é dourada por alguma necessidade profunda, seguindo trajetos contínuos [...] atraíram sobre o indivíduo o mais obscuro, sobre sua vida medíocre, sobre seus erros afinal bastante comuns o olhar do poder e o clamor de sua cólera: acaso que fez com que a vigilância dos responsáveis ou das instituições, destinada sem dúvida a apagar qualquer desordem, tenha detido este de preferência àquele, esse monge escandaloso, essa mulher espancada, esse bêbado inveterado e furioso, esse vendedor brigão, e não tanto outros, ao lado destes, cujo barulho não era menor. E depois foi preciso que entre tantos documentos perdidos e dispersos fosse este e não outro que tivesse chegado até nós e que fosse encontrado e lido. De modo que entre essas pessoas sem importância e nós que não a temos mais do que eles, nenhuma relação de necessidade.⁶

Assim como o filósofo francês Michel Foucault, o historiador britânico Eric Hobsbawn, ao analisar o fenômeno dos personagens considerados criminosos e como esses foram retratados pela Literatura e pela Historiografia, no livro *Bandidos*, tem a percepção de que o homem comum, que era massificado e apagado da História Oficial, é desvelado através da infâmia, sendo registrado e imortalizado pela História e pela narrativa literária:

Visto de outro ângulo, o banditismo social constitui um fenômeno universal, encontrado em todas as sociedades baseadas na agricultura (inclusive nas economias pastoris) e compostas principalmente de camponeses e trabalhadores sem terras, governados, oprimidos e explorados por alguém: por senhores, cidades, governos, advogados ou até mesmo bancos. É encontrado em uma ou outra de suas três formas principais, cada uma das quais será discutida num capítulo próprio: o ladrão nobre, ou Robin Hood; o combatente que encarna uma forma primitiva de resistência ou o grupo daqueles que chamarei de haiduks; e, possivelmente, também o vingador que semeia o terror.⁷

Eric Hobsbawn compreende que a narrativa documental, pertencente aos arquivos oficiais, encontra-se nos registros de criminosos em delegacias policiais, cartas régias de petição e perdão, passando para uma construção da memória através da narração literária em que há uma mescla a ficção e realidade, buscando, assim, imortalizar esses indivíduos comuns à margem da História. Entre os exemplos levantados por Hobsbawn estão o brasileiro de Lampião, o inglês Robin Hood e a chinês Sung Chiang:

Como vimos, nem todos os bandidos lendários da história sobrevivem assim, para alimentar os sonhos da frustração urbana. Na verdade, quase nenhum dos grandes bandidos da história sobrevive ao traslado da sociedade agrária para a sociedade industrial, exceto quando são praticamente contemporâneos dela, ou

⁶FOUCAULT, Michael. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michael. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.208.

⁷HOBBSAWN, Eric. Bandidos. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p.31.

quando já foram previamente embalsamados naquele meio resistente para a viagem no tempo — a literatura. Folhetos sobre Lampião são hoje impressos entre os arranha-céus de São Paulo, pois cada um dos milhões de migrantes de primeira geração do Nordeste do Brasil conhece a vida do grande cangaceiro morto em 1938, ou seja, quando já tinham nascido todos aqueles que no último ano do século XX tinham mais de 62 anos. Inversamente, os ingleses e americanos do século XX conhecem Robin Hood, que “tirava dos ricos para dar aos pobres”, e os chineses do século XX conhecem “Sung Chiang ‘Chuva Oportuna’ [...] que ajuda os necessitados e desdenha a prata”, porque a escrita e a tipografia deram forma nacional e permanente a uma tradição local e oral. Pode-se dizer que os intelectuais garantiram a sobrevivência dos bandidos.⁸

Esse movimento escrito feito por Jorge Luis Borges pode ser percebido na obra *História Universal da Infâmia*, através da lente do delito e da atualização e releitura da tradição argentina do embate entre civilização e barbárie, tal como personificado na figura do escritor Evaristo Carriego. Essa releitura busca rememorar como os escritores argentinos buscaram descrever e dramatizar na personagem do gaúcho uma figura da violência e no pampa um espaço adverso, que resiste à modernidade.

Minha primeira experiência verdadeira com o pampa aconteceu por volta de 1909, durante uma viagem à instância de uns parentes que viviam perto de San Nicolas, a noroeste de Buenos Aires. Lembro que a casa mais próxima era uma espécie de mancha no horizonte. Descobri que essa distância desmesurada se chamava “o pampa”; e, quando me inteirei de que os peões eram gaúchos, como os personagens de Eduardo Gutiérrez, eles passaram a ter certo encanto para mim. Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros.⁹

Assim, no seu único livro estritamente biográfico, intitulado de *Ensaio autobiográfico*, Jorge Luis Borges se vale da alegoria da biblioteca, para descrever a experiência da região do pampa e o seu contato com a realidade mediante a evocação de autores como Eduardo Gutiérrez, que funcionam sempre como lentes mediadoras para esse contato.

Apontamos que escritores como Marcel Schwob e Evaristo Carriego compõem essa metáfora da biblioteca imaginária, na qual os autores estão inseridos. A imagem da biblioteca como espelho permite ao leitor Jorge Luis Borges compreender a sua atuação enquanto autor literário e ao mesmo tempo possibilita certo distanciamento, para que possa compreender a figura do gaúcho e a busca de um exercício de alteridade, ao destacar a imagem dos peões que estavam na “distância desmesurável do pampa”, como os personagens de Gutiérrez.

⁸HOBBSAWN, Eric. Bandidos. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p.126.

⁹BORGES, Jorge Luis; GIOVANNI, Norman Thomas di. Um ensaio autobiográfico. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000, p.31.

No livro *Introdução a Literatura Fantástica*, o historiador Tzvetan Todorov defende que toda escrita da literatura tem como característica um duplo movimento, que possibilita o diálogo entre as duas dimensões: uma coletiva (gênero) e uma individual (escrita pessoal). Ao escrever uma obra literária o escritor buscaria colocar em diálogo esses dois microcosmos.

Podemos então dizer, que todo estudo da literatura terá que participar, querendo ou não, deste duplo movimento: da obra para a literatura (ou o gênero) e da literatura (do gênero) para a obra; é perfeitamente legítimo, conceder provisoriamente um lugar de destaque à uma ou à outra direção, à diferença ou à semelhança. Mas há mais. Pertence à natureza (mesma) da linguagem mover-se na abstração e no “genérico”. O individual não pode existir na linguagem, e em nossa formulação da especificidade de um texto, se converte automaticamente na descrição de um gênero, cuja única particularidade consiste em que à obra em questão, seria seu primeiro e único exemplo. Pelo mesmo fato de estar feita por meio de palavras, toda descrição de um texto é uma descrição de gênero. Não é esta uma afirmação puramente teórica; a história literária nos brinda sem cessar com vários exemplos, do momento em que os epígonos imitam precisamente o que tinha de específico no iniciador.¹⁰

Tal como descrito por Tzvetan Todorov, o exercício da Literatura surgiria de uma dupla função, sendo ao mesmo tempo inscrição de uma experiência individual, que articula o conjunto de vivências do autor, mas também possuindo uma dimensão coletiva, objetivada no gênero em que o autor escolhe dar forma a sua narrativa. Nesse sentido, buscaremos compreender Jorge Luis Borges para entender o tratamento literário do delito, que buscou resgatar de autores como Marcel Schowb e Evaristo Carriego.

Acompor a *História Universal da Infâmia*, Borges estabelece um diálogo estreito com o escritor francês Marcel Schowb, marcado por profundas afinidades. Trata-se um encontro estritamente ficcional, não biográfico ou empírico, já que quando o autor francês morreu, em 26 de fevereiro de 1905, Borges era uma criança com seis anos de idade e provavelmente alheio a questão da crítica literária. Porém, como o próprio Borges aponta no seu ensaio intitulado *Kafka e seus precursores*, o escritor sempre invoca a memória de seus antecessores ao tecer a sua narrativa; assim, acreditamos que Marcel Schowb foi escolhido como um espelho que permite a Borges compreender a tradição dos escritores argentinos como Eduardo Gutiérrez e Juan José de Soiza Reilly.

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do

¹⁰TODOROV, Tzvetan. *Introdução a Literatura Fantástica*. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo, Ed: Premia, 1981, p.11.

passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.¹¹

François Dosse¹² sustenta que partir do século XVIII, o herói medieval e da renascença foi substituído pela história dos grandes homens, definidos por Voltaire como “aqueles que se destacaram no útil ou no agradável”; portanto a biografia do grande homem não tinha como função servir de modelo de virtude moral, mas sim descrever testemunhos úteis para a sociedade.

Essa concepção de escrita biográfica será fundamental no século XIX, na construção da ideia de “nação”, cristalizando a imagem de governantes monarcas, imperadores e heróis como generais e conquistadores. Como afirmou Mary Del Priore,¹³ a biografia assimilou a exaltação das glórias nacionais, no cenário de uma História que embelezava o acontecimento, o fato. Foi a época de ouro de historiadores renomados como Taine, Fustel de Coulanges e Michelet, autor de excepcionais retratos de Danton e Napoleão. Porém, durante o século XIX, o movimento do estabelecimento das disciplinas acadêmicas levou a um afastamento progressivo entre História e Literatura, com a Biografia sendo relegada a gênero auxiliar, mesmo para historiadores como Leopold Von Ranke, em sua *História dos Papas*. A Biografia passou a sofrer os efeitos do eclipse da narrativa, enterrada junto com a história factual. Ao minimizar a história política, diplomática, militar ou eclesiástica que evidenciava o indivíduo e o fato, a Nova História optou por privilegiar o “fato social total” em todas as suas dimensões econômicas, sociais, culturais e espirituais.

No prefácio de seu livro *Vidas Imaginárias*, Marcel Schwob aponta que a descrição feita pela ciência histórica não nos revelaria os indivíduos, porque nos revelaria apenas os pontos pelos quais estes se ligam às ações gerais. Partindo dessa crítica, Schwob propõem o advento de uma nova proposta de perspectiva literária, que passou a ser denominada de “biografia ficcional” ou “bioficção”.

Essa nova perspectiva apresentada na obra *Vidas Imaginárias*, como apontou Claudia Borges de Faveri¹⁴, influenciou várias plêiades de escritores, dentre eles Renier Maria Rilke, Oscar Wilde, Paul Valéry e Jorge Luís Borges, apesar da vida muito breve,

¹¹BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores.1951.In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000. p.710

¹²DOSSE, François. O Desafio Biográfico: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p.183.

¹³ PRIORE, Mary del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história, Topoi, v. 10, n. 19, 2009, p.8.

¹⁴FAVERI Claudia Borges de. Marcel Schwob em tradução. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n.21, nov, 2008, p.125.

de Schwob, que morreu aos 37 anos. Deixou uma obra muito profícua, composta por contos e traduções que irão continuar a sua proposta de relacionar uma *Stimmung* entre o real e o ficcional. O historiador e sociólogo Richard Sennett, no livro *Carne e Pedra: O Corpo e a cidade na civilização ocidental*, propôs repensar a História das Organizações Urbanas através da experiência corporal, ao analisar relações de sociabilidade desde as figuras de William Hogarth, de 1751, até a sua época em 1994.

Duas gravuras de William Hogarth, datadas de 1751, Beer Street e Gin Lane, parecem estranhas aos nossos olhos. Nelas, o autor pretendeu representar imagens de ordem e desordem da Londres do seu tempo. Em Beer Street, num grupo de pessoas sentadas, tomando cerveja, os homens abraçam as mulheres. Para Hogarth, corpos se tocando são um indício de conexão social, harmonia. Algo semelhante ocorre atualmente nos povoados ao sul da Itália, onde as pessoas conversam, segurando as mãos e os antebraços de seus interlocutores. Por outro lado, as principais figuras de Gin Lane estão voltadas para si, bêbadas de gim, sem perceberem umas às outras nem os degraus, bancos e construções em torno. A falta de contato físico expressa a visão de Hogarth da desordem no espaço urbano. Uma concepção artística muito distante daquela que os arquitetos das comunidades fechadas estimulam em seus clientes que têm medo da multidão. Hoje em dia, ordem significa justamente falta de contato.¹⁵

Assim também, Jorge Luís Borges escreve em 1930 o livro intitulado *Evaristo Carriego*. O jovem autor busca rememorar no prólogo os momentos de infância na província de Buenos Aires, em especial para demonstrar a familiaridade desde com o vizinho poeta, que lhe possibilitou o contato com a experiência da Argentina profunda:

Acreditei, durante anos, que tinha crescido num subúrbio de Buenos Aires, um subúrbio de ruas perigosas e de ocasos visíveis. A verdade é que cresci num jardim, atrás de grades com lanças, e numa biblioteca de inumeráveis livros ingleses. Palermo do punhal e da guitarra andava (me afirmam) pelas esquinas, mas os que habitavam minhas manhãs e trouxeram agradável horror às minhas noites foram o corsário cego de Stevenson, agonizante sob as patas dos cavalos, e o traidor que abandonou seu amigo à luz da lua e o viajante do tempo, que trouxe do futuro uma flor murcha, e o gênio, durante séculos encarcerado no cântaro salomônico, e o profeta velado do Kurossan, que por trás das pedras e da seda, ocultava a lepra. Contudo, o que havia do outro lado do gradil com lanças? Que destinos vernáculos e violentos foram-se cumprindo a alguns passos de mim, no obscuro armazém ou no baldio sem leis?¹⁶

Para Susan Sontag, com o advento da modernidade no final do século XIX e início do XX, destaca-se a emergência do flâneur de classe média, que é o intelectual que vai servir de mediador cultural entre o centro e a periferia, como é o caso do o

¹⁵SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O Corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. 3 edição. São Paulo: Editora Record, 2003, p.19.

¹⁶BORGES, Jorge Luis. Eduardo Gutiérrez In: Jorge Luis Borges Obras Completas I. (1923-1949). Editora Globo, Buenos Aires, 1998, p.103.

desenhista William Hogarth, e dos literatos Schowb, Evaristo Carriego e Jorge Luis Borges, que convergem no interesse pelo delito e pelo exótico:

Adepto das alegrias da observação, connoisseur da empatia, o flâneur acha o mundo “pitoresco”. As descobertas do flâneur de Baudelaire são diversificadamente exemplificadas pelos instantâneos singelos tirados na década de 1890 por Paul Martin, nas ruas de Londres e no litoral, e por Arnold Genthe, no bairro de Chinatown em San Francisco (ambos com uma câmera oculta); pela Paris crepuscular de Atget, com suas ruas degradadas e lojas decadentes, pelos dramas de sexo e solidão retratados no livro de Brassai, *Paris de nuit* (1933); pela imagem da cidade como um teatro de calamidades em *Cidade nua* (1945), de Weegee. O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas — uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo “captura”, como um detetive captura um criminoso.¹⁷

Portanto, compreendemos que o livro *História Universal da Infância* de Jorge Luís Borges procura desenvolver no gênero das vidas imaginárias um resgate da memória cultural, isto é, a tradição da escrita biográfica, e também ressignificar esse gênero de escrita, proporcionando uma nova relação entre leitor e autor e, ao mesmo tempo, se tornando um mediador cultural entre os personagens infames e o delito dos personagens representados e a Literatura.

¹⁷SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983, p.34.

Capítulo 1 – Biografia e Delito: As Vidas Imaginárias de Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges: A vida entre Bibliotecas

Buscaremos nesse capítulo compor uma breve biografia do escritor argentino Jorge Luis Borges, com o objetivo de compreender a íntima relação entre a composição narrativa da vida e a produção literária do escritor. Utilizaremos o conceito de *biblioteca* como alegoria da relação entre escritor e leitor, tal como definido pelo próprio Borges em 1935, no prólogo de *História Universal da Infâmia*: “as vezes creio que os bons leitores são como cisnes negros ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores.”

18

O escritor italiano Umberto Eco no romance histórico *O Nome da Rosa*, escrito em 1980, apresenta o bibliotecário Jorge de Burgos, referindo-se especialmente ao vínculo deste com o mundo em que está inserido, a imensa biblioteca monástica e labiríntica. Tal personagem evoca e homenageia Jorge Luis Borges, tanto como diretor da Biblioteca Nacional Argentina quanto como escritor que define a sua produção literária no universo dos bibliófilos, como podemos perceber no livro *Labirinto*, em que se encontram os relatos a *Biblioteca de Babel* e *Tlön, Uqbar, Orbis e Tertius*. Como bem lembra David Lodge.

Uma primeira dica deste fio de alusões pode ser encontrada no aparato pseudo-editorial de *O nome da rosa* — ela própria uma homenagem às elaboradas invenções de Borges dos trabalhos ficcionais de arcana erudição — onde o autor declara que encontrou primeiro algumas citações da narrativa de Adso de Melk em uma cópia da “versão castelhana de um livrinho de Milo Temesvar, Do uso dos espelhos no jogo de xadrez”, com o qual deparou em uma livraria na avenida Corrientes em Buenos Aires. A mesma livraria é mencionada na primeira história de *Labyrinths*, “*Tlön, Uqbar, Orbis e Tertius*”, que começa: “Devo a descoberta de Uqbar à conjunção de um espelho e uma enciclopédia.” No clímax de *O nome da rosa* o criminoso aguarda que o detetive o encontre, escondido atrás de um espelho em uma biblioteca. Que Eco tenha dado o nome de Borges a seu vilão não implica desrespeito pelo escritor argentino — pelo contrário — mas, além da cegueira do velho monge, talvez tenha sido elaborado para elevar o leitor acima do nível de investigação policial da história.¹⁹

Assim ficou cristalizada a imagem de Borges, como um escritor que vive inserido no mundo das bibliotecas, tanto imaginárias como reais, e para quem a função de escrever é correlata ao exercício do bibliotecário e do colecionador de livros, uma vez que a sua

¹⁸BORGES, Jorge Luis. *História Universal da Infâmia*. 1935. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 1. Ed: Globo, São Paulo, 2000. p.313.

¹⁹LODGE, David. *Prólogo*. In: ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. 2 Ed. Record, Rio de Janeiro, 2010. p.22.

erudição permite-lhe se relacionar com a modernidade argentina através da leitura da tradição dos escritores de literatura, em especial de autores argentinos, norte-americanos e franceses, tendo o “*delito*” como fio condutor desta percepção.

Harald Weinrich, no livro *Lete: Arte e crítica do esquecimento*, descreve Borges através da alegoria do bibliotecário do século XX, isto é, aquele que buscava mediar o aumento das informações na modernidade, diferenciando entre o que era necessário lembrar e aquilo que é necessário esquecer, pois a sua biblioteca não era apenas a Biblioteca Nacional de Buenos Aires, mas sim a biblioteca universal, tal como descrita no seu texto escrito em 1941, a Biblioteca de Babel.²⁰

A complexa relação entre esses âmbitos da vida de Borges – leitura e escrita literária – foi abordada por Ricardo Piglia no texto *O que é um leitor?*, em que apresenta a imagem do último leitor como um sujeito que leva o exercício da leitura até os limites, exaustão que redundava em Borges na própria perda da visão, o que confere um lastro trágico a sua experiência estética.. Nas palavras de Piglia:

Um dos leitores mais convincentes que conhecemos, a respeito de quem podemos imaginar que perdeu a visão lendo, tenta, apesar de tudo prosseguir. Essa poderia ser a imagem do último leitor, aquele que passou a vida inteira lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada.²¹

A relação passional de Borges com os livros é a leitura, que compõe parte da ficção criada por Borges ao apontar que a sua condição de “um leitor de páginas que meus olhos já não veem”²² o aproximava de uma tradição literária em que subsumiam nomes como o poeta inglês John Milton, o bibliotecário e também escritor argentino José Mármol e seu sucessor na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, o francês nacionalizado argentino, Paul-François Groussac. Em *Ideologia y ficción em Borges*, Piglia defende que a produção literária borgeana é composta por uma narrativa genealógica, na qual a relação que o autor busca entre a compreensão do mundo em que está inserido e a sua própria escrita é fundada nos desdobramentos das duas estantes que compõem a biblioteca ficcional: a materna, de linhagem da História Argentina, compreendida como dos heróis militares e fundadores, e a de origem paterna, ligada a uma tradição das letras intelectuais

²⁰WEINRICH, Harald. *Lete Arte e Crítica do Esquecimento*. Trad: Lya Luft, Ed: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001. p.287.

²¹PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*, Tradução: Heloisa Jahn Ed: Companhia das Letras, São Paulo, 2006. p.19.

²²PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*, Tradução: Heloisa Jahn Ed: Companhia das Letras, São Paulo, 2006. p.19.

de origem inglesa, sendo as divergências dessas duas composições ideológicas convertidas em uma unidade tensa pela escrita borgeana.

É esta oposição ideológica a que é obrigada, em Borges, a tomar a forma de uma tradição familiar. A ficção dessa dupla linhagem lhe permite integrar todas as diferenças, fazendo ressaltar simultaneamente o caráter antagônico das contradições mas também sua harmonia. O único ponto de encontro desse sistema de oposições é, certamente, o mesmo Borges, ou melhor, os textos de Borges.²³

Assim, pode-se compreender como Jorge Luis Borges buscou personificar a atuação do seu papel de escritor através da relação com os livros que compõem a sua biblioteca ficcional, constituindo o que Beatriz Sarlo chamou de o “mito biográfico”²⁴, fundado na apropriação feita pelo escritor argentino dos livros que compõem as bibliotecas do pai e da mãe. Em 1970, com a cegueira em processo avançado, Borges dita em inglês, a seu tradutor Norman Thomas di Giovanni, o livro intitulado de *O ensaio autobiográfico*. Nessa narrativa biográfica, as estantes que compõem as ficções da biblioteca familiar – a saber, a linhagem da História Argentina e a da memória literária – são mobilizadas para estruturar a duplicidade que compõe a narrativa ficcional do personagem Borges e, ao mesmo tempo, a sua produção literária. “A memória e a biblioteca representam as propriedades a partir das quais se escreve, porém, esses dois espaços de acumulação são, ao mesmo tempo, o lugar mesmo da ficção em Borges.”²⁵

O espaço biográfico borgeano tem como característica a sua constituição fragmentária como espaço de tensão entre a tradição histórica da narrativa literária da Argentina e a tradição da Literatura Europeia, em especial a inglesa. A própria forma em que o texto foi escrito busca rememorar a tradição literária da obra biográfica, que é a narrada por um autor cego como uma alusão a representação feita pelo pintor Johann Heinrich Füssili no quadro *John Milton Ditando, o Paraíso Perdido*, para a família em 1794.

Como aponta a historiadora da Arte, Josiane Guilloud-Cavat, durante os anos de 1790 a 1794 o pintor Johann Heinrich Füssili está em vias de ser admitido na Academia Real Britânica, e, para conseguir esse objetivo, busca na Literatura Inglesa a inspiração para as suas obras, em especial em William Shakespeare e John Milton.

²³PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. Punto de vista, Buenos Aires, ano 2, n. 5, 1979. p.4

²⁴SARLO, Beatriz. Jorge Luis Borges, um escritor na periferia. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.p.11

²⁵PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. Punto de vista, Buenos Aires, ano 2, n. 5, 1979. p.6

Para Henry Füssili, arte e literatura não competem. Interconectados, eles produzem outro idioma endereçado diretamente ao pensamento, sentidos e emoções, como uma tradução visual. Com sujeitos muitas vezes imorais, tratados de acordo com os códigos clássicos, ele perverte a noção de heroísmo, colocando em evidência uma tensão entre uma dimensão racionalista inspirada na Grécia antiga e outra fantástica, a de sua imaginação, que, por ser alimentada por lendas, mitos e crenças populares, se torna coletiva. Suas pinturas estão, portanto, na confluência de dois discursos, antecipando a corrente romântica que marcará o século XIX.²⁶

Para configurar sua persona estética, Füssili compõe uma obra híbrida, marcada pela ambiguidade entre a racionalidade inspirada na Grécia Antiga e a busca pela descrição do fantástico das lendas e mitos populares ingleses representados por Shakespeare e Milton. A ambiguidade também está presente na escolha do modelo da narrativa biográfica de Jorge Luis Borges, como descreve Lisa Block de Behar, que aponta que a escolha do título da obra em inglês *An Autobiographical Essay*, possibilita vários sentidos que se condensam no termo ensaio:

Não recordo outros autores que tenham apresentado sua autobiografia como um “ensaio”; tampouco recordo que Borges tenha designado como autobiográficos outros de seus textos, além da alusão a alguma lembrança de suas leituras ou à intensidade poética de algum instante de intimidade privada.²⁷

Nesse espaço de ambiguidade é que Jorge Luis Borges desenvolvera a escrita da sua biblioteca ficcional, ao apresentar a figura paterna Guillermo Borges como um erudito advindo de uma genealogia que possuía uma tradição literária que percorria a família paterna, destacando, em especial, a influência inglesa na formação do seu pai através não da formação escolar, mas sim do espaço privado e familiar, através de sua avó Fanny Haslam, que tem origem britânica.

Meu pai Jorge Guillermo Borges, era advogado. Era um anarquista filosófico – um discípulo de Spencer- e também professor de psicologia na Escuela de Léguas Vivas, onde ditava as aulas em inglês utilizando como texto a versão resumida do manual de psicologia de William James. O inglês de meu pai se devia ao fato de sua mãe Frances Haslam, ter nascido em Staffordshire, de família da região de Northumberland.²⁸

²⁶GUILLOUD-CAVAT, Josiane. Rapport entre les sources littéraires et les peintures de Johann Henry Fuseli (1741-1825). Genebra, 2012. p.7

²⁷BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). Limiares críticos: ensaios de literatura comparada. Tradução de Marcoa Antônio Alexandre e Denise Araújo Pedron. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p.23

²⁸BORGES, Jorge Luis. Ensaio autobiográfico. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.18.

Ao descrever a sua infância, Borges destaca a erudição da família paterna; isso porque é através da família que terá acesso aos livros que fazem parte do seu ambiente familiar, em especial pela avó já mencionada, que é descrita como uma “grande leitora” e será a responsável pelo conhecimento de inglês que Borges adquiriu desde a infância, acompanhando as discussões entre esta e sua Fanny Haslam, sempre girando em torno de temas literários.

Fanny Haslam que era também uma grande leitora. Quando tinha passado dos oitenta, as pessoas diziam-lhe, para serem amáveis com ela, que já não havia escritores como Dickens e Thackeray. Minha avó respondia: “Mas eu prefiro Arnold Bennett, Galsworthy e Wells”.²⁹

Os escritores que são nomeados pela avó de Borges nos possibilitam compreender uma característica que é a descrição de autores que não correspondem a um cânone oficial, mas sim de escritores relativamente obscuros ou secundários, como Arnold Bennett, John Galsworthy e H. G. Wells, os favoritos da avó, em contraposição de Charles Dickens e William Thackeray, os escolhidos por Fanny.

Como descreve Sylvia Molloy³⁰ no livro *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, a relação entre leitura e autobiografia tem como característica recorrente o “saque” dos autores hispano-americanos ao arquivo europeu em busca de fragmentos textuais com os quais, consciente ou inconscientemente, forjam suas imagens.

Assim, ao compor a narrativa biográfica no *Ensaio autobiográfico*, enfatiza-se a origem da sua biblioteca a partir de duas grandes repartições, a primeira através da genealogia paterna inglesa e a segunda a partir da genealogia materna, onde o destaque será a narrativa da História Argentina, em especial dos personagens militares. Portanto, como aponta Ana Cecília Olmos, o espaço da biblioteca ganha um aspecto fundamental da poética e da literatura borgeana, enquanto uma “instância fundadora de sua escritura”³¹ como podemos perceber ao descrever a biblioteca de seu pai:

O primeiro romance que li inteiro foi *Huckleberry Finn*. Depois vieram *Roughing It* e *Flush Days in California*. Também li os livros do capitão Marryat, Os primeiros homens na Lua, de Wells, Poe, uma edição da obra de Longfellow em um volume, A ilha do tesouro, Dickens, Dom Quixote, Tom Brown na escola, os contos de fadas de Grimm, Lewis Carroll, As aventuras de mr. Verdant Green (livro agora esquecido), As mil e uma noites, de Burton. A obra de Burton – infestada de coisas então consideradas obscenidades – foi-

²⁹BORGES, Jorge Luis. Ensaio autobiográfico. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.19.

³⁰MOLLOY, Sylvia. Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003, p.29-61.

³¹OLMOS, Ana Cecília. Por que ler Borges. São Paulo: Globo, 2008, p.8.

me proibida, e tive de lê-la às escondidas no terraço. Mas nessa altura estava tão emocionado pela magia do livro que não percebi em absoluto as partes censuráveis e li os contos sem me dar conta de nenhum outro significado. Todos os livros que acabo de mencionar, eu os li em inglês.³²

Harold Bloom³³ afirma no livro *O cânone ocidental* que a escrita e produção literária de Jorge Luis Borges é marcada por uma trajetória dentro do universo literário. Sua escrita é marcada pela relação com a literatura inglesa descrita na biblioteca paterna de Jorge Guillermo Borges, feita pela leitura e releitura dos livros do Capitão Marruat, Wells, Poe, Longfellow, Dickens, Tom Brown na Escola, os contos de fadas de Grimm, Lewis Carroll, e a poesia que chegou em inglês através de Shelley, Keats, Fitzgerald e Swinburne – tudo confluindo para a constituição de um mundo conhecido e construído pela leitura.

A análise da relação entre a genealogia familiar e a formação literária borgeana é partilhada por Ricardo Piglia, que apresenta como chave de leitura para a obra de Jorge Luís Borges a escrita fundada em um movimento de reconhecimento de sua dúvida ascendência, a linhagem literária e a biografia, sendo recontada por Borges através de seu *O ensaio autobiográfico*:

É esta oposição ideológica a que é obrigada, em Borges, a tomar a forma de uma tradição familiar. A ficção dessa dupla linhagem lhe permite integrar todas as diferenças, fazendo ressaltar simultaneamente o caráter antagônico das contradições, mas também sua harmonia. O único ponto de encontro desse sistema de oposições é, certamente, o mesmo Borges, ou melhor, os textos de Borges.³⁴

Como afirmou Harold Bloom, tanto o pai Jorge Guilherme Borges quanto o filho Jorge Luís Borges compartilhavam características profundas para além do primeiro nome. Ambos serão marcados pela doença nas vistas, que os farão perder a visão e os afastarão de prestarem a carreira militar, gerando assim um desejo por acompanhar e emular a glória militar, através da cultura literária³⁵. Assim, ambos, pai e filho, encontram no espaço da biblioteca um refúgio ou consolo da frustração de não participarem da glória militar da família.

A biblioteca é o espaço em que Jorge Luis Borges irá se perceber como pessoa. É como o marco inicial de sua vida, como metáfora de sua trajetória literária, a partir da qual se consolida a memória familiar, em especial, ilustrada no retrato de seu avô Isidoro

³²BORGES, Jorge Luis. Ensaio autobiográfico. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.16-17.

³³BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental, Editora Objetiva, 2001, p.443.

³⁴PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción em Borges, 1979, p.4.

³⁵BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental, Editora Objetiva, 2001, p.443.

de Acevedo Laprida, oficial do exército argentino, personagem que é ao mesmo tempo apagado e mesclado com a lembrança da biblioteca paterna, ao ser comparado com as gravuras da Enciclopédia Britânica:

Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. É como se ainda a estivesse vendo. Ocupava todo um aposento, com estantes envidraçadas, e devia conter milhares de volumes. Como era muito míope, esqueci-me da maioria dos rostos dessa época (quando penso em meu avô Acevedo, talvez esteja pensando em sua fotografia), mas ainda lembro com nitidez as gravuras em aço da *Chambers's Encyclopaedia e da Britannica*.³⁶

Outro elemento que compõe a biblioteca ficcional borgeana na infância é dado pela influência onipresente de sua mãe Leonor Acevedo, com quem Borges viveu em quase toda a vida. Após a morte do marido, sua mãe dedicou-se à tradução de obras literárias. Nessa seção da biblioteca, o idioma é Espanhol, e através dele que Borges vai relacionar a História da Argentina de forma profunda com o resgate da história familiar, com especial destaque aos líderes militares que promovem o massacre e extermínio dos povos indígenas, como, por exemplo, a figura de seu avô materno, o coronel Isidoro de Acevedo Laprida, que lutou contra o caudilho Juan Manuel José Domingo Ortiz de Rosas.

Em espanhol li muitos dos livros de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos e foragidos argentinos – sobretudo Juan Moreira –, bem como seu *Siluetas militares*, que contém um vigoroso relato da morte do coronel Borges. Minha mãe proibiu-me a leitura do *Martín Fierro*, pois o considerava um livro indicado apenas para rufiões e colegiais e que, além disso, nada tinha a ver com os verdadeiros gaúchos. Esse também eu li às escondidas. A opinião de minha mãe baseava-se no fato de que Hernández apoiara Rosas e, portanto, era inimigo de nossos antepassados unitários. Li ainda o *Facundo*, de Sarmiento, e vários livros sobre mitologia grega e depois escandinava. A poesia chegou-me através do inglês: Shelley, Keats, FitzGerald e Swinburne, esses grandes favoritos de meu pai que ele podia citar extensamente, e muitas vezes o fazia.

³⁷

Assim, através da alegoria da biblioteca materna, Jorge Luis Borges vai fazer uma incursão pela memória e pela história literária da Argentina em um processo de releitura da memória platina, em que, como pontua Beatriz Sarlo, Borges “reinventa um passado cultural e arma uma tradição literária argentina em operações que são contemporâneas a suas leituras das obras literárias”.³⁸

³⁶BORGES, Jorge Luís, *Ensaio Autobiográfico (1899-1970)* Jorge Luis Borges, Editora Companhia das Letras, 1971, p.19.

³⁷BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.17.

³⁸SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, 1995. *Borges Studies Online*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation, p.17.

O exercício de escrita literária de Jorge Luis Borges é descrito por Sarlo como uma rasura constante dos sentidos despertados pela sua imaginação literária, gerando um curto-circuito contínuo entre os livros e a experiência do mundo sensível. Nas palavras de Maurice Blanchot, Borges estava “sempre pronto para compreender segundo o modo que a literatura autoriza.”³⁹

Podemos compreender esse exercício de escrita literária como um mecanismo essencial para a construção do personagem Borges, homem de papel. Seu único livro explicitamente autobiográfico não é indiferente a um conhecimento extenso e intensivo da tradição literária, que, desponta na década de quarenta, com *Ficções*. A leitura de Dom Quixote na edição Garnier, “o verdadeiro Quixote”⁴⁰, cânone que celebra a metáfora da leitura dissolvendo as fronteiras do real e da ficção, desdobra-se no célebre conto “*Pierre Menard, autor do Quixote*”⁴¹, que seria um exemplo, dentre outros, dos vários recursos de construção paradoxal de uma originalidade feita de apropriações, citações e invenções do escritor que, para usar as palavras de Beatriz Sarlo, “pensa, desde o princípio, com a fundação da escrita a partir da leitura, e desconfia da possibilidade de representação literária do real”⁴². Como descreve Jorge Luis Borges:

Quando mais tarde li Dom Quixote na versão original, pareceu-me uma tradução ruim. Ainda lembro aqueles volumes vermelhos com letras impressas em ouro da edição Garnier. Em algum momento, a biblioteca de meu pai fragmentou-se e, quando li o Quixote em outra edição, tive a sensação de que não era o verdadeiro Quixote. Mais tarde, fiz com que um amigo me conseguisse a edição Garnier, com as mesmas gravuras em aço, as mesmas notas de rodapé e também as mesmas erratas. Para mim, todas essas coisas fazem parte do livro; considero esse o verdadeiro Quixote.⁴³

Nesse trecho, destaca-se a dimensão aurática da obra, no sentido proposto por Walter Benjamin. Para Jorge Luis Borges o livro de *Dom Quixote* da editora Garnier era único, não apenas uma representação, porque compunham nele as gravuras de aço, as notas de rodapé e as erratas que constituíam a atmosfera (*Stimmung*), na qual estão inseridas as experiências da leitura feitas pelo jovem Jorge Luis Borges na biblioteca

³⁹BLANCHOT, Maurice. L’Infini et l’infini. In: BLANCHOT, Maurice. Henri Michaux et le refus de l’enfermement. Paris: Faragot, 1999, p.74.

⁴⁰BORGES, Jorge Luís, Pierre Menard, autor del Quijote (1939). In: _____. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, vol. 4, p. 475-482.

⁴¹BORGES, Jorge Luís, Ensaio Autobiográfico (1899-1970) Jorge Luis Borges, Editoria Companhia das Letras, 1971, p. p.490-498.

⁴²SARLO, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires, 1995. Borges Studies Online. J. L. Borges Center for Studies & Documentation, p.19.

⁴³BORGES, Jorge Luís, Ensaio Autobiográfico (1899-1970) Jorge Luis Borges, Editoria Companhia das Letras, 1971, p.19.

paterna, sendo, por isso, o verdadeiro Quixote aquele lido na infância, em tradução inglesa. Como afirmou Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução o testemunho se perde.⁴⁴

O desenvolvimento deste pensamento irá repercutir na obra de Jorge Luis Borges, em especial no *Pierre Menard, autor do Quixote*. Essa crítica ficcional nos permite compreender como se desenvolve o processo de escrita, como afirma Maria Elisa Rodrigues Moreira. Seu ponto de partida é a “obra visível” do romancista Menard, que são os dois capítulos da obra Dom Quixote que, por destino, são rigorosamente idênticos aos escritos por Cervantes⁴⁵. O próprio Borges afirma no Prólogo da obra que “a relação de escritos que lhe atribuo pode não ser muito divertida, mas não é arbitrária; traça um diagrama de sua história mental [...]”⁴⁶

Ao analisar a obra *Dom Quixote de La Mancha*, escrita por Miguel de Cervantes, Borges escreve em sua autobiografia: “comecei a escrever quando tinha seis ou sete anos. Tentava imitar os clássicos espanhóis, como Cervantes”⁴⁷. Primeiro romance moderno, para Luiz Costa Lima, é importante ressaltar também o caráter problemático dessa filiação a um gênero, já que, pelos parâmetros da época, o *Quixote* não poderia ser denominado de romance, gênero para o qual até então inexistia uma teorização sistemática. Como pondera Costa Lima:

“História” era então um termo bastante ambíguo, pois permitia “um jogo de espelhos entre fantasia e verossimilhança” Cervantes, contudo opta por uma ambiguidade diversa: nele, o termo “historia” assume, sim, o significado genérico de “fabula”, ao mesmo tempo que ironiza sua identificação com o relato de feitos efetivamente sucedidos ao fazer com que as ações do Quixote circulassem como “a história efetiva” de um louco particular.⁴⁸

Nessa concepção proposta por Costa Lima, o gênero “história” é uma forma de registro que permite a ambiguidade e a ironia presente na obra de Miguel de Cervantes,

⁴⁴BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica 1 edição Porto Alegre: Zouk, 2012, p.4.

⁴⁵MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Literatura e Biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino, 2012, p.67.

⁴⁶BORGES, Jorge Luís, Ficções. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.7.

⁴⁷BORGES, Jorge Luís, Ensaio Autobiográfico (1899-1970) Jorge Luis Borges, Editoria Companhia das Letras, 1971, p.34.

⁴⁸LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy-São Paulo- Editoria Companhia das Letras, 2009, p.214.

ensionando as fronteiras entre o verdadeiro e o verossímil. Tais ambiguidades marcaram grandemente a obra de Jorge Luis Borges, levando-o a entremesclar, em seus contos, diversos personagens que existiram, tais como a pirata Madame Ching, o frei Bartolomeu de Las Casas, o traficante de escravos Lazarus Morell, a outros meramente inventados, para compor o elenco de escroques da *História Universal da Infâmia*.

Em 1914, devido a uma busca pelo tratamento para a perda de visão de seu pai Jorge Guillermo Borges, a família do escritor argentino viaja para a Europa mais precisamente para Genebra; porém a estadia prolongou-se devido a eclosão da Primeira Grande Guerra Mundial. Durante esse período, Jorge Luis Borges vai concluir seus estudos e se aproximar como escritor dos experimentos vanguardistas do Ultraísmo, durante o período em que passou na Espanha. Nos momentos fora da escola, ele procurou aprofundar na leitura de Literatura, em especial a Alemã, e de Filosofia, publicando seus primeiros textos em periódicos europeus. Expandiu, assim, os limites de sua biblioteca familiar, convertida então numa “biblioteca peregrina”.

Por minha conta, fora do colégio, comecei a estudar alemão, fui empurrado para essa aventura pelo *Sartor Resartus* (O alfaiate remendado) de Carlyle [...]. No início, tentei ler *Crítica da Razão Pura*, de Kant, mas fui derrotado, como acontece à maioria das pessoas, incluindo quase todos os alemães. Logo penetrei na beleza desse idioma. Também consegui ler o romance *O Golem*, de Meyrink [...]. Contudo, interessei-me muito pelo expressionismo alemão, que ainda considero muito superior a outras escolas contemporâneas como o imaginismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo etc. Anos depois, em Madri, eu tentaria fazer algumas das primeiras e talvez únicas traduções para o espanhol de alguns poemas expressionistas. Enquanto vivíamos na Suíça, comecei a ler Schopenhauer [...] Em Sevilha aproximei-me do grupo literário formado em tornada revista *Grecia*. Seus integrantes se autodenominavam ultraístas.⁴⁹

Ana Cecília Olmos cunhou a expressão “biblioteca peregrina”⁵⁰ para descrever esse período em que Jorge Luís Borges se encontra na Europa ao traçar um “retrato do artista” no seu livro *Porque ler Borges*. Assim, para escrever uma biografia do “imperfeito bibliotecário” Borges, Ana Cecília Olmos busca apresentar a trajetória de vida borgeana por meio de quatro bibliotecas: a primeira é a “biblioteca familiar”, correspondente ao período da infância e da formação educacional de Jorge Luis Borges, ; o segundo é a “biblioteca peregrina”, referente ao período em que a família Borges viveu na Europa e foram ampliados os referenciais literários; o terceiro é a “biblioteca crepuscular”, marcada pelo retorno a Buenos Aires e por um novo olhar para a Argentina

⁴⁹BORGES, Jorge Luís, *Ensaio Autobiográfico* (1899-1970) Jorge Luis Borges, Editoria Companhia das Letras, 1971, p.51.

⁵⁰OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008, p.8.

e, por último, há a “biblioteca da consagração”, no período em que o escritor já é amplamente reconhecido pelo público e pela crítica literária.

No período europeu, a biblioteca de seu pai ampliava-se, incorporando autores, textos e idiomas distintos – o latim de Virgílio; o francês de Baudelaire, Paul Verlaine, Victor Hugo e Émile Zola; o alemão de Heine, Nietzsche, Schopenhauer – e novos escritores de idiomas já conhecidos, como o inglês e o espanhol – Thomas de Quincey, Chesterton, Quevedo, Góngora, Miguel de Unamuno etc. Essa biblioteca peregrina marcava, assim, uma formação literária cosmopolita e, ao mesmo tempo, a inserção “periférica” do autor, que o levava a transitar pelas diversas tradições literárias, assumindo-as e subvertendo-as com a marca de seu lugar nacional. Ambas as bibliotecas, familiar e peregrina, apresentam-se assim como emblemas de uma escritura que se constrói a partir do diálogo, nem sempre pacífico, entre o centro e a margem, em decorrência de um olhar que só é possível por quem traça essa dupla genealogia. Como afirma Beatriz Sarlo:

Sua obra é perturbada pela tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura europeia que um latino-americano não pode nunca viver integralmente como natureza original. Apesar da perfeita felicidade do estilo, a obra de Borges traz uma rachadura em seu centro: desloca-se na crista de várias culturas que se tocam (ou se repelem) em suas periferias. Borges desestabiliza as grandes tradições ocidentais, bem como aquelas que conheceu do Oriente, cruzando-as (no sentido de caminhos que se cruzam, mas também no de raças que se misturam) no espaço rio-pratense.⁵¹

A partir desse ambiente de ambiguidade, essa formação cosmopolita e eurófila coexiste com um veio mais provinciano, com forte influência da tradição da Literatura Argentina, como a chave para a compreensão da História da Literatura Argentina e mesmo de sua própria genealogia familiar.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao fazer a apologia da rapidez, Italo Calvino exalta o modelo de leitura desenvolvido por Jorge Luis Borges, como um modo de se inventar a si mesmo como narrador, sob o disfarce de um bibliotecário que pode citar um livro que já havia sido escrito ou que já desejava escrever, pois esses pertencem a biblioteca universal.

A ideia de Borges foi fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por um outro, um hipotético autor desconhecido, que escrevia em outra língua e pertencia a outra cultura — e assim comentar, resumir, resenhar esse livro hipotético. Faz parte do folclore borgiano a história de que seu primeiro e extraordinário conto escrito com essa fórmula, “El acercamiento a

⁵¹SARLO, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires, 1995. Borges Studies Online. J. L. Borges Center for Studies & Documentation, p.17.

Almotásim”, quando apareceu em 1940 na revista Sur foi realmente tomado como a recensão de um livro de autor indiano. Assim como faz parte dos lugares obrigatórios da fortuna crítica de Borges a observação de que todo texto seu redobra ou multiplica o próprio espaço por meio de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, ou de leituras clássicas ou eruditas ou simplesmente inventadas.⁵²

Como afirma Calvino, para compreender os altos e baixos da história mundial, com ênfase especial sobre os delitos e as exceções, Borges utiliza-se criticamente da alegoria da biblioteca, na qual o mundo se transforma numa vasta trama de intertextos e citações, artifício que permite a Borges certo distanciamento para compreender e principalmente ler os fenômenos analisados, como se fosse um crítico literário expondo os mecanismos internos de um poema. Para Harald Weinrich, no livro *Lete: Arte e crítica do esquecimento*, a literatura de Jorge Luis Borges parte de um processo epistemológico, em que a percepção do mundo ocorre através da biblioteca e a verdadeira coleção de livros desse grande leitor e autor não é a de Buenos Aires mais sim a biblioteca de Babel⁵³, espaço onde coexistem o alto e o baixo, o passado e o futuro, a tradição e a modernidade, onde Homero senta-se ao lado de Joseph Von Sternberg, e os clássicos se misturam com as notícias de jornal.

Os exercícios de prosa narrativa que integram este livro foram elaborados de 1933 a 1934. Derivam, creio, de minhas releituras de Stevenson e Chesterton e também dos primeiros filmes de Von Sternberg e talvez de certa biografia de Evaristo Carriego. Abusam de alguns procedimentos: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas. (Esse propósito visual rege também o conto "Homem da esquina rosada") Não são, não tratam de ser, psicológicos. Quanto aos exemplos de magia que encerram o volume, não tenho outro direito sobre eles que os de tradutor e leitor. [...] Schwob inventou um método curioso. Os protagonistas são reais; os fatos podem ser fabulosos e não raramente fantásticos. O sabor peculiar deste trabalho está nessa oscilação.⁵⁴

A *História Universal da infâmia* faz parte do período em que a crítica literária denomina de “O jovem Borges”, que pode ser dividido em dois momentos distintos. O primeiro período, de 1918 a 1921, é marcado por uma produção frutuosa em textos de crítica literária, traduções e, em especial, textos de prosa poética com quase trinta poemas; o segundo compreende sua estadia em Genebra, e posteriormente na Espanha, quando

⁵²CALVINO, Italo; Seis Propostas para o próximo milênio. Tradução: Ivo Barroso Ed: Companhia das Letras, 1990, p.46.

⁵³WEINRICH, Harald. *Lete Arte e crítica do esquecimento*. trad: Lya Luft, Ed: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001, p.313.

⁵⁴BORGES, Jorge Luis. Eduardo Gutiérrez. In: Jorge Luis Borges Obras Completas I. (1923-1949). Editora Globo, Buenos Aires, 1998, p.46.

Borges se envolve com tendências vanguardistas, em especial o expressionismo na Suíça e o ultraísmo em Sevilha⁵⁵, além do cinema de Josef von Sternberg, que será uma de suas grandes obsessões.

Em Sevilha aproximei-me do grupo literário formado em torno da revista *Grecia*. Seus integrantes se autodenominavam ultraístas e se propuseram renovar a literatura, ramo da arte do qual não entendiam absolutamente nada. Um deles me confessou certa vez que tudo o que havia lido fora a Bíblia, Cervantes, Darío e um ou dois livros do mestre Rafael Cansinos-Asséns. Inteirar-me de que não sabiam francês nem tinham a mais remota ideia da existência de algo chamado “literatura inglesa” confundia minha mentalidade de argentino.⁵⁶

Apesar da crítica ao ultraísmo, quando mais velho, no ensaio autobiográfico em 1970, o jovem Borges era profundamente ativo nas vanguardas, de que participou no período em que estava na Europa, chegando em em 1920, a responder a ataques ao grupo de ultraístas, ao defender em em *Replica* que “não desejava que a sua arte seja um reflexo da realidade”.⁵⁷

Percebe-se aí, portanto, um claro afastamento do movimento realista, postura intelectual que irá se manter inalterada no ano de 1921, quando, ao defender um artista que não havia conseguido a aprovação do movimento dos *maiorquinos*, adeptos da representação exata do real, Borges indaga: “Como se o importante fosse o assunto tratado e não o ângulo de visão de onde o artista - creditado e demiurgo - vigia a vida.”⁵⁸

Assim, no texto *Crítica del Paisaje*, escrito em 1921, Borges vai descrever a relação do escritor com a natureza, destacando os filtros culturais que moldam e emolduram a construção da paisagem, de uma forma que parece antecipar certas formulações de Ernst Gombrich, sobre a rede de intertextos que compõem a textura visual e semântica de cada quadro: “a palavra paisagem é a decoração verbal que concedemos à visualidade que nos cerca, quando ela nos mancha com qualquer verniz conhecido da literatura.”⁵⁹

Beatriz Sarlo aponta que é com essa postura advinda das Vanguardas Europeias que o jovem Borges irá regressar a Argentina em 1921, onde buscará, ao escrever *Fervor de Buenos Aires*⁶⁰, através da lente do bibliotecário, desenvolver uma lembrança da

⁵⁵BORGES, Jorge Luis, Textos recobrados (1919-1929). Buenos Aires: Emecé, 1997 p.70.

⁵⁶BORGES, Jorge Luís, Ensaio Autobiografico (1899-1970) Jorge Luis Borges, Editoria Companhia das Letras, 1971.p.72.

⁵⁷BORGES, Jorge Luis, Textos recobrados (1919-1929). Buenos Aires: Emecé, 1997, p.70.

⁵⁸BORGES, Jorge Luis, Textos recobrados (1919-1929). Buenos Aires: Emecé, 1921, p.80.

⁵⁹BORGES, Jorge Luis, Textos recobrados (1919-1929). Buenos Aires: Emecé, 1921, p.100.

⁶⁰SARLO, Beatriz. A writer on the edge. London. Ed. Verso, 1993, p.80.

sua infância na cidade de Buenos Aires através dos livros e dos membros da família que se transformam em personagens literários, mediados pelas estratégias formais das Vanguardas Literárias Europeias: "Mas do que cantar a cidade no tempo passado, Borges inventa uma cidade, baseando-se em livros e tradições familiares, na qual a imaginação e as reminiscências são primordiais."⁶¹

1.1 O Delito na Europa e as literaturas Infantis

Além do movimento do ultraísmo durante o período em que estava na Europa, Jorge Luís Borges participou de outros movimentos literários e artísticos, como podemos perceber em uma nota escrita em 1920 em que ele comenta sobre o expressionismo. Para ele, essa vanguarda primava em superar a realidade prosaica do ambiente; porém os seus membros já estavam em transformação motivada pelas tensões sociais, conferindo um caráter “*dostoievskiano, utópico, mítico e maximalista*.”⁶², influenciado pela aproximação dos autores dessa vanguarda do expressionismo com a Revolução Russa. Assim, também na Revista *Horizontes*, em outubro de 1921, ao analisar uma antologia de poemas cuja temática provinha dos eventos da Primeira Guerra Mundial, Jorge Luis Borges descreve que: “O fato de dar mais importância aos escritos que refletem a realidade visível e palpável [...] deriva dos enciclopédicos de Zola e se baseia no absurdo de supor que uma árvore ou um bonde são mais reais do que eu os entendo.”⁶³

Assim, para Borges, a vanguarda do movimento realista deve ser compreendida como um meio pelo qual o escritor percebe a realidade em que está inserido, através do seu conhecimento, sendo o exercício da leitura e da biblioteca uma forma de compreensão do mundo, pois, como afirma o escritor, “no fundo, o que é visto, o que é sofrido, o que é imaginado e o que é sonhado são igualmente reais, isto é, eles existem.”⁶⁴

A função de escritor e principalmente de bibliotecário assumem outra dimensão na escrita de Jorge Luis Borges, como podemos observar na obra *Uqbar, Tlon, Orbis*, escrita na revista *Sur* em maio de 1940. Segundo Josefina Ludmer, é nesse conto em que Borges descreve a realidade dos territórios da América Latina, mas principalmente de Uqbar e de Tlon, que possuem uma geografia, uma História e se tornam um Império de

⁶¹SARLO, Beatriz. *A writer on the edge*. London. Ed. Verso, 1993, p.80.

⁶²BORGES, Jorge Luis. *Textos Recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.52.

⁶³BORGES, Jorge Luis. *Textos Recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.105.

⁶⁴BORGES, Jorge Luis. *Textos Recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.105.

Orbis⁶⁵, que é legitimado pela enciclopédia, servindo de fonte para o texto de Jorge Luis Borges:

Em “Uqbar...” as enciclopédias mostram ironicamente uma cara desconhecida e aparecem enfim como uma das fantasias de poder imperial (e colonial, com o elemento criollo) da cultura “aristocrática” argentina. Borges tinha tomado da literatura inglesa do império britânico do final do século XIX (ou da *encyclopaedia britannica*) a ficção do arquivo do império e a equivalência saber total-poder total, para poder levar ao auge (e á sua verdade) uma das marcas da “alta” cultura argentina da coalizão cultural de 1880.⁶⁶

Assim, os livros e as enciclopédias permitem uma união entre a ficção e a realidade, uma vez que neles estão descritas a própria realidade para Jorge Luis Borges, através da escrita dos livros e textos e que o escritor pode descrever, representar e mesmo conceber a realidade. Os territórios de Uqbar e de Tlon existem no texto descrito por Borges, e possuem uma geografia e uma História que são paralelas à existência da Enciclopédia Britânica (*encyclopaedia britannica*), onde estão descritas a realidade desta região, e também representam a alegoria das relações entre os leitores da aristocracia argentina com a literatura europeia, em especial a inglesa e a francesa.

Podemos perceber que mesmo durante o período em que o jovem Jorge Luis Borges estava na Europa, a epistemologia da biblioteca como percepção do mundo se torna decisiva para leva-lo a se envolver nas vanguardas europeias do ultraísmo e do expressionismo. Apontamos que essa relação entre Literatura e a realidade é fundamental para compreendermos o papel do “delito” como chave de leitura da obra *História Universal da Infâmia*.

Há uma profunda relação entre Literatura e meios de justiça, como podemos perceber na formação do campo discursivo da chamada Literatura Infantil, em especial na Alemanha e na França. Esse movimento ocorre em especial durante o século XVII e XVIII com escritores como Charles Perrault, poeta que escreveu e desenvolveu esse gênero em 1697 com a obra *Contos da Mamãe Ganso*⁶⁷ e com os contistas alemães Jacob Ludwig Karl Grimm e seu irmão Wilhelm Karl Grimm, que escreveram os *Contos para a infância e domésticos*, cuja primeira edição é publicada em 1812.

O historiador Robert Darton, no livro *O Grande Massacre dos Gatos*, explica como Charles Perrault buscou como fonte primária as narrativas contadas pela babá de

⁶⁵LUDMER, Josefina. O corpo do delito: um manual. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.199.

⁶⁶LUDMER, Josefina. O corpo do delito: um manual. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.200.

⁶⁷DARTON, Robert. O Grande Massacre De Gatos, E Outros Episódios Da História Cultural Francesa. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.18.

seus filhos⁶⁸, uma campesina que não fazia parte da aristocracia. Guardadas as proporções, essa conciliação de extremos aproxima Darnton da leitura feita por Josefina Ludmer do conto *Uqbar, Tlon, Orbis*, destacando o papel do escritor na construção de um sentido de unidade para a comunidade política, que passa também pela associação das classes populares a narrativas de barbárie, violência e de delito, em contraposição à suposta civilidade da aristocracia.⁶⁹

Mas não os recolheram diretamente da tradição popular oral. Leram-nos em livros escritos por Charles Perrault, Marie Cathérine d'Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes de Paris, no fim do século XVII, Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, précieuses e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mère Voye*, de 1697.⁷⁰

Roland Barthes, no livro *O grau zero da escrita*, argumenta que ,com o advento da sociedade burguesa, o papel da escrita literária se modificou a partir de um distanciamento com relação à escrita da História, num momento em que as narrativas nacionais dos países europeus, em especial a França, buscavam criar efeitos de hegemonia a partir da cristalização e disseminação de valores universais como liberdade, igualdade e fraternidade, cabendo então à Literatura explorar as singularidades, as exceções e os incomensuráveis.

A arte clássica não podia sentir-se como uma linguagem, ela era linguagem, quer dizer, transparência, circulação sem depósito, concurso ideal de um Espírito universal e de um signo decorativo sem espessura e sem responsabilidade; o fecho dessa linguagem era social e não de natureza. Sabe-se que, por volta do século XVIII, essa transparência veio a se turvar; a forma literária desenvolve um poder segundo, independentemente de sua economia e de sua eufêmia; ela fascina, desarraiga, encanta, tem um peso; já não se sente a Literatura como uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça.⁷¹

A mudança na percepção da Literatura apontada por Roland Barthes apresentou uma característica fundante, qual seja, o confinamento do sonho e da ambiguidade a uma dimensão privada, enquanto nos salões de Filosofia, assistia-se ao surgimento de novas ideologias como o Iluminismo, trazendo um potencial de instabilidade e uma ameaça

⁶⁸DARNTON, Robert. *O Grande Massacre De Gatos, E Outros Episódios Da História Cultural Francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.21.

⁶⁹LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.200.

⁷⁰DARTON, Robert. *O Grande Massacre De Gatos, E Outros Episódios Da História Cultural Francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.21.

⁷¹BARTHES, Roland. *O Grau zero da escrita*. Seguido de *Novos ensaios críticos* tradução Mario Lanjeira. Ed: Martins Fontes, São Paulo, 2004, p.5.

mais ou menos velada ao regime monárquico. Portanto, é através da escrita literária que o novo homem liberal buscava, pela linha de fuga do imaginário, dar forma às novas concepções de mundo, que iam preparando o terreno para o grande terremoto que seria a Revolução Francesa, levando a uma reformulação radical de todo o vocabulário da política.

Esta é a consequência: a forma literária pode doravante provocar os sentimentos existenciais que estão atados ao interior vazio de todo objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso homicídio. Há cem anos que toda escrita é assim um exercício de domesticação ou de repulsa em face dessa forma-objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor.⁷²

Nesse sentido, como aponta Barthes, a escrita literária se torna um espaço de reflexão e potencialidade de narrativas privadas, como os sentimentos e ideias, que tem como forma privilegiada a escrita (auto)biográfica, compreendida aqui como um espaço de reconstrução de sentidos diante de um conjunto de eventos inéditos, que implicam uma drástica reavaliação dos vínculos entre experiência e autoridade, e, ao mesmo tempo, constituem muitas vezes uma problematização sub-reptícia da ordem vigente.

O historiador Reinhart Koselleck, no seu livro *Critica e Crise*, procurou analisar como o advento da burguesia possibilitou o desenvolvimento de movimentos políticos como o Iluminismo e em como esses se relacionam com a possibilidade da compreensão dos intelectuais do âmbito privado. A compreensão da diferenciação do espaço privado e espaço público possibilitou um *locus* para posicionamento político e crítica do Estado Absolutista.⁷³

O advento da inteligência burguesa tem como ponto de partida o foro interior privado ao qual o Estado havia confinado seus súditos. Cada passo para fora é um passo em direção a luz, um ato do esclarecimento. O Iluminismo triunfa na medida em que expande o foro interior privado ao domínio público. Sem renunciar à sua natureza privada, o domínio público torna-se o fórum da sociedade que permeia todo o Estado. Por último, a sociedade baterá à porta dos detentores do poder político para, aí também, exigir publicidade.⁷⁴

⁷²BARTHES, Roland. O Grau zero da escrita. Seguido de Novos ensaios críticos tradução Mario Lanjeira. Ed: Martins Fontes, São Paulo, 2004, p.5.

⁷³KOSELLECK, Reinhart. *Critica é Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*/ Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão de Luciana Villas Boas Castelo Branco. Rio de Janeiro Ed: EDUERJ: Contraponto, Rio de Janeiro, 1999, p.49.

⁷⁴KOSELLECK, Reinhart. *Critica é Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*/ Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão de Luciana Villas Boas Castelo Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ Contraponto, 1999, p.49.

Para compreender como ocorreu esse movimento epistemológico da conscientização dos intelectuais burgueses em relação as potencialidades políticas do espaço privado, Reinhart Koselleck⁷⁵ busca analisar o desenvolvimento do Iluminismo na França através de duas instituições: a primeira, as lojas maçônicas, e a segunda, a República das Letras, ambas instituições compõem a consciência crítica, possibilitando à classe burguesa representar e dar forma a crítica ao regime absolutista.

Durante o período absolutista do reinado de Luís XIV, a constelação em que nasceu uma nova elite, composta por grupos diversos, cujo ponto de ligação era que essas classes se viam destituídas e privadas de qualquer liberdade de decisão política no estado moderno, representado apenas pela pessoa do monarca absoluto. Como resposta a essa privação de posição política, para Koselleck, forjou-se uma nova classe social.

Nessa classe estavam inseridos grupos heterogêneo como os aristocratas, o Duque Claude-Henri de Rouvroy, autor do *New Christianity* (que influenciou escritores como Sainte-Beuve, Victor Hugo e George Sand), e também o filósofo Montesquieu, além de negociantes, banqueiros, coletores de impostos e homens de negócios.

O crítico literário e historiador francês Hippolyte Taine, no livro *Lês origines de la France contemporaine*, mostra como a nobreza francesa não conseguiu perceber essa movimentação: “quanto mais claramente veem a sociedade, tanto mais seu olhar, do ponto de vista político se equivoca.”⁷⁶ Esse movimento ocorreu porque a crescente burguesia dos *financiers* aumentava o seu poder e tomava a consciência que mesmo o Estado administrativo se tornando credor da burguesia, essa última não tinha nenhuma influência sobre a administração financeira e nem controlava como eram utilizados os investimentos pelo estado absolutista.

Assim, no caso francês a escrita literária buscava representar as dimensões do delito e da violência, e escritores como Charles Perrault aspiravam adequar as narrativas dos contos infantis populares à sociedade de corte.⁷⁷ Essa descrição, marcada por uma espécie de curiosidade turística diante do exotismo, alimentou as ficções e representações do delito e auxiliou na criação das identidades da burguesia e da aristocracia que

⁷⁵KOSELLECK, Reinhart. *Crítica é Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*/ Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão de Luciana Villas Boas Castelo Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ Contraponto, 1999, p.57.

⁷⁶TAINÉ, Hippolyte. *Les Origines de la France contemporaine* - Les 11 tomes, 1876.p.54

⁷⁷DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p.183.

possibilitaram a problematização radical da legitimidade do Estado Absolutista, como se pode ver, por exemplo, nos bandoleiros idealistas de Schiller .

Segundo Robert Darnton, os alemães herdaram os contos de fadas franceses através dos protestantes, que fugiram das perseguições e das guerras religiosas no período de Luís XIV, os huguenotes, mais que não recolheram diretamente da tradição popular oral, mas sim foram lidos nos livros de Charles Perrault durante a voga dos contos de fadas nos círculos de Filosofia de Paris, no fim do século XVII.

Podemos compreender que a influência francesa na formação literária alemã foi decisiva para a formação intelectual dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que também compõem esse universo de autores que buscaram redimensionar e tensionar a relação entre Lei e Literatura, isto é, o papel do escritor como mediador cultural entre a representação do delito, na tradição popular, e a nova moral da burguesia, pautada no auto-controle, na parcimônia e na prudência. O mais velho dos irmãos, Jacob Ludwig Karl Grimm nasceu em Hanau, em 4 de janeiro de 1785. Filho de pai jurista, a quem irá seguir como modelo de profissão nos estudos universitários que fará em Marburg, receberá aulas do jurista historicista Friedrich von Savigny, como podemos perceber pela descrição de Jacob Grimm sobre a influência do intelectual na formação dele, pois com Savigny ele aprendeu “o que significa estudar algo, seja a ciência do Direito, seja uma outra qualquer.”⁷⁸ Em 1805, Jacob Ludwig Grimm vai acompanhar Friedrich Savigny para Paris, para auxiliá-lo nas pesquisas sobre *História do Direito Romano na Idade Média*, publicado em 1815.

Assim como ocorreu com Borges, que foi nomeado chefe de biblioteca na Argentina no século XX, Jacob Grimm foi nomeado chefe da biblioteca particular de Jérôme Bonaparte na região de Kassel, onde ficara no cargo em 1814, e depois vai se dedicar a diplomacia, participando do congresso de Viena em 1815, com o objetivo de recuperar, para o governo prussiano, os manuscritos que haviam sido roubados pelas tropas francesas, retornando em 1816 ao cargo de bibliotecário em Kassel, e mesmo recusando o cargo de uma cátedra na Universidade de Bonn, somente assumindo uma cátedra em 1829, em Gottingen, como professor do departamento de alemão e continuando como bibliotecário.

A influência de seu professor, Friedrich von Savigny, pode ser percebida na obra *Antiguidades jurídicas alemãs*, escrita em 1828 por Jacob Ludwig Karl Grimm, em que

⁷⁸GOOCH, G. P. Jacobo Grimm. In: Historia e historiadores en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1942, p.68.

o autor buscou analisar a dimensão simbólica dos atos jurídicos, tendo como elemento chave a reconstrução das formas primordiais do Direito Civil.⁷⁹ Em 24 de fevereiro de 1786 nasceu o irmão de Jacob Grimm com quem vai compartilhar a vida e, principalmente, alguns interesses sobre a trajetória intelectual de Wilhelm Karl Grimm, que também vai se dedicar em Direito e assumirá o cargo de bibliotecário em Marburg, trabalho que continuará em 1814, assumindo o cargo em Kassel, e em 1830 seguindo o seu irmão ainda como bibliotecário em Gottingen, onde se tornara professor catedrático na universidade em 1803.

Nobert Elias argumenta no livro *O processo civilizador* que o sistema cultural alemão tinha como base as universidades, isto é, os acadêmicos como os clérigos e os professores representavam essa *intelligentsia administrativa* da classe média e formavam, de geração a geração, estudantes que, como clérigos, mestres e administradores médios que formaram a base da classe burguesa alemã.⁸⁰

Na Alemanha, a *intelligentsia* de classe média cheia de aspirações do século XVIII, formada em universidades que se especializavam em determinados assuntos, desenvolveu auto-expressão e cultura próprias nas artes e ciências. Na França, a burguesia já era desenvolvida e próspera em um grau inteiramente diferente. A emergente *intelligentsia* possuía, além da aristocracia, também um numeroso público burguês.⁸¹

O período em que os irmãos Grimm estavam desenvolvendo sua trajetória intelectual é marcado pela influência francesa no território alemão, pois em 1805 Napoleão já incorpora à *grand nation* os territórios situados a esquerda do Reno, formando a “confederação do Reno”, mas o controle e a influência da aristocracia francesa nas classes acadêmicas alemãs e na sociedade já começava a declinar desde pelo menos os tempos de jovem Goethe, leitor ávido de Shakespeare e objeto de ásperas críticas de Frederico, o grande. Durante o século XIX, essa nova *intelligentsia* empenhou-se em afastar as influências francesas na região, e, nesse contexto, os irmãos Grimm, como bibliotecários e filólogos, tinham como objetivo o retorno pelas tradições “nacionais” e a descoberta do “povo alemão”. Para tanto, buscaram o retorno às raízes da língua alemã, os mitos, as lendas remanescentes da tradição e que permitiram as identidades nacionais, como descreve no prefácio de 3 de julho de 1819, traduzido por Íside Bonini:

⁷⁹SAVIGNY, Friedrich von. De la vocación de nuestro siglo para la legislación y la ciencia del derecho. Buenos Aires: Atalaya, 1946, p.44-45.

⁸⁰ELIAS, Nobert. O processo civilizador. São Paulo: Zahar, 1994, p.41.

⁸¹ELIAS, Nobert. O processo civilizador. São Paulo: Zahar, 1994, p.52.

Uma atmosfera impregnada de lutas e esperanças, na qual um punhado de intelectuais se propunha despertar a consciência do povo, desvendando-lhe a sua grandeza através de antigas tradições, que provinham de um passado muito remoto e que constituíam uma autêntica salvaguarda da nacionalidade alemã. Dentro desta atmosfera surgiram estes contos.⁸²

Tal programa será desenvolvido por Jacob Grimm e Wilhelm Karl Grimm em sua obra mais eminente, intitulada “*Contos para a infância e domésticos*” (*Kinder um Hausmarchen*), cuja primeira edição é publicada em 1812. Buscaram, através da formação como filólogos, historiadores e bibliotecários, recolher os textos e principalmente contos que descrevessem as raízes de uma identidade romântica como a *Canção dos Nibelungos* e a *Edda poética*, articulando as obras literárias a tradições de cariz popular, como descreve Herman Krapoth:

Se atentarmos nas obras de história literária que foram publicadas em Gottingen, reparamos que, no século XVII, uma atenção especial foi dedicada às literaturas ibero-românticas. Isto tornou-se possível graças às condições especialmente favoráveis criadas pela Biblioteca da Universidade de Gottingen, fundada em 1734, cuja política de aquisição de livros permitiu aos estudiosos um excelente acesso às obras dessas literaturas.⁸³

Em 1837, na Universidade de Gottingen, um grupo de professores protestou contra a constituição criada por Ernest August, o novo rei de Hanover. Esse grupo de professores foi expulso da universidade por cometer o delito contra o rei, passando a ser então conhecidos como os “Sete de Gottingen”. Dentre eles se encontravam os irmãos Grimm, que foram expatriados, conseguindo asilo em Hessen. Como afirma Silvia Oberg:

Dois irmãos professores da Universidade de Gottingen na Alemanha, filólogos eminentes, foram destituídos de suas funções em consequência de um fato político. Jakob Ludwig Karl lecionava literatura alemã quando foi abolida a Constituição de Hanover, e por protestar contra tal ato, foi demitido do cargo que ocupava e Wilhelm Karl, que foi sub-bibliotecário em Gottingen, e mais tarde, professor nesta mesma Universidade, abandonou o magistério pelas mesmas razões que afastaram seu irmão Jakob.⁸⁴

Na busca pelos contos que descreveriam a “identidade germânica”, os irmãos Grimm recolheram as narrativas da região de Kassel na aldeia de Niederwehrrn, através, principalmente dos contos de uma camponesa que vivia na região, chamada Dorothea Viehmann. Assim como em Charles Perrault, que adaptava os contos da babá de seus

⁸²BONINI, Íside. Contos e Lendas dos Irmãos Grimm (Coleção Completa). São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf/Ltda, 1961, p.10.

⁸³KRAPOTH, Herman. A literatura portuguesa no âmbito dos Estados das Línguas e Literaturas Românticas na Universidade de Gottingen no século XVIII e o início do século XIX, 2007, p.288.

⁸⁴BERG, Silvia. Contos de Fadas. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p.7.

filhos para a aristocracia, os irmãos Grimm buscaram nos contos da camponesa Dorothea a identidade nacional. Ela é descrita por Íside Bonini:

Guardava cuidadosamente na memória as velhas lendas e ela própria costumava dizer que tal dom não é de todos, e que há os que não conseguem conservar coerentemente as coisas. Narrava lentamente, com segurança e incrível vivacidade. Gostava daquilo. Primeiramente, contava de maneira bastante livre; depois, era só a gente querer, repetia tudo devagar, de tal modo que, com alguma prática, era possível acompanhá-la escrevendo.⁸⁵

Ruth B. Bottigheimer⁸⁶ no livro *Fairy Tales: A New History*, observa que os contos dos irmãos Grimm teriam sido narrados por mulheres da região de Kassel, dentre elas Dortchen e Gretchen Hassenpflug, Friederike Mannel. Foram elas que apresentaram os irmãos a Dorothea Viehmann que era a única de origem mais humilde e trouxe importantes contribuições para o segundo volume dos contos infantis. Ruth B. Bottigheimer destaca ainda que apenas Dorothea Viehmann realmente fazia parte do povo, sendo as outras informantes, como as irmãs Hassenpflug, oriundas da elite econômica, mas que teriam sido convidadas pelas suas empregadas. Não existem registros dos nomes e das identidades desses serviçais.

Robert Darton observa que os contos “Gato de botas” e “Barba Azul” foram narrados por Gretchen Hassenpflug, que era amiga e vizinha deles em Kassel. As histórias teriam sido ouvidas de sua mãe, que era de ascendência huguenote, tendo chegado à Alemanha fugindo da perseguição de Luís XIV. Muitos desses contos foram lidos em livros escritos por Charles Perrault.

Assim, os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular. Na verdade, os Grimm reconheceram sua natureza literária e afrancesada e, por isso, eliminaram-na da segunda edição do *Kinderund Hausmdrchen* — com exceção de “Chapeuzinho Vermelho”. Este permaneceu na coletânea, evidentemente, porque Jeannette Hassenpflug lhe enxertara um final feliz, tirado de “O lobo e as crianças” (conto do tipo 123, de acordo com o esquema de classificação padrão elaborado por Antti Aarne e Stith Thompson), um dos mais populares na Alemanha. Assim, “Chapeuzinho Vermelho” inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação, atravessando depois o Reno e voltando para uma tradição oral, mas, desta vez, como parte da diáspora huguenote, dentro da qual retomou sob a forma de livro mas, agora, como produto da floresta teutônica, em lugar das lareiras das aldeias do tempo do Antigo Regime, na França.⁸⁷

⁸⁵BONINI, Íside. Contos. Contos e Lendas dos Irmãos Grimm (Coleção Completa). São Paulo: Gráfica e Ed: Edigraf/Ltda, 1961, p.9.

⁸⁶BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*, Nova York, Excelsior, 2009, p.24.

⁸⁷DARNTON, Robert. *O Grande Massacre De Gatos, E Outros Episódios Da História Cultural Francesa*. Trad. Sonia Coutinho, Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.18.

Os contos populares afrancesados dos huguenotes, que eram implacavelmente perseguidos pelo rei da França, se tornam um produto literário de ampla circulação pela mediação dos irmãos Grimm, assim como as histórias contadas pela camponesa de Niederwehrrn, Dorothea Viehmann. Compilados pelos Grimm, esses contos sofrem algumas severas adaptações, tendo suprimidos muitos conteúdos supostamente imorais, associados a delitos e violência, de modo que, em sua versão sanitizada, essas histórias pudessem servir à formação da “identidade germânica”, buscando orientar e educar o povo com conteúdos edificantes e mensagens morais cristalinas.

No interior do país, essas histórias faziam parte dessas histórias faziam parte do repertório adulto, mas, devido a seu conteúdo férico, os irmãos Grimm as dedicam às crianças, legitimando, deste modo, a confusão entre os repertórios popular e infantil. Assim se explica o título escolhido: Histórias das crianças e do lar. Há uma evidente preocupação educativa por parte dos irmãos Grimm, manifesta na forma como desenvolvem determinadas características do manuscrito de 1810. Outros temas considerados imorais ou demasiadamente cruéis desaparecem. Em torno dessa preocupação educativa, que as críticas alemã, americana e francesa não deixaram de destacar, focalizaram-se as críticas dirigidas às histórias dos Grimm, que, afirmavam, supostamente fariam a apologia do conformismo e da submissão.⁸⁸

1.2 Um Padre: Jorge L. Borges leitor de Gilbert Keith Chesterton

A mediação cultural exposta na relação entre os Grimm e os contos das serviçais alemãs, ecoando os vínculos entre Charles Perrault e a babá de seus filhos, também está presente nas afinidades com a tradição popular portenha do jovem ultraísta Borges, que em 1921 já afirma que “o marginal é o mais belo”⁸⁹. Como um escritor bibliotecário, Borges assume o papel de flâneur ao evidenciar sua preferência por um gênero considerado “menor” durante grande parte de sua vida literária. Trata-se da narrativa policial, que vai ser presente na sua formação desde a infância, como a obra dos irmãos Grimm e Perrault e atravessa a sua maturidade literária, quando buscará ler autores como Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie e, principalmente, Gilbert Keith Chesterton e Robert Louis Stevenson.

Os ingleses conhecem a agitação de duas paixões incompatíveis: o estranho apetite por aventura e o estranho apetite por legalidade. Eu escrevo "estranho", porque para o crioulo eles o são. Martín Fierro, santo desertor do exército e santo desertor da polícia, professaria uma maravilha não sem palavrões e sorrisos para a doutrina britânica (e norte-americana) de que a razão está na lei, infalivelmente: mas nem se atreveriam a imaginar que seu destino insano como couteleiro fosse interessante ou desejável. Matar, para o crioulo, era ser infeliz. Foi o contratempo de um homem, que por si só não deu nem recebeu virtude.

⁸⁸JAHAN, Herman. Contos de Grimm. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p.5.

⁸⁹BALDERSTON, Daniel. “Tradição e traição: Borges e Stevenson”, Folha de São Paulo, São Paulo, 19/ago./1984. Caderno Folhetim, p. 11.

Nada mais contrário ao assassinato considerado uma das belas artes do "mórbido virtuoso". De Quincey ou à teoria do assassinato moderado do sedentário Chesterton.⁹⁰

Em 10 julho de 1935, na revista *Sur*, Jorge Luís Borges escreve o artigo intitulado *Os Labirintos policiais e Chesterton*, onde retorna a biblioteca europeia britânica da infância, mas desta feita em diálogo com a tradição argentina alegorizada pelo personagem *Martín Fierro*, que se afasta da legalidade, nos moldes da tradição britânica e norte-americana. Na tradição europeia, delito e a infâmia são lidos dentro de uma lógica da ação individual, como uma espécie de face reversa da moeda empreendedorista, enquanto nos personagens criollos é constante uma marca de fatalidade, com frequentes evocações da figura do Destino.

Como afirma Isabel Stratta, o interesse demonstrado por Jorge Luis Borges pelo gênero literário policial deve-se a uma lógica de inversão dos gêneros em o argentino que visa se distanciar “do que considerava as tendências caóticas do romance contemporâneo”.⁹¹ Para a crítica literária, em contraponto à aparente amorfia de Joyce e assemelhados, Borges, ao aproximar-se do policial, buscou ressaltar as virtudes narrativas do gênero, ao elogiar a disciplina construtiva de autores como Poe e Chesterton, no contrapelo da crise de formas preconizada e praticada pelo Alto Modernismo:

O conto policial nunca ignora um começo, um enredo e uma conclusão. Interjeições e opiniões, inconsistências e confidências esgotam a literatura de nosso tempo; o conto policial representa uma ordem e a obrigação de inventar.⁹²

Jorge Luis Borges expressou em muitíssimas oportunidades sua admiração por Chesterton, em especial pelos procedimentos tanto do autor como de seu principal personagem na narrativa policial dos contos do Padre Brown, um dos “detetives” que investiga o delito. Como afirma Jorge B. Rivera no livro *Borges y lo policial*, a produção literária de Borges ocorreu em meados dos anos 1930 até o começo dos anos 1950, período marcado pelo segundo “jovem Borges”, em que há uma grande quantidade de ensaios, prólogos e artigos, onde comenta e analisa autores desse subgênero⁹³; autores

⁹⁰BORGES, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.1.

⁹¹STRATTA, Isabel. “Borges, un heredero parcial”. In: *Fragmentos*, Florianópolis: Editora da UFSC, n.º.17, pp. 55-62, jul – dez, 1999, p.55.

⁹²BORGES, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.250.

⁹³BORGES, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.250.

que, mesmo geograficamente e temporalmente distantes, são “sumamente coerentes”⁹⁴.

Dentre esses autores:

Chesterton é um dos primeiros escritores de nosso tempo e isso não apenas por sua invenção afortunada, pela felicidade infantil ou divina que transparece todas as suas páginas, mas por suas virtudes retóricas, por méritos puros de habilidade. Quem folheou o trabalho de Chesterton, não precisará da minha demonstração, quem o ignora, pode passar pelos seguintes títulos e perceber sua boa economia verbal: ‘*El Asesino Moderado*’, ‘*El Oráculo del Perro*’, ‘*La Ensalada del Coronel Clay*’. [...]. É claro que, no estímulo peculiar dos nomes de Chesterton, nossa consciência trabalha para que esses nomes não tenham sido invocados em vão. Sabemos que *Palais Nomades* não existem palácios nômades, sabemos que *The Oracle of the Dog* não tem um cachorro e um oráculo, ou um cachorro concreto e oracular. Além disso, o Espelho dos Magistrados, lançado na Inglaterra por volta de 1560, não era outra coisa que um espelho alegórico; o espelho do magistrado de Chesterton nomeia um espelho real [...] O que foi dito acima não implica que alguns títulos mais ou menos paródicos correspondam ao estilo de Chesterton. Isso significa que esse estilo é onipresente.⁹⁵

Essa forma empregada por Chesterton, na qual o autor se utiliza da descrição do real como espelho para que o leitor compreenda o crime, está presente no conto “*A morte da bússola*”, definido por Ricardo Piglia como o “Ulisses do conto policial”.⁹⁶ Esse conto tem o enredo em torno do detetive Eric Lonnröt, que investiga o comissário Treviranus por um assassinato no Hotel Du Nord. O detetive Eric Lonnröt, que se inspira no famigerado Monsieur Dupin de Allan Poe, acredita que os casos são assassinatos em série, que seguem padrões, como o fato de os homicídios ocorrerem sempre no dia 03, as vítimas serem todas judias, e existir também uma distância simétrica entre os locais dos crimes. Porém todas as pistas são falsas, colocadas para seduzir o investigador, atraindo-o para o local onde será morto.

Jorge Luis Borges descreve um investigador que toma como modelo literário outro personagem literário, Auguste Dupin. É o menos sábio da história, e também a próxima vítima do criminoso a quem procura. Como afirma Adriano Schwartz, “Borges dinamita ainda mais as convenções do gênero e faz com que o leitor ora pense estar lendo uma trama centrada na figura do investigador, ora na do criminoso, para, ao final, descobrir que de fato estivera acompanhando, desde o início, as vítimas.”⁹⁷ Essa lógica

⁹⁴RIVERA, Jorge B. “Borges y lo policial”. In: Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1995, p.133.

⁹⁵BORGES, Jorge Luis. *The Book of Fantasy*, indroduced by Ursula K. Le Guin, Lodon,ed. Black Swan,1985, p.120.

⁹⁶PIGLIA, Ricardo. *A leitura de ficção*. In:O laboratório do escritor. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.78.

⁹⁷SCHWARTZ, Adriano. *A estratégia do crime*. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais! Ano 83, n. 27.8 fev, 2004, p.332.

de inversão do papel dos detetives é descrita por Borges no prólogo da obra *The Paradoxes of Mr. Pong*, de Chesterton:

Em algum memorável conto de Poe, o obstinado chefe da polícia de Paris, empenhado em recuperar uma carta, fatiga em vão os recursos da investigação minuciosa: da broca, da lupa, do microscópio. O sedentário Auguste Dupin, enquanto isso fuma é reflete em seu gabinete da rua Dunot. No dia seguinte, já resolvido o problema, vista a casa que burlou o escrutínio policial. Entra, e imediatamente dá com a carta [...]. Isso ocorreu por volta de 1855. Dessa data até hoje, o incansável chefe de polícia de Paris teve inúmeros imitadores; o especulativo Auguste Dupin, bem poucos. Para cada “detetive” raciocinador-para um Ellery Queen, ou Padre Brown, ou Príncipe Zaleski – Há dez decifradores de cinzas e examinadores de rastros. O próprio Sherlock Holmes-terei a coragem e a ingratidão de dizê-lo?- era um homem de broca e microscópio, não raciocínios. A solução, nas más ficções policiais, é de ordem material: uma porta secreta, uma barba suplementar. Nas boas, é de ordem psicológica: uma falácia, um hábito mental, uma superstição. Exemplo das boas - e até das melhores - é qualquer narrativa de Chesterton. Sei de leitores pervertidos por Miss Dorothy Sayers ou por S.S. Van Dine que costumam negar-lhe essa primazia. Não lhe perdoam seus excelentes hábitos de não explicar senão as coisas inexplicáveis. Não lhe perdoam a deliberada omissão de horários e de mapas. Eles querem também o número e a rua da loja de armas em que o criminoso adquiriu o culpado revólver. [...]⁹⁸

Ao analisar o conto *The Paradoxes of Mr. Pong*, publicado em 1936 e escrito por Gilbert Keith Chesterton, Borges faz uma genealogia dos personagens detetives que foram os percursos do Sr. Pond, sendo o primeiro deles criado em 1841 por Edgar Allan Poe, em *Os crimes da rua Morgue*, em que, segundo Sandara Reimão, inventa com Dupin o detetive moderno que se utiliza dos métodos científicos e do raciocínio lógico para desvendar os delitos, inaugurando uma tradição que irá prolongar-se até nomes como Sherlock Holmes e Hercule Poirot, ambos ingleses, ambos homens de lupa. Como podemos perceber no conto *A carta roubada*, de Poe, em que Dr. Watson relembra dos casos resolvidos pelo detetive Dupin:

No meu caso, entretanto, eu estava discutindo mentalmente certos tópicos que haviam constituído o assunto de nossa conversação em um período anterior a essa mesma noite; especialmente, estava pensando no caso da Rua Morgue, e o mistério envolvendo o assassinato de Marie Roget.⁹⁹

Jorge Luis Borges comenta o conto *A carta roubada* de Edgar Allan Poe, aconselhando aos futuros escritores de contos policiais e principalmente leitores que não multipliquem os mistérios e que sigam como modelo a narrativa de Poe.¹⁰⁰ Assim, o

⁹⁸BORGES, Jorge Luis. *The Paradoxes of Mr. Pong*, de G.K. Chesterton. 1937. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4. São Paulo: Globo, 2000. p.330

⁹⁹POE, Edgar Allan. *A carta roubada: e outras histórias de crime e mistério*. Tradução de William Lagos. São Paulo ed; Leya, 2011, p.7.

¹⁰⁰BORGES, Jorge Luis. *Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto*. In: *O aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre, ed:Globo, 1972, p.117.

elogio desse subgênero molda uma estética borgeana de escrita literária, em que uma das marcas das qualidades das obras é o papel dos investigadores e detetives. “Bem, este era um caso em que o resultado era dado, e todo o resto tínhamos que descobrir por nossa própria conta. Agora vou procurar lhe mostrar os vários passos de meu raciocínio.”¹⁰¹

Podemos compreender, pelas palavras de um sucessor de Dupin, o investigador Sherlock Holmes, que os detetives devem possuir uma grande capacidade analítica, servindo-se do método científico e racional para encontrar as evidências e através delas chegar aos criminosos e a solução incontestável do crime.

Tzvetan Todorov escreve que após a década de 1930, a literatura policial se modificou, com os escritores buscando adaptar a narrativas de investigação às novas realidades do pós-guerra, marcada pela crise das ideias de progresso e agência. Nesse período, destacam-se nomes como os norte-americanos Dashiell Hammet e Raymond Chandler, que constroem personagens menos cerebrais, que muitas vezes se envolvem afetivamente nos crimes que investigam.

Essa mudança de percepção modificará bastante a caracterização dos detetives: diferentemente da narrativa tradicional, em que os investigadores decifram os mistérios e os crimes com o seu raciocínio científico, mas também através dos equipamentos do seu gabinete, no gênero *noir*, os detetives afastam-se desse modelo tradicional; são decifradores de cinzas e examinadores de rastros, não possuindo necessariamente a formação de investigadores. São pessoas comuns que, na maioria dos casos, se envolvem nos crimes, arriscando a sua saúde e até a própria vida¹⁰², como se percebe também com o Padre Brown:

Valentin era um cético, ao estilo rigoroso da França, e não era capaz de ter amor aos padres; mas era capaz de se apiedar deles, e este sacerdote era homem para suscitar a compaixão de qualquer pessoa. Trazia um enorme guarda-chuva já muito desgastado, que estava constantemente a cair lhe ao chão, parecia ignorar qual era a parte do bilhete de ida e volta que tinha de guardar, e explicou a todos os companheiros de viagem, com simplicidade cretina, que precisamente cretina, que precisava de ter todo o cuidado, porque trazia num dos embrulhos de papel perto um objeto de prata verdadeira “com pedras azuis”. O francês continuou a divertir-se com a peculiar combinação de franqueza nativa e sobrenatural simplicidade do sacerdote. [...] Nesta altura Valentin teve a mesma gentileza de o aconselhar a ter cuidado com o tal objeto de prata não referindo a sua existência a toda gente.¹⁰³

¹⁰¹DOYLE, Conan Arthur. Um estudo em vermelho. Tradução d Maria Luiza X. de A. Borges Ed: Zahar, São Paulo, 2013, p.160.

¹⁰²TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1968, p.62.

¹⁰³CHESTERTON, Gilbert Keith. A Inocência do Padre Brown. São Paulo, Ed: Sociedade Chesterton Brasil, 2018, p.7.

No conto *A cruz azul*, o primeiro reunido no livro *A Inocência do Padre Brow*, publicado originalmente em 1911, a história é narrada pelo investigador cético francês Valentin, que se tornou chefe de polícia e que foi enviado a Bélgica atrás do famoso criminoso e ladrão de arte Flambeau, que sempre conseguia escapar das consequências de seus crimes, e figurava nos jornais, como um dândi cosmopolita. O investigador recebe a informação que será transportada a um congresso eucarístico, de Ghent até Bruxelas, a relíquia da cruz de Ghent, que possui safiras azuis.

O guardião escolhido pelo Bispo de Ghent para transportar a relíquia sagrada é o desastrado Padre Brown com seu guarda-chuva desgastado, seu chapéu preto e sua aparente inocência, que desobedecendo do inspetor de polícia, que o aconselha a ser discreto, revela para todos os passageiros que esta transportando a relíquia, e começa a fazer perguntas para os outros sacerdotes no congresso, descobrindo através das informações reveladas quem era o criminoso Flambeau e depois confrontando-o abertamente.

Bem, prosseguiu o padre Brown com imbatível lucidez como o senhor não deixava pistas para a polícia, alguém tinha de as deixar. Em todos os sítios por onde passamos, tive o cuidado de fazer qualquer coisa que nos tornasse objeto de falatório durante todo o dia. Não fiz grandes estragos: sujei uma parede de sopa, fiz rolar umas maçãs, parti uma janela, mas preservei a cruz, e que por essa altura já terá chegado a Westminster. Não cheguei a perceber porque foi que não parou o processo com o assobio do burro – Com quê- perguntou Flambeau- Ainda bem que nunca ouviu falar dele- respondeu o sacerdote fazendo uma careta- É uma coisa horrível. Tenho a certeza de que o senhor é bom demais para se opor com assobios. Por mim, teria tido muita dificuldade em me opor a ele.¹⁰⁴

Assim, o investigador de Chesterton, o Padre Brown, revela que era o guardião da relíquia da cruz, não por inocência, como acreditava Valentin, mas sim para atrair para perto dele o criminoso Flambeau, que como artista do crime que era, se sentiria impelido ao desafio de furtar o objeto precioso. Para informar secretamente ao investigador de polícia onde está o criminoso, Padre Brown comete pequenos delitos, como depois do almoço jogar um prato de sopa na parede do restaurante ou quebrar a vidraçaria de uma confeitaria “por acidente”¹⁰⁵, quando estava junto ao disfarçado Flambeau, voltando depois para pagar o vidro quebrado para a confeitaria e aproveitando para pedir a

¹⁰⁴CHESTERTON, Gilbert Keith. *A Inocência do Padre Brown*. São Paulo, Ed: Sociedade Chesterton Brasil, 2018, p.14.

¹⁰⁵CHESTERTON, Gilbert Keith. *A Inocência do Padre Brown*. São Paulo, Ed: Sociedade Chesterton Brasil, 2018, p.11.

atendente para enviar a cruz verdadeira para Westminster e trocar os embrulhos da joia por outro de doces.

Ao conversar com o Flambeau, no interior da floresta, Brown vale-se de um conhecimento obtido durante uma confissão, feita por delinquente de Hartlepool, que ao relatar seus pecados ao padre, o ensinou como roubava as malas de senhoras nas estações de comboios, servindo-se de expressões como “assobio de burro” e “pintas”, que significavam tiros de revólver e um método de assassinato. Tais informações revelam-se decisivas para o desfecho da história: .

Pois, também me pareceu que não devia conhecer o pintas - retorquiu o padre Brown. - Estou a ver que ainda não se afastou assim tanto do bom caminho! - Mas como diabo é que conheces tantos horrores? brandou Flambeau. Pela cara simples e redonda do clérigo passou a sombra de um sorriso - Oh deve ser porque sou um palerma celibatário. Nunca lhe ocorreu que um homem que não faz praticamente mais nada, a não ser ouvir narrar os pecados dos homens, terá de conhecer muito razoavelmente a maldade humana? A bem dizer, porém, foi outro aspecto da minha profissão que deu a certeza de que o senhor não é sacerdote - O quê? - perguntou o ladrão, quase de boca aberta - O senhor atacou a razão - explicou-lhe o padre Brown - Isso é um erro teológico. E, no momento em que se voltou para pegar nas suas coisas, os três polícias surgiram de trás das árvores que o crepúsculo quase transformara em sombras. Flambeau era um artista e um desportista. Recuando, fez uma vénia profunda a Valentin - Não se curve diante de mim, mon ami - declarou Valentin com cristalina clareza. - curvemos nos ambos diante do nosso mestre.¹⁰⁶

O Padre Brown se torna o mestre tanto do criminoso Flambeau como do investigador de polícia Valentin, porque possui como ferramenta a experiência das narrativas de vidas que absorve como confessor e as utiliza para compreender as ações dos criminosos, e ao mesmo tempo impedir que elas ocorram de novo. Essa atitude de desencanto com a modernidade, entendida como uma época de anomia e indiferença moral, ecoa também o comentário sobre o declínio da experiência exposto no célebre ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, em especial na imagem das “ações em baixa”:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável [...] A experiência que passa de pessoa a pessoa é a

¹⁰⁶CHESTERTON, Gilbert Keith. *A Inocência do Padre Brown*. São Paulo: Editora Sociedade Chesterton Brasil, 2018, p.14.

fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros.¹⁰⁷

Ao escrever esse texto, Benjamin considera que a narrativa compreendida como experiência (*Erfahrung*), isto é, a transmissibilidade que acontece através de histórias narradas oralmente, selando a troca de experiências entre o contador e o ouvinte, está em declínio, refugiando-se apenas na produção literária de Proust e outros. Na vida cotidiana, porém, marcada por estímulos desencontrados e eventos sem articulação, o que prevalece é a vivência, impedindo a fecundação recíproca entre os conteúdos da memória coletiva e individual, o que faz de cada sujeito um átomo imerso em narrativas que não se totalizam.

O fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis, nos diz Benjamin, das transformações profundas que a morte, como processo social, sofre no decorrer do século XIX, transformações que correspondem ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana – e, como indicam os ensaios sobre Baudelaire, à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, a uma redução drástica da experiência do tempo portanto.¹⁰⁸

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, no livro *História e Narração em Walter Benjamin*, a experiência entendida como *Erfahrung* pode ser compreendida como “atravessar uma região durante uma viagem”¹⁰⁹, abarcando não só o conjunto de ferramentas que permitem atravessar os perigos de uma viagem como o corpus de saberes que são transmitidos pelo narrador e pela comunidade, e, no caso do Padre Brown são extraídos de forma algo espúria dos segredos de confissão

Walter Benjamin, outro bibliotecário flâneur, observa que o escritor russo Nikolai Leskov tinha origens religiosas, traço que teve grande impacto sobre suas narrativas.¹¹⁰ O pai de Leskov era um padre ortodoxo e o filho continuou a pertencer a Igreja Ortodoxa Grega e tinha profundo interesse religioso; porém se afastou da instituição eclesiástica, preferindo aderir a uma tradição de religiosidade popular, que irá desenvolver em livros como *Gente da Igreja*, de 1872, ou *O peregrino encantado*, escrito em 1873.¹¹¹

¹⁰⁷BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, p.198

¹⁰⁸GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009, p.64.

¹⁰⁹GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009, p.58.

¹¹⁰BORGES, Jorge Luis. Countée Cullen, de G.K. Chesterton. 1937. In: Obras completas de Jorge Luis Borges Countée Cullen, volume 4, Ed: Globo, São Paulo, 2000, p.366.

¹¹¹BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, p.200.

Assim como o bibliotecário flâneur Benjamin, fascinado pelos eventos ínfimos e pelos detalhes que escapam ao registro oficial, Borges, no prólogo escrito em outubro de 1937 sobre o poeta norte-americano Countee Cullen, fará um elogio aberto dessa tradição minoritária, com um claro aceno a Chesterton:

Gravemente observar que de todos os livros de Chesterton, o único que não é autobiográfico é o livro *Autobiografia*, não é um paradoxo muito memorável, mas é quase a pura verdade. O Padre Brown, ou a batalha naval de Lepanto, ou o livro que fulminava a quem o abrisse deram a Chesterton mais oportunidade de ser Chesterton que este trabalho autobiográfico. Não censuro a obra, meu sentimento primordial é de agrado e até por vezes de encanto, mas julgo-a menos típica que outras, e entendo que sua plena apreciação postula e pressupõe essas outras. Não é o livro que eu recomendaria para travar conhecimento com Chesterton. (Como livro inicial e de iniciação, eu indicaria, antes, qualquer dos cinco volumes da *série policial do Padre Brown*, ou o resumo da época vitoriana, ou *O Homem que foi Quinta-feira*, ou os poemas...) Em compensação, para os que já são amigos de Chesterton, este livro pleno e generoso bem pode ser uma nova ocasião de felicidade. O jornalista inglês Douglas West disse que é seu livro mais alto. É o mais alto porque os outros o sustentam.¹¹²

Jorge Schwartz no livro *Borges babilônico: Uma enciclopédia* escreve que um dos recursos utilizados por Countee Cullen é a utilização de anacronismos para criar uma aparência caótica, dispositivo que revela afinidades com escritores como Stéphane Mallarmé e James Joyce.¹¹³ Assim, ao analisar como é composta a biografia de Chesterton, Borges mostra como esta se revela, de modo indireto, em seus livros ficcionais, recomendando a série dedicada ao padre Brown como a melhor porta de entrada para aos leitores iniciantes.

A estética muito peculiar de Chesterton, que surpreende os leitores do escritor britânico, não estaria, para Borges, tanto no seu livro autobiográfico oficial, mas sim nos livros da série policial do Padre Brown, que vive no interior de Essex e é inspirado não no escritor mas no amigo dele, o reverendo John O'Connor, gerando um interessante curto circuito entre realidade e imaginação, permeado por saborosos anacronismos e referências cifradas, .

Esse jogo de contágios é retomado por Jorge Luis Borges ao escrever o seu comentário sobre o livro *Autobiography* de Gilbert Keith Chesterton, em meio a um ensaio sobre o já citado Countee Cullen¹¹⁴. Pelo texto borgeano, sabe-se que os escritores

¹¹²BORGES, Jorge Luis. *Autobiography*, de G.K. Chesterton. 1937. In: Obras completas de Jorge Luis Borges Countee Cullen, volume 4. São Paulo: Editora Globo, 2000, P.367.

¹¹³SCHWARTZ, Jorge. *Borges babilônico: Uma enciclopédia*. Ed: Companhia das letras, São Paulo, 2017, p.307.

¹¹⁴BORGES, Jorge Luis. *Countee Cullen*, de G.K. Chesterton.1937.In: Obras completas de Jorge Luis Borges Countee Cullen, volume 4 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000, p.366.

não se conheceram temporalmente: Cullen, nascido em 1903 em Nova York, é um autor negro e um dos líderes do movimento *Harlem Renaissance*. Nas palavras de Borges:

Desnecessário falar da magia e do brilho de Chesterton. Eu quero deter-me em outras virtudes do famoso escritor: sua admirável modéstia e sua cortesia. Os literatos que em nosso solene país condescendem ao gênero autobiográfico falam de si mesmos em um tom distante e reverencial, como se falassem de um ilustre parente que vez por outra encontram nos velórios; Chesterton, ao contrário, convive íntima e jovialmente com Chesterton e até ri dele. Dessa modéstia viril há exemplos em cada uma das páginas. Transcrevo este, do capítulo chamado “O subúrbio fantástico”. (Outros capítulos chamam-se: “O homem da chave de ouro”, “Como ser um demente”, “O crime da ortodoxia”, “A sombra da espada”, “O viajante incompleto”, “O deus da chave de ouro”...) Yeats declara em um verso, olímpicamente: “Não existe um só imbecil que possa tratar-me de amigo”. Chesterton pondera e acrescenta: “Quanto a mim, suponho que existam muitos imbecis que possam tratar-me de amigo e também-reflexão mais edificante-muitos amigos que possam tratar-me de imbecil”.¹¹⁵

Borges destaca como, em sua biografia Chesterton, rompe certos padrões de solenidade da narrativa dos escritores, franqueando maior intimidade com o escritor. Esse elogio também pode ser percebido na carta de 06 de outubro de 1930, escrita quando o filósofo e político italiano Antônio Gramsci estava encarcerado na penitenciária de Turim, de onde escreve para a sua cunhada Tatiana Schucht:

Agradeço-lhe por tudo o que me mandou. Os dois livros ainda não me foram entregues: a biografia facista e as novelas curtas de Chesterton que lerei de bom grado e por duas razões. Primeiro, porque imagino que sejam interessantes pelo menos quanto à primeira série, e, segundo, porque procurarei reconstruir a impressão que deve ter causado sobre você. Confesso-lhe que este será meu maior deleite. Recordo exatamente o seu estado de espírito ao ler a primeira série: você estava disposta de maneira feliz para receber as impressões mais imediatas e menos complicadas dos sedimentos culturais. Nem sequer chegava a perceber que Chesterton escreveu uma delicadíssima caricatura das novelas policiais mais que novelas policiais propriamente ditas. O padre Brown é um católico que zomba do modo mecânico de pensar dos protestantes e o livro é fundamentalmente uma apologia da Igreja Romana contra a Anglicana. Sherlock Holmes é o policial “protestante” que encontra o fio da meada do crime partindo do exterior, baseando-se na ciência, no método experimental, na indução. O padre Brown é o sacerdote católico que através de refinadas experiências psicológicas fornecidas pelas confissões e pela trabalhada casuística moral dos padres, embora sem menosprezar a ciência e a experiência, mas baseando-se especialmente na dedução e na introspecção, supera Sherlock Holmes em cheio, fazendo-o aparecer como um rapazola pretensioso, revelando sua angústia e mesquinhez. Por outro lado, Chesterton era um grande artista, enquanto Conan Doyle era um escritor medíocre, ainda quando elevado a baronete por méritos literários; por isso existe em Chesterton um distanciamento estilístico entre o conteúdo, o enredo policial e a forma, portanto, uma sutil ironia em relação à matéria tratada que torna mais saborosas as narrações.¹¹⁶

¹¹⁵BORGES, Jorge Luis. *Autobiography*, de G.K. Chesterton.1937. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges* Countée Cullen, volume 4 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000, p.368.

¹¹⁶GRAMSCI, Antoni. *Cartas do carcere*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p.168-169.

1.3 Um Príncipe: Jorge L. Borges leitor de Robert Louis Stevenson

O crítico literário George Steiner, no jornal *The New Yorker*, nota que os autores mais significativos para o jovem Jorge Luis Borges foram Thomas de Quincey, Robert L. Stevenson, Gilbert K. Chesterton e Joseph Rudyard Kipling, sendo utilizados por Borges como máscaras alternativas de sua própria persona.¹¹⁷ Essas máscaras só se tornam possíveis através do anacronismo, pois como afirma a historiadora Nicole Loraux:

De fato, tal censura impede qualquer consideração de um “outro tempo” no interior do tempo dos historiadores – esse outro tempo que, em uma exposição recente Jacques Ranciere batizava com o nome de “acronia” e do qual direi apenas, por ora, que ele é esse tempo que se experimenta quando o tempo está, de maneira muito shakespereana “fora dos eixos”, esse outro tempo que é preciso, em todo caso, postular, ainda que fosse apenas para dar um estatuto a tudo aquilo que, em uma época, se pensa adiante dela, no modo da antecipação.¹¹⁸

Assim, o exercício de Jorge Luis Borges, quando assumiu as máscaras Chesterton Stevenson, ao escrever a sua *História Universal da Infância*, é de permitir uma acronia, sob a forma de um encontro virtual com esses autores, que, como se sabe, não chegaram a se conhecer. A escolha desses autores como máscaras enfatiza o peso sobre Borges de figuras à margem, fora dos eixos tradicionais dos cânones literários. Essa predileção de Borges foi asperamente criticada por William Gass, que em *Fictions and figures of live*, descreve a formação literária do argentino como: “um gosto que segue sendo adolescente, um gosto apaziguado em um rincão tranquilo, e uma mente seriamente interessada em certas formas duvidosas e imaturas, formas que devem ser superadas, não meramente utilizadas.”¹¹⁹

Dentre os autores que compõem esse gosto supostamente adolescente, estão escritores de contos de fadas como Perraul e os irmão Grimm, assim como praticantes do gênero policial, como Chesterton, e de uma amalgama dos dois subgêneros, o fantástico e o policial, como é o caso de Robert Luis Stevenson, autor de *Suicide Club* (O clube dos suicidas), *The Treasure Island* (A ilha do tesouro) e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O estranho caso do dr. Jekyll e do sr. Hyde, mais conhecido como O médico e o monstro), a respeito de quem o escritor Fernando Sabino, em 1968, escreve:

Se a arte de contar histórias é a de divertir, ensinar, espantar, arrebatrar e manter aceso o interesse do ouvinte, conforme acontecia com as que lhe contava a

¹¹⁷STEINER, George. Tigers in the Mirror in: At The New Yorker, ed: New Yorker, 2009, p.116.

¹¹⁸LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: Novaes, Adauto(org), Tempo e História.: Cia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992, p.57.

¹¹⁹GASS, William. Fictions and the Figures of live, Ed: Knopf, New Yorker, 1970, p.57.

governanta na sua infância, então Stevenson aprendeu bem a lição. O encantamento com que, em menino, acompanhei as aventuras do seu Capitão Kid na busca do tesouro corresponde à emoção adulta que me despertou o arrepiante confronto entre o bem e o mal travado pelo médico e o monstro, e ao enternecimento que me inspira na maturidade o seu “jardim da infância de versos”.¹²⁰

A admiração de Sabino pelo escritor que também aprendeu a arte de narrar contos com a sua governanta é partilhada por Jorge Luis Borges, que irá cita-lo irá citar no prólogo da *História Universal da Infâmia*, de 1935, assim como trinta e quatro anos depois, no prólogo de Elogio da Sombra escrito em 1969, onde descreve a relação com Stevenson, como um “certo amigo muito querido que a literatura me tem dado”.¹²¹ Essa relação de proximidade, quase intimidade, permite a Borges utilizar a máscara desse autor para escrever a sua própria literatura, como podemos perceber no texto *Borges e Eu*, onde aborda os vínculos entre o escritor Borges e o homem Borges.

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. [...] Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.¹²²

Ao citar o que a persona do escritor Jorge Luis Borges aprecia, a única referência literária é a do escritor Robert Louis Stevenson, o que para Daniel Balderston, no livro *El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges*, demonstra que as obras de Stevenson funcionam para Borges como critério de qualidade literária¹²³, como um crivo de seleção para a escolha de autores que compõe a sua biblioteca pessoal. Stevenson apresenta um duplo caráter na interpretação feita pelo autor de *Ficções*, mesclando inspiração literária e amizade pessoal, como podemos perceber no texto *Robert Louis Stevenson –As novas noites árabes. Markheim*, escrito por Borges como prólogo:

¹²⁰SABINO, Fernando. Prologo Robert Luis Stevenson, In: O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana Ed. Rooco, Rio de Janeiro, 2012, p.57.

¹²¹BORGES, Jorge Luis. Elogio a Sombra, In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4, Ed: Globo, São Paulo, 2000, p.975.

¹²²BORGES, Jorge Luis. Borges e Eu, In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2. São Paulo: Editora Globo, 2000, p.12.

¹²³BALDERSTON, Daniel. El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges, Ed: Sudamerica, Buenos Aires: Editora Sudamerica, 1981, p.8.

Noites atrás, um desconhecido parou-me na rua Maipú. - Borges, quero lhe agradecer uma coisa - disse. Perguntei-lhe o que era, e ele me respondeu: - O senhor me fez conhecer Stevenson. Senti-me justificado e feliz. Tenho certeza de que o leitor de Montaigne ou de Sir Thomas Browne, a descoberta de Stevenson é uma das perduráveis felicidades que a literatura pode deparar. Robert Louis Stevenson nasceu em Edimburgo no início de 1850. Seus pais foram engenheiros construtores de faróis; uma linha famosa rememora as torres que eles fundaram e as lâmpadas que acenderam. Sua vida foi dura e valorosa. Manteve até o final, como ele escreveu de um amigo, a vontade de sorrir. A tuberculose levou-o da Inglaterra ao Mediterrâneo, do Mediterrâneo à Califórnia, e definitivamente a Samoa, no outro hemisfério. Morreu em 1894. Os nativos chamavam-no Tusitala, o contador de histórias; Stevenson abordou todos os gêneros, inclusive a prece, a fábula e a poesia, mas a posteridade prefere lembrá-lo como narrador. Abjurou o calvinismo, mas acreditava, como os hindus, que o universo é regido por uma lei moral e que um rufião, um tigre ou uma formiga sabem que há coisas que não devem fazer.¹²⁴

Ao narrar o encontro com um desconhecido, de quem não se lembra o nome, Borges descreve a felicidade de conhecer o seu “amigo” Robert Luis Stevenson, relatando suas origens humildes, como filho de faloreiros, e louvando sua virtude moral e sua sagacidade como viajante e contador de histórias, sendo carinhosamente apelidado de “*Tusitala*”. Nisso, podemos compreender o nexos com o comentário de Benjamin sobre a viagem como uma via para o acúmulo de experiência (*Erfahrung*), estabelecendo uma comunhão íntima entre viajante e leitor.

Fiquemo-nos por aqui quanto ao que a leitura tem para oferecer ao viajante. Mas quanta coisa não oferece a viagem ao leitor! Em que outra situação ele se entrega tanto à leitura, a ponto de poder sentir que o destino do seu herói se mistura com o seu? Não será o seu corpo a lançadeira do tear que perfura incansavelmente, ao ritmo das rodas, a urdidura, o livro do destino do seu herói?¹²⁵

Walter Benjamin ressalta que há uma relação entre a formação de um bom leitor e a viagem, uma vez que durante o período em que dura uma viagem cria-se uma atmosfera que permite ao leitor se envolver no ambiente em que o personagem heroico e o leitor estão inseridos. De maneira semelhante, Jorge Luis Borges, no texto *Introdução a Literatura Inglesa*, escrito em 1984, dedicado ao escritor escocês, pontua:

A breve e valorosa vida do escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894) foi uma luta contra a tuberculose, que o perseguiu de Edimburgo a Londres, de Londres ao Sul da França, de França a Califórnia, e de Califórnia a uma Ilha do Pacífico, onde, o fim o alcançou. Apesar de tal emboscada, ou talvez instado por ela, ele deixou um trabalho importante, que não contém uma única página negligenciada, mas muitas esplêndidas. Um de seus primeiros livros, as Novas

¹²⁴BORGES, Jorge Luis. Robert Louis Stevenson – As novas noites árabes. Markheim. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4. São Paulo: Editora Globo, 2000, p.596.

¹²⁵BENJAMIN, Walter. Romances Policiais em Viagens. In: Walter Benjamin: Imagens de Pensamento. Sobre o Haxixe e Outras Drogas. Trad. e Org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013, p.83.

mil e uma noites, antecipa a Londres fantástica, e foi redescoberto muito depois por seu fervoroso biógrafo Chesterton. Essa série incluem a história do *Clube dos Suicidas*. Em 1886 publicou *O estranho caso do dr. Jekyll e do sr. Hyde*, deve observar-se que esta breve novela foi lida como se fosse um conto policial e que a revelação de que os protagonistas eram realmente a mesma pessoa, deve que haver sido assombrosa.¹²⁶

Ao escrever a biografia de Stevenson, Borges o apresenta como um personagem heroico, que, para enfrentar a doença de tuberculose, deve viajar, sendo do acúmulo das experiências adquiridas durante esses deslocamentos que nasce o senso de urgência que depois se traduz em seus escritos literários¹²⁷, fascinados pelo crime e pelo fantástico. Tais escritos exercerão uma influência decisiva sobre Chesterton, que irá escrever uma biografia de *Robert L. Stevenson* em 1906:

Todas as coisas e todos os homens são subestimados, muito pelos outros, especialmente por si mesmos; e os homens se cansam dos homens, assim como da grama verde, de modo que precisam procurar cravos verdes. Todos os grandes homens possuem em si as qualidades que certamente os abirão à censura e à diminuição; mas essas inevitáveis deficiências na grandeza dos grandes homens variam no mais amplo grau de variedade. Stevenson está aberto a uma depreciação particularmente sutil, particularmente eficaz e particularmente injusta. A vantagem de grandes homens como William Blake ou Walt Whitman é que eles não observaram as sutilezas da literatura técnica. A desvantagem muito maior de Stevenson é que ele o fez, por ter consciência de assuntos pequenos na arte, ele é concebido para não ter imaginação sobre assuntos importantes. Alguns assumem que ele deve ter sido um advogado ruim, e a única razão que eles podem atribuir é que ele deve era bom escritor, trabalhador.¹²⁸

Diferente de Jorge Luis Borges, que escreve uma análise laudatória dessa trajetória intelectual, buscando retratar Stevenson como alguém que encontra na escrita uma forma de enfrentar a tuberculose que o afligia,¹²⁹ a biografia de Chesterton apresenta Stevenson como um escritor que, através do trabalho exaustivo, trabalhou temáticas consideradas a margem, para através desses temas revelar os personagens da “Londres fantástica”¹³⁰, que haviam sido obscurecidos pelo grande cânone.

As obras de Stevenson que mais o impactaram Borges são os contos policiais, que fazem dele um precursor de Chesterton, e os contos infantis, em especial a *A ilha do*

¹²⁶BORGES, Jorge Luis. Introdução a Literatura Inglesa, In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume5 São Paulo: Editora Globo, 2000, p.845.

¹²⁷BALDERSTON, Daniel. El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges, Buenos Aires, Editora Sudamerica, 1981, p.9.

¹²⁸CHESTERSTON, Gilbert Keith. Robert L. Stevenson. New York, Ed:James Pott & Company,1906, p.5

¹²⁹BALDERSTON, Daniel. El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges, Ed: Sudamerica, Buenos Aires, 1981, p.10.

¹³⁰BORGES, Jorge Luis. Introdução a Literatura Inglesa, In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume5. São Paulo: Editora Globo, 2000. p.845.

tesouro (*The Treasure Island*), que consolidou a imagem de um escritor de contos para crianças. No ensaio *A Gossip on Romance*, é o próprio Stevenson quem relembra:

Em tudo o que vale a pena ler, o próprio processo deve ser absorvente e voluptuoso; devemos desfrutar de um livro, arrancado de nós mesmos e levantar-nos da leitura cuidadosa que enche a mente com uma dança de imagens caleidoscópica e agitada, incapaz de dormir ou pensar continuamente. Se o livro é eloqüente, as palavras devem quebrar como as ondas em nossos ouvidos, e a história, sempre que é uma história, deve ser repetida em milhares de imagens coloridas nos olhos. Em busca desse último prazer, lemos com muito cuidado e amamos muito nossos livros, no período radiante e agitado de nossa infância.¹³¹

Podemos ver que, assim como para Borges, , para Robert L. Stevenson, o exercício do escritor é formado primordialmente pelo exercício anterior da leitura, que tem como critério de avaliação, anterior do exercício da crítica literária compreendida na maturidade, a memória pelo prazer, muitas vezes colhido na infância, de forma despreziosa..

Daniel Balderston afirma que as primeiras leituras que marcaram a memória de Borges, na sua infância, foram as obras de Eduardo Guitiérrez e Stevenson, feitas aos oito anos de idade¹³², e onde já ficava evidente a sua predileção por histórias heterogêneas:

Suspeito que os romances policiais de Eduardo Gutiérrez e a mitologia grega e o Estudante de Salamanca e as fantasias tão razoáveis e nada fantásticas de Júlio Verne e os grandes folhetins de Stevenson e o primeiro romance do mundo: *As novas Mil e Uma Noites*, são as melhores alegrias literárias que pratiquei. A lista é heterogênea e não pode confessar outra unidade além da que foi consentida pela tenra idade em que as li. Eu era um leitor de hospital anteontem, um investigador muito educado da vida de outras pessoas e aceitei tudo com resignação feliz e infeliz ... Cada história era uma grande aventura e eu estava procurando lugares adequados e de prestígio para viva: o resto mais íngreme nas escadas, um anel, o telhado da casa.¹³³

Alicia Jurado, no livro *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, nota que entre os livros preferidos do escritor estavam as novelas policiais, com especial predileção pelos infames piratas e os criminosos ingleses, em especial *A Ilha do Tesouro*, *Os primeiros homens na lua* e, ainda, *The House with Green Shutters*, obscuro livro de George Douglas Brown, publicado em 1901¹³⁴. Trata-se, como se vê, de um bibliotecário *flâneur*

¹³¹STEVENSON, Robert L. *A Gossip on Romance*, In: *From Longman's Magazine*, 1882, p.327.

¹³²BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges*, Buenos Aires: Editora Sudamerica, 1981, p.16.

¹³³BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, 1927. p.104.

¹³⁴JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, p.28.

que se interessa por personagens heterodoxos e livros aparentemente condenados ao esquecimento, colocados por ele muitas vezes na mesma prateleira de Homero e Cervantes .

Dentre esses personagens de Stevenson que marcam a memória de Borges, um destaque especial cabe ao investigador do livro *O Clube dos suicidas* (*Suicide Club*), publicado pela London Magazine em 1878. Nesse livro, o escritor buscou compilar três contos, alguns republicados do primeiro volume das obras *As novas mil é umas noite*, tendo como personagem principal o investigador do delito, o militar coronel Geraldine que é servo do príncipe Florizel da Boêmia, conforme descrito:

Enquanto morou em Londres, o fabuloso Príncipe Florizel, com seu jeito simpático e sua admirável generosidade, conquistou o afeto de todas as classes sociais. Era considerado um homem extraordinário, mesmo que pouco se soubesse a respeito dele. [...] Às vezes, quando ficava de mau humor, quando não havia uma peça engraçada em qualquer dos teatros de Londres, quando a estação do ano não lhe permitia um dos esportes em que sempre venciam todos os competidores, ele convocava seu confidente e estribeiro-mor, o Coronel Geraldine, e ordenava que se preparasse para um passeio noturno. [...] Longa experiência e variado conhecimento da vida deram-lhe uma habilidade única em matéria de disfarces; ele conseguia adaptar não apenas o rosto e a postura, mas a voz e quase que os pensamentos, aos de qualquer classe, caráter ou nacionalidade; assim, desviava a atenção que seria dedicada ao príncipe, e às vezes conseguia que os dois fossem admitidos em estranhas sociedades. As autoridades civis nunca ficaram sabendo dessas aventuras; a coragem imperturbável de um e o raciocínio rápido e a cavalheiresca devoção do outro já os tinham livrado de muitos perigos; e à medida que o tempo passava, eles ficavam mais confiantes.¹³⁵

No conto *A história do rapaz com as tortinhas de creme*, comandados pelo príncipe Florizel, o seu súdito e o coronel Geraldine saem à noite disfarçados para irem em locais mal afamados, onde a aristocracia não poderia ser vista, pois seriam denunciados nos jornais. Nesse ambiente conhecem um jovem que oferece umas tortinhas para os frequentadores. O jovem, que possui uma boa formação, fala francês e alemão e toca instrumentos musicais, perde a sua fortuna herdada e, por não ter o dote para conseguir se casar com a jovem por quem se apaixonou, ele decide gastar seus últimos recursos com as tortinhas e depois se suicidar.

Existem inúmeras razões para eu não lhes contar minha história; talvez seja justamente essa a razão por que vou contá-la. Pelo menos, os senhores parecem tão bem preparados para ouvir uma história de tolices que não tenho coragem de decepcioná-los. Meu nome, apesar de seu exemplo, prefiro guardar para mim. Minha idade não é importante para a narrativa, meus ancestrais não são de origem nobre e deles herdei a habitação muito conveniente que ainda ocupo

¹³⁵STEVENSON, Robert L. *O clube dos suicidas*, trad: SABINO, Eliana Ed. Rooco, Rio de Janeiro, 2012p.7.

e uma renda de trezentas libras por ano. [...] Aprendi o suficiente de whist para perder umas cem libras por ano nesse jogo científico. Meu conhecimento do francês foi suficiente para me permitir gastar dinheiro em Paris com quase a mesma facilidade com que gasto em Londres. Em resumo: sou uma pessoa cheia de talentos varonis. Tive toda sorte de aventuras, inclusive um duelo sem motivo algum. Há apenas dois meses conheci uma senhorita inteiramente adequada a meu gosto, de mente e de corpo. Meu coração derreteu-se; vi que finalmente encontrara meu destino e estava prestes a me apaixonar. [...] Agora me conhecem tão bem quanto eu mesmo; um tolo, porém coerente em sua tolice; e, acreditem, nem choramingas, nem covarde. [...] A farsa das tortinhas começou a ter a aparência de uma tragédia disfarçada.¹³⁶

Esse jovem os leva a uma residência onde, para ser admitido, cobra-se o valor de 40 libras, o que limitava a participação dos membros no clube dos suicidas, para homens arruinados que detinham um considerável patrimônio financeiro. Fica-se sabendo depois os membros do clube sorteavam um dos membros e encenavam para que o ato infame do suicídio cometido por um dos membros aparecesse como um acidente, preservando, assim, a reputação e a imagem do suicidário.

– O Clube dos Suicidas? – repetiu o príncipe. – Ora, que diabo é isso? – Escutem – disse o rapaz. – Estamos na era das facilidades, e vou lhes contar o último requinte. Temos negócios em lugares diferentes, por isso inventou-se a ferrovia. As ferrovias infalivelmente nos separam dos amigos, por isso inventou-se o telégrafo, para que possamos comunicar-nos rapidamente através de longas distâncias. Temos até elevadores nos hotéis para nos poupar várias centenas de degraus. Ora, sabemos que a vida é apenas um palco onde representamos o papel de bufões enquanto isso nos divertir. Faltava ao conforto moderno uma facilidade: uma maneira decente e fácil de sairmos do palco; a escada dos fundos para a liberdade; ou, como disse antes, a porta privativa da Morte. Essa, meus companheiros de revolta, é fornecida pelo Clube dos Suicidas. Não pensem que vocês e eu somos únicos, ou mesmo excepcionais, por acaltermos esse desejo tão razoável.¹³⁷

Ao saber da existência desse local, o investigador do delito, o príncipe Florizel, disfarçado e acompanhado pelo coronel Geraldine, resolvem se envolver no caso primeiro por curiosidade e depois pelo desejo de justiça, ao perceberem que o proprietário da casa, o senhor presidente, responsável pela administração do clube e pelas entrevistas de admissão dos potenciais membros, estaria se beneficiando da desgraça alheia.

Era um homem de cinquenta anos ou mais, corpulento, de movimentos desajeitados, costeletas hirsutas, calvo, olhos cinzentos e baços, que de vez em quando faiscavam. A boca, que abarcava um grande charuto, movia-se continuamente de um lado para outro, enquanto sagaz e friamente examinava os dois desconhecidos. Usava uma roupa de tweed leve, o pescoço muito exposto em um colarinho listrado; e sob o braço levava um livro minúsculo. – Boa-noite – disse, depois de fechar a porta atrás de si. – Soube que querem

¹³⁶STEVENSON, Robert L.O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana Ed. Rooco, Rio de Janeiro,2012p.9.

¹³⁷STEVENSON, Robert L.O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana. Rio de Janeiro: Editora Rooco, 2012, p.14.

falar comigo. [...] – Eu? – exclamou o presidente. – Um clube de suicidas? Ora, ora! É uma piada de Primeiro de Abril? Posso desculpar cavalheiros alegres por beberem demais, mas vamos parar por aqui. – Chame seu clube do modo que quiser – disse o coronel. – O senhor tem convidados atrás daquelas portas, e nós insistimos em nos juntar a eles. – Está enganado, senhor – retrucou o presidente em tom ríspido. – Esta é uma casa particular, e os senhores devem deixá-la imediatamente. [...] – Vim aqui a convite de um amigo seu; ele sem dúvida o informou de minha intenção ao invadir sua festa. [...] O presidente riu alto. – É assim que se fala – disse. – O senhor é um homem de verdade. Conhece o caminho para o meu coração, e pode fazer o que quiser de mim.¹³⁸

Além do príncipe Florizel e de seu assistente, o coronel Geraldine, o único personagem que parecia manter certa compostura normal, no clube dos suicidas, era o presidente. Mas é aí que se manifesta a sua infâmia, pois diferente dos outros membros do grupo, que se arriscavam ao serem sorteados para se suicidarem, e se não realizassem o ato, seriam mortos pelos funcionários do clube, o presidente nunca participava dos sorteios e arrecadava o dinheiro dos membros do grupo. O presidente, portanto, racionalizava o suicídio como um empreendimento coletivo e com esse ato infame, produzia lucro para si mesmo.

Havia pouca decência entre os sócios do clube. Alguns se vangloriavam de atos indignos, cujas consequências os tinham levado a procurar refúgio na morte; outros escutavam sem desaprovação. Havia um acordo tácito contra opiniões moralistas; e quem quer que passasse pelas portas do clube já gozava de algumas das imunidades do túmulo. Brindavam à memória uns dos outros, e à de famosos suicidas do passado. Comparavam e explicavam suas diferentes opiniões sobre a morte, que alguns declaravam ser apenas escuridão e vazio; outros estavam cheios de esperança de que naquela mesma noite estivessem subindo às estrelas e comungando com os mortos.¹³⁹

Para prender o presidente, o príncipe Florizel disfarçado consegue trocar os papeis do sorteio e acaba sendo escolhido para ser o candidato ao “suicídio”; porém, antes de chegar na rua Box Court, o coronel Geraldine, junto dos seus homens, sequestra o príncipe em uma carruagem e o leva a segurança de seu castelo em Londres. Com a ajuda de um detetive e de seus servos, o príncipe consegue então cercar e aprisionar todos os membros do clube dos suicidas, julgando-os e resolvendo todas as pendências à margem da justiça institucional.

– Geraldine, você se salvou contra minhas ordens explícitas e fez muito bem – declarou o príncipe. – Devo-lhe não apenas a vida, mas também uma lição; e não seria digno de minha posição se não me mostrasse grato. Que seja sua a escolha de como farei isso. Houve uma pausa, enquanto a carruagem continuava a correr pelas ruas, e os dois homens dedicaram-se a seus próprios

¹³⁸STEVENSON, Robert L. O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana. Rio de Janeiro: Editora Rooco, 2012, p.18.

¹³⁹STEVENSON, Robert L. O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana. Rio de Janeiro: Editora Rooco, 2012, p.20.

pensamentos. O silêncio foi rompido pelo Coronel Geraldine. – Vossa Alteza tem no momento um grupo considerável de prisioneiros. Há entre eles pelo menos um criminoso a quem deveria ser feita justiça. Nosso juramento nos proíbe de recorrer à lei; e a discricção nos imporia a mesma proibição, se o juramento fosse anulado. Posso perguntar quais são as intenções de Vossa Alteza? – Já está decidido – respondeu Florizel –, o presidente deve morrer em duelo.¹⁴⁰

Assim, temos dois modelos de investigadores do delito: o primeiro, o Padre Brown, e o segundo, o príncipe Florizel. O primeiro, criado por Chesterton é sobretudo um detetive amador, que se utiliza da sua formação teológica e de sua função de confessor para resolver os delitos. O segundo, príncipe Florizel, da lavra de Robert Luis Stevenson, é um rico ocioso que, com seu olhar de estrangeiro, nos revela a Londres fantástica dos delitos inverossímeis e das sociedades secretas, pendor exaltado por como Borges no texto *Robert Louis Stevenson –As novas noites árabes*:

Andrew Lang celebrou em 1891 “as aventuras do príncipe Florestan em uma Londres de conto de fadas”. Essa Londres fantástica, a das duas narrativas iniciais de nosso livro, foi sonhada por Stevenson em 1882. Na primeira década deste século seria explorada, venturosamente para nós, pelo Padre Brown. O estilo de Chesterton é barroco; o de Stevenson, irônico e clássico. O *alter ego*, que os espelhos de cristal e de água sugeriram às gerações, sempre preocupou Stevenson. Quatro variantes desse tema estão em sua obra. A primeira, na hoje esquecida comédia *Deacon Brodie*, que ele escreveu em colaboração com W.E. Henley e cujo herói é um ebanista que é também um ladrão. A segunda, na narrativa alegórica *Markheim*, cujo final é imprevisível e fatal. A terceira, em *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, cujo argumento veio-lhe de um pesadelo. Essa história foi levada mais de uma vez ao cinematógrafo; os diretores invariavelmente atribuem o papel dos dois personagens a um mesmo ator, o que destrói a surpresa do final. A quarta, na balada *Tikonderoga*, onde o duplo, o *fetch*, vem buscar seu homem, um *highlander*, para conduzi-lo à morte. Robert Louis Stevenson é um dos autores mais escrupulosos, mais inventivos e mais apaixonados da literatura. André Gide escreveu de Stevenson: “Se a vida o embriaga, é como um leve champanhe.”¹⁴¹

Diferente do Padre Brown de Gilbert K. Chesterton, que não tem formação técnica de detetive, e se utiliza de suas intuições e saberes religiosos para analisar os relatos dos criminosos, o príncipe Florizel tem formação de investigador além destreza no uso de armas, que aprendeu com o súdito, e um verdadeiro virtuosismo na arte do disfarce, que garante o toque de imprevisibilidade dos relatos por ele protagonizados. Como afirma Borges “a solução científica de um mistério pode não ser complicada, mas parece ser a mania, já que o leitor não pode adivinhar.”¹⁴² A influência do subgênero policial em sua

¹⁴⁰STEVENSON, Robert L. O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana. Rio de Janeiro: Editora Rooco, 2012, p.30.

¹⁴¹BORGES, Jorge Luis. Robert Louis Stevenson –As novas noites árabes. *Markheim*. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4. São Paulo: Editora Globo, 2000, p.596.

¹⁴²BORGES, Jorge Luis. *El Hogar*, 6 de agosto de 1937, p.24.

obra transparece ainda na sua entrevista à revista *Sur* de agosto de 1935, quando o escritor declara:

Outro (gênero) que raramente me parece justificado é o romance policial. Fico desconfortável com a extensão e o cascalho inevitável. Todo romance policial que não é um mero caos consiste em um problema muito simples, cuja exposição oral perfeita se encaixa em cinco minutos, mas que o romancista adia perversamente até trezentas páginas.¹⁴³

1.4 Borges e o cinema: um Leitor na modernidade

Daniel Balderston defende, no livro *El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges*, que um dos principais interesses do escritor argentino pela produção literária realizada a margem, de contos infantis e policiais, está na inegável habilidade narrativa de seus autores, que dá o mote ao comentário de Borges na revista *El Hogar*, de 1939, onde percebe-se também uma crítica velada ao Modernismo:

Há história se limita a discussão e a resolução abstrata de um crime, talvez a muitas léguas do sucesso e a muitos anos. As cotidianas vias da investigação policial... parecem solecismos aí. ... se objetará o convencional desse veto, porém essa convenção, nesse lugar, e irrepreensível: não tende a evitar dificuldades, mas a impô-la.¹⁴⁴

Assim, a narrativa do subgênero da Literatura dos contos policiais e dos contos literários é pautada menos na descrição de personagens complexos e imprevisíveis do que na acurácia para articular os detalhes em unidade narrativa, sob forma de enigmas dirigidos ao leitor, que converte-se em parceiro na solução do crime. É um traço ressaltado por Borges no ensaio *Los Labirintos policiales y Chesterton*, escrito em 1935, por ocasião do lançamento do último volume dos contos do *Padre Brown*. Nesse texto, ao analisar a literatura policial britânica e norte-americana. Borges pontua, quase como se falasse de si mesmo, que : “[...] os gêneros literários dependem, talvez menos, dos textos do que da maneira como são lidos. O fato estético exige a conjunção do leitor e do texto e só então ele existe.”¹⁴⁵

Dentre as características da narrativa que estão presentes nos textos de Robert Luis Stevenson, em especial no livro *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O estranho*

¹⁴³BORGES, Jorge Luis. *Sur*, N 65, fevereiro de 1935. p.110.

¹⁴⁴BORGES, Jorge Luis. *El Hogar*, 19 de maio de 1939. p.29.

¹⁴⁵BORGES, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p.66.

caso do dr. Jekyll e do sr. Hyde), destaca-se a apresentação do protagonista através de um duplo, que é o avesso do moral Dr. Jekyll, que é ao mesmo tempo o violento e criminoso Mr. Hyde. Trata-se de uma grande narrativa cinematográfica *avant la lettre*, virtude que, para Borges, ironicamente, acaba sendo arruinada pela escolha feita pelos diretores de cinema que a adaptaram, que “invariavelmente atribuem o papel dos dois personagens a um mesmo ator, o que destrói a surpresa do final.”¹⁴⁶

Nesta ocasião (Stevenson) vivia preocupado com o assunto da dualidade da natureza humana e a alternativa entre o bem e o mal. [...] Uma noite, porém, teve um sonho que lhe trouxe a ideia de duas, de três cenas de O caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Durante o estado de vigília, deram-se os fatos importantes. Fantasiou as cenas em todos os seus pormenores inclusive a circunstância dos pós transformadores. As impressões foram tão vivas que escreveu a história de um só fôlego, tal como se lhe apresentara durante o sono.¹⁴⁷

Como observam Sissa Jacoby e Emiliano Cunha¹⁴⁸, o ensaio *O Duplo*, escrito em 1914 por Otto Rank, estabeleceu as características dos elementos das diversas manifestações do duplo na produção literária do século XIX, sendo este para Rank o momento em que o duplo não é mais representado como reflexo, mas sim como a porção infame do próprio eu, que em grande parte permanece oculta. Ao analisar o filme *O estudante de Praga* de Hans Heinz Ewers de 1914, Rank descreve a contribuição da técnica cinematográfica para a representação desse duplo:

Talvez seja surpreendente encontrar, representados pelo cinema, assuntos que pertencem exclusivamente ao domínio da vida interior; entretanto essa técnica se assemelha em vários sentidos ao sonho, no qual certos processos mentais se concretizam em formas familiares aos nossos sentidos, em lugar de permanecerem abstratos.¹⁴⁹

Christian Wehr no texto *Borges y el cine negro. Emma Zunz como cuento cinematográfico* nota que a ambiguidade presente nos textos de Chesterton e Stevenson, no registro da literatura policial, ganhou posteriormente uma continuidade inusitada no cinema do gênero de *film noir*, influenciando profundamente a escrita dos contos borgeanos. Esse gênero é caracterizado pelo autor como:

O termo "*film noir*" foi criado pelo crítico francês Nino Frank. Segundo Frank, uma das maiores características do gênero é o estilo que pode ser comparado

¹⁴⁶BORGES, Jorge Luis. Robert Louis Stevenson –As novas noites árabes. Markheim. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4. São Paulo: Editora Globo, 2000, p.596.

¹⁴⁷RANK, Otto. O duplo. Trad. Mary Lee. Rio de Janeiro: Editora Cooperativa, 1939, p.27.

¹⁴⁸JACOBY, Sissa e CUNHA, Emiliano. O estranho caso de Dr. Jekyll e Mary Reilly: o espaço doméstico e a perspectiva feminina do clássico de Stevenson, in: Mello, Ana Maria Lisboa de. Literatura e Cinema: encontros contemporâneos, Porto Alegre: Editora Dublinense, 2013, p.302.

¹⁴⁹RANK, Otto. O duplo. Trad. Mary Lee, Rio de Janeiro: Editora Cooperativa, 1939, p.8.

visualmente à técnica do claro-escuro, usada na pintura desde o século XV, e que consiste em um jogo refinado de contrastes entre luz e sombra que dominam a composição. pictórico; no cinema, assume a forma de um jogo complexo de ambiguidades e metáforas. Os palcos *noir* são bares duvidosos, praças escuras e ruas nas grandes cidades, lugares claustrofóbicos e mal iluminados, banhados por uma luz difusa. Em nível simbólico, o claro-escuro também caracteriza os personagens, ou seja, os protagonistas inextricavelmente ambivalentes e contraditórios do filme *noir*: anti-heróis, maus e honestos ao mesmo tempo, criminosos nobres e policiais corruptos. Em geral, são personagens dedicados a suas paixões, obsessões e compulsões, em um ambiente cheio de preocupações. [...] uma das figuras clássicas do cinema negro (cujos precursores são Literatura do século XIX).¹⁵⁰

Jorge Luis Borges personifica o papel de bibliotecário flâneur ao encenar argumentos, figuras e técnicas narrativas do cinema de gênero *Noir*, como podemos perceber em suas resenhas publicadas na revista *Sur* dos anos 1920 a 1940. Segundo Edgardo Cozarinsky, nelas Borges não se contenta em descrever as referências cinematográficas, mas sim a partir dessas influências combina a narrativa clássica literária com esse gênero cinematográfico¹⁵¹. Ao compor suas narrativas como *História Universal da Infâmia*, Borges faz uma mescla tanto dos escritos da literatura clássica quanto da literatura a margem, mobilizando também traços e estilemas do cinema *noir*.

Em 1935, no prólogo à *História universal da infâmia*, Borges reconhecia que seus primeiros exercícios de ficção derivavam do cinema de von Sternberg; em 1940, na Antologia da literatura fantástica (compilada com Bioy Casares e Silvina Ocampo), uma das sete linhas informativas sobre a sua pessoa anunciava: “escreve em vão argumentos para o cinematógrafo” [...] Seu centro, evidentemente, são as notas entre 1931 e 1944 Borges publicou na revista *Sur* sobre filmes específicos e sobre diferentes aspectos da linguagem cinematográfica.¹⁵²

Pablo A. J. Brescia, em seu estudo sobre a relação entre Von Sternberg e Jorge Luis Borges, nota que na revista *Sur* o jovem escritor argentino escreveu cerca de dezesseis resenhas de cinema, com destaque para adaptações de contos populares, ressaltando também a proximidade cronológica entre Borges e a sétima arte, ambos nascidos na segunda metade da última década do século XIX.

Este último eixo é talvez o mais enriquecedor. O diálogo estabelecido no final dos anos 20 e no começo dos anos 30 entre o jovem escritor e a nova arte mostra, em uma de suas facetas, como o gosto de Borges pelo cinema repercute

¹⁵⁰WEHR, Christian. Borges y el cine negro. Emma Zunz como cuento cinematográfico, in: Mello, Ana Maria Lisboa de. Literatura e Cinema: encontros contemporâneos. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2013, p.94.

¹⁵¹WEHR, Christian. Borges y el cine negro. Emma Zunz como cuento cinematográfico. IN: Mello, Ana Maria Lisboa de. Literatura e Cinema: encontros contemporâneos. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2013, p.94.

¹⁵²COZARINSKY, Edgardo. Borges em-e-sobre cinema. Trad. Laura J. Hosiasson. Rio de Janeiro: Editora Iluminuras, 2000, p.11.

sobre qual será a estética de sua criação e sobre alguns temas de sua narrativa.¹⁵³

Podemos perceber o gosto pelo cinema do jovem Borges através de uma das entrevistas que concedeu ao jornalista Ronald Christ para a revista literária *The Paris Review* em 1966, onde o escritor sintetiza a sua fascinação pelo cinema e ao mesmo tempo justifica sua importância evocando afinidades com a narrativa :

Durante este século... A tradição épica foi salva para o mundo por Hollywood, por mais improvável que pareça. Quando fui a Paris, senti que queria escandalizar as pessoas e, quando me perguntaram - sabiam que eu estava interessado em cinema, ou que estava interessado, porque mal vejo agora - e me perguntaram: "Que tipo de filme você gosta?", Eu disse ingenuamente: "Os que mais gosto são os ocidentais".¹⁵⁴

Como afirma Edgardo Cozarinsky, durante os anos 1920 e 1930, para Jorge Luis Borges o cinema representará a imagem da Literatura como um único texto disperso em inúmeros fragmentos, que deve ser reorganizado pela montagem. Dependendo da organização feita pelo diretor, os sentidos das imagens podem sofrer drásticas modificações de uma cena a outra.

Durante os anos 20 e 30, Borges considerava que a simples difusão de imagens constituía um enriquecimento incalculável do cinema para a vida; talvez porque ele soubesse reconhecer nessas aparições, ainda que fictícias (ou, sobretudo, por serem fictícias?) os sinais de um contexto mais vasto: em um parágrafo do artigo "O outro Whitman", de 1929-eliminando mais tarde na reedição de *Discussão*-Borges refere-se à incomunicação em que vivem os habitantes "das diversas Américas" e arrisca uma opinião: é essa "incomunicação que o cinematógrafo com sua apresentação direta de destinos e sua não menos direta apresentação de vontades, propende a suprimir".¹⁵⁵

Pablo Brescia aponta que essa admiração pelo cinema influenciou a obra borgeana de duas maneiras: a primeira, no estilo de narrativo, enfatizando a sinopse e a descrição sintética, destacando os momentos decisivos; a segunda, através dos ecos temáticos da estética noir, com seus interiores enfumaçados, traições e a figura onipresente da "femme fatale". Sobre esse modelo narrativo, Brescia descreve:

O cinema sugere a Borges a possibilidade de postular uma realidade através de momentos vívidos que oferecem uma sintaxe menos discursiva que a verbal. Borges busca uma economia de elementos, uma narração que condensa e sintetiza; procurando "editar" sua própria fita. O cinema oferece essa possibilidade: a criação de uma "segunda realidade", onde o imediatismo da

¹⁵³BRESCIA, Pablo. El cine como precursor: Von Sternberg y Borges. In: Espacios 17, 1995, p.65.

¹⁵⁴CHRIST, Ronald. The Paris Review, Jorge Luis Borges, The Art of Fiction No.40: Paris, 1966, p.3.

¹⁵⁵COZARINSKY, Edgardo. Borges em-e-sobre cinema. Trad. Laura J. Hosiasson, Rio de Janeiro: Editora Iluminuras, 2000, p.14.

imagem é privilegiado, é um dos elementos cinematográficos que mais lhe interessam.¹⁵⁶

Jorge Luis Borges afirma que o método ideal para postular a realidade é a invenção circunstancial, pois sua imprecisão se assemelha à nossa percepção. O leitor de Literatura e Cinema Borges considera que as imagens do Cinema são compostas por uma nova narrativa que permite criar um novo olhar para a realidade. Não se trata de ceder ao impulso mimético e de tentar apresentar a realidade em todos os seus detalhes, mas sim de propor novas conexões através de montagens que, através de pequenas cenas, anunciam como será a narrativa principal e ao mesmo tempo sintetizam as narrativas dos sujeitos que nelas estão inseridos.¹⁵⁷ Borges propõe como exemplo o diálogo inicial com o filme *Underworld*, de Josef Von Sternberg: “É sobre a denúncia, a primeira cena é um tiroteio em uma avenida; esses recursos são premonitórios à questão central.”¹⁵⁸

Um dos diretores e fotógrafos que mais influenciaram Jorge Luis Borges foi o cineasta nascido na Áustria e radicado nos Estados Unidos, Josef Von Sternberg, que começou a sua carreira com os filmes mudos. Segundo o crítico de cinema Andrew Sarris no livro *The American cinema: directors and directions 1929-1968*, ele encontra uma maneira de atrair o público com uma postura flâneur, ao inaugurar um gênero que se tornará um clássico americano, o filme de gangster¹⁵⁹, no filme *Underworld* de 1927, uma narrativa *Noir*, como destaca Andrew Sarris:

Talvez o mais significativo seja que Sternberg evite as implicações sociológicas de seu material para se concentrar nos temas que mais obcecaram ele e seus heróis: amor, fé e falsidade.¹⁶⁰

Assim como no filme *Underworld*, marco da estética *Noir*, esse interesse pelo tema da traição do e do delito será uma constante na produção cinematográfica do diretor, que alcançará popularidade com os filmes sonoros, feitos entre 1930 e 1935, como *The Blue Angel*, *Marrocos*, *Expresso Shangai*, *A Imperatriz escarlata*, todos estrelados por Marlene Dietrich, talvez a “femme fatale” arquetípica. As inovações formais de Sternberg merecem um comentário extenso na autobiografia da atriz, quando esta comenta que a iluminação oblíqua e enfumaçada servia para garantir o toque de estranhamento na estética barroquizante do diretor, toda pautada em distorções deliberadas. Assim “para

¹⁵⁶BRESCIA, Pablo. El cine como precursor: Von Sternberg y Borges. In: Espacios 17, 1995, p.65.

¹⁵⁷BRESCIA, Pablo. El cine como precursor: Von Sternberg y Borges. In: Espacios 17, 1995, p.65.

¹⁵⁸BORGES, Jorge Luis. Dos films. En: Sur, 19, 1936. p.230.

¹⁵⁹SARRIS, Andrew. The American Cinema, Directors and Directions, 1929-1968. Nueva York: Da Capo Press, 1996, p.77.

¹⁶⁰SARRIS, Andrew. The Films of Josef von Sternberg. New York: The Museum of Modern Art, 1966. p.16.

obter o misterioso rosto de faces chupadas”, bastaria “dispor o projetor principal bem alto e próximo ao rosto.”¹⁶¹ Sobre essa estética fotográfica, comenta Dietrich:

Von Sternberg serviu-se do projetor principal para acentuar mais a redondeza do meu rosto. Nada de faces afundadas em *O Anjo Azul*. (É ele! É o nosso refletor de ataque, que em inglês se chama *key light*. Na tradução para o português, *key* virou "principal". Não é errado. *Key* pode ser traduzido por "principal". Quanto à confusão de chamar um refletor de projetor, é um problema sério. Os profissionais da fotografia chamam uma fonte de luz de refletor. É errado. Deveria ser projetor, como em francês... ou português de Portugal. Passemos.) O projetor principal estava longe de mim, muito baixo. Para obter o misterioso rosto de faces chupadas basta dispor o projetor principal bem alto e próximo do rosto. Parece fácil, não é verdade? (É ela ainda que continua e não eu que estaria comentando.) Mas quando os alunos, assim como outros membros da profissão, invadiam o cenário para medir a distância e a altura do projetor, Von Sternberg deslocava o tripé dizendo: "Recolham a fita métrica, vou iluminar a senhorita Marlene utilizando qualquer técnica". Agradava-lhe dizer coisas desse tipo. Ninguém podia medir nem em polegadas nem em centímetros seu gênio artístico.¹⁶²

Com a popularidade dos filmes de mudos em Hollywood, Josef Von Sternberg retorna a Berlim, onde em 1929 é convidado para uma produção germano-americana intitulada *O Anjo Azul*, quando, não satisfeito com as atrizes inicialmente selecionadas para fazer o teste da sua personagem principal – uma meretriz chamada de Lola Lola – ele acabou descobrindo Marlene Dietrich. O encanto por ela foi imediato, obrigando os produtores e atores a aceitá-la como membro do elenco, para estrelar um filme que se destacava pelo exotismo de seus cenários e pela extravagância melodramática da trama, num estilo marcado por uma deliberada estilização de gestos e imagens. Ou, como afirma Andrew Sarris:

Compare, por exemplo, certos filmes mudos de Sternberg (*Salvation Hunters*, *Underworld*, *The Docks of New York*) com os seis filmes americanos que ele fez nos anos 30 com Marlene Dietrich. O melhor dos primeiros filmes de Sternberg tinha características estilísticas muito pronunciadas, uma superfície estética refinada. Mas não percebemos na história do marinheiro e da prostituta de *The Docks of New York* o que nas aventuras do personagem de Dietrich em *Blonde Venus* ou *The Scarlett Empress*, que é um exercício de estilo. O que informa esses filmes posteriores de Sternberg é uma ironia acrítica ao sujeito (amor romântico, *la femme fatale*), um julgamento sobre o assunto, interessante na medida em que é transformado pelo exagero; em uma palavra: estilizado. (...) A “estilização” na obra de arte, algo diferente do estilo, reflete uma ambivalência (afeto em oposição ao desprezo, obsessão em oposição à ironia) em relação ao assunto. Essa ambivalência é controlada mantendo-se

¹⁶¹MARLENE, Dietrich (Berlim 1901—Paris 1992). Trecho de sua autobiografia, *Ir bin, Gott sei Dank, Berliner* ("Sou, graças a Deus, uma berlinense"), traduzida para o português como Marlene D. (Rio de Janeiro: Nórdica, 1984).

¹⁶²MARLENE, Dietrich (Berlim 1901—Paris 1992). Trecho de sua autobiografia, *Ir bin, Gott sei Dank, Berliner* ("Sou, graças a Deus, uma berlinense"), traduzida para o português como Marlene D. (Rio de Janeiro: Nórdica, 1984).

uma distância específica do sujeito, graças ao envelope retórico constituído pela estilização.¹⁶³

Assim, a tetralogia do diretor Josef Von Sternberg e da atriz Marlene Dietrich consegue criar uma identidade que vai fazer o diretor austro-americano impressionar os magnatas de Hollywood, que passarão a dar carta branca para suas extravagâncias, resultando, nas palavras de Susan Sontag, no “o esteticismo raivoso dos seis filmes americanos de Sternberg e de Dietrich”¹⁶⁴. Essa estética é marcada pelos contrastes extremos de luz e escuridão, realçando também o alongamento artificial do rosto de Marlene Dietrich, e fazendo a ponte com o *noir* e como releitura do barroco, que sublinha o fatalismo romântico que guia a trama e, ao mesmo tempo, permite a construção de Marlene Dietrich como estrela de cinema, iniciando a parceria entre cineasta e atriz, que iria se estender até 1935.

Um dos filmes estrelados por Marlene Dietrich foi o *Anjo Azul*, que se passava na Alemanha de Weimar e conta a história de um professor, interpretado por Emil Jannings, que ensina Inglês e Literatura em um ginásio para rapazes. Em uma das aulas descobre que muitos de seus alunos possuem cartões com fotografias de Lola Lola, interpretada por Dietrich, uma famosa cantora no cabaré Anjo Azul. Movido pela curiosidade, o professor decide ir ao local pessoalmente para tirar seus alunos de lá. Ao se encontrar com Lola face a face, Rath não resiste aos seus encantos e se apaixona assim iniciando a sua ruína e ao mesmo tempo sua libertação das convenções sociais, até se tornar um dos palhaços da companhia de teatro do cabaré.

A ruína social do professor interpretado por Emil Jannings, tem sua ignição inicial numa ferramenta tipicamente moderna, a fotografia, pois é através da fotografia encontrada em posse dos alunos que o professor Rath vê, pela primeira vez, a atriz Lola Lola. A representação de Lola é realçada por com uma colagem de plumas feita na fotografia, de modo que, quando assopradas, a saia esvoaça e revela mais as pernas da atriz. No filme, esse gesto é feito primeiro para os alunos, que são pegos pelo professor, e depois repetido pelo professor Rath, quando fica sozinho, logo após dispensar os alunos.

Ao analisar a importância dos filmes de Josef Von Sternberg, e principalmente as atuações de Marlene Dietrich, Borges utilizou como crítico literário uma de suas

¹⁶³PUIG, Manuel. Homenaje a von Sternberg. En: PUIG, Manuel. Estertores de una década. Nueva York'78. Buenos Aires: Seix Barral, 1960, p.149.

¹⁶⁴SONTAG, Susan. Contra la interpretación. Barcelona: Seix Barral, 1984, p.312.

ferramentas prediletas, o elogio ambivalente¹⁶⁵. No comentário do filme *Anjo azul*, ele desdenha dos filmes em torno de Marlene Dietrich, preferindo elogiar os filmes anteriores de Von Sternberg: “Quando vi os primeiros filmes de gangsteres de Von Sternberg, lembro que, se houvesse qualquer coisa de épico neles – penso nos gângsteres de Chicago morrendo corajosamente – sentia meus olhos se encherem de lágrimas.”¹⁶⁶

Como aponta Edgardo Cozarinsky, o único diretor a que Borges se refere assiduamente em seus escritos é Josef Von Sternberg, citado em estudos sobre o método narrativo, *Discussão*, e no prólogo de *História Universal da Infâmia* de 1935, no qual se lê: “Patíbulos e piratas o povoam e a palavra infâmia aturde no título, mas sob os tumultos não há nada. Não é mais que aparência, que uma superfície de imagens; por isso mesmo pode talvez agradar.”¹⁶⁷

No filme *Anjo Azul*, a fotografia é a ferramenta que dá o pontapé inicial para a infâmia do professor, enquanto o próprio filme se apresenta como um relato de infâmia, focado na ruína do personagem de Jannings, reverberando o interesse da criminologia pelo efeito de real que representação fotográfica produz. A esse respeito, é interessante recordar os primeiros usos desse recurso, na investigação criminal pelo criminalista Alphonse Bertillon, inspirado nos quadros dos museus europeus:

Em 1880, Alphonse Bertillon, escrevente da prefeitura de Paris, inventa um meio científico de identificação de presos reincidentes: a bertillonage, tratava-se de uma ficha sinal ética para cada prisioneiro, e que continha onze medidas dos ossos do delinquente, através das quais poderia atribuir a identidade de cada um com pouca chance de erro. A bertillonage, introduzida em todas as prisões da França, se espalha rapidamente pelo mundo, principalmente pelo Brasil, onde é implantada quatro anos mais tarde. Procurando desenvolver ainda mais suas técnicas de identificação, tempos depois Berthillon aperfeiçoa a fotografia judiciária, com fotos de frente, de perfil e do local do crime. Cria também a técnica do retrato falado, artifício usado pela polícia.¹⁶⁸

Assim, a mesma técnica que serve de artifício para eternizar a memória e a fama dos reis e governantes, serve também de método para registrar a infâmia dos criminosos alvo do interesse de Berthillon, função destacada ainda no manual de fotografia *The Ferrotyp and How to Make it*, que instruía aos fotógrafos que as:

Fotos de detentos, mas não retratos de polícia, tal como conhecemos hoje em dia, os quais somente apareceram a partir da última década do século XIX,

¹⁶⁵BRESCIA, Pablo. El cine como precursor: Von Sternberg y Borges. In: Espacios 17, 1995. p.64.

¹⁶⁶CHRIST, Ronald. The Paris Review, Jorge Luis Borges, The Art of Fiction No.40: Paris, 1966, p.3.

¹⁶⁷BORGES, Jorge Luis. História Universal da Infâmia. 1935. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1, Ed: Globo, São Paulo, 2000. p.3

¹⁶⁸PECHMAN, Robert. Cidades esteitamente vigiadas: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro, Ed, Casa da Palavra, p.291-292 e 361-362.

Nenhum perfil, nenhuma placa numerada no peito, essas fotos ainda apresentam todas as características da pose do retrato comum à época, o que dignifica sensivelmente o retratado. O prisioneiro era instruído a fixar o olhar em algum ponto que não a lente, como recomendava por exemplo, o famoso manual de fotografia do século XIX, *The Ferrotypes and How to Make it*. Depois que o porta-filme está na posição, o modelo é orientado a olhar para algum objeto. Algumas observações podem ser feitas sobre a expressão, ou qualquer pequena alteração de posição ou arranjo de roupa, antes do registro ser feito.¹⁶⁹

Edgardo Cozarinsky pontua que, para Borges, o cinema é basicamente uma superfície de imagens que permite em poucas cenas narrar um conto e romantizar uma vida, destacando ainda a predileção de Borges por gêneros pouco nobres como o *Western* e o *filme de gangster*.

Como observa Jorge Schwartz no livro *Borges no Brasil*, quando convidado por Vitoria Ocampo para escrever na revista *Sur*, em 1931, ocupando o papel de “colaborador principal da revista e conselheiro de toda a empreitada”¹⁷⁰ buscou convencê-la da importância de incluir na revista resenhas de filmes, em especial de diretores como Charles Chaplin, Josef Von Sternberg e King Vidor, que produziam filmes para o grande público. Era uma postura no mínimo heterodoxa, em uma revista que tinha como colaboradores intelectuais famosos como Ortega y Gasset e Alfonso Reyes:

Jorge Luis Borges teve de convencê-la da importância de incluir resenhas de filmes, numa publicação que se queria cultural e que contava com artigos escritos por intelectuais famosos, como Ortega y Gasset e Afonso Reyes, entre outros. A partir do número 3, comentou agudamente 57 películas, de origem diversa (King Kong, Nascida para pegar, O cidadão Kane, Luzes da cidade, Os 39 graus), no próprio ano em que surgiram em primeira mão, quando não havia literatura anterior a respeito delas.¹⁷¹

Não são poucas as ressonâncias desse interesse sobre a obra ficcional de Borges:

O cinema (melhor, uma ideia do cinema) aparece associado em Borges à prática da narrativa, ou até à própria possibilidade de abordar a narrativa. Aparece, também, como material de leitura, um dentre os inumeráveis motivos de reflexão que o universo prodigaliza. Os exemplos que ilustram temas muitos díspares: a hilariante resposta do público de Buenos Aires diante de algumas cenas de Aleluia (*Hallelujah*) e de *Underworld* provoca seu ácido comentário em “Nossas impossibilidades”; graças a Von Sternberg, ele pode verificar uma narrativa (...) “o impetuoso filme Aleluia” fornece uma das muitas consequências da importação de negros para a América que Borges enumera em “O atroz redentor Lazarus Morell” em *História Universal da Infâmia*.¹⁷²

¹⁶⁹MENDES, Ricardo, Descobrimdo a fotografia nos manuais: América 1840-1880. In:FABRIS, Anna Teresa Fotografia usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998, p.122.

¹⁷⁰OCAMPO, Victoria. L’Herne /Fayard,Paris, 1983, p.22.

¹⁷¹SCHWARTZ, Jorge. Borges no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p.136.

¹⁷²COZARINSKY, Edgardo. Borges em-e-sobre cinema. Trad. Laura J. Hosiasson, Rio de Janeiro: Editora Iluminuras, 2000, p.14.

1.5 O fotógrafo flâneur e a biografia de Marcel Schowb

Assim como no Cinema, há uma profunda relação entre a Literatura e a Fotografia, como possibilidade da escrita biográfica, como descreveu Roland Barthes no livro *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. O crítico literário escreve que ao fotografar um sujeito, o retratista o transforma em uma máscara que busca representar na imagem retratada todo um grupo que está a margem.

Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de história. É o que ocorre com o retrato de William Casby, fotografado por Avedon: a essência da escravidão é aqui colocada a nu: a máscara é o sentido, na medida em que é absolutamente puro (como o era no teatro antigo). É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos: Nadar (a burguesia francesa), Sander (os alemães da Alemanha pré-nazista), Avedon (a high-class nova-iorquina).¹⁷³

Dentre os artistas flâneur citados por Roland Barthes, destaca-se o fotógrafo francês Felix Nadar, que atuou como jornalista e caricaturista, e durante o século XIX se tornou um homem de imprensa sendo reconhecido por ser um dos principais defensores da fotografia enquanto arte autônoma, desconectada de fins comerciais. Como escreve Maria Morris Hambourg, “Nadar fazia de sua vida a matéria de sua arte e de sua arte, um diálogo com o público”.¹⁷⁴

Além das atividades como jornalista e escritor, era um aficionado por balonismo tendo registrado essas experiências em livros biográficos como o *Les memoires du “Géant”*, escrito em 1864, que tinha como objeto o registro das aeronaves, *Quand j’étais étudiant*, escrito em 1856, onde são narradas as memórias estudantis, e *Intime*, escrito em 1895, em que descreve a sua amizade com o escritor Charles Baudelaire, e *Quand j’étais photographe*, publicado em 1900, relatando a sua vida como fotógrafo. Como observa Françoise Heilbrun:

Nadar pensa claramente na posteridade à qual ele quer se apresentar sob uma luz mais favorável. [...] Não podíamos parar de citar artigos de imprensa, livros, ações, gravuras, cartas manuscritas, fotografias, pelas quais Nadar se retratava habilmente. Ele tinha a arte de construir sua lenda dos *bad boys*, inventar uma vida de estudante e por sua vez, construir seu perfil como republicano, boêmio, libertador da Polônia, agente secreto etc.¹⁷⁵

¹⁷³BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. tradução Júlio Castañon Guimarães. Ed: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980, p.58.

¹⁷⁴HAMBOURG, Maria Morris. *Catalogue Nadar, les annés créatrices: 1854-1860*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994, p.6.

¹⁷⁵HEILBRUN, Françoise. *Catalogue Nadar, les annés créatrices: 1854-1860*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994, p.168.

Podemos perceber que, ao compor os seus escritos biográficos, Felix Nadar se descreveu como um intelectual, escritor e fotógrafo que se constrói a margem, como um estudante *bad boy* ou como um artista boêmio e flâneur. Na leitura de Elizabeth Anne MacCauley, o fotógrafo e escritor foi um dos primeiros que soube “comercializar a boêmia” ao retratar em seus ateliês não apenas uma freguesia burguesa, mas também escritores e artistas, músicos e jornalistas que também compunham os grupos de flâneur, que estão a margem e permitia-lhes encontrar sua semelhança nas imagens produzidas pelo objetivo do fotógrafo:

O sucesso de Nadar no St. Lazare deve-se, sem dúvida, em parte à sua capacidade de agradar o pequeno mercado boêmio elitista que compreende seus amigos e colegas jornalistas. Sua rejeição de adereços elaborados, roupas de bom gosto e iluminação difusa foram apreciadas por assistentes que ousavam ser diferentes.¹⁷⁶

Dentre os amigos que frequentavam o ateliê do fotógrafo na rue des Capucines estão escritores como Charles Baudelaire, Alexandre Dumas e Julio Verne. Ao fotografar as personalidades, buscava compor uma obra de arte, já que para o retratista, na modernidade, a sua função deveria ser capturar os valores humanos, realçando a dignidade do personagem representado, como se pode perceber nesse comentário sobre a fotografia de Baudelaire, na obra *Quand j'étais photographe*: “E como finalmente deduzir essa individualidade pessoal, como a estranheza ingênua e perfeitamente sincera deste Baudelaire complicado, nascido nativo da terra do hipogrifo e da quimera?”¹⁷⁷

Para Felix Nadar, a fotografia teria a capacidade de tornar a pessoa presente através da qualidade do fotógrafo, ao registrar o momento em que o fotografado, emulando assim a pintura, torna-se uma a imagem que convence a partir da “semelhança”. A percepção da semelhança é tão forte diante de alguns quadros, que acreditamos estar diante da pessoa mesmo, como se fez evidente com o impacto gerado pelas fotografias de celebridades, na exposição de 1855, em Paris:

A platéia estava cheia de curiosidade, como se estivesse ofegando na frente dos numerosos retratos de personagens conhecidos que ele ainda não conhecia, de belezas teatrais que ele só pôde contemplar de longe e que lhe foram reveladas nas imagens em que o próprio pensamento parecia viver.¹⁷⁸

¹⁷⁶MCCAULEY, Elizabeth Anne. Caricature and Photography in Second Empire Paris. In: Industrial Madness, New Haven, Yale University Press, 1994, p.141.

¹⁷⁷NADAR, Felix. *Quand j'étais photographe*, Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1979, p.132.

¹⁷⁸NADAR, Felix. *Quand j'étais photographe*, Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1979, p.103.

Assim, a fotografia para Felix Nadar, compreendida como arte, permitiria revelar a expressividade de cada indivíduo, pois cabia ao “artista lançar mão de determinados efeitos luminosos, congeniais à fisionomia a ser retratada, para que esta revelasse a ‘semelhança íntima’ do modelo”¹⁷⁹. Nesse sentido, seria preciso retirar da fotografia todos os elementos que poderiam se interferir na individualidade do fotografado, privilegiando o fundo infinito neutro.

Nadar compreendia o exercício da fotografia como arte, ou seja, não apenas a reprodução da realidade. Podemos perceber essa auto-consciência artística em 1857, quando ele moveu um processo contra o seu irmão mais novo, Adrien Tournachon, para impedir o irmão de utilizar seu pseudônimo “Nadar”.¹⁸⁰ Nessa reivindicação, o retratista revela que o que definiria a importância da sua profissão é o talento individual, que a fotografia dependeria da visão particular do fotógrafo e a capacidade deste de capturar a imagem do retratado em um momento que o imortalizaria para a posteridade.

Durante o século XX, outro fotógrafo que assumiu a perspectiva de flâneur foi o alemão August Sander, em especial no seu trabalho de fotografia documental intitulado *Homens do século XX*, onde buscou retratar os grupos de indivíduos que comporiam o “rosto da época”, o que gerou inquietação nos nazistas, pelos idos 1934, pois esses retratos não correspondiam ao arquétipo racial que o regime pregava.¹⁸¹

Na obra *Homens do século XX*, August Sander buscou organizar sete grupos temáticos sequenciais, sendo eles: *O camponês*, *O artesão*, *A mulher*, *As categorias sócio profissionais*, *Os artistas*. *A grande cidade* e *Os últimos dos homens*, dispostos em quarenta e nove pastas, compondo uma série de seiscentos e dezenove retratos, que buscavam representar a identidade do povo alemão desde a unificação em 1871 até 1930. O próprio fotógrafo Sander observa, ao definir os tipos de sociedade:

Como o indivíduo isolado não faz a história de seu tempo, mas caracteriza a expressão de uma época e exprime seus sentimentos, é possível apreciar a fisionomia de toda geração e lhe dar uma expressão fotográfica. Este quadro da época será ainda mais compreensível se nós justapusermos em série clichês de tipos representado os grupos mais diversos da sociedade humana.¹⁸²

¹⁷⁹NADAR, Felix.Revendication de la propriété exclusive di pseudonyme Nadar.In: MICHEL Frizot,FRANÇOISE Ducros,(org.). Du bon usage de la photographie. Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p.9.

¹⁸⁰NADAR, Felix.Revendication de la propriété exclusive di pseudonyme Nadar.In: MICHEL Frizot,FRANÇOISE Ducros,(org.). Du bon usage de la photographie. Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p.9.

¹⁸¹BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia. tradução Júlio Castañon Guimarães. Ed: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980, p.60.

¹⁸²SANDER, August. Hommes du XX siècle In: CONRATH-SCHOLL, Gabriele. August Sander: Hommes du XX e siècle- un concept em évolution. Paris: La Martinière, 2002, p.103.

Assim, o operário de extração de minério, que se tornou fotógrafo internacionalmente reconhecido, buscou apresentar em *Homens do século XX* a relação entre indivíduo e sociedade, destacando como a personalidade e os valores que formam o sujeito são incorporados pelos grupos em que estão inseridos. No retrato de um sujeito pode-se representar um tipo social e o conjunto de fotografias revelaria “a expressão de uma época” ao observador; portanto, seria a partir do indivíduo que se compreenderia a sociedade.

O crítico de arte John Berger, ao analisar as fotografias de August Sander do grupo temático intitulado de *O camponês*, lembra que o fotógrafo, ao buscar revelar a expressão da sociedade alemã e dos grupos sociais vistos à margem como os fazendeiros, compõe essa imagem escolhendo como esses indivíduos deveriam se expressar e se portar e mesmo as roupas que deveriam vestir.

O ano é 1914. Os três jovens pertencem, no máximo, à segunda geração que usava ternos assim na zona rural europeia. Vinte ou trinta anos antes, essas roupas não existiam a um preço que camponeses pudessem pagar. Entre os jovens de hoje, ternos escuros formais tornaram-se raros nos vilarejos, ao menos na Europa Ocidental. Mas na maior parte do século XX a maioria dos camponeses — e a maioria dos operários — usavam ternos escuros de três peças em ocasiões cerimoniais, nos domingos e nos feriados. Quando vou a um enterro no vilarejo em que vivo, os homens de minha idade e mais velhos ainda os usam. Claro que houve mudanças na moda: a largura das calças e das lapelas e o comprimento dos paletós têm mudado. Mas o caráter físico do terno e sua mensagem não mudam.¹⁸³

Nesse projeto, o fotógrafo August Sander buscou representar os tipos sociais que compõem a identidade do povo alemão e, a partir desses retratos de indivíduos apresentar os tipos que vivem à margem, fazendo também uma crítica velada à ideologia nazista. Com isso, deu destaque a figuras e grupos considerados infames, ao mesmo tempo em que atuava também uma espécie de “metteur-em-scène”, construindo meticulosamente a imagem das figuras que retratava, para a elaboração de um grande documentário crítico do seu próprio presente.

Nada me pareceu mais apropriado que dar, pela fotografia e com a fidelidade absoluta à natureza, um quadro de nosso tempo. Os dias passados de todas as épocas nos deixaram escritos e livros ilustrados, mas a fotografia nos deu possibilidades e deferiu outros que a pintura. Ela pode trazer às coisas a beleza mais grandiosa, mas pode trazer a verdade mais cruel; ela pode igualmente enganar de maneira extraordinária. Ver a verdade, tal como deveria ser nosso

¹⁸³BERGER, John. O traje e a fotografia In: BERGUER, John. Para entender uma fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.40.

engajamento, más nós devemos antes de tudo transmiti-la a nossos contemporâneos e à posteridade, quer ela nos seja favorável ou não.¹⁸⁴

Podemos compreender então que, para Sander, a fotografia não tinha apenas o objetivo de emular a realidade, como havia ocorrido com as pinturas e mesmo com os livros e a Literatura, mas principalmente de trazer a dignidade às pessoas comuns. Nesses termos, a beleza mais grandiosa dos retratados ou a verdade mais cruel daqueles que vivem à margem serviam para revelar à posteridade um retrato do lado B da nação alemã durante o período nazista, e construir também uma narrativa a contrapelo da ascensão de Hitler

O historiador americano Fritz Ringer aponta que durante a república de Weimar o proletariado acadêmico era constituído por aqueles grupos que haviam sido prejudicados pela industrialização¹⁸⁵, assim como os camponeses e os artesões. Esses são os principais personagens presentes nos portfólios de fotografias de August Sander, como a *família operaria* de 1912, a *mãe operaria* de 1927, *os estivadores* de 1929, trabalhadores que eram vistos como à margem da vida econômica.

Mas, além desse grupo, *Homens do século XX* se encerra com os infames da sociedade, intitulados *os últimos dos homens*, um grupo formado por *débeis mentais, doentes, loucos e mortos*. Dessa série fazem partes os retratos do *Minerador e o soldado cegos* de 1930, *vítimas de uma explosão* de 1930, *anões* de 1914 e o *débil mental* de 1924. Para Roland Barthes, foram essas imagens que incomodaram especialmente os nazistas: “A Fotografia da Máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar (em 1934, os nazistas censuraram Sanders porque seus “rostos da época” não correspondiam ao arquétipo nazista da raça).”¹⁸⁶ Assim como os fotógrafos Felix Nadar e August Sander, que buscaram a partir de seu fazer artístico compor retratos que despertavam a inquietação no público e revelar os grupos marginalizados, considerados infames, o escritor francês Marcel Schwob aspirou desenvolver como projeto intelectual. Como é apresentado por Jean Ernest Charles no livro *De Marcel Schwob à Loyson Bridet Moeurs des Diurnales Traités du Journalisme*, uma das maiores características de Schwob é o seu fôlego de pesquisador incansável, que o levava a passar a maior parte do tempo em sua casa cercado

¹⁸⁴SANDER, August. Hommes du XX siècle In: CONRATH-SCHOLL, Gabriele. August Sander: Hommes du XX e siècle- un concept em évolution. Paris: La Martinière, 2002, p.21.

¹⁸⁵RINGER, Fritz K. O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933. São Paulo: Edusp, 2000, p.71.

¹⁸⁶BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia. tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.60.

por livros antigos, enquanto seus passeios frequentemente o levavam à Biblioteca Nacional da França ou Arquivos antigos, onde ele continuava a pesquisar.

E Marcel Schwob é um estudioso perseverante [...] Ele se torna o contemporâneo desses heróis que um após o outro seduz sua curiosidade [...]. Mas Marcel Schwob se distingue pela diversidade, pela multiplicidade de seus gostos eruditos [...] suas encenações de um artista que realmente ressuscita civilizações e almas, ele sempre aborda a perfeição tanto quanto lhe é permitido.¹⁸⁷

A partir dessa arqueologia advinda da pesquisa em arquivo é que Marcel Schwob irá desenvolver o método da biografia imaginária, na obra *Vidas Imaginárias*, a partir do exercício de separação da História e da escrita da biografia, no propósito de transformar o gênero biográfico em expressão literária e obra de arte.

Marcel Schwob, ao compor a narrativa das vinte e duas vidas reunidas no livro *Vidas Imaginárias*, propõe que a história seja um exercício literário, onde os nomes e as épocas são verdadeiros, tirados de documentos e arquivos, mas as narrativas biográficas são ficcionais. Para Schwob, a biografia, diferentemente da História, não teria como objetivo descrever a verdade ou imortalizar os grandes homens e heróis, mais sim coletar o particular de cada indivíduo, constituindo portanto um exercício ficcional de singularização da experiência.

A ciência da história nos mergulha na incerteza sobre os indivíduos. Ele não os mostra para nós, exceto nos momentos que se uniram às ações gerais. Ele nos diz que Napoleão estava doente no dia de Waterloo, que a atividade intelectual excessiva de Newton deve ser atribuída à absoluta continuidade de seu temperamento, que Alexandre estava bêbado quando matou Klitos e que a fístula de Luís XIV poderia ser a causa de algumas de suas resoluções. Todos esses fatos individuais não têm valor, exceto porque eles modificaram os eventos ou porque poderiam ter mudado sua latitude. São causas reais ou possíveis. Você tem que deixá-los para os cientistas. A arte é o oposto de ideias gerais, descreve apenas o indivíduo, quer apenas a única coisa. Não classifica, desclassifica.¹⁸⁸

Assim, o exercício proposto por Marcel Schwob, a biografia, é um espelho no qual está representada a narrativa da vida do biografado a partir da sua singularidade e não da descrição de eventos gloriosos. A escrita biográfica de Schwob possibilita que qualquer indivíduo seja digno de ser biografado e figurar como herói da história, com ou sem maiúscula. Portanto, do mesmo modo que a beleza de uma pintura não reside no caráter do autor que reproduz, mas na capacidade do pintor em retratar o personagem, Schwob

¹⁸⁷ERNEST-CHARLES, Jean. De Marcel Schwob à Loyson Bridet in *Revue Bleue*, nº 20, Paris, 1903. p.90

¹⁸⁸SCHOWB, Marcel. *Vidas Imaginárias*, ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, p.8

compreende que a harmonia de uma biografia não dependeria do seu protagonista, mas sim de como este é representado pelo escritor. Consequentemente em *Vidas Imaginárias*, cria-se um microcosmo em que personagens ilustres da História aparecem ao lado de outros anônimos, criando uma cronologia que vai da antiguidade até os dias atuais, como Paul Léautaud observa sobre o livro:

[...] são especialmente os jogos suntuosos de um artista, um estudioso, um curioso todos os campos do pensamento e da arte, e que possuíam em um grau incomparável o dom de escolher e juntar, com um recurso de invenção nunca exausto e sempre diferente.¹⁸⁹

Os eventos de seu tempo o interessaram profundamente e ele os refletiu, comentou e abordou ,sob sua faceta de jornalista. Os editoriais que ele escreveu para *Le Phare de la Loire*, o diário de sua família e outras publicações são uma boa prova disso. Marcel Schowb busca reunir os ecos de movimentos e grupos sociais que não eram considerados objetos dignos da Literatura, causando assim uma dissociação entre objeto literário e forma narrativa como gênero da biografia.

Sua veia fantástica se mescla com uma preferência pelos marginalizados da história em uma escritura límpida, elegante é precisa carregada de um fino humor e de uma essencial compaixão. Pouco antes de 1891, conheceu a jovem Louise, uma trabalhadora de espírito infantil, que vivia de maneira mais humilde e que, em ocasiões, havia praticado a prostituição.¹⁹⁰

Acreditamos que as obras de Marcel Schowb, como *O Livro de Monelle*, de 1894, e *Vidas Imaginárias* de 1895, podem ser compreendidas como síntese da relação feita na modernidade entre a burguesia que estava em ascendência e a o compromisso de representar os grupos periféricos com quem estes burgueses se relacionavam; as prostitutas como Monelle ou o condenado por roubo na marinha, o Major Stede Bonnet, e o assassino francês William Burke. Podemos compreender que Marcel Schowb incorpora nos seus escritos a figura moderna do *flâneur*, compreendido como observador errante e distanciado da modernidade. Em obras como *O Livro de Monelle* e *Vidas Imaginárias* , buscou representar personagens marginalizados ou infames, como os ladrões e as prostitutas, e como esses grupos são intimamente relacionados com a modernização das cidades, em especial para Schowb, a cidade de Paris.

Charles Baudelaire representa essa condição na Literatura Francesa Moderna no texto *Le peintre de la vie moderne*, em que, segundo Berta Kleingut de Abner, o busca

¹⁸⁹LÉAUTAUD, Paul. "Marcel Schwob" in *Mercure de France*, Paris, 1905, p.169.

¹⁹⁰MILLÁN, Julio Pérez. *Estudio Preliminar de Vidas imaginarias*, ed. Centro Editor de América Latin, Buenos Aires, 1980, p.4.

mostrar nas expressões da produção da arte, pintura, escultura e escrita a recorrência de uma contradição essencial, conjugando o divino e o diabólico, o real e o ideal e o inferior ao superior. É a partir dessa dicotomia que a produção artística moderna e conceitualizada por Baudelaire; em sua obra, a cidade de Paris consubstancia as contradições entre o espaço sublime e de elevação da arte e da cultura, e a onipresença do choque, da pobreza e violência: “trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo sombrio dos habitantes da grande cidade”¹⁹¹. Sendo assim, o flâneur é o modo de ligação da Burguesia e dos grupos periféricos da cidade ou infame. Como afirma Baudelaire:

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lança sobre sua folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!¹⁹²

Assim como Marcel Schowb é compreendido por Jorge Luís Borges como um flâneur, que criou e desenvolveu o método no qual os infames poderiam ser descritos com a dignidade biográfica na obra *Vidas Imaginárias*, assim também acontece com a figura do escritor argentino Evaristo Carriego, que o permite compreender o subúrbio de Buenos Aires.¹⁹³ É o que veremos a seguir.

Capítulo 2 – A Tradição da Violência: Narrativas de Delito na Literatura Argentina

2.1 Evaristo Carriego: Dos Compadritos ao Homem da esquina Rosada

Nesse capítulo buscaremos compreender como, a partir de seu retorno da Europa para Buenos Aires, Borges buscou rememorar e ampliar os elementos de sua biblioteca intelectual, ao mesmo tempo em que se distanciava das Vanguardas Europeias e buscava

¹⁹¹BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.47.

¹⁹²BAUDELAIRE. Charles, O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 173

¹⁹³BORGES, Jorge Luis. Eduardo Gutiérrez In: Jorge Luis Borges Obras Completas I. (1923-1949). Editora Globo, Buenos Aires, 1998, p.103

se aproximar da tradição autóctone, retomando o diálogo com escritores argentinos como Carriego e outros.

Como destaca Gustavo Neves Franco no livro *As Formas da Infâmia política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)*¹⁹⁴, o momento de retorno a Argentina de Jorge Luis Borges é marcado por uma atmosfera de frustração por motivos de ordem política e econômica ocasionadas por fatores internos e externos. O primeiro motivo era o descontentamento da população por uma reversão de expectativas, à medida que a crença do crescimento econômico e a ascensão da elite através da comercialização de grãos foi frustrada pela quebra da bolsa de valores que ocorreu em 24 de outubro de 1929, em Nova York. O Presidente argentino Hipólito Yrigoyen havia sido reeleito com o apoio das elites e da classe média; porém, devido a sua inação diante da crise econômica, houve um forte sentimento de contrariedade da população em relação ao presidente e aos demais integrantes do governo.

Assim, parte da imprensa que havia anteriormente apoiado a campanha de Yrigoyen passou a assumir discursos críticos contra o governo e, juntamente aos grupos conservadores, buscou se aproximar dos grupos de militares que, em torno do general José Félix Uriburu, promoveu um golpe dispondo Yrigoyen em 6 de setembro de 1930. O governo de José Félix Uriburu¹⁹⁵ buscou se estabilizar no poder através de medidas violentas contra os opositores e na construção de uma narrativa de um passado ligado a conquistas militares do século XIX, da qual a Argentina estava em tese se desviando através da figura de Hipólito Yrigoyen, que era apresentado por ele como um líder corrupto, que tinha tomado controle dos recursos estatais, cabendo a Uriburu o papel de herói redentor, que iria retomar a presidência dos usurpadores.

Essa disputa narrativa foi certamente o fenômeno que interessou a Jorge Luis Borges, como podemos perceber quando este rememora as lembranças desses acontecimentos com Alfonso Reyes, em especial o apoio da população no golpe militar que, ao depor Yrigoyen, serviu de legitimação para um ditador, que logo cuidou de construir a sua própria ficção auto-engrandecedora, :

Quanto à eliminação do Doutor, posso assegurar-lhe que, em que pese sua necessidade, sua bondade final, sua justiça, ela nos deixou um

¹⁹⁴ FRANCO, Gustavo Neves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de *As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.15.

¹⁹⁵ FRANCO, Gustavo Neves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de *As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.18.

desagradabilíssimo ambiente. A revolução (ou quartelada com apoio público) é uma vitória do bom senso sobre a inépcia, a frequente desonestidade e a ofuscação, mas essas más coisas correspondiam a uma mitologia, a uma felicidade: à imagem excêntrica do Doutor, conspirador e tácito mesmo na Casa Rosada. Buenos Aires, agora, tem tido que repudiar sua mitologia caseira, e ver motivos de entusiasmo em heroísmos em que ninguém realmente acredita [...] Sacrificar o mito pela lucidez, que lhe parece? Shaw, sem dúvida, aprovaria. Não sei se escrevo com precisão: antes (repito) possuíamos idiotia, mas com barulhentos diários opositores, com seus vivos e mortas, com uma idolatria cômoda que florescia nas paredes, nas milongas e nas letras de tango; agora, temos independência com lei marcial, uma imprensa bajuladora, metidos a besta com seus inseparáveis distintivos e a ficção de que o regime anterior era cruel e tirânico.¹⁹⁶

Podemos compreender que, na análise escrita por Borges para seu amigo Reyes, o segundo mandato de Yrigoyen pode ser lida através da linguagem mitológica, onde a História Argentina, com seus documentos oficiais e fatos, se mescla com uma narrativa literária, em que as ações adquirem aspectos ficcionais e simbólicos, e há uma série de contágios recíprocos entre ficção e evento político. O Presidente Hipólito Yrigoyen se torna, na interpretação borgeana, um personagem excêntrico cujas características de conspirador tácito modificaram a composição mitológica de Buenos Aires, consolidando a ideia de uma região fundada na ambiguidade da violência e na coragem dos militares e gaúchos, representados pelas milongas e pelas letras de tango.

Porém, com o golpe militar protagonizado por José Félix Uriburu, na leitura de Jorge Luis Borges, não se restaura a fundação mitológica argentina, mas sim uma versão deturpada desse passado, possibilitando uma releitura bajuladora em torno de Uriburu, apresentando o governo de Yrigoyen como cruel e tirânico.

Ambos os personagens são apresentados como afastados da narrativa mitológica da Argentina, sendo o motivo desse afastamento a modernização de Buenos Aires, e principalmente o esquecimento de narrativas fundadoras que formavam uma mitologia argentina. A narrativa desenvolvida por Uriburu buscava o controle da política nacional a partir de um ataque a figura de Yrigoyen e de seus correligionários, sendo essa atitude interpretada por Borges apenas como indisfarçável sarcasmo: “não éramos cruéis. Sequer éramos astuciosos. Éramos somente idiotas.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. Carta a Alfonso Reyes (1930). Apud PACHECO, Jose Emilio. “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. Revista de la Universidad de México, v. 34, n. 4, diciembre de 1979, p.18.

¹⁹⁷ BORGES, Jorge Luis. Carta a Alfonso Reyes (1930). Apud PACHECO, Jose Emilio. “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. Revista de la Universidad de México, v. 34, n. 4, diciembre de 1979, p.18.

Para o professor Edwin Willianson no livro *Borges, una vida*¹⁹⁸, desde essa época em que retornou a Buenos Aires há um interesse por desenvolver um projeto literário que buscasse retornar as lendas e mitos que demonstrassem os valores da História Argentina e permitissem a constituição de uma Literatura Nacional. A primeira empreitada desenvolvida por Jorge Luis Borges ,em conjunto com outros intelectuais, era escrever uma antologia que buscasse mapear os bairros de Buenos Aires, em que cada escritor apresentaria um poema sobre um dos bairros, acompanhado de uma ilustração da lavra de sua irmã Norah Borges.

Na obra biográfica sobre Evaristo Carriego, Jorge Luis Borges enfatiza a artificialidade que circunda toda e qualquer biografia. Em suas palavras, todo biógrafo possui a vontade genuína de executar despreocupadamente a tarefa paradoxal de despertar nos outros, recordações que pertenceram a um terceiro. Por mais que tenha conhecido pessoalmente Carriego, Borges percebe que escreve a respeito dele, partindo de certo acúmulo de recordações e de outros relatos:

Acreditei, durante anos, que tinha crescido num subúrbio de Buenos Aires, um subúrbio de ruas perigosas e de ocasos visíveis. A verdade é que cresci num jardim, atrás de grades com lanças, e numa biblioteca de inumeráveis livros ingleses. Palermo do punhal e da guitarra andava (me afirmam) pelas esquinas, mas os que habitavam minhas manhãs e trouxeram agradável horror às minhas noites foram o corsário cego de Stevenson, agonizante sob as patas dos cavalos, e o traidor que abandonou seu amigo à luz da lua e o viajante do tempo, que trouxe do futuro uma flor murcha, e o gênio, durante séculos encarcerado no cântaro salomônico, e o profeta velado do Kurossan, que, por trás das pedras e da seda, ocultava a lepra. Contudo, o que havia do outro lado do gradil com lanças? Que destinos vernáculos e violentos foram-se cumprindo a alguns passos de mim, no obscuro armazém ou no baldio sem leis? Como foi aquele Palermo, ou como deveria ter sido para que fosse belo evocá-lo? A tais perguntas este livro menos documental que imaginativo quis responder.¹⁹⁹

Evidentemente, aí se inscrevem os princípios da narrativa de Borges: aquele em que a obra é construída a partir de vários relatos, como num jogo de espelhos à *Citizen Kane*. Noutras palavras, a biografia é o resultado de leituras e releituras, que recriam a imagem do biografado através da palavra, a partir da qual nos é dada a imagem de Carriego. Imagem que o biógrafo deseja comunicar e que é uma forma de representação. A linguagem traça o perfil do biografado, cujo referente foi necessariamente desfigurado e reconfigurado na escrita.

¹⁹⁸ WILLIANSON, Edwin. *Borges, una vida*. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 168.

¹⁹⁹ BORGES, Jorge Luis. . “Palermo de Buenos Aires”. In: Evaristo Carriego. vol. 1, 1997, p.115.

Penso que o nome de Evaristo Carriego pertencerá à *ecclesia visibilis* de nossas letras, cujas instituições piedosas-cursos de oratório, antologias, histórias da literatura nacional –contarão definitivamente com ele. Também penso que pertencerá à mais verdadeira e reservada *ecclesia invisibilis*, à dispersa comunidade dos justos, e que essa melhor inclusão não se deverá à fração de pranto de sua palavra. Tenho tentado fundamentar essas opiniões. Tenho considerado também-talvez com preferência indevida- a realidade que se propôs imitar. Quis proceder por definição, não por suposição: perigo voluntário, pois suspeito que mencionar rua Honduras e se abandonar à repercussão casual de seu nome é método menos falível – e menos fatigante-que defini-lo como prolixidade. O amante dos temas de Buenos Aires não se impacientará com essas delongas. Para ele, acrescentei os capítulos do suplemento. Usei o utilíssimo livro de José Gabriel e os estudos de Melián Lafinur e de Oyuela. Buenos Aires, 1930.²⁰⁰

A figura de Evaristo Carriego, para Jorge Luis Borges, está alinhada aos grandes escritores presentes no seu cânone literário universal, permitindo ao leitor observar os temas infames de sua terra natal, com personagens e histórias que foram esquecidos apenas porque são suburbanos. Beatriz Sarlo no livro *Borges, un escritor en las orillas*²⁰¹, aponta que esse projeto literário, de cariz mais local, não contraria a visão de um projeto universalista borgeano, pois, através dos estudos, em especial da biografia de Evaristo Carriego, o escritor busca ampliar o seu objeto de análise, ao estabelecer conexões com zonas periféricas de Buenos Aires. Ou seja, Borges busca dar visibilidade ao espaço demarcado pela periferia de Buenos Aires, utilizando-se tanto da tradição literária como do gênero biográfico.

A vindicação da antiguidade de Palermo deve-se a Paul Grossac. Está registrada nos *Anais da Biblioteca*, numa nota da página 360 do tomo quatro; as provas ou documentos foram publicados muito depois no número 242 de *Nosotros*. Trazem-nos de volta um siciliano, Domínguez (Domenico) de Palermo da Itália, que acrescentou a seu nome o de sua pátria, talvez para manter, pelo menos, um sobrenome não hispânico, “e chegou com vinte anos e casou-se com filha de conquistador”. Este, portanto, Domínguez Palermo, fornecedor de carne para a cidade, entre os anos de 1605 e 1614, possuía um curral perto do Maldonado, para abrigo ou matança de rebanho selvagem. Degolado e suprimido foi esse rebanho, mas restou-nos a precisa referência a “uma mula tordilha que anda pela chácara de Palermo, no limite desta cidade.” Posso vê-la absurdamente clara e pequenina, no fundo do tempo, e não quero somar-lhe pormenores.²⁰²

Para narrar a história de Palermo, obairro em que cresceu Jorge Luis Borges e onde viveu Evaristo Carriego, Borges busca traçar uma mitologia fundacional que parte

²⁰⁰ BORGES, Jorge Luis. Carta a Alfonso Reyes (1930). Apud PACHECO, Jose Emilio. “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. Revista de la Universidad de México, v. 34, n. 4, diciembre de 1979, p.18.

²⁰¹SARLO, Beatriz S. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p.75-84.

²⁰² BORGES, Jorge Luis. Carta a Alfonso Reyes (1930). Apud PACHECO, Jose Emilio. “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. Revista de la Universidad de México, v. 34, n. 4, diciembre de 1979, p.119.

dos Anais de biblioteca de Paul Grossac, genealogia onde se percebe também uma ambiguidade: ao invés de uma fundação gloriosa, nos é apresentada a história de um imigrante italiano que, através da violência da matança de rebanho, buscou gerar o lucro com a venda de carne e através dela se estabilizar. Assim podemos compreender que Jorge Luis Borges tem o intuito de registrar em sua literatura, histórias que ficaram às margens de Buenos Aires e através das narrativas criar entrelaçamentos que conjugam espaços geográficos, temporais e tradições literárias, em especial as europeias. Dentro desse movimento se encontram os primeiros livros de poesia como *Fervor em Buenos Aires*, a biografia de Evaristo Carriego, sendo que o viés cosmopolita e eurófilo se apresenta de forma mais clara na obra *História universal da infâmia*, através da inspiração de Stevenson, Chesterton, mas também de Carriego.

Como aponta Beatriz Sarlo a respeito da *História universal da infâmia*, o escritor Jorge Luis Borges procura atuar como um compilador e um bibliotecário no exercício de composição dessa obra, pois ajunta histórias já existentes, provenientes de outros livros e fontes, que por ele são reescritas e manipuladas através da ironia, paródia e também de *acriollamiento*.²⁰³ Assim, Jorge Luis Borges permite uma dupla aproximação na *História universal da infâmia*, através de uma insólita e nada canônica biblioteca da literatura universal, onde se encontram autores como Marcel Schwob, Thomas de Quincey e Chesterton com autores argentinos como Carriego. Tal aproximação ocorre para Jorge Luis Borges através de suas narrativas sobre episódios atrozos compostos de vinganças, duelos de facas, traições e mortes cometidas na Buenos Aires periférica ao lado de bairros periféricos de Nova York, Londres e Japão. Podemos compreender essa aproximação que rompe elementos geográficos e temporais através da percepção do crítico literário uruguaio Emir Rodríguez Monegal²⁰⁴ no texto *Tradição e Renovação*, onde aponta nesse exercício de escrita uma mescla entre os gêneros tanto da retórica clássica como do romance policial, pois para o escritor os gêneros não desaparecem: eles se transformam e se imbricam, gerando novas formas de expressão.

Como afirma Monegal em *Borges: uma biografia literária*,²⁰⁵ durante a década de 1920 até os princípios dos anos de 1930, a produção intelectual de Jorge Luis Borges é demarcada pela temática da violência, da brutalidade e da morte. Trata-se de uma

²⁰³SARLO, Beatriz S. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p.117.

²⁰⁴MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma biografia literária*. Editora: Tierra Firme, México, 1993, p.45.

²⁰⁵ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Jorge Luis Borges: a literary biography*. New York: E. P. Dutton, 1978, p.45.

uforma de exercícios da escrita onde os personagens atuam quase sempre de maneira sórdida e infame, ganhando a fama necessária para serem apresentados através da biografia. Beatriz Sarlo²⁰⁶ observa que são esses os personagens infames que ficaram escondidos nas grandes narrativas dos clássicos da Literatura e principalmente na Historiografia que privilegiava os grandes homens, até serem finalmente desentranhados pelo encontro do escritor culto com o morador anônimo dos bairros periféricos da Argentina.

Pois Carriego oferecia a Borges a possibilidade de evocar uma Palermo perdida, à qual o escritor renunciava em um gesto que era também uma declaração de amor e gratidão. O texto surge da percepção de que as antigas formas de vida do bairro estavam em processo de declínio, sem que nenhum projeto de resgate ou renascimento destas formas através da poesia, da música ou da metafísica pudessem evitá-lo. Nesta mesma operação, portanto, Borges negava o estatuto ontológico e inviolável que havia antes atribuído ao espírito criollo dos subúrbios, inserindo-o em um curso temporal, que consome todas as coisas, e as torna objeto de uma aspiração sentimental, mas asceticamente resignada à perda. Em resumo, tratava-se de uma substituição da epopéia cósmica pelo idílio; do reconhecimento de uma fratura na realidade histórica, que o olhar do poeta recusava, e da instalação da voz do prosador neste mesmo espaço de ruptura.²⁰⁷

É através dessa inspiração em Carriego que Borges vai se aproximar de intelectuais que lhe apresentam outra realidade que não a dos livros, como buscaremos apresentar nesse segundo capítulo, através de autores como Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Evaristo Carriego.

Como afirma Beatriz Sarlo²⁰⁸, com a obra *História universal da infâmia* Jorge Luis Borges funda uma concepção estética em que o escritor é fundamentalmente um leitor inserido em uma biblioteca, onde a escrita não reproduz o mundo real enquanto exclusivamente uma invenção do escritor, mas emerge como o resultado dessas múltiplas camadas de leituras.

“Direi sem restrição o que sei, sem omissão nenhuma, porque a vida é recitada como um delito (porque a vida é modesta como um delito), e não sabemos quais são as ênfases para Deus”, ele escreve, anunciando seu propósito de evitar maiores exaltações. “Além disso, o circunstancial é sempre patético”.²⁰⁹

²⁰⁶SARLO, Beatriz S. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p.115.

²⁰⁷FRANCO, Gustavo Naves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955). Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.67.

²⁰⁸SARLO, Beatriz S. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p.117.

²⁰⁹ BORGES, Jorge Luis. El Paso de los Libres, de Arturo Jauretche. Prólogo”. In: Textos Recobrados 1931-1955, 107.

Como já dissemos, através da leitura de Carriego, Borges pôde observar a cotidianidade do subúrbio que lhe era até então desconhecido. Podemos perceber essa relação pelas lentes do escritor argentino Alan Pauls, no texto *Política del pudor*²¹⁰, em que este afirma uma vinculação afetiva entre o narrador não nomeado da biografia sobre Evaristo Carriego e o próprio poeta, situando assim Jorge Luis Borges em uma zona intermediária entre o desejo espelhado por Carriego e o estranhamento necessário para analisar o objeto.

Podemos perceber algo dessa ambiguidade no poema escrito por Evaristo Carriego intitulado *Juan Moreira*, como observa Josefina Ludmer no livro *O Corpo do Delito*, no capítulo sobre a tradição dos Moreira, no qual analisa os primeiros autores que buscaram descrever o papel dos criminosos na literatura da classe média. Evaristo Carriego foi a primeira pessoa que apresentou o personagem “que passou dos ardentes jogos do lupanar às baionetas policiais e aos balaços”²¹¹, sendo ligado por Jorge Luis Borges a origem dos subúrbios:

Carriego liga o tango, Moreira e os orilleros, e Borges cita o poema “A alma do subúrbio” das Misas hereges: “no compasso de um tango, que é La morocha/ luzem ágeis cortes dois orilleros [...] o argentino acha seu símbolo no gaúcho e não no militar, porque o valor cifrado naquele pelas tradições orais não está a serviço de uma causa e é puro. O gaúcho e o compadre são imaginados como rebeldes; o argentino, diferente dos americanos do Norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado” conclui Borges depois de ler o anarquista Carriego.²¹²

A origem dos subúrbios só é compreendida por Jorge Luis Borges, através da leitura das obras de Evaristo Carriego, em especial do livro *Misas Hereges*. É só através da leitura de Carriego que o cego Borges pode enxergar os subúrbios e conseqüentemente os seus personagens e os mecanismos pelos quais a vida nos subúrbios podia se tornar uma encenação passível de ser ficcionalizada.

Ao contar a história do seu bairro de Palermo e do subúrbio de Buenos Aires, onde o próprio autor viveu e conheceu Evaristo Carriego, Borges, ao abordar sua fundação por meio do açougueiro Domínguez Palermo, adiciona uma nota comparativa com o livro *Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon. Essa aproximação entre o livro de Gibbon e o fundador do bairro de Palermo é uma forma muito peculiar de observar o mundo; Jorge Luis Borges se utiliza da incorporação de referências literárias,

²¹⁰PAULS, Alan. *Política del pudro*, in: *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2000, p.47.

²¹¹ LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.312.

²¹² LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.312.

o que aproximaria a infâmia da modernização argentina da decadência do império romano, sendo que o declínio de ambos os sistemas foi revertido em transcendência estética, que tinha como pano de fundo o esvaziamento da tradição cultural.

Assim, a infâmia não estaria nos atos de violência que teriam ocorrido como fundamento e ponto de origem do bairro de Palermo na década de 1880. O período em que Evaristo Carriego chegou no bairro foi também quando a família de Borges veio a residir ali. Podemos perceber nas palavras do próprio Borges a descrição da pobreza como um meio idílico que mantinha a tradição do pampa:

Palermo era uma despreocupada pobreza. A figueira escurecia sobre o taipal; as varandinhas de modesto destino entregavam-se a dias iguais; a perda corneta do vendedor de amendoim explorava o anoitecer. [...] Havia felicidades também: a jardineira do pátio, o andar orgulhoso do compadre, a balastrada com espaços de céu. [...] No poente, havia becos empoeirados que se iam empobrecendo pela tarde afora; havia lugares em que um galpão da estrada de ferro ou um vazio com pitas, ou uma brisa quase confidencial, inaugurava mal e mal o pampa.²¹³

Podemos perceber um espelhamento dessa relação no conto *Homem da esquina rosada*. Como aponta David Arrigucci, essa é a primeira narrativa ficcional de Jorge Luis Borges. Integra, desde 1935, a *História universal da infâmia*, mas apareceu pela primeira vez, em 1933, com o título de *Hombres en las orillas*, sob o pseudônimo de Francisco Bustos.²¹⁴ Saiu no suplemento do diário *Crítica* da *Revista multicolor de los sábados*, em que o autor exerceu uma produtiva atividade jornalística escrevendo ensaios, resenhas, traduções e vários dos textos foram depois reunidos no livro de 1935. Esses textos, em sua maioria são glosas irônico-paródicas de narrativas alheias, a que Borges imprime um recorte preciso, de repentinas surpresas, com seu estilete pessoal; mas não é esse o caso de *Homem da esquina rosada*.

Segundo David Arrigucci, o próprio conto é um derivado de uma crônica escrita por Jorge Luis Borges, que foi publicada na primeira vez na revista de vanguarda literária *Martín Ferro*, sendo depois em 1928 publicada no livro *El idioma de los Argentinos* com o título de *Hombres pelearon*. Podemos observar que desde a escolha do título da crônica como do conto há marcas do *criollismo* e do fervor nacionalista, traços posteriormente negados pelo próprio Borges:

²¹³ BORGES, Jorge Luis. “Palermo de Buenos Aires”. In: Evaristo Carriego, vol. 1, 1997, p.116.

²¹⁴ ARRIGUCCI, David. Questões de história & tradução-Borges na *Esquina Rosada*. Revista Piauí. Edição 67, Abril, 2012, p.1.

Para o leitor de hoje, habituado à limpidez, à precisão, à elegância clássica de Borges, a linguagem de então pode parecer arrevesada pela retórica e pelo amaneiramento. Tratava de um tipo social, o *compadrito*, espécie de valentão suburbano que vivia ao redor de Buenos Aires; a periferia da cidade não se chamava ainda arrabalde ou subúrbio, mas simplesmente *orilla*. Na verdade, ele era um avatar do gaúcho que exercera um papel decisivo nas lides agropastoris do interior da Argentina e nas lutas intestinas da formação da nação, aplebeado, como gostava de dizer o autor, na cidade que se modernizava, mas mostrava ainda reminiscências da vida do campo. Era como se a cidade continuasse evocando, de algum modo, por meio dessa figura simbólica, a *desaforada llanura*, ou seja, a planície sem termo, espaço do imaginário épico da formação nacional, durante o século XIX.²¹⁵

Para Gustavo Naves Franco, , uma das chaves que nos permitem compreender a genealogia dos textos de *Homem da esquina rosada* é o perfeccionismo que Borges tinha com seus escritos. O conto foi trabalhado meticulosamente no estilo de narrativa, a leitura em voz alta, que o permite emular a maneira de falar de um *compadrito*, desde a publicação na revista *Multicolor* até no livro *História Universal da Infância*.²¹⁶

Um dos motes originais do conto *Homem da esquina rosada* é a fascinação do jovem intelectual com as histórias e os personagens que compunham uma mitologia do seu bairro de Palermo, que para Borges deveriam ser registrados sobre a forma escrita, de maneira fiel a tradição oral, fascinação compartilhada por Evaristo Carriego, como podemos perceber na descrição feita por Josefina Ludmer na obra *O Corpo do delito: um manual* em que um desses personagens Juan Moreira é biografado por Evaristo Carriego:

Carriego inventou o bairro para a literatura argentina, disse Borges em 1930 quando inventou Carriego. Em 1907, a poesia modernista e anarquista do entrerriano Carriego estabelece uma coleção e um mundo: o do “popular” na cidade. Inventa o bairro de Palermo e com ele o tango, a coragem, o corajoso, o orillero, o cortiço, o orgãozinho, a velhinha, a operária tuberculosa, o gringo, a costureirinha, o vendedor de jornais, e também inventa San Moreira. O santo herege de ‘El alma del suburbio’ de Carriego torna-se visível na violência dos compadres de Palermo.²¹⁷

Um dos personagens apresentados por Evaristo Carriego é o coronel da vila do Norte Don Nicolás Paredes, que contava as histórias rurais para Carriego e era fascinado pela forma como essas histórias eram recontadas. Portanto, para Borges as *Misas hereges* onde Carriego registrou essas histórias eram uma obra de aprendizagem, que permitiria dar uma forma retórica aos termos abstratos da Literatura em busca do aplauso popular:

²¹⁵ ARRIGUCCI, David. Questões de história & tradução-Borges na *Equina Rosada*. Revista Piauí. Edição 67, Abril, 2012, p.1.

²¹⁶FRANCO, Gustavo Naves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de *As Formas da Infância: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.73.

²¹⁷ LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.312.

Carriego acreditava ter uma obrigação com seu bairro pobre”, afirma neste sentido o narrador. “Obrigação que o estilo velhaco da época traduzia em rancor (que el estilo bellaco de la fecha traducía en rencor], mas que ele sentia como uma força”. E, logo em seguida, Borges lembra que, junto a biografias romantizadas de gauchos rebeldes e criminosos, a leitura mais frequente de Carriego era o Quijote de Miguel de Cervantes. A identificação que o biógrafo compõe é imediata: como o fidalgo de La Mancha, Carriego possuía a tendência a transfigurar uma realidade inóspita no cenário da encenação de ideais abstratos. Sua obrigação para com o bairro seria a de vestir-lhe a pobreza com a indumentária que imaginava digna de nobres e cavaleiros – ou, no caso, dos antigos heróis da resistência contra o estado centralizador dos unitaristas. Tratava-se de ver nos compadritos, com sua habilidade no manejo da faca, e sua insistente busca de prestígio, uma representação de códigos de honra extintos, atribuídos ao gaúcho, e que deviam ser mobilizados na afirmação de uma opulência sobreposta à aridez de fundo.²¹⁸

No enredo do conto *O Homem da esquina rosada*, temos a história de Don Nicolás Paredes, que era uma das fontes citadas da biografia de Carriego, e se torna o personagem de uma história cujo narrador é um sujeito anônimo, habitante da Villa Santa Maria. Ele conta um episódio marcante em sua vida ordinária, que mesmo ocorrido em sua juventude é vivido na sua memória durante a velhice, sendo contado a um interlocutor que é um homem da cidade grande e no final do conto se identifica com o nome de Borges. O narrador assassina o compadrito valentão Francisco Real, um forasteiro valente proveniente do Norte. Assim, esse episódio se torna memorável porque ao cometer o ato infame e não se acovardar, o narrador anônimo defendeu a identidade de sua vila, pois o compadrito da vila guarda de Don Nicolás Paredes foi desafiado por Francisco Real e não lutou com ele.

Porém, o ato de aparente valentia do narrador anônimo também é um ato de infâmia pois, segundo as pistas fornecidas pelo próprio narrador, o assassinato não ocorreu com a encenação ritual de um duelo entre os compadritos, uma vez que Francisco Real foi morto de modo traiçoeiro, sendo destituído da oportunidade de lutar e vencer, e ocupar assim um lugar na hierarquia dos valentes cujos nomes ficariam imortalizados na História. O narrador aniquila essa possibilidade através da infâmia, condenando Francisco ao anonimato, a perda da glória e da fama.

2.2 Silvina Ocampo: A Infâmia é o feminino ou madame Ching

Outros intelectuais se aproximam de Jorge Luis Borges através de sua formação educacional e da compreensão de que a sua geração deveria assumir o papel de orientação

²¹⁸ FRANCO, Gustavo Naves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955). Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.70.

de um projeto nacional através da restauração cultural. Entre esses intelectuais, destaca-se a escritora, contista, tradutora e poeta Silvina Ocampo.

Membro da elite financeira e intelectual, Silvina Inocência María Ocampo nasceu em Buenos Aires, em 28 de julho de 1903, sendo a mais nova dos seis filhos de Manuel Silvino Ocampo e Ramona Aguirre. Sua educação compreendeu uma sólida formação em idiomas, como a de Borges, com aulas de francês, inglês, espanhol e italiano. Para reforçar a aprendizagem do idioma francês, as disciplinas de Ciências Biológicas, Aritmética e História eram ministradas em francês, sendo esse o primeiro idioma que já lhe permitiu ler e escrever na língua francesa, antes da língua espanhola. Temos outra similaridade com Borges, que havia sido educado em inglês e posteriormente em espanhol.

Silvina Ocampo teve o incentivo de seus familiares para desenvolver suas vocações artísticas, como, por exemplo, participar de peças de teatro, frequentar museus e círculos culturais da Argentina. Uma das características dos membros de tais círculos intelectuais argentinos era uma viagem de estudos pela Europa. Durante o período em que estava na Itália, Ocampo participou de grupos de artistas em que estavam presentes os pintores das vanguardas artísticas, como o surrealista Giorgio De Chirico, o cubista Othon Friesz e o *fauve* André Lhote. Como observa ao jornalista Marcelo Pichon Rivière, em uma entrevista para a *Revista Panorama* em 19 de novembro de 1947:

Não cresci com o espanhol, mas com o francês e o inglês. Quando eu tinha quatro anos e estávamos em Paris. Eu já os sentia como línguas atos; em vez disso, o espanhol sentiu que tinha que inventá-lo, que a linguagem teve que ser refeita. Além disso, parece-me que ir de uma linguagem para outra é muito interessante. Tradução é o máximo interessante. Você tem que encontrar, mesmo que pareça em vão dizer, algo mal feito, uma frase, uma palavra, algo imperfeito, e melhorá-lo. A mesma coisa acontece com as coisas que fazemos: você não gosta delas, você vai corrigindo e assim por diante.²¹⁹

Como Jorge Luiz Borges, ao retornar da Europa para Buenos Aires, desenvolveu trabalhos em que abandonou as Vanguardas Europeias e começou a pensar na produção cultural argentina. Em um desses primeiros trabalhos de pintura, foi acompanhada por Norah Borges, irmã de Jorge Luiz Borges, e a sua irmã Victoria Ocampo, com quem vai ser co-fundadora da revista *Sur*. Em 1940, Silvina Ocampo se casa com o também escritor Adolfo Bioy Casares, ambos os intelectuais muito próximos de Jorge Luis Borges, com quem organizou e publicou um conjunto de contos folclóricos intitulado *Antología de la*

²¹⁹ O CAMPO, Silvina. Así es Silvina Ocampo, por Marcelo Pichon Rivière, *Panorama*, 19 de novembro de 1974, p.3.

literatura fantástica, sendo aí apresentado pela primeira vez o texto *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*. Casares é também o responsável pela formulação das traduções, como confirma a citação abaixo :

No prólogo, para descrever os relatos de Borges, encontro uma fórmula admiravelmente adequada aos mais rápidos lugares comuns da crítica. Suspeito que não faltam evidências de sua eficácia em estimular a distorção da verdade. Eu deploro isso. Em outro parágrafo, movido pelo desejo de análise ou pela vontade das sentenças, aponto cuidadosamente um suposto erro na história de Kipling. Tal objeção, nem uma palavra sobre méritos, forma uma opinião que não é minha. O parágrafo em questão provavelmente foi amaldiçoado. Não apenas ataco uma história favorita nele; Também encontro uma maneira, apesar do ritmo natural da linguagem, que não tolera parênteses tão longos, de acrescentar uma referência a Proust, não menos arbitrária do que desdenhosa. Eu concordo que muito permanece não dito; para não dizer o que não penso. A irreverência ocasional é saudável, mas por que direcioná-la para o que mais admiramos? [...]. Perdoe o gentil leitor pelas efusões pessoais. Esse livro - o primeiro do gênero no qual colaboramos com Borges - sempre foi muito mesclado em nossas vidas. Na última parte da frase, finalmente falo em nome dos três antologistas.²²⁰

Jorge Luis Borges observa, em 28 de junho de 1968, quando já era um autor consagrado, que esse livro, a *Antologia da literatura fantástica*, definiu a sua obra conjunta como “O melhor livro do mundo”.Essa descrição, segundo Daniel Balderston, dá bem conta do o impacto da primeira edição do livro, de 24 de dezembro de 1940:

Um marco na história argentina, não por ser a primeira vez que se fez literatura fantástica (essa tradição remonta pelo menos a Eduardo Holmbert, no século XIX), nem que se traduziram obras fantásticas de literaturas estrangeiras, mas pelo caráter didático, até evangélico.²²¹

No livro *Borges: Uma biografia literária*, Monegal afirma que os três intelectuais responsáveis para compor as antologias sobre o fantástico são Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, que tinham um “bem-intencionado ardor sectário por parte dos antologistas”²²², sendo através da compilação das antologias que promoveriam a “ressureição da literatura hispano-americana”.²²³Tais antologias produzem um grande impacto literário sobre os escritores hispano-americanos, em especial sobre os dedicados ao gênero da literatura fantástica. Como aponta a crítica literária Annick Louis, o papel de Silvina Ocampo foi menosprezado, pois segundo a própria Silvina Ocampo, a ideia inicial da organização de uma antologia que abordaria a temática da literatura fantástica

²²⁰ CASARES, Adolfo Bioy. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006, p.1220.

²²¹ BALDERSTON, Daniel. *De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores*, in Sylvia Saïtta (org.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2004, t. 9, p. 229-51.

²²² MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges: uma biografia literaria*. editora: Tierra Firme, México, 1993, p.45

²²³ MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges: uma biografia literaria*. editora: Tierra Firme, México, 1993, p.45

foi desenvolvida por ela, a partir da inspiração de antologias inglesas.²²⁴ A inspiração nas antologias de Literatura Inglesa pode ser advinda do seu conhecimento precoce de idiomas como inglês, francês e italiano, permitindo-lhe trabalhar como de tradutora de obras como o livro *Poetas Líricos Ingleses na antologia poetas Líricos em lengua inglesa*, em que se encontravam autores como John Milton, William Shakespeare, Geoffrey Chaucer ,entre outros. Esse livro foi realizado em conjunto com outros escritores da intelectualidade argentina, como a sua irmã Vitoria Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock e novamente Jorge Luis Borges, sendo publicado pela editora Océano de Barcelona, em 1999. Nessa obra, o prólogo e a organização do livro ficaram sob a responsabilidade de Silvina, que buscou apresentar cada um dos autores presentes na antologia, sendo a apresentação da escritora *Emily Dickinson*, indicada ao seu amigo Jorge Luis Borges, que escreveu:

Há, que conheço, uma vida mais monótona e solitária do que dar a uma mulher. Ele preferia soar como amor e talvez imaginá-lo e temê-lo. Em sua isolada aldeia de Amherst, ele pode ou isolamento de sua casa e, em sua casa, ou isolamento dos brancos e não ser visto pelos poucos amigos que recebeu. Publicar não era, para ela, uma parte essencial do destino de um escritor; após sua morte, ocorrida em 1886, encontramos em suas gavetas mais de mil peças manuscritas, todas muito breves e estranhamente intensas. Além disso, dá a escrita fugaz de coisas importantes, a profissão ou o hábito da leitura lenta e da reflexão. [...]. Suspeitei que ou conceito de versão literal, desconhecida para os antigos, você vê duas crenças que você não muda uma palavra dada pelo espírito. Emily Dickinson parece se inspirar em Silvina Ocampo com um respeito semelhante. Na maioria das vezes, neste volume, temos as palavras originais na mesma ordem.²²⁵

Assim, no prólogo escrito em 3 de maio de 1985, Jorge Luis Borges faz uma aproximação entre as escritoras Emily Dickinson e Silvina Ocampo, a partir de uma postura de isolamento, que é necessária para a produção literária de ambas as autoras e, de maneira especial, uma postura de introspecção e recolhimento, características que tornam Dickinson uma predecessora. Para Edward Said, esse sentido de aproximação, em que a escrita feminista tem a necessidade mais ligada a um universo solitário, como possibilidade para a potência criativa e intelectual, é muito bem analisado no livro *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf .Ao ser convidada para uma conferência sobre mulheres e ficção, Woolf apresenta, logo no início da sua reflexão, que é crucial para uma mulher exercer a função de escritora ter as condições materiais para a realização dessa atividade.

²²⁴ LOUIS, Annick. Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Nueva Revista de Filología Hispánica, v. 49, 2001, p. 437.

²²⁵ BORGES, Jorge Luis. Emily Dickinson. 1937. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4, Ed: Globo, São Paulo, 2000. p.710.

É uma tática que desarma, naturalmente, mas também envolve um risco pessoal. Essa combinação de vulnerabilidade e argumentação racional dá a Virginia Woolf uma perfeita abertura para entrar no seu tema, representando o “sexo fraco” esquecido, numa linguagem perfeitamente ajustada ao trabalho. Assim, o efeito de um teto todo seu é o de extrair da língua e do poder — a que Woolf chama de patriarcado — uma nova sensibilidade em relação à posição da mulher, ao mesmo tempo subordinada e por vezes esquecida, mas também escondida. Daí as esplêndidas páginas sobre uma Jane Austen que escondia seu manuscrito, ou a raiva recôndita que afetava Charlotte Brontë ou, mais impressionante ainda, sobre a relação entre o masculino, ou seja, valores dominantes, e o feminino, isto é, valores secundários e oclusos.²²⁶

Assim, a tática descrita por Edward Said se aproxima do texto intitulado *A expiação* escrito por Silvina Ocampo em 1961 e publicado na segunda edição da coletânea de *Antologia da Literatura Fantástica*, de março de 1965, como apontado por Adolfo Bioy Casares na introdução desta edição, em que foram acrescentados novos autores, incluindo contos recentes de Silvina Ocampo e do próprio Jorge Luis Borges:

Vinte e cinco anos depois, a sorte favorável permite uma nova edição de nossa Antologia da literatura fantástica de 1940, enriquecida com textos de Akutagawa, Blanco, Léon Bloy, Cortázar, Elena Garro, Murena, Carlos Peralta, Barry Perowne, Wilcock. Além disso, acrescentamos contos de Silvina Ocampo e de Bioy, pois entendemos que sua inclusão já não era sem tempo. O editor se opõe à supressão do prólogo da edição original e me pede que escreva outro. Deixarei que me convença, e redigirei ao menos um *postscriptum*, pois naquele prólogo há afirmações das quais sempre me arrependi. Para consolar-me, argumentei, certa vez, que se um escritor viver bastante vai descobrir em sua obra uma variada gama de erros, e que não se conformar com tal destino indicaria presunção intelectual. No entanto, tentarei não desperdiçar a oportunidade de emenda.²²⁷

Este conto de Silvina Ocampo faz parte do gênero da Literatura Fantástica, em que a estrutura ficcional da narrativa se apresenta através da relação entre a ideia ou pensamento e a imagem gerada por essa ideia, e há uma indefinição permanente entre realidade e imaginário. Como apontado por Selma Calazans Rodrigues²²⁸, é uma narrativa em que o real e o sonho se fazem presentes e conflitantes, como termos de um relato que parece regido pela lógica do sonho:

Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então, o quê?". Essa observação pertence a Coleridge; entretanto, é aqui citada a partir de um texto de Jorge Luis Borges intitulado "A flor de Coleridge", que pertence à obra *Otras Inquisiciones* (1952). Borges encaminha

²²⁶SAID, Edward. Manter nações e tradições à distância in. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.44.

²²⁷CASARES, Adolfo Bioy. *Postscriptum*. In. *Antologia da literatura fantástica* São Paulo: Ática, 1965, p.22.

²²⁸RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 2006, p.33.

a reflexão de que não apenas o sonho é a motivação fantástica que enforma o enunciado narrativo, mas também o fato insólito de alguém despertar e ter na mão uma flor - que só "existira" no sonho. Nesse detalhe está o fantástico inteiro, pois aí o inverossímil se instala.²²⁹

Podemos perceber, como aponta Calazans Rodrigues, que uma das características das obras de Jorge Luis Borges é a presença simultânea da realidade e do sonho; porém a demarcação entre o real e o ficcional não está restrita ao âmbito do sonho, mas está presente quando os personagens estão acordados e se deparam com o inverossímil no seu cotidiano vivenciado no dia a dia. Como afirma Adolfo Bioy Casares na apresentação do livro que foi escrito junto com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo:

Com personagem sonhado. Incluímos o impecável “Sonho infinito de Pao Yu”, de Tsao Hsue Kin; o fragmento de Alice através do espelho, de Lewis Carroll; “A última visita do Cavalheiro Enfermo”, de Papini. Com metamorfoses. Podemos citar: A metamorfose, de Kafka; “Sábanas de Tierra”, de Silvina Ocampo; “Ser pó”, de Dabove; Lady into Fox, de Garnett.²³⁰

Assim, um dos pontos que aproximam Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo é a construção de narrativas que partem da reflexão histórica e da cotidianidade para criar o ambiente em que possa ocorrer uma abertura para as transgressões das dimensões de lógicas de tempo e espaço. Através de experiências estéticas e de imaginação, esses elementos estão presentes tanto no livro *Antologia da Literatura Fantástica*, mais especificamente no conto *A expiação* de Silvina Ocampo. Como aponta Maui Castro Batista Sousa na dissertação *Tradução Comentada de Contos Fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre infância*, podemos mapear a influência do gênero da Literatura Fantástica desde a publicação em 1935 do livro *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges, em que duas tendências ficaram enraizadas.

A primeira tendência é a contextualização das histórias em espaços rurais como povoados, mas também em cidades pequenas, permitindo uma releitura e ao mesmo tempo uma história nacionalista baseada na compilação dos mitos e lendas e da procura de características que permitissem desvelar a identidade nacional dos países Latino-americanos e, em especial, da Argentina. O segundo veio característico do gênero da Literatura Fantástica são histórias que se contextualizam no espaço urbano e que buscam mesclar uma inspiração do gênero fantástico europeu, como dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, em especial, na constituição de uma linguagem que pretendia ser

²²⁹RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo: Ática, 2006, p.33.

²³⁰BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.16.

universalizada, não regionalista, e com questões culturais e sociais generalizantes. Importante ressaltar, porém, que a seu modo, essas narrativas rompem com a tradição europeia²³¹, ao romper com a necessidade de que essas histórias pudessem gerar explicações e soluções entre o mundo real e o sobrenatural.

Antonio pediu que Ruperto e eu fôssemos até o quarto nos fundos da casa. Com voz imperiosa, mandou que sentássemos. A cama estava arrumada. Foi até o pátio para abrir a porta do viveiro, voltou e se deitou na cama. — Vou fazer uma demonstração para vocês — disse. — Vai ser contratado por um circo? — perguntei-lhe. Assoviou duas ou três vezes e entraram no quarto Favorita, Maria Callas e Mandarin, que é vermelhinho. Olhando fixo para o teto, assoviou novamente, com um silvo mais agudo e trêmulo. Era essa a demonstração? Por que tinha chamado Ruperto e a mim? Por que não esperava Cleóbula chegar? Pensei que toda essa representação serviria para demonstrar que Ruperto não era cego, mas meio louco; que em algum momento de emoção diante da destreza de Antonio ele revelaria isso. O vaivém dos canários me dava sono.²³²

No conto *A expiação* de Silvina Ocampo, a narrativa é restrita a locais da cotidianidade, cuja ordem é interrompida por eventos fantásticos, remetendo a lendas e mitos regionais, sendo o presente no conto representado pelos personagens dos passarinhos, que são criados por Antonio, e mesmo livres sobrevoam apenas a casa do casal.

As lembranças voavam em minha mente com a mesma persistência. Dizem que na hora da morte a pessoa revive sua vida: eu a revivi naquela tarde com remoto desconsolo. Vi, como se estivesse pintado na parede, meu casamento com Antonio às cinco da tarde, no mês de dezembro. Fazia calor, então, e quando chegamos a nossa casa, da janela do quarto onde tirei o vestido e o véu de noiva, vi, com surpresa, um canário. Agora me dou conta de que era o mesmo Mandarin que bicava a única laranja que sobrara na árvore do pátio. Antonio não interrompeu seus beijos ao me ver tão interessada naquele espetáculo. A sanha do pássaro com a laranja me fascinava. [...]. No começo, acho que Antonio e eu nos amávamos por igual, sem dificuldade, salvo a que nos impunham minha consciência e sua timidez. A casa diminuta com um jardim também diminuto fica na entrada do povoado. O ar saudável das montanhas nos rodeia: o campo fica próximo e podemos vê-lo ao abrir as janelas.²³³

Podemos compreender que Silvina Ocampo desenvolveu a escrita dos seus contos a partir da segunda tendência da escrita dos gêneros fantásticos, ambientada no universo urbano e marcada pela presença do fantástico em forma de um elemento externo – no

²³¹SOUSA, Maúf Castro Batista. Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância. 2017, p.43.

²³²OCAMPO, Silvina. *A Expiação* In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.337.

²³³OCAMPO, Silvina. *A Expiação* In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Pulo: Companhia das Letras, 2019, p.337.

caso, os pássaros Maria Callas e Mandarin, que são os meios em que a memória da narradora é ativada. Temos na passagem uma admiração da narradora pelos pássaros que são zelosamente criados pelo marido Antonio e que materializam as lembranças de quando eles foram para a lua de mel. A narradora se lembra de como o passarinho Mandarin estava comendo uma laranja, que remete imediatamente ao idílio inicial; no entanto, com o passar dos anos a paixão do casal vai diminuindo e a relação da personagem narradora com os pássaros vai se modificando:

Os canários são cantores”, dizia invariavelmente, mas se pudesse matá-los com uma vassoura eu os teria matado, pois os detestava. O que diria ao vê-los fazer tantas demonstrações ridículas sem que Antonio lhes oferecesse nem uma folhinha de alface, nem uma baunilha! [...] Gracioso, Alfavaca e Serranito voaram até uma vasilha que continha pequenas flechas com espinhos. Levando as flechas voavam, laboriosos, até outras vasilhas que continham um líquido escuro, no qual umedeciam a diminuta ponta das flechas. Pareciam passarinhos de brinquedo, paliteiros baratos, adornos de chapéu de uma tataravó.²³⁴

A narradora onisciente que nos conta a sua história descreve como foi se aproximando do amigo de seu marido Ruperto, e ao mesmo tempo foi desgostando de seu esposo Antonio; ainda assim continua alimentando os pássaros que obedecem às ordens do marido, mesmo ele não os alimentando.

De manhã, quando tinha tempo, eu limpava o viveiro, deitava alpiste, água e alface nas vasilhas brancas, e quando as fêmeas estavam para pôr ovos, eu preparava os ninhozinhos. Antonio sempre cuidara de tudo, mas já não mostrava o menor interesse em fazê-lo, tampouco em que eu o fizesse. Estávamos casados havia dois anos! Nem um filho! Em compensação, quantos filhotes os canários tinham tido! Um perfume de almíscar e verbena encheu o quarto. Os canários tinham cheiro de galinha, Antonio, de tabaco e de suor, mas Ruperto, ultimamente, só cheirava a álcool. Contavam-me que ele andava se embebedando. E o quarto, como estava sujo! Alpiste, migalhinhas de pão, folhas de alface, bitucas e cinza se espalhavam pelo chão.²³⁵

Podemos compreender que a relações de afeto entre Antonio, Ruperto e a narradora do conto vão se espelhando na relação com os pássaros, que agem como criaturas da natureza da casa e ao mesmo tempo como espelho para o casal, até que com a chegada do amigo Ruperto, vai se modificando o sentimento entre eles. A relação de espelho se intensifica com a decadência progressiva do trio, mesclando cheiros de alpiste, migalhas de pão com as bitucas de cigarro e o forte cheiro de bebida. Nesse momento, a própria postura em relação aos pássaros vai se modificando:

²³⁴OCAMPO, Silvina. A Expição In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Pulo: Companhia das Letras, 2019, p.338.

²³⁵OCAMPO, Silvina. A Expição In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Pulo: Companhia das Letras, 2019, p.340.

Largando as flechas, dois canários começaram a brigar: peninhas voaram pelo quarto, o rosto de Antonio escureceu de raiva. Seria capaz de matá-los? Cleóbula me disse que ele era cruel. “Tem cara de quem leva uma faca na cinta”, esclarecera. Antonio não me deixava mais limpar o viveiro. Naqueles dias, passou a ocupar um quarto que servia de depósito nos fundos da casa e abandonou nosso leito nupcial. Numa cama turca, onde meu irmão costumava fazer a sesta quando vinha nos visitar, Antonio passava as noites sem dormir, imagino, pois até o amanhecer eu ouvia seus passos incansáveis sobre os ladrilhos. Às vezes ele se trancava durante horas nesse quarto maldito.²³⁶

A postura em relações afetivas e os sentimentos do trio vão se deteriorando e se manifestando na forma como eles se relacionam com os pássaros, permitindo desvelar, para a narradora do conto, os traços da infâmia. Nesse sentido, os rompantes de violência de Antonio podem ser percebidos com ‘a faca na cinta’, como observado pela amiga da narradora Cleóbula, que aconselha a narradora a observar o marido e descobre:

Um dia entrei o boneco deitado na cama. Um enxame de passarinhos o rodeava. O quarto tinha virado uma espécie de laboratório. Numa vasilha de barro havia um monte de folhas, talos, cascas escuras; na outra, flechinhas feitas de espinhos; numa outra, ainda, um líquido castanho, brilhante. Tive a impressão de já ter visto esses objetos em sonhos e, para me refazer da surpresa, contei a cena a Cleóbula, que me respondeu: — Os índios são assim: usam flechas com curare. Não perguntei o que era curare. Nem sabia se ela me falava aquilo com desprezo ou admiração. — São dados a feitiçarias. Seu marido é um índio. — E, ao ver meu espanto, perguntou: — Você não sabia? Sacudi a cabeça, incomodada. Meu marido era meu marido. Não tinha pensado que pudesse pertencer a outra raça ou a outro mundo que não o meu.²³⁷

Aqui podemos perceber um dos traços de infâmia para a narradora, através de sua postura preconceituosa em relação a descoberta da etnia do seu marido Antonio, como um descendente de indígenas. Para analisar a cena que presenciou no quarto do casal, a personagem busca compreender a intriga através de duas chaves borgeanas, ligadas ao gênero do fantástico, sendo o primeiro através do sonho e o segundo através da biblioteca, como podemos observar no trecho abaixo:

Na certa falava que meu marido era um índio para me provocar ou para me fazer perder a confiança nele: mas, ao folhear um livro de história onde havia fotos de acampamentos indígenas e índios a cavalo, com boleadeiras, encontrei uma semelhança entre Antonio e aqueles homens nus, com penas. Percebi, ao mesmo tempo, que o que me atraía em Antonio talvez fosse a diferença que havia entre ele e meus irmãos e os amigos de meus irmãos, a cor bronzeada da pele, os olhos rasgados e aquele ar astuto que Cleóbula mencionava com um prazer perverso.²³⁸

²³⁶OCAMPO, Silvina. A Expição In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Pulo: Companhia das Letras, 2019, p.342.

²³⁷OCAMPO, Silvina. A Expição In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Pulo: Companhia das Letras, 2019, p.344.

²³⁸OCAMPO, Silvina. A Expição. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Pulo: Companhia das Letras, 2019, p.345.

É a partir dos livros de História, e principalmente das fotos que representavam diversos índios a cavalo com boleadeiras, que a narradora toma consciência de que seu marido é descendente de indígenas, egresso portanto da Argentina profunda, que a fascina em contraposição dos irmãos e da sua amiga Cleóbula, que representaria a sociedade infame, artificial e aburguesada que pretendia se civilizar:

Quando parei de beijar Antonio e afastei meu rosto do dele, percebi que os canários estavam prestes a bicar seus olhos. Cobri seu rosto com o meu e com minha cabeleira, que é espessa como um manto. Mandeí Ruperto fechar a porta e as janelas para que o quarto ficasse em completa escuridão, esperando que os canários dormissem. Minhas pernas doíam. Quanto tempo fiquei naquela posição? Não sei. Aos poucos fui entendendo a confissão de Antonio. Foi uma confissão que me uniu a ele com o frenesi do infortúnio. Compreendi a dor que ele havia suportado para sacrificar e dispor-se a sacrificar tão engenhosamente, com aquela dose infinitesimal de curare e com aqueles monstros alados que obedeciam a suas caprichosas ordens como enfermeiros, os olhos de Ruperto, seu amigo, e os dele, para que nunca mais, coitadinhos, pudessem me olhar.

239

Assim, percebe-se que os elementos fantásticos buscam refletir e representar os sentimentos do casal e do amigo Ruperto, e o comportamento dos passarinhos vai se tornando a lente através da qual a narradora capta a verdadeira identidade do marido Antonio, como um indígena. Logo depois de cumprirem a sua função, os pássaros adotam uma postura hostil, passando a atacar sistematicamente Ruperto e Antonio para impedir-lhes de olhar.

Como analisa Natalia Biancotto no livro *Silvina Ocampo -Del fantástico al nonsense*, as narrativas desenvolvidas por Ocampo são mais compatíveis com o gênero nonsense do que o gênero fantástico, funcionando como uma mescla de contos de fadas invertidos, onde os elementos fantásticos buscam não garantir o final do drama mas sim alterar as narrativas e as perspectivas sobre o mundo real. Nesse sentido, Maui Castro Batista Sousa aponta uma característica comum entre os três autores Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo sobre a relação na escolha dos contos que iriam compor o livro *Antología da literatura Fantástica*, a saber: a compreensão de que o leitor é fundamental para o desenvolvimento do gênero fantástico, assim como para a interpretação das múltiplas camadas dos contos, que ocorre através da participação ativa do público.

Silvina Ocampo, desde criança, se interessava por fatos assustadores, tragédias. E era nessa realidade trágica que ela encontrava, desde cedo,

²³⁹OCAMPO, Silvina. A Expição. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. Antología poética argentina. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.349.

inspiração para suas criações. Já adulta, Silvina possuía o hábito de colecionar notícias de jornais que lhe chamavam a atenção para que inspirassem seus contos. Eram notícias de psicopatas e assassinatos, por exemplo. Essa ligação entre o real e o irreal, fruto de sua inspiração em situações verdadeiras, mas que geravam fatos loucos e irreais, que permitia a verossimilhança fantástica. Seus contos não precisam de sentido evidente. Assim, o leitor é responsável pela criação de uma interpretação que dê sentido aos fatos, ou não.²⁴⁰

Podemos perceber que a escritora Silvina Ocampo se interessou pelo universo da infância desde a infância, assim, se aproximando da postura de Jorge Luis Borges ao compreender que a infância pode gerar efeitos de fascinação no leitor não apenas pelas características de violência, mas também pelos termos de incerteza e ambiguidade. São essas características que permitem aos leitores compreenderem que o gênero da Literatura Fantástica não repousa tanto nos fenômenos sobrenaturais e seres fantásticos, mas sim no modo como a construção das narrativas permite ao leitor questionar os limites entre o real e o fictício, que seriam a base das lendas e conseqüentemente das histórias, que se tornam oficiais:

O fantástico presente em Silvina é muito mais uma quebra ou transgressão da norma, um desvio ao que é convencional. Silvina também demonstra uma indiferença quanto à norma formal, até mesmo com relação às produções de seus colegas. Borges busca uma certa perfeição formal em sua escrita, enquanto Silvina busca o encanto na falta de um rigor a ser seguido. O leitor se fascina, então, pela falta, pela incompreensão. Seus relatos são definidos muito mais por uma ética que beira a não-convenção como forma particular de escrita do que pela presença de elementos sobrenaturais e irreais.²⁴¹

Podemos compreender que apesar das influências das Vanguardas Europeias, em especial do Ultraísmo para Jorge Luis Borges e do Surrealismo para Silvina Ocampo, ao retornarem à pátria argentina, esses autores buscaram desenvolver uma escrita própria na qual a releitura dessas vanguardas se faz necessária, como ressalta o crítico literário José Bianco no texto *El hogar*:

Silvina Ocampo não acumula extravagâncias para desconcertar o leitor, nem se esforça para reduzir o universo ao seu caos escuro primordial. De forma espontânea, obedecendo a uma lei inata ao seu temperamento, une o esotérico ao acessível e cria uma atmosfera livre e poética onde a fantasia, em vez de se afastar, nos aproxima da realidade e nos leva a esse pano de fundo que os anos, costume e preconceito pareciam ter escondido definitivamente aos nossos olhos. Esta atmosfera propícia à magia ele entra em vigor desde a primeira história. O leitor se acostuma sem violência, e logo depois sente o mesmo

²⁴⁰SOUSA, Maúf Castro Batista. Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância. 2017, p.43.

²⁴¹SOUSA, Maúf Castro Batista. Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância. 2017, p.45.

espanto das crianças com as aventuras comuns narradas nas histórias, enquanto os eventos milagrosos parecem-lhe o cúmulo da naturalidade.²⁴²

2.3 Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges: O impostor Lazarus Morell

Assim como as irmãs Ocampo, o marido de Silvina Ocampo desenvolveu uma importante parceria com Jorge Luis Borges, como nos relata o próprio Bioy Casares em um evento de 2 de novembro de 1975, quando recebeu Borges em um jantar, na biografia intitulada *Borges* de Daniel Martino:

Antes de ir embora, Borges lhe disse que seu editor pretendia publicar suas obras completas junto com as de outros autores. Com evidente dissabor e orgulho ferido, Bioy anotou no diário: “Livros que escrevemos de igual para igual agora me colocarão de etc. entre Fulanita Guerrero e Fulanita não-sei-quê. (Borges) Está muito interessado no projeto, como em tudo que é seu”.²⁴³

Nessa passagem, o editor de Jorge Luis Borges se propõe a publicar as obras completas, em especial os seus escritos com outros intelectuais como o novelista e o contista Adolfo Bioy Casares, listando-o como mais um dos muitos colaboradores de Borges. Tal caracterização posteriormente gerou a indignação de Casares, porque logo que se encontraram Buenos Aires, este desenvolveu com Borges uma importante parceria desde o fim dos anos de 1930, apesar de o autor de *OAleph* ser quinze anos mais velho. Quando começaram a escrever juntos, Borges já era um escritor consagrado.

É provável que na literatura hispânica não haja outra colaboração literária mais notável e ao mesmo tempo menos estudada do que a dos dois argentinos, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Borges (n.1899), um dos escritores mais proeminentes do nosso século, e Bioy (n.1914), um romancista e contista subestimado, publicaram juntos mais de uma dúzia de livros, alguns assinados com seus próprios nomes e outros com pseudônimos. Essas obras, em sua totalidade, constituem uma contribuição inestimável para a literatura argentina e são também um testemunho da incessante dedicação às cartas desses dois homens, uma dedicação que agora está entrando em sua quinta década. Descrever a natureza da colaboração Borges-Bioy e apontar algumas características de seu trabalho são os modestos propósitos deste breve trabalho.²⁴⁴

Como afirma Donald A. Yates no livro *La Colaboración Literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*²⁴⁵, a união dos dois intelectuais ocorreu através da fascinação pelo universo literário, pelos livros e pelas diversas formas dos gêneros e em como esses poderiam se misturar na criação de outros gêneros, e em especial, pela

²⁴²BIANCOBIANCO, José. Viaje Olvidado, El Hogar, Buenos Aires, 24 de setembro, 1937, México, F.C.E./Tierra Firme, 1937, p.148.

²⁴³CASARES, Adolfo Bioy. In: Martino, Daniel (org.). Borges. Buenos Aires: Planeta, 2006, p.1501.

²⁴⁴YATES, Donald. “La colaboración literaria de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares”. aih. Actas iv. 1971, p.856.

²⁴⁵YATES, Donald. “La colaboración literaria de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares”. aih. Actas iv. 1971, p.856.

erudição, como na escolha de pseudônimos que usavam para assinar seus primeiros textos, que em sua maioria eram a união de partes de nomes de autores consagrados da literatura universal, como descreveu na introdução do livro *Cahiers de L'Herne* de Marcel Proust, onde relata seu primeiro encontro com o mestre:

Acho que minha amizade com Borges vem de uma primeira conversa, ocorrida em 1931 ou 32, no caminho entre San Isidro e Buenos Aires. Borges era então um dos nossos jovens escritores mais renomados e eu era um menino com um livro publicado em segredo e outro com pseudônimo. Diante de uma dúvida sobre meus autores preferidos, tomei a palavra e, desafiando a timidez, que me impedia de manter a sintaxe de uma frase inteira, comecei a elogiar a prosa desbotada de um poeta que dirigia a página literária de um jornal de Buenos Aires. Talvez para renovar os ares, Borges ampliou a pergunta Tá — concedeu —, mas fora de Fulano, quem você admira, neste século ou em qualquer outro? — Gabriel Miró, Azorín, James Joyce. O que fazer com uma resposta como esta ... Borges disse algo no sentido de que só nos escritores dados ao encanto da palavra os jovens encontram literatura em quantidade suficiente. Posteriormente, falando de sua admiração por Joyce, acrescentou: Claro, é uma intenção, um ato de fé, uma promessa. A promessa de que eles vão gostar - ele se referia aos jovens - quando lerem. Daquela época, prossegue Bioy, guardo uma vaga recordação de passeios entre casas em bairros de Buenos Aires ou entre quintas em Adrogué e de conversas infundáveis e exaltadas sobre livros e discussões de livros. Sei que uma tarde, nos arredores da Recoleta, contei-lhe sobre a ideia do *Perjuro de la Nieve*, uma história que escrevi muitos anos depois, e que outra tarde chegamos a uma vasta casa na rua Austria, onde Conheci Manuel Peyrou e com reverência ouvimos um disco fonográfico, *La Mauvaise prière*, cantado por Damia.²⁴⁶

Essa citação descreve algumas das características fundamentais do pensamento borgiano em relação aos conceitos de biblioteca e infâmia, que tanto impressionaram o jovem Adolfo Bioy Casares. O primeiro é o universo de livros em que são citados os autores pertencentes ao cânone clássico da literatura como Gabriel Miró, Azorín, James Joyce, mas também o interesse de ambos por uma postura flâneur, como o passeio pelos subúrbios em torno do bairro La Recoleta, e a apreciação do álbum de música *La Mauvaise prière*, da cantora Marie-Louise Damien conhecida como "a trágica atriz da música"²⁴⁷.

Essa inspiração flâneur também se materializa na postura que Bioy Casares assume em relação a Borges, quando começou a encará-lo como um educador, alguém a quem ele buscava se inspirar, apesar da postura de compartilhamento e troca de ideias, em que surgiram obras como *El perjúrio de la Nieve*, *Tlón*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* e um múltiplo interesse pela produção cultural moderna, não apenas dos livros de Literatura, mas também músicas e cinematografia.

²⁴⁶CASARES, Adolfo Bioy. *Letras y amistad*, Jorge Luis Borges, ed. *Cahiers de L'Herne*, Paris, 1964, p.78.

²⁴⁷Obituário no jornal *Le Monde* de janeiro de 1978: "Une tragédienne de la chanson".

No livro *Ensaio Autobiográfico*, ao descrever o encontro com Bioy Casares, percebe-se que se inverte a posição de fascínio, de modo que a oposição entre o mestre e o aprendiz não é marcada pela idade, mas sim pelo entendimento de que há uma mútua colaboração entre os autores, em trabalhos de tradução, compilação e escrita que buscavam a criação e recuperação da tradição argentina.

Um dos acontecimentos marcantes desses anos - e da minha vida - foi o início da amizade com Adolfo Bioy Casares. Nós nos conhecemos em 1930 ou 1931, quando ele tinha dezessete anos e eu acabava de passar dos trinta. Nestes casos, sempre se presume que o homem mais velho é o mestre e o mais jovem o seu discípulo. Isso pode ter sido verdade no início, mas severa! Anos depois, quando começamos a trabalhar juntos, Bioy era real e secretamente o mestre. Ele e eu tentamos muitos empreendimentos literários diferentes. Compilamos antologias de poesia argentina, contos do fantástico e histórias de detetive; escrevemos artigos e prefácios; anotamos Sir Thomas Browne e Gracián; traduzimos contos de escritores como Beerbohm, Kipling, Wells e Lord Dunsany; fundamos uma revista, *Destiempo*, que durou três edições; escrevíamos roteiros de filmes, que eram invariavelmente rejeitados. Contrariando meu gosto pelo patético, pelo sentencioso e pelo barroco, Bioy me fez sentir que sossego e moderação são mais desejáveis. Se me permitem uma declaração abrangente, Bioy me conduziu calmamente ao classicismo.²⁴⁸

Podemos perceber pela citação as características da biblioteca de formação borgeana, que se interessa pelos gêneros literários que eram considerados de menor importância, como contos infantis e histórias policiais.

Para Jorge Luis Borges, a função de Adolfo Bioy Casares era orientá-lo para as escritas dos clássicos e para a organização e edição de seus textos, sendo ao mesmo tempo um secretário e um dos múltiplos leitores dos escritos originais de Borges. Um dos trabalhos desenvolvidos pelos autores foi em 1936, a fundação da revista *Destiempo*, em que se reuniram os outros jovens intelectuais que buscavam desenvolver um projeto de produção cultural argentina, sendo uma das primeiras tarefas desse grupo a compilação dos contos e memórias que compunham o folclore e a base cultural nacional. Nesse empreendimento participaram Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jules Supervielle, Xul Solar, Fernández Moreno, Silvina Ocampo e Victoria Ocampo, dentre outros.

O título indicava nosso desejo de escapar das superstições da época. Objetivamos particularmente à tendência dos alunos críticos de negligenciar o valor intrínseco das obras e de nos demorar nos aspectos folclóricos e nas estatísticas sociológicas. Acreditávamos que os preciosos antecedentes de uma escola às vezes eram tão dignos de esquecimento quanto as prováveis ou inevitáveis trilógias sobre o gaúcho, a costureira de classe média etc.²⁴⁹

²⁴⁸BORGES, Jorge Luis. *Ensaio Autobiográfico*, *The New Yorker*, Sept. 19. 1970. p. 86

²⁴⁹CASARES, Adolfo Bioy. *Letras y amistad*, Jorge Luis Borges, ed. Cahiers de L'Herne, Paris, 1964, p.80.

Podemos compreender pelas palavras de Bioy Casares o interesse dos intelectuais de sua geração por resgatar os aspectos folclóricos e através deles formular uma literatura nacional que não se baseasse apenas nos clássicos e sim também nos gêneros não considerados pela crítica. Podemos perceber tal orientação na primeira obra literária escrita conjuntamente por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, onde ambos os autores buscaram utilizar pseudônimos, mas não de escritores clássicos, e sim dos seus tataravós H. Bustos de Borges e Domecq para Bioy, representando os laços familiares e o passado nacional. A respeito do conto escrito por eles, *Las doce figuras del mundo*, no *Ensaio Autobiográfico*, Jorge Luis Borges escreve:

Foi em algum momento do início dos anos 40 que começamos a escrever em colaboração - feito que até então eu achava impossível. Eu havia inventado o que pensávamos ser um enredo muito bom para uma história de detetive. Uma manhã chuvosa [Bioy] disse-me que devíamos experimentar. Concordei com relutância e, um pouco depois, naquela mesma manhã, o dia amanheceu. Um terceiro homem, Honorio Bustos Domecq, surgiu e assumiu. A longo prazo, ele nos governou com uma vara de força e para nossa diversão e, mais tarde, para nosso espanto, tornou-se totalmente diferente de nós, com seus próprios caprichos, seus próprios trocadilhos e seu próprio estilo elaborado de escrita.²⁵⁰

Como aponta Donald Yates no texto *La colaboración literaria de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares*, o autor ficcional Honorio Bustos Domecq²⁵¹ foi tomado de início por como um escritor real, cuja publicação em livro teve interferência direta no meio editorial, sendo reconhecido, desde a sua primeira publicação do livro *Seis problemas para dom Isidro*, como um escritor original de narrativas policiais, cujas inspirações seriam autores como Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle. Nessa obra o autor ficcional Honorio Bustos Domecq interpreta o papel do detetive de forma peculiar, pois através da busca por um espaço de isolamento, o investigador busca solucionar os casos de crimes através da combinação de sua capacidade de lógica racional e o seu conhecimento erudito, em especial de Literatura. Sua estreia foi publicada apenas em 1943, quando Adolfo Bioy Casares financiou a publicação do livro.

O professor Júlio Pimentel Pinto aponta que há uma ambiguidade na criação de Honorio Bustos Domeq, que é o autor do livro *Seis problemas para dom Isidro*, convidado também a escrever o prólogo do livro *Um modelo para a morte*, de seu aprendiz, o escritor Suárez Lynch, texto em que evidencia a capacidade de ser um

²⁵⁰BORGES, Jorge Luis. Ensaio Autobiográfico, The New Yorker, Sept. 19. 1970. p.86.

²⁵¹YATES, Donald. "La colaboración literaria de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares". aih. Actas iv. 1971, p.856.

“homem de letras e de teatro”. Sua capacidade cênica era na verdade a máscara da qual os dois escritores Jorge Luis Borges (Bustos Domecq) e Adolfo Bioy Casares (Suárez Lynch) estavam se utilizando na escrita desses livros.

Cristina Parodi em *Uma Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq* observa que Suárez Lynch era o único membro do círculo intelectual de Bustos Domecq que se dedicou a literatura como função intelectual, ganhando notoriedade quando esse se aproximou de Honorio Bustos Domecq²⁵². Assim, nesses livros temos histórias dos contos policiais nos quais os próprios autores e as suas biografias podem ser compreendidos como pistas falsas para encantar o leitor, gerando o efeito denominado por Robert Alter, em sua leitura do *Quixote*, de “vertigem ontológica”. Como definiu o próprio Jorge Luis Borges, esse “livro era tão pessoal e estava tão cheio de brincadeiras particulares que só foi publicado em uma edição não destinada à venda”.

253

Assim, podemos compreender o fascínio dos autores pelo gênero policial, em especial por algumas características fundamentais para o desenvolvimento da trama, que busca solucionar um mistério, como aponta David Oubiña: “a estilização, o trabalho sobre os gêneros, os personagens arquetípicos, a obsessão de uma trama perfeita que gire sobre si mesma como um mecanismo perfeito”.²⁵⁴

Com esse fascínio pelo gênero policialesco, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares buscaram escrever dois roteiros cinematográficos intitulados *Os suburbanos* e *O paraíso dos crentes*. Ambas as histórias tinham como objetivo aplicar as narrativas policiais ao cenário argentino, tanto em orillas no arrabalde de Buenos Aires no ambiente urbano de Buenos Aires, com a peça *O paraíso dos crentes*. Sobre a escrita das peças, Adolfo Bioy Casares comenta em entrevista de 1994:

Trabalhamos muito neles (nos roteiros), mas na verdade não sabíamos como escrever um roteiro de cinema. Os suburbanos era um filme com vários segmentos, e cada um deles tinha seu próprio final; mas um filme deve caminhar em direção a um final só. Borges queria que os personagens do filme falassem de maneira sentenciosa, soltassem frases inesquecíveis. Você imagina atores argentinos falando desse jeito? Seria ridículo. E o que normalmente era engraçado tornou-se muito cansativo. Hoje, os filmes estão completamente esquecidos.²⁵⁵

²⁵²PARODI, Cristina. “Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”. *Variaciones Borges* 6 (1998). Aarhus: Centro Jorge Luis Borges, p.53.

²⁵³BORGES, Jorge Luis. Ensaio Autobiográfico, *The New Yorker*, Sept. 19. 1970. p.119.

²⁵⁴OUBIÑA, David. “Monstruorum Artifex. Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de Invasión”. *Variaciones Borges* 8, p.72.

²⁵⁵WOODALL, James. *The man on the mirror of the book. A life of Jorge Luis Borg*.esLondres: Hodder and Stoughton, 1996, p. 164.

Na entrevista, em 18 de novembro de 1994, para o jornalista James Woodall, podemos perceber como os autores Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares trabalharam na escrita dos roteiros, sendo filmada apenas a primeira peça de teatro *Os suburbanos*, cuja estreia se deu vinte anos depois da publicação dos roteiros. Pablo Brescia²⁵⁶ destaca que o interesse de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares por esse subgênero os permite compreender, ir através das margens, fronteiras e limites das convenções literárias; compreender também que as normas legais podem ser transgredidas e também recriadas, permitindo ver através das histórias pessoais os vínculos tensos entre centro e periferia.

Os dois filmes que integram este volume aceitam ou decidiram aceitar as diversas convenções do cinematógrafo. [...]. Estas comédias também são convencionais no que se refere ao caráter do herói e da heroína. Julio Morales e Elena Rojas, Raúl Anselmi e Irene Cruz são meros sujeitos da ação, formas ocas e plásticas nas quais o espectador pode penetrar para, assim, participar da aventura. Nenhuma marcada singularidade impede que a pessoa se identifique com eles. Sabe-se que são jovens, entende-se que são encantadores, decência e valentia não lhes falta. Para outros, resta a complexidade psicológica. Em *Os suburbanos* teríamos o desafortunado Fermín Soriano; em *O paraíso dos crentes*, Kubin.²⁵⁷

O primeiro roteiro do filme *O paraíso dos crentes* aborda a temática do lucro e do individualismo desenfreado, centrado em personagens que vivem “mais ou menos na nossa época”, numa Buenos Aires moderna e cosmopolita. Na primeira cena, o casal Raúl Anselmi e Irene Cruz discute sobre a inverossimilhança dos filmes de gangster e policiais:

Um pistoleiro, a quem sempre vemos de costas, abre caminho a tiros, contra agressores invisíveis, em uma enorme casa vazia; chega, por fim, a uma porta, atrás da qual há um quarto abarrotado de móveis chineses; o homem, ferido e vacilante, aproxima-se de uma espécie de altar, que está no alto de uns degraus, no último quarto. Pega um cofre de laca; abre-o: dentro deste cofre há outro cofre, igual, só que menor; dentro deste, outro... Quando pega o último, desaba. Vê-se que o cofre está vazio. A cena se esfuma e aparece a palavra fim. A câmera recua. Vimos a última cena de um filme. As pessoas vão saindo devagar. Entre eles, Raúl Anselmi e Irene Cruz. Inútil defini-los; devem se parecer com o ator principal e a jovem dama. Vestem-se com decoro, sem luxo. Irene (olha para Raúl com um sorriso triste e diz, com indulgência). — Como você gosta de filme de pistoleiro! Anselmi (com suspeito excesso, mas sem aspereza). — Imagine se eu gosto... São imorais e falsos. Entorpecidos pelas pessoas, ficam calados e continuam saindo. Anselmi (como se tivesse reconsiderado). — Sei que são imorais e falsos, mas, apesar disso, me atraem. Deve ser porque de pequeno eu ouvia o meu pai contar a história de Morgan.

²⁵⁶BRESCIA, Pablo. “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento”. In: Variaciones Borges. Aarhus: Centro Jorge Luis Borges, 2000-01. O livro de Sarlo, Beatriz. Jorge Luis Borges, um escritor na periferia. Trad. Samuel Titan. São Paulo: Iluminuras, 2008.

²⁵⁷BORGES, Jorge Luis. Ensaio Autobiográfico, *The New Yorker*, Sept. 19. 1970. p.119.

Um chefe de pistoleiros, você lembra? Mas para mim foi como um herói legendário. Dizem que morreu na Córsega.²⁵⁸

A rememoração que Raúl Anselmi faz do personagem Morgan como uma história de um criminoso argentino lendário que repercutiu em seu gosto pelas estéticas das violências é uma das chave da sua própria história, pois seu pai Domênico Anselmi tinha sido um grande advogado, mas escolhera trabalhar para os criminosos, sendo o principal defensor de Morgan, que o tinha assassinado e o levado a miséria.

Uma biblioteca pública. Do alto, a câmera focaliza Anselmi (é visto pequeno e nítido) que, sentado diante de uma carteira, consulta livros enormes; está no cone de luz que um lustre projeta de cima; dos lados, na penumbra, adivinham-se as altas paredes de livros. A câmera desce até Anselmi. Os livros que este folheia são velhos jornais encadernados. De repente encontra uma antiga fotografia em que reconhecemos, muito mais jovem, o inválido que chegou ao hotel. Este cumprimenta, a bordo de um velho Mercedes-Benz. O caput diz: Morgan, der heimliche Kaiser der Untervelt. Abre outro livro, folheia e aparece outra fotografia do mesmo personagem, caminhando, cabisbaixo, entre dois vigilantes ingleses. A inscrição diz: Morgan convicted. Outra, de outro jornal: Morgan cleared. Outra, em um jornal francês, que mostra Morgan com terno claro, tem como título: M. Morgan en villégiature à la Rivière. Finalmente, outra, ovalada, em um antigo Caras y Caretas; representa, de meio-corpo, um senhor parecido com Raúl Anselmi, mas de expressão, talvez, mais intelectual. O caput diz: O doutor Doménico Anselmi, defensor de Morgan.²⁵⁹

Essa aproximação se intensifica quando Raúl Anselmi descobre que a casa de interior da fazenda de sua namorada Irene Cruz iria ser vendida por causa de dívidas da moça e ela perderia o lugar em que poderia cuidar de sua irmã Laura Cruz, que tinha ficado louca por causa de um incidente no passado. Buscando assumir essa dívida, Anselmi procura os homens de subúrbio, que eram defendidos pelo seu pai, em especial, através de Kubin, mensageiro dos criminosos do norte chefiados por Morgan.

O jovem casal de pessoas comuns, Irene e Anselmi, acabam se envolvendo em uma drama policial muito parecido com aqueles que criticavam como inverossímeis, ao descobrirem que Kubin, o homem gordo, gentil e que usava uma cartolinha, sendo apenas um mensageiro de confiança do terrível Morgan, era na verdade o responsável pela morte de Morgan e ao mesmo tempo o responsável por imputar o crime a Anselmi e sequestrar a jovem Irene:

²⁵⁸BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.65.

²⁵⁹BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.68.

Em um paroxismo de ira, Kubin abre as janelas de par em par, aponta e abre fogo. Um dos agressores tinha escalado a grade; um tiro de Kubin o derruba. Um tiro atinge Kubin, que solta a Winchester e cai. As balas perfuraram os losangos dos vidros. Anselmi sai pela porta que dá para a laje. Esfumatura. Abre-se uma porta; Irene aparece; vê que não há ninguém no quarto; atravessa-o correndo. Quando vai entrar em outro quarto, vê Pedro (o gigante), com os cotovelos apoiados a uma janela. Irene fica imóvel. Depois de uns instantes, Pedro despenca. Estava morto. Durante esta cena, o tiroteio continua. Irene chega na entrada de um comprido quarto, com colunas; lá em cima, no centro, há um espaço aberto, retangular, para o qual dá a galeria do andar superior. Diante de Irene, na porta do outro extremo, aparece Anselmi. As janelas dão para o jardim; há homens de Kubin abrindo fogo; Irene e Anselmi correm muito felizes, com os braços abertos; abraçam-se. Um dos homens das janelas cai morto.²⁶⁰

Como nos aponta Júlio Pimentel Pinto²⁶¹, os autores do roteiro do filme *Paraíso dos Crentes*, compreendiam a narrativa como de uma comédia, tomando por base a compreensão formulada por Aristóteles, buscando histórias de homens e mulheres comuns, inferiores à média, que se veem presos na sua própria contingência e tentam escapar dela:

Talvez não custe salientar que nos livros antigos, as procuras eram sempre afortunadas [...]. Agora, em compensação, agrada misteriosamente o conceito de uma procura infinita ou da procura de uma coisa que, encontrada, tem consequências funestas.²⁶²

Na peça de teatro *Os Suburbanos*, o período de tempo é o início do século XX. Nela Borges e Bioy Casare buscam focar em personagens que habitam um não lugar; são um grupo de *compadritos* homens que viviam sobre a influência de ricos fazendeiros e que simbolizavam o orgulho de suas vilas, através de atos de infâmia e valentia. No entanto, com a urbanização das cidades, esses valentões começam a perder espaço:

O paraíso dos crentes o móvel essencial é o lucro; em *Os suburbanos*, a emulação. Esta última circunstância sugere personagens moralmente melhores; no entanto, nós nos defendemos da tentação de idealizá-los e, no encontro do forasteiro com os rapazes de Viborita, não faltam, acreditamos, nem crueldade nem baixeza. Aliás, ambos os filmes são românticos, no sentido em que o são os relatos de Stevenson. Configuram-nos a paixão da aventura e, talvez, um distante eco de epopeia.²⁶³

²⁶⁰BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.85.

²⁶¹PINTO, Júlio Pimentel. Prefácio. O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.85.

²⁶²BORGES, Jorge Luis. Um ensaio autobiográfico. 1899-1970. Trad. Jorge Schwartz e Maria Carolina Araújo. São Paulo: Globo, 2000, p.119.

²⁶³BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo- Um modelo para a morte. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; 2. ed. - São Paulo: Globo, 1975, p.37

A aproximação com a temática da epopeia ocorre nos dois autores, através do roteiro de *Paraíso dos Crentes*. A questão central é como Raúl Anselmi vai pagar a hipoteca da casa de interior da fazenda de sua namorada Irene Cruz, enquanto no roteiro de os *Suburbanos*, a busca é por um “homem de coragem” a quem o *compadrito* Júlio Morales possa desafiar a um duelo, para provar para si mesmo que é um homem corajoso:

A câmara focaliza uma cara que abrange a tela toda. É a de um malandro atual, ligeiramente obeso, com o cabelo penteado para trás, com brilhantina, e com o colarinho virado sobre a lapela e uma insígnia na casa do botão. Depois, girando, focaliza outra cara: de traços agudos, de tipo intelectual, mesquinha, de cabelo encaracolado, com óculos. Depois a câmara volta a girar e focaliza o rosto de Julio Morales. Este rosto, que deve contrastar com os anteriores, tem uma dignidade de outra época. É o de um homem velho, decente, grisalho. Estas três pessoas estão em um bar de 1948. Ouve-se uma marcha, cheia de vã agitação e de notas agudas. O malandro obeso olha, fascinado, para fora. Vê-se uma rua pela qual passam ônibus, automóveis, caminhões — entre estes, um com alto-falantes de onde procede a música.²⁶⁴

Júlio Morales, proveniente de um bando de uma vila no Sul, vive na ambiguidade permanente entre dois mundos ; busca os valores da valentia do homem do pampa e do campo, mas vai sendo forçado a transformar sua conduta com o advento da modernização de Buenos Aires, que torna obsoletos os velhos códigos de honra. Assim, em busca de um desafiante digno para o duelo, ele vai até uma vila no Norte onde existe um famoso grupo de *compadritos*, formado por três homens, cujos bandos se tornaram lendários pela valentia: Dom Domingo Ahumada, Dom Lucas e Dom Ponciano Silveira:

Morales. — Procurar um homem de coragem e de fibra, se é que ele existe; desafiá-lo e averiguar quem se é; isso poderia ser uma solução. A cena se esfuma. Depois a câmera registra alguns momentos do trajeto de Morales, de seu arrabalde do Norte até as proximidades do Once. As imagens, quase rurais a princípio, são cada vez mais populosas; são comentadas por uma música cada vez mais rápida. Veem-se carros, carroças, carroças d’água, bondes de cavalos, carros de praça e algum particular (fechado). Veem-se tipos da rua: alguma lavadeira majestosa e negra, com a trouxa de roupa na cabeça, leiteiros com suas vacas, vendedores de empanadas, vendedores de guarda-chuvas, vendedores de velas e de chicotes para coches, afiadores. (É preciso intercalar estes personagens típicos entre outros mais comuns, cuidando para que o filme não se transforme em um mostruário deliberado.)²⁶⁵

²⁶⁴BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.37.

²⁶⁵BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.42.

Porém, assim como os domínios da sua antiga vila no Sul de Júlio Moraes, a modernidade e o progresso estavam chegando até a vila do Norte, e um dos antigos líderes dos bandos de *compadritos*, Ponciano Silvera, se transforma num fazendeiro pacato, que dorme constantemente em uma cadeira de balanço. Na sua fazenda, as paredes exibem uma sequência de pinturas de paisagem romântica “um vulcão, um lago, um templo grego em ruínas, um leão, um menino tocando flauta etc”²⁶⁶ e o fazendeiro recebe constantes visitas de Dom Domingo Ahumada, que se torna comerciante e criador de cavalos, e também do antigo corajoso Dom Lucas, que vivia agora de modo perfeitamente prosaico:

Morales olha na direção do umbuzeiro. O homem está duelando sozinho. Tem um braço levantado, como que se escudando com um poncho; na outra mão esgrime uma faca imaginária. Sentado no meio-fio da calçada há um carregador, que não olha para ele. O Garçom. — No fim, sempre pode com eles. Morales. — Deve estar sonhando com alguma coisa que aconteceu. O Garçom. — Aqui era a Plaza de las Carretas. O senhor via gente de todos os lugares. Lá pelos anos setenta e tantos, caíram uns negros de Morón, que costumavam se embebedar no cassino que havia ali, dobrando a esquina do Mercado de Frutas. Depois corriam para a praça e ficavam incomodando o transeunte até altas horas. Morales. — Certo, até que dom Lucas os sossegou? O Garçom. — É. Era um mocinho bem diferente, sem outro afã que cumprir suas obrigações. Mas os negros tinham ficado tão soberbos, que o homem os esperou uma noite debaixo do umbuzeiro e lutou com eles na vista de todos. Agora dá pena: toma uns tragos e já se põe a lutar com os negros. Morales. — Pena? Está velho, está meio louco, mas nunca esquece esse dia em que demonstrou que era um homem.²⁶⁷

Apesar da figura de Dom Lucas ser aparentemente a mais melancólica, as figuras dos outros dois dons, Ponciano Silveira e Domingo Ahumada Larramendi, vivem à sua maneira o processo de decadência advindo da urbanização. Júlio Morales percebe que o duelo com qualquer um deles não traria honra, já que Ponciano Silveira vivia de renunciar às lutas e se esconder em sua casa e Domingo Ahumada Larramendi se tornou um golpista na casa de leilões, que para conseguir alguns lucros vivia de dar trambiques, para a decepção da sua filha Ercilia:

Larramendi. — Bom. Talvez seja melhor que eu te diga tudo. Deus sabe que são coisas amargas e que a princípio você vai pensar mal de mim. Depois você vai compreender, vai ter indulgência. Vai ver como os fatos se encadeiam e como um desvio traz outro. (mudando de tom) A casa de leilões andava mal das pernas. Então cometi o primeiro erro. Eu a incendiei para receber o seguro. Em que pesem todas as minhas precauções, Eliseo deu para suspeitar que o incêndio não era fortuito. No entanto, tinha de receber essa apólice. Cometi o

²⁶⁶BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.48.

²⁶⁷BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.48.

segundo equívoco: me associei com sujeitos de quinta categoria. Dariam o golpe nesta noite. Ercilia (assustada, perplexa). — Mas o senhor está me contando uma coisa horrível... Larramendi. — Também me pareceu horrível. Em que pesem as minhas recomendações explícitas, temi que houvesse violência. Vivi horas de extrema inquietude. Finalmente, optei por prevenir Eliseo. Esta tarde fui à casa dele. Não me deixou falar. Sabia da coisa do incêndio. Me entregou a apólice. Queria me humilhar e selou seu próprio destino. Me ordenou que eu mesmo a devolvesse aos agentes da companhia e confessasse a eles toda a história. Aqui está a apólice. Vamos vendê-la no Uruguai ou onde for possível.²⁶⁸

Considerações Finais

Jorge Luis Borges é fruto de uma memória e foi construído como personagem de uma memória cultural que o caracteriza como um homem distante, um intelectual que aparentemente se forma e vive através do paraíso dos livros em sua biblioteca física e imaginária; porém, como buscamos apresentar, ao expor as suas influências através do livro *História Universal da Infâmia*, o escritor se revela um fruto de seu tempo e atento às questões do seu presente.

Podemos perceber essa construção da imagem do escritor Jorge Luis Borges como bibliófilo, através da memória de outro escritor argentino Alberto Manguel, no livro *Uma história da leitura*, onde descreve a influência que Borges teve sobre ele. Borges marcou a sua formação desde o primeiro encontro inusitado, quando, acompanhado pela sua mãe devido à sua cegueira, o autor buscava livros para sua biblioteca, mas principalmente olhos que pudessem ler para ele:

Uma tarde, Jorge Luis Borges veio à livraria acompanhado de sua mãe, de 88 anos de idade. Era famoso, mas eu lera apenas alguns de seus poemas e contos e não me sentia arrebatado por sua literatura. Estava quase completamente cego, mas recusava-se a usar bengala e passava a mão sobre as estantes como se seus dedos pudessem ler os títulos. Estava procurando livros que o ajudassem a estudar o anglo-saxão, que se tornara sua última paixão, e tínhamos encomendado para ele o dicionário de Skeat e uma versão comentada de *Battle of Maldon* (A batalha de Maldon). A mãe de Borges impacientou-se: "Oh, Georgie, não sei por que você perde tempo com o anglo-saxão, em vez de estudar algo útil como latim ou grego!". No final, ele se virou e pediu-me vários livros. Achei alguns e anotei os outros, e então, quando estava para sair, perguntou-me se eu estava ocupado no período da noite, porque precisava (disse isso pedindo muitas desculpas) de alguém que lesse para ele, pois sua mãe agora se cansava com muita facilidade. Eu respondi que leria para ele. Nos dois anos seguintes, li para Borges, tal como o fizeram muitos outros conhecidos afortunados e casuais, à noite ou, quando a escola permitia, pela manhã. O ritual era quase sempre o mesmo. Ignorando o elevador, eu subia pelas escadas até o apartamento (escadas semelhantes àquelas que uma vez Borges subira levando um exemplar recém-adquirido das Mil e uma noites; ele não viu uma janela aberta e fez um corte profundo que infeccionou, levando-o

²⁶⁸BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo: Globo, 2014, p.62.

ao delírio e à crença de que estava ficando louco); tocava a campainha; era conduzido por uma criada, através de uma entrada acortinada, até uma pequena sala de estar onde Borges vinha ao meu encontro, a mão macia estendida.²⁶⁹

A influência de Borges em Manguel é, no primeiro momento, uma forma de contribuição mútua, em que Manguel contribui com os olhos e a voz e Borges com a forma em que o jovem deveria ler para dar ritmo a leitura, apresentando autores como Kipling, Stevenson, Henry James e livros como a enciclopédia alemã *Brockhaus*, para o jovem, que era constantemente interrompido em sua leitura pelos eruditos comentários de Borges:

Por exemplo, Borges observou que a palavra salmão não nos diz nada sobre o objeto que representa; zana, a palavra correspondente na língua de Wilkins, baseada em categorias preestabelecidas, significa "um peixe de rio escamoso e de carne vermelha": z para peixe, za para peixe de rio, zan para peixe de rio escamoso e zana para peixe de rio escamoso e de carne vermelha. Ler para Borges resultava sempre em um novo embaralhamento mental dos seus próprios livros; naquela noite, Kipling e Wilkins ficaram lado a lado na mesma estante imaginária. Em outra ocasião (não lembro do que me pedira para ler), começou a compilar uma antologia improvisada de versos ruins de autores famosos, incluindo "A coruja, apesar de todas as suas penas, estava com frio", de Keats, "Oh, minha alma profética! Meu tio!", de Shakespeare (Borges achava a palavra "tio" não-poética, inadequada para Hamlet pronunciar — teria preferido "Irmão de meu pai!" ou "Parente de minha mãe!"), "Somos apenas as bolas de tênis das estrelas", de Webster, em *The duchess of Malfi* [A duquesa de Malfi], e as últimas linhas de Milton em *Paraíso reconquistado*, "ele, sem ser observado, para o lar de sua Mãe solitário voltou" — o que, pensava Borges, fazia de Cristo um cavalheiro inglês de chapéu-coco retornando para casa a fim de tomar chá com a mamãe.²⁷⁰

Assim, Borges, ao pedir que Manguel lesse para ele o livro do escritor britânico Joseph Rudyard Kipling, o leva a uma biblioteca mental que o permite comparar com as definições do filósofo John Wilkins, em especial sobre a relação entre o nominalismo e a realidade que é observada pelo expectador. Desse modo, Borges não apenas faz um exercício de leitura mas permite a Manguel articular comparações inusitadas e pertinentes entre textos aparentemente sem conexão.

Para Alberdo Manguel esse exercício literário foi essencial para permiti-lo construir sua própria biblioteca imaginária, à medida que ia aprendendo a transitar pelos labirintos semânticos erigidos pelos comentários vertiginosos de Borges, que abriam flancos inesperados entre tempos e espaços distintos. :

Há uma história de Evelyn Waugh na qual um homem, resgatado por outro em plena floresta amazônica, é forçado por seu salvador a ler Dickens em voz alta pelo resto da vida. Jamais tive a sensação de apenas cumprir um dever durante

²⁶⁹MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997, p.12

²⁷⁰MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997, p.31

minhas leituras para Borges; ao contrário, era como se fosse uma espécie de cativo feliz. Eu ficava fascinado não tanto pelos textos que me fazia descobrir (muitos dos quais acabaram por se tornar meus favoritos também), mas por seus comentários, nos quais havia uma erudição imensa mas discreta e que podiam ser muito engraçados, às vezes cruéis, quase sempre indispensáveis. Sentia-me como o único dono de uma edição cuidadosamente anotada, compilada para meu uso exclusivo. Evidentemente, não o era; eu (como muitos outros) era um simples caderno de notas, um aide-mémoire de que o homem cego precisava para reunir suas idéias. Eu estava mais do que disposto a ser usado. Antes de encontrar Borges, eu lia em silêncio, sozinho, ou alguém lia em voz alta para mim um livro de minha escolha. Ler para um cego era uma experiência curiosa, porque, embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom e do ritmo da leitura, era todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava, pertenciam ao passageiro, para quem não havia outra responsabilidade senão a de apreender o campo visto das janelas. Borges escolhia o livro, Borges fazia-me parar ou pedia que continuasse, Borges interrompia para comentar, Borges permitia que as palavras chegassem até ele. Eu era invisível.²⁷¹

Assim como Manguel, o crítico brasileiro Davi Arrigucci Júnior destaca que Jorge Luis Borges vai construindo sua idiossincrática biblioteca imaginária desde o final da década de 1930, quando, ao retornar a Argentina, sobretudo através da leitura de autores da tradição do pampa, retomando a escrita do conto, e inoculando nesse gênero uma mescla entre o fantástico dos contos da Argentina profunda e da biblioteca cosmopolita:

Por outro lado, porém, os contos eram de uma novidade espantosa e não se deixavam explicar apenas pela filiação à literatura fantástica, a que pertenciam em sua maioria. O fantástico tinha já uma longa tradição no Rio da Parta, formando uma corrente importante, vinda do século passado, quando surge Borges. Este deu-lhe a devida atenção, destacando a obra de vários escritores [...] o contista uruguaio Horacio Quiroga, ou do argentino Leopoldo Lugones, a quem se refere muitas vezes, sem falar num caso ímpar, do amigo Macedonio Fernández [...] Fora, havia decerto os grandes representantes do gênero, dos quais cita vários, como Poe, Hawthorne, Wells, Chesterton ou Henry James, e claro, Kafka à frente, com quem suas histórias sustentam um elo permanente de afinidade profunda.²⁷²

Nesse projeto de escrita de contos, a filiação borgiana primeiro elencou uma linhagem de narradores fantásticos e infames, alguns da Argentina profunda, articulados em igualdade de condições com nomes do cânone europeu, como Dante, Shakespeare e Cervantes, e um formidável elenco de outsiders, em que pontificam figuras como Chesterton, Allan Poe, Stevenson, Lugones e Horacio Quiroga.

Outro ponto que permite entender o impacto de Borges como contista, na *História Universal da Infâmia*, é que, através dessa postura onívora e anticonvencional, como

²⁷¹MANGUEL, Alberto. Uma História da Leitura. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997, p.24

²⁷²ARRIGUCCI JR, David. Borges ou do conto filosófico. São Paulo: In: Folha Especial, 1996, p.8

bem lembra Borges acabou criando “um novo gênero literário que participa do ensaio e da ficção”, destinando-o “a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura”.

Assim, compreendermos o novo gênero proposto por Jorge Luis Borges e aqueles que apresentamos nesse trabalho como seus precursores²⁷³, nomes como como Silvina Ocampo, Gilbert Chesterton, Evaristo Carriego, e Marcel Schwob, Nesse autores, Borges haure inspiração para criar um poderoso híbrido narrativo-ensaístico, pautado num permanente jogo de espelhos entre o central e o periférico, o real e o imaginado.

Esse novo tipo de texto literário é composto por narrativas de episódios isolados, porém com a mesma unidade de tom, cor, atmosfera, guardando claros vínculos com livros como *Coração Duplo*, *O Rei com a Máscara Dourada*, *O livro de Monelle*, *Mimes*, *Vidas Imaginárias e A cruzada das crianças*. São todas coleções de histórias que Schwob compilou em um único livro, baseado nos critérios delineados em seus prefácios. Marcel Schwob cria uma narrativa que aproxima passagens de personagens separados temporalmente e geograficamente, confundindo mentira e verdade, de um modo que lembra certas estratégias utilizadas pelo escritor e amigo Robert Louis Stevenson.

De tudo, é com Stevenson que ele mais se identifica. Schwob deve a ele uma parte de suas técnicas narrativas, como, por exemplo, a arte da evocação, a maneira de compor a história, o enredo criado pela omissão ou uso da imagem. Ele viu em Stevenson os princípios de vista da ação, como é dito por um personagem ou outro. Dessa maneira, a história foi vista sob diferentes ângulos ou, o que equivale à mesma coisa, várias histórias formaram a história principal. Composição que poderiam quebrar as descrições encadeadas do romance realista e naturalista. De fato, o escritor inglês conseguiu suas obras para acabar com a impressão linear da narrativa.²⁷⁴

Assim, podemos compreender que, ao compor suas narrativas literárias, tanto em contos como na teoria, Jorge Luis Borges permite que observemos os seus precursores como elementos de um único microcosmo, por maiores que sejam as discrepâncias entre os autores analisados nesta dissertação. Se aparentemente eles nada tem em comum quando vistos de forma isolada, encontram no entanto na obra de Borges uma encruzilhada na qual adquirem, quase por mágica, um estranho ar de família. Na capacidade de estabelecer essas estranhas pontes, unindo Carriego e Silvina Ocampo a Joseph von Sternberg, mas fazendo também o padre Brown andar de braços dados com

²⁷³BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. 1951. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1. São Paulo: Editora Globo, 2000, p.710.

²⁷⁴HERNÁNDEZ GUERRERO, María José. Préface-Le livre de MonelleSpicilège. L’Etoile de Bois. Il libro della mia memoria, ed.Union Générale, Paris, 1979, p.50.

Shakespeare e Homero, está, a nosso ver, uma das chaves para entender como o autor de a *História universal da infâmia* cria também, ao longo de toda sua obra, o seu próprio rol de precursores borgianos.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI, David. Questões de história & tradução-Borges na Eaquina Rosada. Revista Piauí. Edição 67, Abril,2012.

BALDERSTON, Daniel. “Tradição e traição: Borges e Stevenson”, Folha de São Paulo, São Paulo,19/ago./1984.

BALDERSTON, Daniel. De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores, in Sylvia Saítta (org.), Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires: Emecé, 2004.

BALDERSTON, Daniel. El precursor velado: R. L. Stevenson em la obra de Borges, Ed: Sudamerica, Buenos Aires, 1981.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia. tradução Júlio Castañon Guimarães. Ed: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia. tradução Júlio Castañon Guimarães. Ed: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980.

BARTHES, Roland. O Grau zero da escrita. Seguido de Novos ensaios críticos tradução Mario Lanjeira. Ed: Martins Fontes, São Paulo, 2004.

BARTHES, Roland. O Grau zero da escrita. Seguido de Novos ensaios críticos tradução Mario Lanjeira. Ed: Martins Fontes, São Paulo, 2004.

BAUDELAIRE. Charles,O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988.

BAUDELAIRE. Charles,O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988.

BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: MARQUES,Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). Limiares críticos: ensaios de literatura comparada. Tradução de Marcoa Antônio Alexandre e Denise Araújo Pedron. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica 1 edição Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Romances Policiais em Viagens. In: Walter Benjamin: Imagens de Pensamento. Sobre o Haxixe e Outras Drogas. Trad. e Org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.

BERGER, John. O traje e a fotografia In: BERGUER, John. Para entender uma fotografia. Ed. Companhia das letras, São Paulo, 2003.

BIANCOBIANCO, José. Viaje Olvidado, El Hogar, Buenos Aires, 24 de setembro, 1937, México, F.C.E./Tierra Firme, 1937.

BLANCHOT, Maurice. L'Infini et l'infini. In: BLANCHOT, Maurice. Henri Michaux et le refus de l'enfermement. Paris: Faragot, 1999.

BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental, Editoria Objetiva, 2001.

BONINI, Íside. Contos e Lendas dos Irmãos Grimm (Coleção Completa). São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf/Ltda, 1961.

BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. Um modelo para a morte / Os suburbanos / O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; prefácio Júlio Pimentel Pinto. - 2. ed. - São Paulo : Globo, 2014.

BORGES, Jorge Luís, Ficções. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

BORGES, Jorge Luis. . "Palermo de Buenos Aires". In.: Evaristo Carriego. vol. 1, 1997.

BORGES, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". In: Borges en Sur 1931-1980. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BORGES, Jorge Luis. Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto. In: O aleph. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre, ed: Globo, 1972.

BORGES, Jorge Luis. Borges e Eu, In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2, Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Carta a Alfonso Reyes (1930). Apud PACHECO, Jose Emilio. "Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria". Revista de la Universidad de México, v. 34, n. 4, diciembre de 1979.

BORGES, Jorge Luis. Countée Cullen, de G.K. Chesterton.1937.In: Obras completas de Jorge Luis Borges Countée Cullen, volume 4 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Dos films. En: Sur, 19, 1936.

BORGES, Jorge Luis. Eduardo Gutiérrez In: Jorge Luis Borges Obras Completas I. (1923-1949). Editora Globo, Buenos Aires, 1998.

BORGES, Jorge Luis. El Hogar, 6 de agosto de 1937.

BORGES, Jorge Luis. El idioma de los argentinos Buenos Aires, 1927.

BORGES, Jorge Luis. El Paso de los Libres, de Arturo Jauretche. Prólogo". In: Textos Recobrados 1931-1955.

BORGES, Jorge Luis. Elogio a Sombra, In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Emily Dickinson.1937.In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Ensaio autobiográfico. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. História Universal da Infâmia.1935.In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. História Universal da Infâmia.1935.In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores.1951.In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo de A Cruzada das Crianças.In: SCHOWB, Marcel, La cruzada de los niños, Buenos Aires,1949.

BORGES, Jorge Luis. Robert Louis Stevenson –As novas noites árabes. Markheim. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4 ,Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Sur ,N 65, fevereiro de 1935.

BORGES, Jorge Luis. Textos recobrados 1919-1929. Barcelona, Emecé, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *The Book of Fantasy*, introduced by Ursula K. Le Guin, London, ed. Black Swan, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *The Paradoxes of Mr. Pong*, de G.K. Chesterton. 1937. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 4, Ed: Globo, São Paulo, 2000.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología poética argentina*. Edit. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

BORGES, Jorge Luis; GIOVANNI, Norman Thomas di. *Um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*, Nova York, Excelsior, 2009.

BRESCIA, Pablo. “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento”. In: *Variaciones Borges*. Aarhus: Centro Jorge Luis Borges, 2000. O livro de Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BRESCIA, Pablo. *El cine como precursor: Von Sternberg y Borges*. In: *Espacios 17*, 1995.

BRESCIA, Pablo. *El cine como precursor: Von Sternberg y Borges*. In: *Espacios 17*, 1995.

CALVINO, Italo; *Seis Propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso Ed: Companhia das Letras, 1990.

CASARES, Adolfo Bioy. In: Martino, Daniel (org.). *Borges*. Buenos Aires: Planeta, 2006.

CASARES, Adolfo Bioy. *Letras y amistad, Jorge Luis Borges*, ed. Cahiers de L'Herne, Paris, 1964.

CASARES, Adolfo Bioy. *Postscriptum*. In. *Antologia da literatura fantástica São Paulo: Ática*, 1965.

CASARES, Adolfo Bioy. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *A Inocência do Padre Brown*. São Paulo, Ed: Sociedade Chesterton Brasil, 2018.

CHRIST, Ronald. *The Narrow Act : Borges art of allusion*, Ed: New York University Press, New York, 1969.

CHRIST, Ronald. *The Paris Review, Jorge Luis Borges, The Art of Fiction No.40*: Paris, 1966.

COZARINSKY, Edgardo. Borges em-e-sobre cinema. Trad. Laura J. Hosiasson, Rio de Janeiro, ed: Iluminuras, 2000.

DARTON, Robert. O Grande Massacre De Gatos, E Outros Episódios Da História Cultural Francesa. Trad. Sonia Coutinho, Rio de Janeiro ed:Grael, 1986.

DOSSE, François. O Desafio Biográfico: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOYLE, Conan Arthur. Um estudo em vermelho. Tradução d Maria Luiza X. de A. Borges Ed: Zahar, São Paulo, 2013.

ECHEVARRÍA, Roberto González. Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: FCE, 2011.

ELIAS, Nobert. O processo civilizador. São Paulo: Zahar, 1994.

ERNEST-CHARLES, Jean. De Marcel Schwob à Loyson Bridet in Revue Bleue, nº 20, Paris, 1903.

ERNEST-CHARLES, Jean. De Marcel Schwob à Loyson Bridet in Revue Bleue, nº 20, Paris, 1903.

FAVERI Claudia Borges de. Marcel Schwob em tradução. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n.21, nov. 2008.

FOUCAULT, Michael. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michael. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRANCO, Gustavo Naves; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de As Formas da Infâmia: política e estética na obra de Jorges Luis Borges (1921-1955). Rio de Janeiro, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

GASS, William. Fictions and the Figures of live, Ed: Knopf, New Yorker,1970.

GOOCH, G. P. Jacobo Grimm. In: Historia e historiadores en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

GRAMSCI, Antoni. Cartas do carcere. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUILLOUD-CAVAT, Josiane. Rapport entre les sources littéraires et les peintures de Johann Henry Fuseli (1741-1825).Genebra, 2012.

HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

JACOBY, Sissa e CUNHA, Emiliano. O estranho caso de Dr. Jekyll e Mary Reilly: o espaço doméstico e a perspectiva feminina do clássico de Stevenson, in: Mello, Ana Maria Lisboa de. *Literatura e Cinema: encontros contemporâneos*, Porto Alegre, ed: *Dublinense*, 2013.

JAHAN, Herman. *Contos de Grimm*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Ed: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.

KOSELLECK, Reinhart. *Critica é Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês/ Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão de Luciana Villas Boas Castelo Branco*. Rio de Janeiro Ed: EDUERJ: Contraponto, Rio de Janeiro , 1999.

KRAPOTH, Herman. *A literatura portuguesa no âmbito dos Estados das Línguas e Literaturas Românticas na Universidade de Gottingen no século XVIII e o início do século XIX*, 2007.

LÉAUTAUD, Paul. "Marcel Schwob" in *Mercure de France*, Paris, 1905.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance : Dom Quixote , As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy-São Paulo- Editoria Companhia das Letras*, 2009.

LODGE, David. Prólogo. In. ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. 2 Ed. Record, Rio de Janeiro, 2010.

LORAUX, Nicole. *Elogio do anacronismo*. In: Novaes, Adauto(org), *Tempo e História*. Cia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992.

LOUIS, Annick. *Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 49, 2001.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MANN, Golo. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989.

MARLENE, Dietrich (Berlim 1901—Paris 1992). *Trecho de sua autobiografia, Irh bin, Gott sei Dank, Berlinerin ("Sou, graças a Deus, uma berlinense")*, traduzida para o português como Marlene D. (Rio de Janeiro: Nórdica, 1984).

MCCAULEY, Elizabeth Anne. *Caricature and Photography in Second Empire Paris*. In: *Industrial Madness*, New Haven, Yale University Press, 1994.

MENDES, Ricardo, *Descobrimos a fotografia nos manuais: América 1840-1880*. In: FABRIS, Anna Teresa *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo Edusp, 1998.

MILLÁN, Julio Pérez. *Estudio Preliminar de Vidas imaginarias*, ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges: uma biografia literaria*. editora: Tierra Firme, México, 1993.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges: uma biografia literaria*. editora: Tierra Firme, México, 1993.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e Biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino* 2012.

NADAR, Felix. *Revendication de la propriété exclusive di pseudonyme Nadar*. In: MICHEL Frizot, FRANÇOISE Ducros, (org.). *Du bon usage de la photographie*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

BERG, Silvia. *Contos de Fadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

OCAMPO, Silvina. *A Expição* In; BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología poética argentina*. Edit. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

OCAMPO, Silvina. *Así es Silvina Ocampo*, por Marcelo Pichon Rivière, Panorama, 19 de novembro de 1974.

OCAMPO, Victoria. *L'Herne* /Fayard, Paris, 1983.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

OLMOS, Ana Cecilia. *Porque ler Borges*. Editora: Globo, São Paulo, 2008.

OUBIÑA, David. "Monstruorum Artifex. Borges, Hugo Santiago y la teratologia urbana de Invasión". *Variaciones Borges* 8.

PARODI, Cristina. “Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”. Variaciones Borges 6,1998.

PAULS, Alan. Política del pudro, in: El fator Borges: nueve ensayos ilustrados. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2000.

PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. Punto de vista, Buenos Aires, ano 2, n. 5, 1979.

PIGLIA, Ricardo. O Último Leitor, Tradução : Heloisa Jahn Ed: Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

PINTO, Júlio Pimentel. Prefácio.O paraíso dos crentes. tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro ; 2. ed. - São Paulo : Globo, 2014.

POE, Edgar Allan. A carta roubada: e outras histórias de crime e mistério. Tradução de William Lagos. São Paulo ed; Leya, 2011.

PRIORE, Mary del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história, Topoi, v. 10, n. 19, 2009.

PUIG, Manuel. Homenaje a von Sternberg. En: PUIG, Manuel. Estertores de una década. Nueva York’78. Buenos Aires: Seix Barral, 1960.

QUEIROZ, Maria de Fátima. Roberto Bolaño: Aproximações à Tradição Literaria do Apócrifo o exercício de escritura de Jorge Luis Borges. USP, São Paulo, 2014.

RANK, Otto. O duplo. Trad. Mary Lee, Rio de Janeiro, ed: Cooperativa, 1939.

RANK, Otto. O duplo. Trad. Mary Lee, Rio de Janeiro, ed: Cooperativa, 1939.

REIMÃO, Sandra Lúcia. O que é romance policial. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RINGER, Fritz K. O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã,1890-1933, ed: Edusp, São Paulo,2000.

RIVERA, Jorge B. “Borges y lo policial”. In: Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge. Asesinos de papel.Ensayos sobre narrativa policial. Buenos Aires: Colihue, 1995.

RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo: Ática, 2006.

SABINO, Fernando. Prologo Robert Luis Stevenson, In: O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana Ed. Rooco, Rio de Janeiro,2012.

SAID, Edward. Manter nações e tradições à distância in. Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993, São Paulo: Companhia das Letras,2005.

SARLO, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires, 1995. Borges Studies Online. J. L. Borges Center for Studies & Documentation.

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

SARLO, Beatriz. A writer on the edge. London . Ed. Verso, 1993.

SARRIS, Andrew. The American Cinema, Directors and Directions, 1929-1968. Nueva York: Da Capo Press, 1996.

SARRIS, Andrew. The Films of Josef von Sternberg. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

SAVIGNY, Friedrich von. De la vocación de nuestro siglo para la legislación y la ciencia del derecho. Buenos Aires: Atalaya, 1946.

SCHOWB, Marcel. Vidas Imaginarias, ed. Centro Editor de América Latin, Buenos Aires, 1980.

SCHOWB, Marcel. Vidas Imaginarias, ed. Centro Editor de América Latin, Buenos Aires, 1980.

SCHWARTZ, Adriano. A estratégia do crime. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais! Ano 83, n. 27.8 fev. 2004.

SCHWARTZ, Jorge. Borges babilônico: Uma enciclopédia. Ed: Companhia das letras, São Paulo, 2017.

SCHWARTZ, Jorge. Borges no Brasil. Ed. UNESP, São Paulo. 2001.

SENNETT, Richard. Carne e Pedra: O Corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. 3 edição, ed: Record, São Paulo, 2003.

SONTAG, Susan. Contra la interpretación. Barcelona: Seix Barral, 1984.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. ed: Companhia das letras, São Paulo, 1983.

SOUSA, Mauí Castro Batista. Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância. 2017.

SOUSA, Mauí Castro Batista. Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância. 2017.

STEINER, George. Tigers in the Mirror in: At The New Yorker, ed: New Yorker, 2009.

STEVENSON, Robert L. A Gossip on Romance, In: From Longman's Magazine, 1882.

STEVENSON, Robert L. O clube dos suicidas, trad: SABINO, Eliana Ed. Rooco, Rio de Janeiro, 2012.

STRATTA, Isabel. "Borges, un heredero parcial". In: Fragmentos, Florianópolis: Editora da UFSC, n°.17, pp. 55-62, jul – dez, 1999.

TAINÉ, Hippolyte. Les Origines de la France contemporaine - Les 11 tomes, 1876.

TODOROV, Tzvetan. Introdução a Literatura Fantástica. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo, Ed: Premia, 1981.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1968.

WEHR, Christian. Borges y el cine negro. Emma Zunz como cuento cinematográfico, in: Mello, Ana Maria Lisboa de. Literatura e Cinema: encontros contemporâneos, Porto Alegre, ed: Dublinense, 2013.

WEINRICH, Harald. Lete Arte e crítica do esquecimento. trad: Lya Luft, Ed: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001.

WEINRICH, Harald. Lete Arte e crítica do esquecimento. trad: Lya Luft, Ed: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001.

WILLIANSO, Edwin. Borges, una vida. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

WOODALL, James. The man on the mirror of the book. A life of Jorge Luis Borg.es Londres: Hodder and Stoughton, 1996,

YATES, Donald. "La colaboración literaria de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares". aih. Actas iv. 1971.