

Fotografia e Literatura: diálogos entre jornalismo e retratistas

Photography and Literature: dialogues between journalism and portraitists

Danilo Souza Ferreira¹

Resumo: Buscaremos nesse artigo analisar a aproximação dos campos de representação cultural na modernidade, sendo eles a Literatura e a Fotografia, e em especial nos trabalhos de figuras de referência cultural, como os fotógrafos franceses Alphonse Bertillon, Felix Nadar, do alemão August Sander e dos escritores franceses Charles Baudelaire, Marcel Schwob também do escritor argentino Jorge Luis Borges. A análise é feita através da perspectiva *flâneur*, mediadora cultural entre a burguesia e os grupos marginalizados, tais como as prostitutas, a exemplificar Monelle, ou o condenado por roubo na Marinha, o Major Stede Bonnet, e o assassino francês William Burke, todas personagens presentes nos livros de Marcel Schwob, *O Livro de Monelle* e *Vidas Imaginárias* ou nas obras dos retratistas *Quand j'étais photographe*, de Felix Nadar, bem como em August Sander, em especial no seu trabalho de fotografia documental intitulado *Homens do século XX*.

Palavras-chave: Fotografia; Literatura; Felix Nadar; Marcel Schwob;

Abstract: We will seek in this article to analyze the approximation of the fields of cultural representation in modernity, being Literature and Photography, and especially in the works of cultural reference figures, such as the French photographers Alphonse Bertillon, Felix Nadar, of the German August Sander and the writers Frenchmen Charles Baudelaire, Marcel Schwob and also by the Argentine writer Jorge Luis Borges. The analysis is made through the *flâneur* perspective, cultural mediator between the bourgeoisie and marginalized groups, such as prostitutes, to exemplify Monelle, or the convicted of theft in the Navy, Major Stede Bonnet, and the French murderer William Burke, all characters present in the books of Marcel Schwob, *The Book of Monelle* and *Vidas Imaginárias* or in the works of portraitists *Quand j'étais photographe*, by Felix Nadar, as well as in August Sander, especially in his documentary photography work entitled *Men of the 20th century*.

Keywords: Photography; Literature; Felix Nadar; Marcel Schwob;

Desde o advento dos Estudos Culturais nos anos de 1960, tem se mostrado inter-relacionadas a Literatura, em especial a percepção *flâneur*, e a Fotografia. Nesse sentido, penso em autores fundamentais da Crítica Literária como Susan Sontag, que escreveu o livro *Sobre a fotografia*, e Roland Barthes no livro *A Câmara Clara estudos sobre a fotografia*, ambos críticos literários pertencentes ao século XX e XXI. Porém, há uma ambiguidade no registro fotográfico que, ao mesmo tempo em que buscava ser objeto de preservação da memória dos grandes feitos e heróis, pode ser compreendido também como objeto de infâmia, sendo utilizado 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 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

¹ Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

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. (PECHMAN, 1999, p.361-362).

Assim, a imagem pode ser compreendida como um artifício que permite manter a memória e, ao mesmo tempo, produzir a fama como advinda dos retratos dos reis e governantes, no entanto ainda é um método de registrar a infâmia dos criminosos, como foi feito por Berthillon. Isso era recomendado no manual de fotografia *The Ferrotypes 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. 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. (MENDES, 1998, p.122).

Assim, há uma profunda relação entre a Literatura e a Fotografia como uma possibilidade da escrita biográfica e de acesso à realidade. Se pensarmos na Literatura Brasileira, com o livro *Os Sertões*, por exemplo, de Euclides da Cunha, que era jornalista e foi acompanhado pelo fotógrafo Flávio de Barros e com ele descreveu os horrores do Massacre de Canudos na obra, ou como descreveu Roland Barthes no livro *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*, onde o crítico literário escreve que ao fotografar um sujeito o retratista transforma-o em uma máscara, que busca representar na imagem retratada todo um grupo que está à 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). (BARTHES, 1980, p.58).

Dentre os artistas flâneur, citados por Roland Barthes, o fotógrafo francês Felix Nadar, que atuou como jornalista e caricaturista, durante o século XIX, se tornou um homem de imprensa, sendo reconhecido por ser um dos principais defensores da fotografia. Teve o reconhecimento artístico em detrimento da fotografia comercial, como escreve Maria Morris Hambourg: “Nadar fazia de sua vida a matéria de sua arte e de sua arte, um diálogo com o público”. (HAMBURG, 1994, p.6).

Além das atividades como jornalista e escritor, era um aficionado por balonismo, tendo registrado algumas experiências em livros biográficos, tais 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, *Intime*, escrito em 1895, descreve a sua amizade com o escritor Charles Baudelaire, e *Quand j'étais photographe*, publicado em 1900, descreve a sua vida como fotógrafo. Como pontua 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. (HEILBRUN, 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. Elizabeth Anne MacCauley coloca que ele 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 jornalista que também compunham os grupos de flâneur (que estão à margem) e permitia-lhes encontrar sua semelhança nas imagens produzidas pela objetividade 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. (MCCAULEY, 1994, p.141).

Dentre os amigos que frequentavam o ateliê do fotógrafo na *ruedes Capucines* estão escritores como Charles Baudelaire, Alexandre Dumas e Julio Verne. Nadar, ao fotografar as personalidades, buscava compor uma obra de arte. Para o retratista, mesmo diante da modernidade, a sua função deveria capturar os valores humanos, isso é, a dignidade do personagem representado. Ele assim descreve 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?” (NADAR, 1979, p.132).

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 a pintura e a imagem que convence a partir da semelhança. A percepção de semelhança é tão forte diante de alguns quadros, que acreditamos estar diante da pessoa, como observou Nadar sobre o impacto das pessoas diante das fotografias de celebridades, na exposição de 1855, em Paris:

A platéia estava cheia de curiosidade, como se estivesse ofegando na frente dos números 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. (NADAR, 1979, p.103).

Assim, a fotografia, para Felix Nadar, era compreendida como uma arte que 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” (NADAR,1987, p.9), isso é, retirar da fotografia todos os elementos que poderiam interferir na individualidade do fotografado, preferindo utilizar um fundo infinitamente neutro.

Felix Nadar compreendia o exercício da fotografia como uma arte, isso é, não apenas como reprodução da realidade, como podemos perceber em 1857, quando ele moveu um processo contra o seu irmão mais novo, Adrien Tournachon, para impedir o irmão de utilizar seu pseudônimo “Nadar” (NADAR,1987, p.9). Nessa reivindicação, o retratista revela que o que definiria a importância da sua profissão é o talento individual, e que a fotografia dependeria da visão particular do fotógrafo e da capacidade deste de capturar a imagem do retratado em um momento em 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 em seu trabalho de fotografia documental intitulado por *Homens do século XX*, onde buscou retratar os grupos de indivíduos que comporiam o “rosto da época”, o que demonstrou a inquietação dos nazistas em 1934, pois o trabalho não correspondia ao arquétipo nazista que o regime pregava(BARTHES,1980, p.60).

Nessa 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*, organizados em quarenta e nove pastas compondo uma série de fotografias de seiscentos e dezenove retratos, que buscavam representar a identidade do povo alemão desde a unificação do país entre 1871 até 1930. Como descreve o próprio fotógrafo Sander 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 representando os grupos mais diversos da sociedade humana. (SANDER, 2002, p.103).

Assim, o operário de extração de minério, que se tornou fotógrafo internacionalmente reconhecido, buscou apresentar no trabalho *Homens do século XX* a relação entre indivíduo e sociedade, em que a personalidade e os valores que formam o sujeito são reflexos dos grupos em que ele está inserido, assim, em um retrato de um sujeito pode-se representar um tipo social e o conjunto de fotografias revelaria a “a expressão de uma época” ao observador, portanto, a partir da representação do indivíduo que se compreenderia a sociedade.

No texto *O terno e a fotografia*, o crítico de arte John Berger buscou analisar as fotografias de August Sander em especial a intitulada *O camponês*. O crítico descreve que o fotógrafo, ao desenvolver o projeto de revelar a expressão da sociedade alemã com especial enfoque em dar visibilidade aos grupos sociais vistos a margem, como os fazendeiros, não os revela verdadeiramente, porque ao compor essa imagem escolhe como as pessoas retratadas deveriam se expressar e 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 X 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. (BERGER, 2003, p.40).

Assim, mesmo que buscando construir as imagens fotográficas que compõe a sua grande obra *Homens do século XX*, August Sander escolheu trajés que, ao invés de revelar como esse grupo de indivíduos, *Jovens fazendeiros* (título da fotografia de 1914), trabalhava na lida do campo e da vida rural. Logo, seleciona as roupas utilizadas nas épocas de festas, isso é, utilizadas em ocasiões solenes que exigiam a elegância de seus membros que frequentam as festividades, sendo esse estranhamento presente mesmo na fotografia da Banda de Música, feita em 1913.

Seus ternos os estão deformando. Ao usá-los, eles parecem como se estivessem fisicamente desfigurados. Um estilo ultrapassado nas roupas frequentemente parece absurdo até ser reincorporado pela moda. De fato, a lógica econômica da moda depende de fazer o ultrapassado parecer absurdo. Mas aqui não estamos lidando primariamente com esse tipo de absurdo; aqui as roupas parecem menos absurdas, menos “anormais”, do que os corpos dos homens que as vestem. Os músicos dão a impressão de estarem descoordenados, pernas arqueadas, traseiro baixo, torcidos ou escalenos. O violinista mais à direita é apresentado de modo a quase parecer um anão. Nenhuma de suas anormalidades é radical. Elas não nos suscitam piedade. São apenas suficientes para minar a dignidade física. Estamos olhando para corpos que parecem toscos, desajeitados, como que em estado bruto. (BERGER, 2003, p.40).

Nesse projeto, o fotógrafo August Sander buscou representar os tipos sociais que compõem a identidade do povo alemão e a partir desses retratos apresentar os tipos que vivem à margem, isto é, revelar as categorias do povo e de grupos considerados infames, mesmo que para realizar essa apresentação o retratista os desforme para adequá-los ao gosto do público. Sendo assim, a fotografia é esse símbolo moderno que tem outros aspectos diferentes da pintura e apresenta um horizonte de possibilidades mais amplas:

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 deveres 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 engajamento, mas nós devemos antes de tudo transmiti-la a nossos contemporâneos e à posteridade, quer ela nos seja favorável ou não. (SANDER, 2002, p.21).

Podemos compreender 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 teria como principal objetivo trazer a dignidade, isso é, a beleza mais grandiosa dos retratados ou a verdade mais cruel daqueles que vivem à margem para que se possa revelar à posteridade a existência desses indivíduos através dos retratos de sua época.

O historiador americano Fritz Ringer descreve que durante a república de Weimar o proletariado acadêmico era constituído por aqueles grupos que haviam sido prejudicados pela industrialização (RINGER, 2000, p.71), como os camponeses e os artesões, que são os principais personagens presentes nos portfólios de fotografias de August Sander, como a *Família Operaria* 1912, a *Mãe Operária* de 1927, *Os Estivadores* de 1929, que eram trabalhadores vistos como marginalizados economicamente.

Além desse grupo, *Homens do século XX*, que se encerra com os infames da sociedade, intitulados como *Os últimos dos homens*, formado por *débeis mentais, doentes, loucos e mortos*, o que segundo o fotógrafo representa o homem fraco de espírito presente na sociedade e que alcançou o seu apogeu cultural. Deles 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.

O que o aproxima de Roland Barthes para quem as fotografias de Sanders procuravam criticar e inquietar os planos governantes nazistas em 1934, pois ao “desvelar que os “rostos da época” demonstrou que esses não correspondiam ao arquétipo nazista. Correspondiam ao arquétipo nazista da raça”. (BARTHES, 1980, p.60).

Assim como os fotógrafos, Felix Nadar e August Sander, que buscaram a partir de seus fazeres artísticos compor retratos que aspiravam despertar a inquietação no público e revelar os grupos marginalizados. Essa percepção do dever artístico, como aquele que pode gerar luz aos marginalizados, é

partilhada pelo escritor francês Marcel Schwob, que buscou desenvolver uma literatura em que os infames pudessem ser representados.

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. (ERNEST-CHARLES, 1903, p.90).

A partir dessa arqueologia advinda da pesquisa em arquivo é que Marcel Schwob vai desenvolver o método da biografia imaginária, na obra *Vidas Imaginárias*, através do exercício de separação da História com a escrita da biografia, isso é, na intenção de transformar o gênero biográfico em expressão literária e, por sua vez, em obra de arte.

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

A ciência da história nos mergulha na incerteza sobre os indivíduos. Ela não os mostra para nós, exceto nos momentos que se uniram às ações gerais. Ela 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 fistula 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. (SCHOWB, 1980, p.8).

Assim, o exercício proposto por Marcel Schwob sobre a biografia é um espelho no qual está representada a narrativa da vida do biografado a partir da sua singularidade e não de descrição dos eventos gloriosos. A escrita biográfica de Schwob possibilita que qualquer indivíduo é digno de ser biografado e de figurar como herói da História. Portanto, do mesmo modo que a beleza de uma pintura não reside no caráter do autor que a reproduz, mas sim na capacidade do pintor em retratar o personagem, é que Marcel Schwob compreende que a harmonia de uma biografia não dependeria do seu protagonista, e sim da forma como este é representado pelo escritor. Consequentemente em *Vidas Imaginárias*, cria um microcosmos 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 descreve 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” (LÉAUTAUD, 1905, p.169).

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 o *Le Phare de la Loire*, o diário de sua família e outras publicações são uma boa prova. 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 a forma narrativa, como o gênero da biografia.

Sua veia fantástica se mescla com uma preferência pelos marginalizados da história em uma escritura límpida, elegante e 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. (MILLÁN, 1980, p.4).

Acreditamos que as obras de Marcel Schowb, isso é, *O Livro de Monelle* de 1894 bem como *Vidas Imaginárias* de 1895, podem ser compreendidos como síntese da relação feita na modernidade entre a burguesia, que estava em ascendência, e em como buscavam representar os grupos periféricos com quem 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 da modernidade, especialmente como buscou nas suas obras *O Livro de Monelle* e *Vidas Imaginárias* representar personagens marginalizados ou infames como os ladrões e as prostitutas, bem como esses grupos são intimamente relacionados com a modernização das cidades, especificamente para Schowb, a cidade de Paris.

Charles Baudelaire representa essa condição na literatura francesa moderna no texto *Le peintre de la vie moderne*. Segundo Berta Kleingut de Abner, a partir tradição do romance, o escritor francês buscou demonstrar que, nas expressões de arte, pintura, escultura e escrita, tem como característica uma contradição essencial, pois sua produção conjuga o divino e o diabólico, o real e o ideal e o inferior ao superior.

Dessa dicotomia em que a produção artística é descrita por Baudelaire, a cidade de Paris é evocada como composta por contradições entre o espaço sublime e de elevação da arte e da cultura, mas também como um espaço de pobreza e violência. Charles Baudelaire descreve a cidade e percebe como inquietante (*unheimlich*) necessária de uma tradução feita pela figura do *flâneur*. Como descreve Walter Benjamin: “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” (BENJAMIN, 2006, p. 47). Sendo assim, o *flâneur* é o modo de ligação da burguesia e dos grupos periféricos da cidade ou infames, 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! (BAUDELAIRE, 1988, p.173).

Assim como Marcel Schowb é compreendido por Jorge Luís Borges como um flâneur que criou e desenvolveu o método na qual os infames poderiam ser descritos com a dignidade biográfica (na obra *Vidas Imaginárias*), também acontece com a figura do escritor argentino Evaristo Carriego, que permite compreender o subúrbio de Buenos Aires (BORGES, 1998, p.103).

Jorge Luís Borges dedicou escrever um prólogo do livro de Evaristo Carriego, escrito em 1908, intitulado de *Missas Hereges*, onde buscou descrever o “arrabal portenho” isso é, os bairros populares, onde habitam os valentões, as mulheres “que deram mau passo”, os desafios de guitarra e faca, as milongas e o tango ganham cores e nitidez.

Homem de ilustre e velha cepa entrerriana, era nostálgico do destino valoroso de seus antepassados e procurava uma espécie de compensação nas românticas ficções de Dumas, na lenda napoleônica e no culto idolátrico aos gaúchos. Assim, um pouco *pour épater le bourgeois*, um pouco por influência dos Podestá ou de Eduardo Gutiérrez, dedicou um poema à memória de San Juan Moreira (Martin Fierro ainda não fora canonizado por Lugones). As circunstâncias de sua vida podem ser cifradas em poucas palavras. Exerceu o jornalismo, frequentou os cenáculos literários e embriagou-se, como toda a sua geração, de Almafuerte, de Darío e de Jaimes Freyre. Quando menino, ouvi-o recitar de memória as cento e tantas estrofes de “El misionero”, e através do tempo continuo escutando a paixão de sua voz. (BORGES, 1998, p. 46).

No prólogo escrito por Jorge Luís Borges, a figura do poeta e escritor Evaristo Carriego é descrita através de uma síntese de dois movimentos distintos. Sendo o primeiro uma inspiração da lenda napoleônica e das ficções de Alexandre Dumas, o que permite ser lido como alguém inspirado nos grandes homens como Napoleão e nos personagens de Dumas, servindo da erudição para impressionar os burgueses. E, em um segundo movimento, uma abertura para o cotidiano, dessa forma, foi através da sua participação na vida literária de maneira boêmia, que jovens escritores da primeira década do século XX tentaram reforçar a dimensão mítica de sua figura: ele seria registrado como um dos protagonistas dos muitos livros de memórias, retratos e anedotas literárias que proliferou apenas de sua geração, como descreve Bernardo González Arrili:

“Carrieguito boêmio, Carrieguito bêbado, Carrieguito durante a noite no famoso café de Los Inmortales, no Palermo da fantasia e, finalmente, na tuberculose inventada”. (GONZÁLEZ ARRILI, 1974, p. 329).

O poeta Evaristo Carriego fez parte das três primeiras gerações literárias que se autodenominavam de ‘Novas gerações’, e desse grupo também faziam parte Martín García Mérou, Enrique García Velloso, Ricardo Rojas e Manuel Gálvez, precursores da literatura argentina moderna. A partir da figura do escritor moderno que se caracterizava por uma boêmia que tinha como modelo o espelhamento parisiense, como descreveu Henri Murger no livro *Cenas da vida boêmia*, em que todos os personagens são artistas e intelectuais pobres que se encontram em um cabaré parisiense, e ao se conhecerem buscam partilhar comida, bebida e tabaco.

Aos vinte anos, Evaristo Carriego foi convidado a participar do grupo de intelectuais portenhos que integravam o jornal *La Protesta*, sendo introduzido por Juan Más y Pi, intelectual e fotógrafo. Esse jornal busca descrever a função de jornalista não apenas como posicionamento político mais sim como um espaço de observação da realidade e releitura feita através da arte, assim como é a atividade do flâneur: “não era então um jornal anarquista, terrível e pavoroso, mas um simples diário de ideias, onde era feita mais literatura do que acácia e onde o encanto de uma bela frase valia mais do que todas as afirmações de Kropotkin ou Jena Grave”. (GABRIEL, 1921, p.6).

O grupo formado por jornalistas buscava emular a identidade boemia, inspirado pelo modelo dos intelectuais parisienses. Com reunião nos cafés como o *Aue’s Keller* e o *La Brasileña*, esse grupo em torno do *La protesta* era conhecido como “Los melenudos” por causa dos cabelos compridos e das vestimentas pretas que mantinham para representar que estavam em rigoroso luto, como Vicente Martínez Cutiño, que, ao descrever esse grupo de intelectuais, aponta para o destaque que a figura do jovem Evaristo lhe causara com seus olhos negros penetrantes que brilharam quando falava sobre algum assunto de seu interesse, e com um aspecto febril que certamente denotava a tuberculose que o afligia.

Como todos se lembravam, Carriego sempre usava preto. Mas o luto não pressagiava sua morte prematura: era simplesmente um sinal de boemia, o sinal boêmio de luto pelo mundo. Ele sempre usava preto porque Alberto Ghirardo ou o cartunista Arnó usavam preto, ou porque Paul Fort, em Paris, usava preto.(CUITIÑO,1949, p.101).

Assim, além de sua boêmia simbolizada por sua participação no grupo do jornal *La Protesta*, também se compõe, como aponta Jorge Luís Borges no seu prólogo sobre o escritor Evaristo Carriego, a influência de uma boêmia literária como de Rubén Darío, que causou uma revolução nas literaturas argentinas, estendida por várias gerações. Todos queriam escrever como Rubén, do poeta acadêmico ao humilde destino do bairro, e a partir dessa influência perceber as letras populares que foram enriquecidas com imagens anteriormente impensáveis.

Além dessa formação da literatura popular argentina, Carriego recebeu a influência da literatura francesa, principalmente na sua abordagem temática das obras sobre o reinado de Carlos Magno, bem como da figura de Napoleão. Em ambas as personagens podemos perceber motivos de cavalheirismo e bélicos. Essa escolha de repertório o aproxima de Jorge Luís Borges, pois em ambos autores essa escolha é marcada por um exercício de compensação, uma vez que não conseguiram seguir a carreira militar. Segundo Lysandro Z. D. Galtier, um dia na redação do jornal *La Protesta*, Charles de Soussens disse paternalmente a Carriego:

Carriego, você segue uma rota perigosa. Seus versos são excelentes, seus madrigais deliciosos, suas odes imponentes. No entanto, eles vivem de uma vida fictícia. Eles vão tentar ser um plágio pelos plagiadores de Ruben. Ele, pelo menos, conhece o verdadeiro ambiente aristocrático da França e da Espanha. Ele beijou a mão de suas princesas e marquesas. Sua alma não foi forjada em um país cosmopolita de agricultores e comerciantes. Procure inspirações mais originais. (GALTIER, 1973, p.141)

Seguindo o conselho de Charles de Soussens, onde o trabalho de Carriego deveria ser marcado por uma valorização da cor local e não apenas por uma emulação da França. Soussens, para lhe convencer a seguir esse caminho, utiliza de poetas franceses como Jean Rictus, que escreveu os poemas *Les soliloques du Pauvre y lãs Cantilenes de Malheur*, e os declamava nos cabarés, assim também como o poeta e dramaturgo Jean Richepin, que também fez o mesmo exercício de Rictus, no livro *La chanson des gueux*, a mudança proposta feita para Carriego era de se tornar um flâneur que descreve os infames da argentina: “Por que vocês, que estão sempre vagando pela solidão de bairros remotos, não poetizam, como esses professores, os dramas internos das pessoas pobres que lutam e sofrem, dominadas por doenças e misérias?” (GALTIER, 1973, p.141).

Para compor a escrita literária de Evaristo Carriego, a poesia e a narrativa deveriam ter a voz local, soar como a música de sua região, como descreve Roberto Giusti sobre poemas de Carriego, que buscavam a união das palavras com ritmos musicais, tais como o madrigal e o tango, ao poeta retratar a violência e o delito dos subúrbios de Buenos Aires no livro *Missas Hereges*, encontra na música a sua expressão:

Parece-me que a alma musical do subúrbio entrou em Missas hereges. O verso que Carriego usa com predileção, o decassílabo acentuado no sexto, que se dizia quebrar em uma corpeada, parece conservar o ritmo do fole do tango que os órgãos arbóreos fundamentam nos ouvidos do poeta. (GIUSTI, 1911, p.105).

Podemos perceber que em *História Universal da Infâmia*, através da lente do delito, a atualização é a releitura da tradição argentina do embate entre civilização e barbárie. Como personificado na figura do escritor Evaristo Carriego, essa releitura busca rememorar como os escritores argentinos descreveram

através do personagem do gaúcho como figura da violência e do pampa como espaço de adverso, que é analisado pelo intelectual moderno.

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 chamava-se “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. (BORGES, 2000, p.31).

No seu único livro estritamente biográfico, intitulado de *O ensaio autobiográfico*, Jorge Luis Borges utiliza 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, e como chegar primeiramente a realidade através dos livros. Sendo essa a representação da função dos escritores de Literatura que se aproximam dos fotógrafos como Felix Nadar e August Sander no século XX, a de serem os mediadores entre os grupos que vivem à margem e a burguesia que ignora esses grupos de indivíduos, portanto a Literatura e a Fotografia buscam registrar as “máscaras que compõem a sua época”, singularizando a experiência na produção cultural.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica* 1 edição Porto Alegre: Zouk, 2012
- BERG, Christian; VADÉ, Yves. *Marcel Schwob d’hier et d’aujourd’hui*. Paris: ChampVallon, 2002.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l’auberge Du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- 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
- BORGES, Jorge Luís, *Ensaio Autobiografico (1899-1970) Jorge Luis Borges*, Editoria Companhia das Letras, 1971.
- BORGES, Jorge Luís, *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- BORGES, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”. In: _____. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. Borges en Revista Multicolor (I-II). Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges. Diario Crítica: Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934. Investigación y recopilación: Irma Zangara. Madrid: Club Internacional del libro, 1997.

- 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. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- BORGES, Jorge Luis; GIOVANNI, Norman Thomas di. *Um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000
- BROWN, Fitton. "The unreality of Ovid's Tomitan exile". *Liverpool Classical Monthly* 10, 1985.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y Archivo: Uma teoria de la narrativa latino-americana*, ed: Fondo de Cultura Economica, 2008.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. 2 Ed. Record, Rio de Janeiro, 2010.
- FLAUBERT, Gustave. *La tentación de San Antonio*. Prólogo de Michel Foucault. Madrid: Siruela, 1989.
- FRANCO CARVAHAL, Tania. *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- GOUDEMARE, Sylvain. Marcel Schwob ou lesvies imaginaires. Paris: Le Cherche Midi Éditeur, 2000.
- GUERRERO, Maria José Hernández. Marcel Schwob centansaprès. In: Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, Universidade Complutense de Madrid, v. 19, p. 45-55, 2004.
- HUALDE Pascual, Pilar. "Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges, Tabucchi)". *Huelva: Universidad*, 2000, 217-225.
- ERNEST-CHARLES, Jean. De Marcel Schwob à Loyson Bridet. In: *Revue Bleue*, nº 20, Paris, 1903.
- GABRIEL, José. Evaristo Carriego: una vida simple. Buenos Aires, BP, 2006. Colección Informes del Sur Nº 85. (1ª edición: Evaristo Carriego (Su vida y su obra). Buenos Aires. Editorial Agencia Sud Americana de Libros, 1921).
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009,
- GALTIER, Lysandro Z. D. *Charles de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, ECA, 1973.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003
- REGNIER, Thomas. Qui a peur de Marcel Schwob. In: *Europe Revue Littéraire romanesque sans roman*. In: Christian BERG; Yves. VADÉ. Marcel Schwob.
- NADAR, Felix. *Quand j'étais photographe*, Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1979.
- NADAR, Felix. Revendication de la propriété exclusive di pseudonyme Nadar. In: MICHEL Frizot, FRANÇOISE, Ducros. (org.). *Du bonusage de la photographie*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987

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.

SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças*. Tradução de Celina Portocarrero. In: Flavio Moreira da Costa. *Os melhores contos que a História escreveu*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007,

SCHWOB, Marcel. *Oeuvres*. Paris: Les Belles Lettres, 2002. _____. *Oeuvres*. Paris: Phébus, 2002.

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1997.

TABUCCHI, Antonio. *Sueño de sueños y Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Traducción de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 1996.

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

VELÁZQUEZ, Isabel. “Magia y conjuros en el mundo romano: las defixiones”. *Codex Aquilarensis* 17, Aguilar de Campoo, 2000.

WIND, Edgar. *Pagan mysteries in the Renaissance*. Ed: Fodo de Cultura Económica, México, 1999

Recebido em 06/06/20 aceito para publicação em 22/01/21.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Revista Vernáculo n.º 47 – primeiro semestre/2021

ISSN 2317-4021

188