

BORGES E ARLT: PARALELAS QUE SE TOCAM*

FERNANDO SORRENTINO

Escritor

fs_literatura@yahoo.com.ar

1. Borges e Arlt: vidas paralelas

Com grande frequência foram traçados paralelos e foram feitas comparações entre os chamados grupos de Florida e de Boedo, que surgiram em Buenos Aires por volta da década de 1920; o primeiro grupo inclinado, segundo dizem os entendidos, ao «estetizante»; o segundo grupo inclinado ao «social». (Custo a aceitar a incompatibilidade das categorias, se é que são categorias, de «estetizante» e «social»: acredito que nada pode ser «absolutamente» estetizante nem «absolutamente» social; acredito, por exemplo, que nada impede que um livro esteja muito bem encadernado e que, ao mesmo tempo, seja chato.)

Mesmo aceitando – certamente a contragosto – a existência dos dois grupos¹, incluindo as tais características distintivas, há um fator bem mais decisivo que tende a invalidar ou a tornar irrelevante sua ação, o de que as obras literárias nunca se originam em sociedades coletivas, e são sempre fruto exclusivo da criação individual. A opinião contrária, a que vê as obras literárias como resultado da ação do grupo, parece sustentar-se em uma espécie de critério de eficácia coletiva, critério maravilhosamente aplicável ao futebol e a outros esportes de conjunto, mas de modo algum admissíveis no pessoal por excelência: a criação artística.

Talvez como uma extensão adicional desse afã classificatório, costuma-se falar em uma sorte de «vidas paralelas» entre os dois escritores que mais vigorosamente representaram um e outro grupo: Jorge Luis Borges e Roberto Arlt.

Até os escritores mais insignificantes são multifacetados: com maior razão seria absurdo despojar de suas muitas riquezas, escritores tão valiosos como Borges e Arlt e reduzi-los a tristes esqueletos de, respectivamente, «estetizante» e «social».

O certo é que Borges e Arlt inventaram seus respectivos caminhos literários: caminhos próprios, personalíssimos, inimitáveis e intransferíveis. E esses caminhos – exclusivamente neste sentido, «vidas paralelas» – *parecem* não haver se tocado nunca.

Vindo de uma família de emigrantes de língua não-espanhola, Arlt foi argentino de primeira geração, inculto (na acepção acadêmica da palavra), agitado, ousado, intuitivo, vital, de um forte senso de humor.

Borges, ao contrário, pertencia a uma antiga família argentina, acomodada e tradicional, em cuja casa havia muitos livros e se falava corretamente o espanhol e o inglês; Borges era tímido, míope, gago, estudioso, sutil, inteligentíssimo e infinitamente transgressor e revolucionário (como jamais poderiam ser – e nem sequer imaginar – os transgressores e revolucionários «profissionais», feitos de cenografia e caracterização teatral, e repetidores de frases velhas e ditos cristalizados).

Ambos são ajustadamente contemporâneos: Borges nasceu em 24 de agosto de 1899; Arlt, em 2 de abril de 1900; de maneira que, se o acaso tivesse permitido, poderiam ter sido colegas de escola. A diferença é que Arlt morreu relativamente jovem, aos quarenta e dois anos, em 26 de julho de 1942, e Borges com muito mais idade, aos oitenta e seis, em 14 de junho de 1986.

2. Influência de Borges sobre Arlt

Cronologicamente, a primeira obra narrativa de Jorge Luis Borges é *Historia universal de la infamia* (1935). Quase vinte anos mais tarde, referindo-se a essas páginas, seu autor as define da seguinte maneira:

São o irresponsável jogo de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu falseando e tergiversando (algumas vezes sem justificativa estética) histórias alheias².

Pois bem, em 1935 fazia já dois anos que Roberto Arlt havia publicado a quase totalidade de sua obra narrativa: os romances *El juguete rabioso* [O brinquedo raivoso] (1926), *Los siete locos* [Os sete loucos] (1929), *Los lanzallamas* [O lança-chamas] (1931) e *El amor brujo* [O amor bruxo] (1932), e os contos de *El jorobadito* [O corcundinha] (1933).

Em 1941 (o mesmo ano de *El jardín de senderos que se bifurcan*) Arlt publica *Viaje terrible* [Viagem terrível] e *El criador de gorilas* [O criador de gorilas].

Arlt morreu, como vimos, em meados de 1942. Não pôde, portanto, conhecer as obras narrativas maiores de Borges, tais como *Ficciones* [Ficções] (1944), *El Aleph* [O Aleph] (1949), *El informe de Brodie* [O informe de Brodie] (1970) ou *El libro de arena* [O livro de areia] (1975).

Não sabemos se Arlt chegou a ler *Historia universal de la infamia* [História universal da infâmia] e *El jardín de senderos que se bifurcan* [O jardim das sendas que se bifurcam]. Não obstante, visto que boa parte da *Historia* foi previamente publicada no jornal *Crítica* (onde Arlt também trabalhou), seria razoável supor que ele leu esses relatos.

Se isso for verdade, ignoramos também que opinião teriam os trabalhos de Borges merecido de Arlt³. Contudo, ousou supor que os rejeitaria ou desprezaria, por serem, de certo modo, «incompreensíveis» para o seu conceito de como devia ser a literatura. Mas isto não depõe a favor nem contra Arlt: a complexíssima trama de aprovações e rejeições recíprocas, fortemente entrelaçados de obras e autores, transborda de afinidades insuspeitas e de aversões inimagináveis.

Ao contrário, a leitura de todas as obras de Arlt nos indica, com toda a clareza, que a influência exercida por Borges sobre este é absolutamente nula.

3. Influência de Arlt sobre Borges

Borges, que foi criado em «uma biblioteca de ilimitados livros ingleses»⁴, Borges, que lia inglês, francês, italiano, português, alemão e latim; Borges, o apaixonado pelos jogos metafísicos e pelas mitologias de *compadres* e *cuchilleros*; terá lido essas histórias de empregadinhos e funcionários, de mesquinhas e avarezas, de iras e frustrações, que em censurável sintaxe e léxico desconjuntado⁵, propunha em seus livros esse Roberto Arlt, que pronunciava o espanhol argentino com sotaque alemão e que se instruíra em uma literatura de traduções duvidosas?

E, no caso de Borges ter lido essas histórias, terá ele mostrado o olímpico desdém que para lhe mereciam, por um ou outro motivo, as narrativas de autores célebres daquela época como, por exemplo, Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Horacio Quiroga ou Roberto J. Payró?

Vejamos.

No número 8 (março de 1925) da revista *Proa*, dirigida naquele tempo por Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz e Alfredo Brandán Caraffa, é publicado «El Rengo» [O Coxo], relato de Roberto Arlt que um ano mais tarde faria parte de «Judas Iscariote», quarto e último capítulo de *El juguete rabioso*. Não é fácil imaginar uma personalidade literariamente tão forte como Borges resignando-se a publicar um texto que lhe desagradasse.

E, efetivamente, em 1968 o mesmo episódio é reproduzido na segunda edição de *El compadrito: su destino, sus barrios, su música* [O compadrito: seu destino, seus bairros, sua música], antologia que Borges compilou com a colaboração de Silvina Bullrich. É evidente que o texto impressionara Borges.

Nas páginas 76 e 77 de minhas *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*⁶ [Sete conversações com Jorge Luis Borges], ele desfia, em seu melhor estilo mordaz, uma série de críticas a Horacio Quiroga, entre outras: «O estilo de Quiroga me parece deplorável». Devido a certa associação de idéias que já é quase um inevitável lugar comum, me ocorreu perguntar:

«Este estilo um tanto descuidado de Quiroga corresponderia, quem sabe, ao estilo de Roberto Arlt?»

«Sim, salvo que por trás do descuido de Roberto Arlt, sinto uma espécie de força. De força desagradável, mas de força. Eu acredito que *El juguete rabioso* de Roberto Arlt é superior, não só a tudo o mais que Arlt escreveu, mas a tudo o que Quiroga escreveu.

Como podemos observar, ainda que não se conheçam outras declarações de Borges a respeito de Arlt, podemos notar nessas palavras – um tanto reticentes, é verdade – um sentimento de admiração.

Quarenta e quatro anos depois do aparecimento de *El juguete rabioso* (1926), Borges publica *El informe de Brodie* (1970). No «Prólogo» menciona «que eu saiba, pela primeira, última e única vez ao longo de toda a sua extensa obra « a Roberto Arlt:

Imparcialmente desdenho ao *Diccionario da Real Academia, dont chaque édition fait regretter la précédente* [de que cada edição faz lamentar a precedente], segundo o melancólico ditado de Paul Groussac, e os molestos, fastidiosos dicionários de argentinismos. Todos, os deste e os do outro lado do mar, propendem a acentuar as diferenças e a desintegrar a língua. Recordo, a esse respeito, que censuraram a Roberto Arlt o seu desconhecimento do lunfardo e que ele respondeu: «Fui criado em Villa Luro, entre gente pobre e malandros, e realmente não tive tempo de estudar essas coisas». O lunfardo não é mais do que uma piada literária inventada por saineteiros e por compositores de tango, e os da periferia o ignoram, salvo quando os discos do fonógrafo os doutrinaram⁷.

Invocado pelo tema das falas regionais ou especiais, ou por qualquer outra causa, o certo é que, ao escrever *El informe de Brodie*, a recordação de Roberto Arlt andava pela cabeça de Borges.

4. Tema do delator e da vítima

O jovem e tumultuoso Arlt, de quarenta e quatro anos atrás, ocupava tanto a cabeça do tranqüilo e já clássico Borges septuagenário que, entre as páginas 25 e 35 do *El informe de Brodie* se acha «El indigno» [«O indigno»], conto magistral no qual Borges realiza uma reelaboração ou recriação do episódio de «Judas Iscariote», o quarto e último capítulo de *El juguete rabioso*.

El juguete rabioso deve ter sido, para Borges, uma obra extremamente importante. Caso contrário, não se pode explicar que sem ter relido o romance nos anos imediatamente anteriores à redação do «El indigno», e sem ter o estímulo da presença viva de Arlt, nem de pessoas próximas a ele, Borges – no auge da fama e da proliferação de traduções e reconhecimentos – tenha decidido, *quase quarenta e cinco anos depois*, escrever a mesma história⁸.

A seguir procuraremos algumas das semelhanças e diferenças entre o «Judas Iscariote» de Arlt e «El indigno» de Borges.

Em ambos o tema é o mesmo: a traição que uma pessoa, pouco ou nada familiarizada com as artes do delito, comete contra quem a iniciou nelas.

a. Os narradores

Os respectivos delatores (Silvio Astier, em «Judas Iscariotes»; Santiago Fischbein, em «El indigno») contam sua história em primeira pessoa. Isto acontece com algumas diferenças importantes:

1. Astier, homem jovem, mas adulto, relata um fato que acaba de ocorrer e que corresponde, portanto, à sua idade jovem e adulta. Deste modo, a visão do narrador coincide com a condição do protagonista: um homem adulto relata o que acaba de ocorrer a um homem adulto. Essa proximidade se traduz em um relato mais vivo, emotivo e nervoso.

2. Fischbein, homem velho, conta um sucesso ocorrido há muito tempo, quando ele era quase criança. Deste modo, a visão do narrador não coincide com a condição do protagonista. Essa distância temporal resulta em um relato mais calmo, onde os detalhes e as emoções estão atenuados ou simplificados pelo esquecimento.

Por outro lado, como Borges recusa o envolvimento emocional no seu relato, apela, para distanciar-se ainda mais, o recurso do relato enquadrado: nem sequer é Borges que conta a história, é Fischbein⁹ que a conta a Borges. Este, com objetiva frieza, se limita a dizer:

Uma tarde em que nós dois estávamos a sós, ele me confiou um episódio da sua vida, que hoje posso referir. Mudarei, como se pode prever, algum por menor.

b. Tempo

Sem dúvida, podemos localizar o relato de Arlt em data imediatamente anterior, digamos no ano de 1925.

Fischbein, contando a história de um episódio de sua infância, diz:

Já faz tantos anos que aconteceu, que agora a sinto como alheia.

Não sabemos quando ele disse essas palavras, quantos anos se passaram desde o episódio, ou quantos anos tem Fischbein nesse momento, mas sabemos quantos anos ele tinha na época do episódio: quinze¹⁰. Como, ademais, dá a impressão, pela maneira de conversarem, de que Borges e Fischbein tinham a mesma idade, podemos concluir que Fischbein tinha quinze anos por volta de 1915. Desse modo, vemos que ambas as histórias transcorrem, mais ou menos, na mesma época: entre 1915 e 1925.

Temos, ademais, muitos indícios, entre eles o da famosa «turma da esquina»¹¹:

Arlt:

Estavam sempre na esquina da Méndez de Andés e Bella Vista, encostados na vidraça do armazém de um espanhol. [...] Estavam sempre ali, tomando sol e importunando¹² os que passavam¹³.

Borges:

O bairro não era violento como foram, segundo se diz, os Corrales e o Bajo, mas não havia armazém que não contasse com sua turma de *compadritos*¹⁴.

c. Lugar

A geografia de Arlt é mais explícita que a de Borges, e é pródiga na exatidão das ruas e números.

Antonio, o Coxo (o traído), mora na rua Condarco 1375. A consulta de um mapa atual de Buenos Aires me indica que esta quadra está limitada pelas ruas hoje chamadas de Galicia e Tres Arroyos. A rua Condarco constitui precisamente, nessa altura, o limite municipal entre o bairro da Villa Santa Rita e o da Villa General Mitre; por estar situada na calçada dos números ímpares, a casa do Coxo pertence a esse último bairro.

Silvio Astier, o Loiro (o traidor), mora na rua Caracas 824, entre Páez e Canalejas.

O engenheiro Arsenio Vitri (a vítima do roubo frustrado) vive na rua Bogotá, «uma quadra antes de Nazca»: ou seja, entre Condarco e Terrada.

Como se aceita que a avenida Rivadavia divide a cidade de Buenos Aires em norte e sul, toda a ação do episódio de Arlt ocorre, ainda que isso não seja especificado, na parte norte do bairro de Flores, onde, por outro lado, vivem Astier e Vitri:

As calçadas estavam sombreadas por frondosas copas de acácias e ligustros. A rua era tranqüila, romanticamente burguesa, com jardins de cercas pintadas, adormecidas fontes entre os arbustos e algumas estátuas de gesso avariadas¹⁵.

Em Borges as precisões nominais não são tão abundantes.

O bairro em que ocorre o episódio é, ainda que não seja mencionado, Villa Crespo, na época um bairro humilde como poucos e, por antonomásia, bairro de imigrantes paupérrimos¹⁶.

A casa de Fischbein:

A algumas quadras ficava o Maldonado e depois os terrenos baldios.

Isto é bem verossímil, pois Villa Crespo é um bairro habitado por muitíssimos judeus.

O arroio Maldonado foi canalizado – creio – em 1939 e sobre ele agora passa a avenida Juan B. Justo; depois do arroio ficam os trilhos da ferrovia chamada na época Ferrocarril Pacífico. Fischbein morava na parte compreendida entre o arroio e o centro da cidade: contudo, essa zona não era tão rude como a outra, a que passava por trás do arroio («os baldios»).

Não somos informados onde morava Francisco Ferrari, aquele que seria traído, mas sabemos onde «parava» (verbo, por certo, muito expressivo para aludir a una especie de um quartel-general ou a uma zona de influência):

Ferrari parava no armazém de Triunvirato com Thames¹⁷.

Compare-se a rua «romanticamente burguesa», onde aconteceria o roubo, em Arlt, com esta paisagem semi-rural de Borges:

Já estava entardecendo quando cruzei o arroio e os trilhos. Lembro-me de umas poucas casas espalhadas, de chorões e terrenos baldios. A fábrica era nova, mas com um ar solitário e derruído; sua cor ocre, na memória se confunde agora com o poente. Era circundada por uma cerca. Além de uma entrada principal, havia duas portas nos fundos, que apontavam para o sul e que davam diretamente nos aposentos¹⁸.

Fischbein acaba de cruzar «o arroio e os trilhos», ou seja, o subúrbio do subúrbio em que morava: é um terreno desconhecido, e, por isso mesmo, assustador.

No caso de Silvio Astier, esse «joguete raivoso» eternamente derrotado, também a rua Bogotá, de pessoas satisfeitas e invejadas, é sentida como algo alheio:

Ouvia-se um piano no silêncio do crepúsculo, e me senti suspenso pelo som, como uma gota de sereno na ascensão de um talo. De uma roseira invisível chegou tal lufada de perfume, que embriagado senti meus joelhos tremerem [...] ¹⁹.

Tanto Fischbein como Astier reconhecem o terreno inimigo na mesma hora: «já estava entardecendo» (Borges); «na quietude do crepúsculo» (Arlt).

d. Relação entre o traidor e o traído

Em ambos os casos, os delatores são mais jovens que os traídos, e em ambos os casos julgam a si mesmos intelectualmente superiores:

Arlt/Astier emprega adjetivos desvalorizadores: «o João-ninguém», «vagabundo».

Borges/Fischbien: Agora vejo em Ferrari um pobre homem, iludido e traído; para mim, na época, era um deus.

Contudo, existe uma grande diferença nas apreciações sucessivas de um e de outro.

Desde o começo Astier vê o Coxo como um personagem pitoresco e até simpático, mas ao mesmo tempo como inferior a ele. Seu ofício é humilde (cuida dos carros na feira do bairro de Flores) e suas travessuras se parecem com a da picaresca espanhola. E, precisamente, o aspecto físico e as atitudes de pessoa mal-educada e vulgar do Coxo distam muito de serem típicas de um herói; ao contrário, mostram-se como de um desses patéticos anti-heróis: «caminhava devagar, mancando ligeiramente», «mostrando os dentes desalinhados», «piscando o olho de soslaio», «essa cara triangular avermelhada pelo sol, bronzeada pela sem-vergonhice», «Era um vagabundo que gostava de beliscar o traseiro das mulheres amontoadas», «gostava de ter amigas, cumprimentar as vizinhas, mergulhar na atmosfera de bromas, burlas e grosseria que se estabelece de imediato entre o dono do boteco e a pegajosa comadre» etc. etc. Arlt volta, uma e outra vez, a caracterizar o

Coxo, acrescentando novos pormenores. Tampouco esquece de descrever sua vestimenta, muito próxima do miserável e do ridículo:

Vestia sempre o mesmo traje, uma calça de lã verde e um casaco que parecia de toureiro.

Enfeitava o pescoço, que deixava aparecer seu elástico negro, com um lenço vermelho. Um chapéu enebado, de abas grandes, fazia sombra à testa, e em vez de sapatos calçava alpargatas de pano violeta e enfeitadas com arabescos rosados²⁰.

Ao contrário, para o Fischbein de quinze anos, Ferrari era, como vimos, «um deus». Comparemos o aspecto um tanto risível do Coxo com a vigorosa figura viril de Francisco Ferrari, descrito em dois ou três traços muito sóbrios, que correspondem, acrescentemos, à austeridade do personagem e também ao *compadre* arquetípico da mitologia portenha, tantas vezes personificado em peças e filmes²¹:

Era moreno, relativamente alto, de boa aparência, bem-apegoado ao modo da época. Andava sempre de preto²².

e. Proposta do delito

Em nenhuma das narrativas existe uma *necessidade verossímil* de fazer participar do delito quem depois seria o delator. Claro que, sem este pequeno deslize inicial, os autores não teriam material para escrever suas histórias.

No caso de Arlt é ainda menos justificado. O Coxo tem tudo previsto e todas as circunstâncias estão sob seu controle: não tem necessidade alguma de compartilhar o delito e seu conseqüente butim com o Loiro; no entanto, o faz. E os preparativos e seus diálogos ocupam uma boa extensão do relato (pp. 139-145): agora também o Loiro se acha em poder de todos os pormenores:

Sentei-me bruscamente na cadeira, fingindo estar possuído pelo entusiasmo.

« Parabéns, Coxo, o que você pensou é maravilhoso.

« Você acha, Loiro?

« Nem um mestre conseguiria planejar como você fez. Nada de gazua. Tudo limpo²³.

Em Borges o assunto é apresentado de maneira muito mais sintética. Fischbein não recebe maiores informações sobre as características do roubo, e Ferrari não o convida a participar, ou melhor, lhe dá uma espécie de ordem:

Ferrari decidiu que o assalto ocorreria na próxima sexta. A mim caberia ficar vigiando²⁴.

Outro ponto em comum é o apelo à fé ou a pergunta pela confiança. Mas, aqui também há uma sutil divergência entre ambos autores.

Em Arlt o traído solicita a fidelidade do traidor:

« Eh, Loiro, você é de confiança ou não é?
« E é pra me perguntar isso que você me trouxe até aqui?
« Então. É ou não é?
« Olha, Coxo, você tem confiança em mim?
« Claro que tenho, mas escuta, posso mesmo te contar?
« Claro, cara²⁵.

Em Borges, Ferrari dá por certa a fidelidade de Fischbein, mas, em todo caso, é este que pede uma palavra de confirmação do chefe:

Nós dois sozinhos na rua, perguntei a Ferrari:

« O senhor confia em mim?
« Confio, me respondeu. Sei que você vai se comportar como um homem²⁶.

Observe-se, finalmente, a notável semelhança compartilhada por uma zona de ambos diálogos:

Art:

« Escuta, Coxo, você confia em mim?
« Claro que confio.

Borges:

« O senhor confia em mim?
« Confio, respondeu.

Mas aqui se produz uma nova discrepância.

O Coxo ainda duvida:

« Mas, posso mesmo lhe contar?

Francisco Ferrari nem sequer pode se rebaixar em imaginar que alguém se atreveria a traí-lo.

« Sei que você vai se comportar como um homem.

f. A delação

O Loiro se apresenta perante o engenheiro Arsenio Vitri, que deveria ser a vítima, e Fischbein se apresenta à polícia.

Ambos pedem reserva:

Baixando a voz respondi:

« Perdão, senhor, antes de qualquer coisa, estamos sozinhos?²⁷.

Disse que vinha para tratar com ele um assunto confidencial²⁸.

Ambos os traidores são tratados com desprezo:

Vitri diz ao Loiro:

« Sim, Por que você traiu seu companheiro? E sem motivo. Não sente vergonha de ter tão pouca dignidade nesta idade?²⁹.

Um dos policiais pergunta a Fischbein, não sem ironia:

« Você faz essa denúncia porque acha que é um bom cidadão? »³⁰.

g. Conseqüências da traição

Arlt se alonga bastante nas circunstâncias da prisão do Coxo por parte da polícia. Todas essas cenas são sórdidas e falta – digamos – «grandeza épica», o que está bem porque corresponde à personalidade do Coxo e à a pequenez da traição cometida.

O Coxo, pequeno delinqüente,

vivia em um sótão de madeira, numa casa de gente modesta³¹.

A empregada da casa parecia uma bruxa medieval:

Era uma velhota descarada e avarenta: enrolava na cabeça um lenço preto, cujas pontas amarrava embaixo do queixo. Sobre a testa caíam mechas de cabelos brancos, e a mandíbula se se mexia com uma incrível rapidez quando falava³².

A prisão do Coxo, em que este parece uma espécie de rato perseguido ou inseto danoso, constitui uma cena penosa:

O filho da velhota, que era açougueiro, informado pela mãe do que estava acontecendo, pegou seu bastão e se lançou na perseguição do Coxo.

Em trinta passos o alcançou. O Coxo corria arrastando sua perna inútil, de repente o bastão caiu sobre seu braço, virou a cabeça e o bastão estalou em cima do seu crânio.

Aturdido pelo golpe, ainda tentou se defender com uma mão, mas o policial que tinha chegado lhe deu uma rasteira e outro golpe, que atingiu o ombro, acabou por derrubá-lo. Quando o algemaram, o Coxo gritou um grande grito de dor:

– Ai, mãezinha! – depois outro golpe o fez calar e desaparecer na rua escura, as mãos presas pelas algemas que com raiva os policiais, que caminhavam ao seu lado, retorciam³³.

Borges, fiel aos seus costumes sintéticos, narra assim o trágico fim de Ferrari:

Ferrari havia arrombado a porta e [os policiais] puderam entrar [na fábrica] sem fazer barulho. Deixaram-me confuso com quatro tiros. Eu pensei que lá dentro, na escuridão, estavam se matando. Nisso vi sair à polícia com uns homens algemados. Depois saíram dois agentes, com Francisco Ferrari e Don Eliseo Amaro, arrastados. Haviam sido atingidos por tiros³⁴.

A traição do Loiro provoca a prisão, entre pancadas e maldades, do Coxo, «o homem mais nobre que conheci»³⁵.

A traição de Fischbein provoca a morte, à balas, de Ferrari, «um deus», «o ousado, o forte»³⁶.

Astier justifica seu ato assim: «serei bonito como Judas Iscariote. Toda a vida levarei uma pena»³⁷.

Fischbein justifica o seu assim: «O fato é que Francisco Ferrari, o ousado, o forte, sentiu amizade por mim, o desprezível. Eu senti que ele tinha se enganado e que eu não era digno de sua amizade»³⁸.

Nas justificativas de um e outro aparecem os títulos dos relatos, explicitamente em um caso (*Judas Iscariote*), e em paráfrase no outro (*eu não era digno*).

5. Conclusão

Na verdade, me limitei a assinalar somente algumas das muitas e muito ricas coincidências e divergências que inter-relacionam ambos os relatos. O limite não me foi imposto pelo assunto – no que resta há muito pano para manga – mas pela índole deste trabalho.

Propus-me demonstrar – e talvez tenha conseguido – que a obra de Arlt, particularmente *El juguete rabioso*, e mais particularmente ainda «Judas Iscariote», constituiu uma leitura importante para Borges, até o ponto de ele recordá-la – às vezes, inclusive, com ajustadas semelhanças – nada menos que quarenta e quatro anos mais tarde.

Na página 33 de «El indigno» lemos:

No departamento de polícia me fizeram esperar, mas finalmente um dos empregados, um tal de Eald ou Alt, me recebeu.

A respeito, vale a pena transcrever estas perspicazes linhas de Ricardo Piglia:

Agora, disse Renzi, o policial a quem o protagonista do conto de Borges vai ver para delatar o amigo, se chama, no relato de Borges, *Alt*. Você sabe, sem dúvida, melhor que eu, o significado que têm os nomes nos textos de Borges, de modo que ninguém me fará acreditar que esse sobrenome, com esse R que falta, letra inicial, diria eu, de outro nome, justamente com esse R que falta, está posto aí por acaso³⁹.

Esse nome, *Alt*, com o fugitivo R de Roberto, constitui um dos sinais que Borges nos apresenta da afinidade entre ambos os relatos.

Talvez seja este outro sinal: se remontarmos o mítico arroio Maldonado, que na Villa Crespo corre muito perto da lúgubre fábrica em que Francisco Ferrari foi morto a tiros pela polícia, por causa da traição de Santiago Fischbein, passaremos pela Villa General Mitre, pela esquina da lúgubre casa em que o Coxo Antonio foi capturado pela polícia, por causa da traição de Silvio Astier.

Este artigo foi publicado anteriormente em espanhol, em duas oportunidades: «Borges y Arlt: las paralelas que se tocan», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* n° 142-143, Barcelona, marzo-abril 1993 e «Borges y Arlt: las paralelas que se tocan», revista *Proa*, n° 25, Buenos Aires, septiembre-octubre 1996, pp. 47-55.

* TRADUÇÃO DE ANA CLÁUDIA RÖCKER TRIERWEILLER

NOTAS

- 1 Vejamos o que disse Borges a respeito: «[...] Foi como uma brincadeira com a polêmica de Florida e Boedo, por exemplo, que vejo que se levou a sério agora, mas não houve tal polêmica nem tais grupos nem nada. Tudo isso foi organizado por Ernesto Palacio e Roberto Mariani. Pensaram que em Paris havia cenáculos literários, que poderia servir para a publicidade o fato de existirem dois grupos inimigos, hostis. Então se constituíram os dois grupos. Naquele tempo eu escrevia poesia sobre os arrabaldes de Buenos Aires, os subúrbios. Então eu perguntei. ‘Quais são os dois grupos?’. ‘Florida e Boedo’, me disseram. Eu nunca havia ouvido falar da rua Boedo, ainda que vivesse em Bulnes, que é a continuação da Boedo. ‘Bem’, disse, ‘E o que representam?’. Florida, o centro, e Boedo, seria o subúrbio’. ‘Bem’, disse, ‘escrevam-me no grupo de Boedo’. ‘Já é tarde: você já está no de Florida’. ‘Bem’, disse. ‘Afinal, que importância tem a topografia?’. A prova está, por exemplo, em que um escritor como Arlt pertenceu aos dois grupos; um escritor como Olivari, também. Nós nunca levamos isto a sério. E, ao contrário, agora eu vejo que levaram a sério, e que até se fazem provas sobre isso». Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, pp. 16-17; nova edição, com notas revisadas e atualizadas: Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pp. 26-27.
- 2 *Historia universal de la infamia*, «Prólogo à edição de 1954». Este tímido Borges narrador de 1935 será em 1941 o prodigioso criador de *El jardín de senderos que se bifurcan*, obra com a qual ingressa no mundo ficcional que poderíamos denominar «mais propriamente borgeano» e que se estende por todo o resto da sua criação posterior.
- 3 Entretanto, se tem notícia de uma reportagem de Roberto Arlt, desbordante de opiniões, em geral desdenhosas, sobre muitos escritores argentinos: consta no livro *Arlt y la crítica* (1926-1990), de Omar Borré; este, por sua vez, o havia encontrado na revista *La Literatura Argentina*, agosto de 1929. As passagens em que Arlt se refere a Borges são cinco:
 1. «Poderíamos então dividir os escritores argentinos em três categorias: espanholados, afrancesados e russófilos. Entre os primeiros encontramos a Banchs, Capdevila, Bernárdez, Borges; (...)»
 2. «Escritores que têm mais fama do que merecem? [...] Pois Larreta; Ortiz Echagüe, que não é escritor nem nada; Cancela, que obteve vantagens através do suplemento literário de *La Nación*; Borges, que, entretanto, não tem obra». [Sabemos que, em 31 de dezembro de 1929, Borges já publicara seis livros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929).]
 3. «Os livros mais interessantes deste grupo [Florida] são *Cuentos para una inglesa desesperada*, *Tierra amanecida*, *La musa de la mala pata* y *Miseria de quinta edición*. De Bernárdez poderia citar alguns poemas e de Borges uns ensaios.»
 4. «Entenderia como escritores desorientados aqueles que têm uma ferramenta para trabalhar, mas a quem falta material sobre o qual desenvolver

suas habilidades. Estes são Bernárdez, Borges, Mariani, Córdova Iturburu, Raúl González Tuñón, Pondal Ríos.»

5. «Borges perdeu tanto o tino que agora está escrevendo... um sainete. Imaginem como sairá isso!» (Revista *La Maga*, 18 de setembro de 1996, pp. 36-37). Em resumo, segundo Arlt, em 1929 Borges era espanholado, desatinado, sainetero, sem obra, autor de uns ensaios e injustamente famoso.

- 4 *Evaristo Carriego*, «Prólogo» [de 1955].
- 5 Poderíamos encher umas quantas páginas com palavras provenientes de livros traduzidos de alguns dos espanhóis da Espanha, palavras estritamente «literárias», que não podem ocupar um lugar na língua falada da Argentina e que só podem ser pronunciadas com um sorriso indicador da consciência que se tem da sua extravagância. Eis umas poucas delas: *pelafustán*, *bigardón*, *chirigota*, *jaquetón*, *chuscada*, *gramujería*, *barragana*. Por outra parte, e até tal ponto Arlt era uma espécie de «estrangeiro lingüístico», que não podia perceber o «sabor» e a «temperatura» de certas palavras usuais, que ele, ao que parece, tomava por «incorretas», segundo indica o fato de colocá-las – ainda que não sistematicamente – entre vírgulas; por exemplo, pôr entre aspas *shofica* [rufián], *chorro* [ladrón], *cana* [policía] etc., contudo não *amuré*, *bagayito*, *junado* etc. Outra coisa curiosa: pôr entre aspas *bení* [vení], porque, sem dúvida, Arlt imaginava que, em espanhol, as letras *be* e *ve* representam dois fonemas distintos, e que o acadêmico é pronunciar a última como labiodental. Estas particularidades – e muitas outras que não vêm ao caso examinar aqui – fortalecem a idéia de que a linguagem de Arlt não respondia às pautas do espanhol médio de Buenos Aires de sua época.
- 6 Sorrentino, F., 1ª ed., pp. 76-77; 2ª ed., pp. 150-151.
- 7 Borges, Jorge Luis, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1970. Quase com as mesmas palavras me disse, no ano de 1969, durante a gravação das *Siete conversaciones*: «E recordo uma anedota bastante boa de Arlt, a quem, conheci um pouco, mais não muito. Os irmãos González Tuñón acusavam Arlt de ignorar o lunfardo. E então Arlt respondeu – é a única piada que ouvi sobre Arlt: claro que eu falei muito pouco com ele –: ‘Bem’, disse, ‘eu me criei entre gente humilde, na Villa Luro, entre malandros, e realmente não tive tempo de estudar essas coisas’, como se indicasse que o lunfardo era uma invenção dos saineteros ou dos que escrevem letras de tango. ‘Eu me criei entre malandros e não tive tempo de estudar essas coisas’: e eu que conheci um pouco dos malandros, observei – qualquer um pode observar – que quase nunca usam o lunfardo. Ou melhor: usarão uma palavra de vez em quando». Sorrentino, F., 1ª ed., pp. 26-27; 2ª ed., p. 43. Como naquela época eu vivia relativamente próximo de Raúl González Tuñón, dei a conhecer este comentário de Borges, e González Tuñón desacreditou da sua validade: «Em primeiro lugar, nem Enrique nem eu jamais repreendemos tal coisa de Arlt (que importância tinha para nós?); em segundo lugar, Arlt era uma pessoa muito tosca, incapaz de responder com tamanha sutileza. Isso deve ser uma invenção de Borges». Vemos que, no «Prólogo» de *El informe de Brodie*, Borges já não emprega o sujeito expresso: «censuraram a Roberto Arlt».

- 8 No capítulo IV do romance *Respiración artificial* (1980), Ricardo Piglia aproveita para inserir ao longo de uma conversa entre amigos, uma série de reflexões muito inteligentes – ainda que nem sempre maciça nem facilmente aceitável – em torno de diversos aspectos da literatura argentina. No nosso caso, interessa citar essas linhas: «Não acredito, além disso, que Borges tenha se dado ao trabalho de lê-lo, disse Marconi. De ler Arlt? disse Renzi, você não vai acreditar. Não vai acreditar, disse. Olha, você, com certeza, deve lembrar daquele conto de *El informe de Brodie* que se chama «El indigno». Faça o favor de reler e você verá. É *El juguete rabioso*. Quer dizer, disse Renzi, uma transposição tipicamente borgiana, isto é, uma miniatura, do tema de *El juguete rabioso*». Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, ed. 1988, pp. 172-173. Em realidade, eu não diria que «El indigno» é uma transposição do tema de *El juguete rabioso*. O tema de *El juguete rabioso* é, justamente, «el juguete rabioso», quer dizer, a desgastante sucessão de fracassos e frustrações sofridas pelo protagonista. «El indigno», por outro lado, é apenas a reelaboração de um episódio definido que faz parte de uma unidade maior (o capítulo «Judas Iscariote»), que, por sua vez, faz parte de outra unidade maior (o romance *El juguete rabioso*).
- 9 Ao ler certa seção da revista *Todo es historia*, acreditamos que o livreiro don Saúl Herman é o homem da vida real em que Borges se inspirou para retratar a don Santiago Fischbein. Comparemos os textos a) e b):
- a) Assim, durante anos eu acreditei que a determinada altura da Talcahuano a Livraria Buenos Aires me esperava; uma manhã comprovei que havia sido substituída por uma casa de antiguidades e me disseram que don Santiago Fischbein, o dono, tinha falecido (Borges, «O indigno»).
- b) O LIVREIRO SAÚL HELMAN Que pena que Domingo Buonocore já não esteja conosco para comentar a simpática personalidade do inacreditável livreiro Saúl Helman! A sua livraria, a «Livraria Ameghino» « estava localizada em Buenos Aires, na rua Talcahuano nº 400, quase ao chegar na Corrientes. Na entrada reluzia um retrato do patrono do estabelecimento. Helman havia conseguido para o presidente Justo raros exemplares e era amigo de Jorge Luis Borges. (León Benarós, «El desván de Clío», *Todo es Historia*, Buenos Aires, nº 378, janeiro de 1999.)
- 10 «Desde àquela tarde Francisco Ferrari foi o herói que meus quinze anos ansiavam».
- 11 Recordo também, com grata nostalgia, *La barra de la esquina* (1950), filme dirigido por Julio Saraceni e protagonizado por Alberto Castillo e María Concepción César.
- 12 Talvez não seja inútil lembrar que na Argentina o verbo *joder* não tem a conotação sexual que tem em outras comunidades hispano-falantes, e significa apenas «molestar, incomodar, prejudicar». De qualquer maneira, ainda que de uso muito difundido, é uma palavra que soa mal e que não pode ser pronunciada em certos ambientes.
- 13 P. 163: Arlt, Roberto, *Novelas completas y cuentos*, tomo I, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

- 14 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 27.
- 15 Arlt, R., *op. cit.*, pp. 147-148.
- 16 Não por acaso, Alberto Vacarezza situou em Villa Crespo seu célebre sainete *El conventillo de La Paloma* (1929), onde conviviam, em caricaturas lingüísticas, espanhóis, italianos e árabes, além dos *compadres* e *compadritos* argentinos.
- 17 Devido à mudança do nome da primeira rua, a esquina entre Triunvirato e Thames equivale hoje à esquina entre Corrientes e Thames, em pleno coração de Villa Crespo. Essa esquina parece ser particularmente grata a Borges, pois este a menciona também na milonga «El títere» (*Para las seis cuerdas*, 1965): «Un balazo lo tumbó / en Thames y Triunvirato; / se mudó a un barrio vecino, / el de la Quinta del Ñato». Quer dizer, ao relativamente próximo Cemitério do Oeste, no bairro de Chacarita.
- 18 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 32.
- 19 Arlt, R., *op. cit.*, p. 148.
- 20 Arlt, R., *op. cit.*, p. 134.
- 21 Por exemplo, a obra teatral *Un guapo del 900* [Um valentão de 1900] (1940), de Samuel Eichelbaum, e suas duas versões cinematográficas, dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson (1960) e Lautaro Murúa (1971), com seus respectivos «guapos»: Alfredo Alcón y Jorge Salcedo. Além disto, houve previamente (1952) uma versão incompleta e, ao que parece, perdida para sempre, dirigida por Lucas Demare, com Pedro Maratea no papel de protagonista.
- 22 Borges, J. L., *op. cit.*, pp. 27-28.
- 23 Arlt, R., *op. cit.*, p. 142.
- 24 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 32.
- 25 Arlt, R., *op. cit.*, p. 140.
- 26 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 32.
- 27 Arlt, R., *op. cit.*, p. 149.
- 28 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 33.
- 29 Arlt, R., *op. cit.*, p. 153.
- 30 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 33.
- 31 Arlt, R., *op. cit.*, p. 150.
- 32 Arlt, R., *op. cit.*, p. 151.
- 33 Arlt, R., *op. cit.*, p. 152.
- 34 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 34.
- 35 Arlt, R., *op. cit.*, p. 146.
- 36 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 31.
- 37 Arlt, R., *op. cit.*, p. 147.

- 38 Borges, J. L., *op. cit.*, p. 31.
- 39 Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, ed. 1988, pp. 173. Note-se que, na mesma página lemos: «É como dizer que Borges deu, sem nenhuma intenção, o nome de Beatriz Viterbo à garota do conto «El Aleph», e que nesse conto Daneri não é uma contração de Dante Alighieri». Conclusão idêntica à de Piglia é a do crítico italiano Roberto Paoli (*Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1977, p. 26).