

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A máquina polifacética de Roberto Arlt:
literatura e cultura em Buenos Aires
na década de 1920**

Alysson Silva Reis

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília
2008

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora:

Prof^ª Dr^ª Ana Laura dos Reis Corrêa – TEL – UnB

Prof^ª Dr^ª Liliana Rosa Reales – UFSC

Prof^ª Dr^ª Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa – TEL – UnB

Prof^ª Dr^ª Elga Pérez Laborde (suplente) – TEL – UnB

Parafrazeando Brecht, existem pessoas que amamos por um dia e se tornam importantes. Existem outras que amamos por um ano e são maravilhosas. Existem aquelas que amamos por muitos anos e nos são muito caras. E existem aquelas que amamos por toda a vida. Estas são as imprescindíveis. Cida, você para mim é imprescindível.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Euza, meu pai, José, meus irmãos, André e Anderson, e meu sobrinho, Thomas.

A minha família, agora acrescida de Marta, D. Francisca e Márcio.

À Lúcia, que mordida a caneta, rasgava o texto, deitava em cima do livro, enquanto eu estudava mais feliz.

A meus amigos.

À Andréia, minha “editora”, pelo carinho e pela gentileza, e à Gandhia, pelo *Abstract*.

À Alessandra e ao Cláudio, pela ajuda no momento derradeiro.

A minha orientadora, Ana Laura, sobretudo pela confiança.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas e do Departamento de História da Universidade de Brasília.

À banca de defesa da Dissertação.

À Dora, Jaqueline e Gleice, por serem sempre tão prestativas.

E, principalmente, a minha esposa, que sempre esteve ao meu lado e para quem um muito obrigado é pouco. Eu te amo.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I	
A LITERATURA DE ROBERTO ARLT: UM CRUZADO DIRETO NO QUEIXO	19
Roberto o quê?	20
O desvio arltiano	22
Arlt, excêntrico?	40
CAPÍTULO II	
A MESCLA COMO ESTÉTICA.....	45
Hibridismo, transculturação e outras misturas.....	46
Um tempo da mescla	57
Um espaço da mescla	68
Uma literatura da mescla	74
CAPÍTULO III	
ARLT EM BUENOS AIRES.....	88
Literatura, cidade e cultura	89
A cidade como história	96
Buenos Aires na literatura de Arlt.....	101
CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS	119

RESUMO

Aproximar-se da obra literária do escritor argentino Roberto Arlt é adentrar em um universo em que o desvio, o deslocamento apresenta-se como precioso fio de Ariadne a guiar a leitura nos labirínticos caminhos de sua escrita. Desvio das formas, dos gêneros literários, das normas de legibilidade convencional, da própria língua, a literatura de Arlt condensa na sua construção materiais heteróclitos vinculados à experiência de viver e escrever em um país como a Argentina dos anos 1920.

Mais que isso, em sua obra, especificamente nos quatro romances que compõem o *corpus* da nossa pesquisa, *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* e *El amor brujo*, vemos emergir representações de Buenos Aires construídas pelo olhar específico de um *flâneur* transformado, um *flâneur* que modifica certas características dessa figura típica das grandes cidades modernas e configura um espaço literário para a capital argentina ao mesmo tempo próprio e compartilhado.

O polifacetismo de suas obras estende-se também à feitura dessa dissertação, que, embora apresente capítulos independentes entre si, traz conexão sustentadora: o interesse pela obra narrativa de Arlt no que se refere a uma de suas marcas mais significativas, a heterogeneidade constitutiva da sua escrita.

Palavras-chave: Roberto Arlt. Literatura. Mescla. Buenos Aires.

ABSTRACT

Approaching the Argentinian writer Roberto Arlt's literary works is entering a universe in which the deviation, the dislocation is like the precious Ariadne's thread, which guides the reading on the puzzling ways of Arlt's writing. The deviations embrace: the form, the literary genres, the rules of the conventional legitimacy and the language itself. Arlt's literature condenses in its building process heterogeneous sources connected to his life experience of living and writing in Argentina in the 1920's.

More than that, in his work, specially in his last four novels, which make the *corpus* of our research, *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* and *El amor brujo*, we can see the emergency of Buenos Aires representations built by the specific sight of different *flâneur*. This *flâneur* modifies certain characteristics of the typical figure of modern big cities and creates a literary site for the Argentinian capital, which is unique and shared at the same time.

The multiple sides of Arlt's works are also extended to this dissertation, which, although presents independent chapters, connects them through the considerable interest in Arlt's narrative. This interest refers to one of his most significant registers: the heterogeneity of his writing process.

Key-words: Roberto Arlt. Literature. Mixing. Buenos Aires.

“¿No es, acaso, un apellido elegante, sustancioso, digno de un conde o de un barón? ¿No es un apellido digno de figurar en chapita de bronce en una locomotora o en una de esas máquinas raras, que ostentan el agregado de ‘Máquina polifacética de Arlt’?”

Yo no tengo la culpa, *Aguafuertes porteñas*, Roberto Arlt

INTRODUÇÃO

Cidade do mundo (todas as raças estão aqui). Cidade de grandes fachadas de mármore e de ferro. Cidade orgulhosa e apaixonada.

A balsa chega ao porto abarrotada de pessoas. Ao atracar, centenas delas descem freneticamente e seguem por um caminho que as conduz até a rua. Ali, a intensidade do tráfego e a quantidade de deslocamentos fazem inveja aos enormes congestionamentos que ultimamente afligem Brasília nos horários de maior movimento. Mas com uma diferença: o trânsito de pedestres mistura-se ao de veículos e também ao de carroças, todos tentando compartilhar o mesmo espaço na cidade. Ao fundo, um bonde passa veloz. E todos seguem direções próprias.

Gigantescas construções de ferro, finas, fortes, esplêndidas torres em direção aos céus.

A quantidade de prédios impressiona. São centenas deles, muitos arranha-céus. E do topo, suas chaminés lançam ao céu fumaça, bastante fumaça, fumaça branca que cria uma atmosfera pesada, uma nuvem cinzenta que obstrui a visão do horizonte.

As construções da cidade: as pás, um grande guindaste, andaimes, o trabalho em paredes e tetos.

Meia dúzia de homens trabalha. Dois deles, com marretas, batem em montes de concreto. Um grande guindaste leva de um lado para o outro uma enorme pedra. Outros dois homens estão em uma alta estrutura de metal. Suas finas colunas apontadas para o céu criam desproporção impressionante: perto delas, os homens são minúsculos seres movimentando-se e equilibrando-se em caminhos delgados que parecem poder desmoronar a qualquer momento. Mais chaminés e mais fumaça. E prédios. E arranha-céus. Dezenas deles.

Uma visão do porto e o tamanho do transatlântico que surge parece inverossímil. Estradas de ferro, trens, locomotivas e fumaça. Muita fumaça. Ao longe, uma fina e altíssima chaminé chama a atenção do olhar.

Onde a incansável multidão da cidade se movimenta durante um dia inteiro.

Entre duas pequenas colunatas de um alto edifício, avistamos a rua e seu movimento. Pedestres, automóveis, bondes. Pequenos. Vários trilhos em nível superior. Um trem passa rápido por um deles. Pedestres em outro nível. E deslocamentos. A rua aparece agora mais de perto: automóveis, bondes, pessoas vão e vêm, atravessam as vias, lêem jornais, conversam, pensam. Um belo pôr-do-sol finaliza as imagens em movimento e um cenário da cidade visto ao longe termina a jornada.

Essas descrições fazem parte do filme *Manhatta*, de Charles Sheeler e Paul Strand. Feito em 1921, o filme é um curta-metragem experimental sobre um dia na cidade de Nova Iorque, produzido a partir de trechos do livro *Leaves of grass*, do poeta norte-americano Walt Whitman, citado em itálico acima. O curta, considerado um dos primeiros filmes do movimento de vanguarda no cinema dos Estados Unidos, cria oposição entre a grandiosidade e imponência das grandes construções da modernidade, no caso os arranha-céus, os transatlânticos e os novos meios de transporte, e a multidão que vaga anônima pela cidade. Na verdade, a metrópole aparece no filme como a grande protagonista e sua exaltação é patente. O único elemento que parece quebrar essa exaltação é a presença das pessoas a circular pela cidade. Algo que não deixa de soar irônico, pois as pessoas construíram as grandes metrópoles e tornaram-se, de certa forma, estranhas a esse ambiente, nele perdidas.

Poucos anos mais tarde, e bem distante de Nova Iorque, outro artista olha para a sua cidade. A mídia que ele escolhe para amalgamar sua visão é a literatura, não o cinema. As imagens que ele cria a partir da metrópole são de outro tipo, mas nem por

isso deixam de impressionar. Cidade caótica, ultramoderna, futurista. Repleta de símbolos e invenções da modernidade. Também ali o homem parece não estar em casa, parece destoar do ambiente. Trata-se do olhar do escritor argentino Roberto Arlt, autor acerca do qual desenvolveremos nosso trabalho.

O que poderia unir, pois, a literatura de Roberto Arlt com o filme de Sheeler e Strand? Para ficar apenas com um exemplo: o fascínio que a grande metrópole moderna exerceu sobre eles, a ponto de fazê-los estetizar esse sentimento em uma obra de arte. Mas essa relação da obra de arte com a cidade não é exclusiva do cinema de vanguarda nem da literatura. Na verdade, o fenômeno da organização da vida humana em cidades tem sido fator que causa inquietação para os homens, inspirando as mais diversas formas de questionamentos, reflexões e práticas. Se tomarmos um recorte temporal que considera a cidade a partir da revolução industrial, percebemos que as inquietações causadas pelo fenômeno urbano se tornam crescentemente mais presentes e suas expressões se fazem sentir de forma cada vez mais patente nas diversas atividades humanas, seja nas artes, nos saberes, nas reflexões, seja nas ações.

Dois exemplos de atividades humanas em que a inquietação com o fenômeno urbano se fez sentir de maneira singular são o cinema e a literatura, como vimos. Sobretudo a partir do século XIX, no caso da literatura, e a partir da invenção do cinema, no fim deste mesmo século, esses tipos de expressão artística, em grande medida, tornam-se parceiros íntimos da urbanização, levando a cidade e todas as suas problemáticas a protagonistas dos romances, das novelas, dos filmes, dos contos.

Restringindo o tema apenas à literatura, nosso campo de estudo, podemos dizer que os escritos de ficção têm relação peculiar com o fenômeno de urbanização. Se isso é correto, então, nos países ibero-americanos essa relação ganha possivelmente contornos mais claros e bastante dinâmicos, principalmente ao longo do século XX.

Durante esse período, a taxa de urbanização do continente cresceu a um ritmo muito acelerado, carregando consigo todos os problemas que isso implica e expondo de maneira peculiar as contradições específicas da modernidade presentes nesse espaço. Entre os países ibero-americanos, talvez a Argentina seja aquele em que o processo de urbanização pode ser pontuado de maneira incisiva, devido à preponderância da cidade de Buenos Aires, sua extrema relevância para aquele país e o impacto do crescimento urbano vertiginoso nessa cidade.

Em termos de literatura argentina, é praticamente impossível pensar nas relações entre a cidade de Buenos Aires e os escritos literários sem fazer referência à obra de Roberto Arlt. Mais que argentino, talvez devêssemos considerar Arlt primeiramente como *porteño*, habitante de Buenos Aires, tamanha a importância que essa cidade tem em suas obras. Caberia perguntar: como a capital argentina aparece nos escritos ficcionais de Arlt e em que sentido se dá essa aparição? Que papel a cidade exerce? De que maneira o escritor é interpelado pela problemática da cidade e como isso aparece em seus romances? Existe alguma relação entre cidade, literatura e cultura presente na obra arltiana e que pode servir para melhor compreensão da construção do espaço urbano literário ibero-americano? Essas são algumas perguntas que guiam as reflexões feitas no capítulo terceiro dessa dissertação, **Arlt em Buenos Aires**. Tomando a idéia de representação elaborada por autores como Roger Chartier, Erich Auerbach, Michel Maffesoli, Beatriz Sarlo, procuramos estabelecer sentidos para a relação entre a capital argentina e a obra de Arlt, problematizando a dinâmica plural que a caracteriza.

Mas, quem é Roberto Arlt e por que escolhemos sua obra para condensar nossas inquietações? Esse escritor não é, para grande parte dos leitores brasileiros, tão conhecido como Jorge Luis Borges ou Julio Cortázar. Por isso, uma breve apresentação biográfica torna-se importante. Nascido em 1900, em Buenos Aires, filho de imigrantes

européus, Arlt desde cedo revela propensão para a escrita. De acordo com alguns biógrafos, aos oito anos o autor vende um conto por *cinco pesos* e, durante sua adolescência, alguns contos saem em pequenas publicações de seu bairro (LARRA, 1986, p. 24). Aos vinte anos, publica ensaio em um periódico bimensal de temas sociológicos e literários, chamado *Tribuna libre*, com o título “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”. Esta obra, um misto de ensaio, ficção e investigação, procura traçar panorama dos saberes, práticas e questões que circulavam no mundo esotérico e ocultista da capital argentina da época. A importância desse escrito de Arlt dá-se, primordialmente, porque ali prefiguram várias estratégias de composição textual que mais tarde revelarão seu alcance na construção de sua obra narrativa.

Em 1926, o escritor publica seu primeiro romance, *El juguete rabioso*. Neste livro, são narradas as aventuras e os infortúnios de Silvio Astier, um jovem que, a partir dos “deleites y afanes de la literatura bandoleresca” (ARLT, 2004a, p. 9), decide levar a vida imitando seu ídolo maior: o bandido Rocambole, personagem de Ponson du Terrail. Silvio passa então a cometer pequenos delitos na tentativa de conquistar fama e grandes feitos como seu ídolo e essa relação entre a literatura e a vida, entre a leitura guiando os comportamentos da vida será o *leitmotiv* da estória.

Em 1928, Arlt passa a assinar uma coluna diária de crônicas, no jornal argentino *El mundo*, chamada “Aguafuertes porteñas”. Nessas crônicas, o autor faz rica radiografia da vida cotidiana de Buenos Aires, escrevendo sobre aquilo que instiga o seu olhar de *flâneur*, mas um *flâneur* distinto, como veremos, da clássica interpretação de Walter Benjamin para o *flâneur* em Baudelaire. Arlt escreve essas crônicas até o fim de sua vida e muitas delas extrapolam o espaço da capital argentina, sendo redigidas em e sobre outros lugares do país e do mundo.

Em 1929, publica seu segundo romance, *Los siete locos* e, em 1931, sua continuação, *Los lanzallamas*. Os críticos são praticamente unânimes em considerar esses livros como o ponto alto da obra narrativa de Arlt. Neles está narrada a história de Remo Erdosain, cobrador de uma companhia açucareira que se vê perdido quando seus patrões descobrem o roubo de uma quantia, *seiscientos pesos con siete centavos*, que ele havia defraudado. Erdosain fica, então, desesperado com a possibilidade de ir para a cadeia e começa uma peregrinação para conseguir o dinheiro. Essa peregrinação o leva até a casa do Astrólogo, um conhecido que tem um plano mirabolante para destruir a sociedade atual e fundar outra baseada na mentira, na violência e na mistificação dos conhecimentos técnicos e científicos, com o intuito de manter a dominação de uma pequena elite, formada pelos chefes da sociedade secreta, sobre a maioria das pessoas.

Erdosain insere-se nos planos da sociedade por causa de seus dotes de inventor, que o permitirão construir uma fábrica de gases venenosos, o suporte inicial de violência e morte para a tomada do poder pelos membros da sociedade secreta. Outros personagens têm papel de liderança nesse processo: o Rufián Melancólico organizará a rede de prostíbulos que proverá a sociedade do dinheiro necessário para a concretização dos planos do Astrólogo; o Buscador de Oro organizará as colônias revolucionárias, células de formação para os quadros da revolução, e organizará a extração de ouro das minas do *chaco* argentino; o Mayor ficará responsável pela infiltração dos planos revolucionários no exército argentino. Mas tudo não passa de planos, pois a sociedade começa a se desfazer quando o Rufián é assassinado à traição por outros caftens; o Buscador de Oro revela que não existe ouro nenhum nas planícies e desaparece; o Astrólogo foge e Erdosain suicida-se em um vagão de trem, quando é procurado pela polícia por assassinar a Bizca, jovem que havia sido prometida por sua mãe em

casamento a Erdosain, pois a mulher acreditava que ele ganharia muito dinheiro com a venda de sua invenção maior, a rosa de cobre.

Conhecemos toda a história por meio do Comentador, personagem que aparece no texto como destinatário das confissões de Erdosain e que organiza o material narrativo. Na verdade, não se pode determinar ao certo o papel do Comentador, que às vezes aparece como Cronista, na feitura do texto. Porque suas aparições revelam-se inconstantes e ambíguas. Por vezes, sua voz aparece em notas ao texto. Por outras, seus comentários são incorporados ao corpo do escrito. Umás vezes, diz ter consultado o diário de Erdosain. Outras vezes, os próprios personagens parecem contar o narrado. Nenhuma das vozes tem preponderância sobre as outras, todas têm o mesmo peso de perspectiva narradora: incompleta, parcial, verdadeira, duvidosa. Como se não bastasse essa indefinição, a voz do próprio autor irrompe na narrativa e não se diferencia da voz do Comentador, esclarecendo um acontecimento da história argentina em profunda conexão com o texto literário.

Em 1932, Arlt publica seu último romance, *El amor brujo*, que narra a história do engenheiro Estanislao Balder, casado e pai de um filho, que se apaixona por Irene Loayza, uma estudante de dezesseis anos. A mãe de Irene não se opõe ao namoro de sua filha com um homem casado, mas insiste que este peça o divórcio o quanto antes. Às vésperas de uma viagem que os três fariam à Espanha, Balder rompe com Irene sob o pretexto de que ela não é mais virgem e volta a viver com sua esposa. Nesse romance, Arlt tece uma crítica a certos valores da classe média portenha, como a fidelidade, a virgindade, a vida familiar, expondo a hipocrisia que está por trás de muitos desses valores. A partir de então, Arlt começa a migrar sua expressão artística para o teatro, embora publique alguns livros de contos. O autor morre em 1942, de um ataque cardíaco fulminante.

Pois bem, em que reside a especificidade da obra literária de Arlt e por que consideramos sua obra uma das mais importantes da literatura argentina e ibero-americana? No primeiro capítulo do trabalho, **A literatura de Roberto Arlt: um cruzado direto no queixo**, buscaremos mostrar algo dessa especificidade arltiana. Acreditamos que ela resida em singular estratégia de composição textual que coloca o desvio, o deslocamento de sentidos convencionais em patamar capaz de operar os mais heteróclitos elementos na confecção de sua escrita. Na obra de Arlt, o *espaço do desvio* permite a construção de uma literatura que questiona várias categorias tradicionais relativas à obra e à crítica literária e permite dimensionar noutros termos as contribuições estéticas de autores que escrevem em países ditos de modernização periférica, como a Argentina.

No segundo capítulo, **A mescla como estética**, elegemos essa característica, a mescla, como um dos principais elementos na feitura dos romances. Dialogando com conceitos como hibridismo, de Canclini, transculturação narrativa, de Ángel Rama, e totalidade contraditória, de Cornejo Polar, dimensionamos em quais sentidos a obra de Arlt responde a esse traço marcante das sociedades ibero-americanas: sua heterogeneidade constitutiva. Escrevendo em uma época de profundas e velozes transformações, os anos 1920, e em um país também em pleno período de mudanças, Roberto Arlt cristaliza em seus escritos muito das contradições, tensões e mesclas que formaram a tônica desse período na Argentina e no mundo.

Nosso *corpus* de pesquisa restringe-se aos quatro romances de Roberto Arlt listados acima. De suas crônicas, que merecem trabalho investigativo à parte, tamanha sua riqueza, retiramos apenas alguns exemplos para ilustrar nossa linha de argumentação, quando necessário.

Pouco da obra de Arlt está publicada em português. Por conta disso, desobrigamo-nos da tarefa de traduzir os textos arltianos e também os textos críticos em língua espanhola sobre sua obra. No caso dos textos literários, a questão de como a língua é utilizada pelo autor se revela fundamental para dimensionar a extensão e amplitude do desvio criativo de sua literatura, o que poderia se perder na tradução.

A estrutura desta dissertação guarda traços da leitura da obra de Arlt. Como salienta Borré, “leer a Arlt es una experiencia que adquiere un lector y a partir de la cual debe reenfocar sus lecturas” (BORRÉ, 1996, p. 11). Em nosso caso, a experiência da leitura refocalizou a forma da escrita. Por isso, os capítulos do trabalho são independentes entre si, mas têm na literatura de Arlt seu ponto de conexão. À medida das questões suscitadas, retiramos dos textos literários trechos relevantes para discutir os problemas. O tipo de literatura que Arlt criou, respondendo aos desafios a ele colocados, inclusive com relação à transgressão das normas convencionais do fazer literário, abarca o formato de dissertação aqui desenvolvido.

Nossa experiência de leitura da obra de Arlt evoca a possibilidade de se criar metodologias distintas para objetos literários também distintos. Uma metodologia da bricolagem? Passamos a palavra a Beatriz Sarlo:

El producto del bricolage es siempre excéntrico y original, porque ha sido armado con lo que se tiene a mano, reemplazando las partes ausentes con fragmentos análogos pero no iguales. Por eso el bricolage es inestable y da la sensación de tener algo de casual y de milagroso. La máquina armada por bricolage es demasiado compleja, a veces excesiva. Siempre le falta o le sobra una pieza. Arlt percibía esta inadecuación de su literatura a la Literatura. Hoy es su marca de originalidad. (SARLO, 2000, p. XIX)

CAPÍTULO I

**A literatura de Roberto Arlt:
um cruzado direto no queixo**

“Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula.”

Palabras del autor, *Los lanzallamas*, Roberto Arlt

Roberto o quê?

Uma das primeiras dificuldades com que o leitor se depara ao aproximar-se da obra de Roberto Arlt é ler o sobrenome do autor. Dificuldade que se transforma em embaraço quando se tem de pronunciá-lo: Roberto o quê? é a pergunta freqüentemente repetida e que causa, também para aqueles que estudam a obra desse escritor, certo estranhamento e certo embaraço. No meu caso, o embaraço maior se deve ao fato de ter de ensinar, ou quando muito auxiliar, a pronúncia de algo que não sei ao certo como deve soar: Arlt. “Ustedes comprenden que no es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal e tres consonantes pueden ser un apellido” (ARLT, 2004b, p. 15), nos diz o autor na famosa *aguafuerte* em que discute o tema. Aliás, não por acaso, essa pequena crônica tem o sugestivo título “Yo no tengo la culpa”, que parece nos remeter a uma autodefesa e a uma espécie de pedido de desculpas do autor por possuir tal sobrenome. Mas não nos enganemos, quase nada é gratuito na literatura de Arlt. O que parece soar como cortesia e cordialidade abruptamente dá um rodopio, transforma-se e com uma simples frase o autor nos coloca no centro de uma ironia finíssima e sofisticada, que já nos brinda, e às vezes nos salva, com um pouco da genialidade específica que caracteriza sua obra. Podemos tomar esse sobrenome, “isso” de que Arlt fala, como uma porta de entrada para a literatura desse autor.

O que há, pois, em um nome? Uma identidade que se dá a alguém ao nascer? Algo que designa uma classe de coisas, de pessoas, um lugar? Uma locução que indica o pertencimento a uma família, a uma tradição? Isso de que nos fala o dicionário,

o nome, pode significar muitas coisas, embora possa também, se nos chega assim isoladamente, não significar muita coisa. Em um nome pode não haver nada, mas um nome pode ser tudo (PAULS, 1997, p. 242), sobretudo se o nome em questão é Arlt. Ao comentar o enigma de seu nome próprio, o escritor descreve algumas situações que este criava em contextos sociais diversos: quando criança, ao ser matriculado na escola, a resignação de sua mãe em sempre soletrar o sobrenome nunca entendido; nas aulas, o orgulho do autor ao colocar o mestre em apuros com a pronúncia do seu nome; já adulto, a inquietação que lhe provocavam cartas de leitores que o consideravam outra pessoa ou que sugeriam que seu sobrenome era um pseudônimo. Em vez de refutar um a um os mal-entendidos criados pela sonoridade incomum do seu sobrenome, o autor prefere não se submeter pacificamente às cláusulas das perguntas, optando por deslocá-las. Assim, à respeitável senhora, que imagina o conhecer desde garoto, o escritor responde com uma curiosa genealogia imaginária do seu nome. Os freqüentes problemas enfrentados na escola não deixam de ter relação com o sobrenome:

[...] y mi apellido, una vez aprendido, tuvo la virtud de quedarse en la memoria de todos los que lo pronunciaron, porque no ocurría barbaridad en el grado que inmediatamente no dijera el maestro: debe ser Arlt. Como ven ustedes, le había gustado el apellido y su musicalidad. Y a consecuencia de la musicalidad y poesía de mi apellido, me echaban de los grados con una frecuencia alarmante. (ARLT, 2004b, p. 16)

Fragmento bastante sugestivo, que nos coloca diante de uma das características mais peculiares da obra de Arlt, espécie de fio condutor que percorre, quase oculto, toda a sua obra. Não são as traquinagens e peraltices tão comuns nessa fase escolar as responsáveis pelas constantes expulsões do autor das séries na escola. Essas expulsões são causadas pela poesia e musicalidade próprias de um sobrenome estranho, quase impronunciável. Além da ironia e do senso de humor do relato, vemos emergir dali interessante estratégia de composição textual, típica da escrita arltiana, pelo

menos no que diz respeito às suas crônicas e narrativas. Uma técnica que coloca como elemento de sustentação do fazer criador espécie de deslocamento que, a partir dali e por causa disso, é capaz de operar com elementos tão heterogêneos na confecção de uma escrita autêntica e peculiar. Em outras palavras, ao travarmos contato com a literatura de Roberto Arlt, postamo-nos diante de um singular *espacio do desvio*.

O desvio arltiano

O que vem a ser exatamente o desvio arltiano? Antes de dimensionar melhor essa idéia, convém interrogar um pouco mais o próprio autor a partir de outro texto. A crítica sobre a obra de Arlt há muito já colocou em evidência a relação estreita entre as crônicas diárias que o escritor publicava, a partir de 1928, no jornal argentino *El mundo* e suas obras de ficção (CORRAL; SAITTA, 1993). Insistimos nesse ponto por considerar que as suas crônicas jornalísticas são valiosos caminhos de acesso à nossa linha de argumentação. Em outra *aguafuerte* bastante famosa, chamada “El idioma de los argentinos”, Arlt discute algumas questões relativas à problemática da língua, debatendo com e contra aqueles que viam na introdução de termos estranhos, como estrangeirismos e o lunfardo,¹ ameaça à pureza e integridade da língua falada na Argentina. Da argumentação do autor presente nessa crônica, resalto o seguinte trecho:

[...] la gramática se parece mucho al boxeo. Yo se lo explicaré: cuando un señor sin condiciones estudia el boxeo, lo único que hace es repetir los golpes que le enseña el profesor. Cuando otro señor estudia boxeo, y tiene condiciones y hace una pelea magnífica, los críticos del pugilismo exclaman: “¡Ese hombre saca golpes de ‘todos los ángulos!’” Es decir, que, como es inteligente, se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo. Además está decir que éste que se escapa de la gramática del boxeo, con sus golpes de “todos los ángulos”, le rompe el alma al otro. (ARLT, 2004b, p. 142)

¹ Vocabulário proveniente do contato entre as línguas de imigrantes e o espanhol falado nas camadas marginalizadas da sociedade portenha. Eleonora Frenkel Barretto (2008) realiza interessante trabalho acerca das traduções do lunfardo nas edições brasileiras de *Los siete locos*.

Interessante o paralelo traçado entre a luta de boxe e a gramática. Melhor ainda, entre os usos tradicionais, “escolásticos”, e os usos pouco convencionais que se fazem tanto da gramática quanto do boxe. Aquele que está dentro das regras preestabelecidas e se move apenas nesse espaço possui espectro limitado de ações e soluções de que se pode valer. Ao contrário, aquele que não se limita, que busca outras formas e outros vocabulários para se movimentar e para responder às distintas situações leva vantagem sobre o outro. A essência da argumentação de Arlt gira em torno dessa idéia e é por isso que ele defende o uso da língua e dos recursos que ela oferece advindos de “todos os ângulos”, de todas as formas possíveis, das mais consolidadas às menos tradicionais, como algo vantajoso e próprio da rica dinâmica da língua.

Podemos notar deslocamentos muito sugestivos que mostram o significado desse espaço literário aqui chamado de desvio. Em primeiro lugar, o debate sai da esfera acadêmica e intelectual para a redação do jornal e dali parte para atingir um público de massa, formado pelos leitores do periódico. Ou seja, Arlt escolhe como interlocutores não os especialistas, os gramáticos, os membros do espaço institucional do saber, mas prefere ampliar o debate para essa esfera da sociedade então em franco desenvolvimento: as pessoas que naquela época e cotidianamente podiam ler jornais. Em segundo, a forma irreverente, carregada de ironia e de bom-humor com que ele trata o assunto contrasta com a maneira sisuda, recatada, bastante hermética e apoiada em autoridades com que normalmente o saber institucionalizado trata de qualquer assunto. Retirar do âmbito acadêmico, institucional, tema tradicionalmente restrito e colocar no espaço dinâmico e socialmente mais abrangente, que é o jornal, da forma como Arlt o coloca e no momento em que ele o coloca, constitui algo bastante singular, contestador e criativo, que permite ao autor realizar não apenas operação “profanadora”, de centralização das margens, de “converter o que é socialmente fronteiro em elemento

simbólico fundamental” (PERSICO, 1993, p. 8), como também proceder no caminho inverso, descentralizar o que está posto como fundamento, marginalizar o que é central.

É isso que consideramos a essência desse *espaço do desvio*: deslocar, com sua forma heteróclita de ser, de se constituir, as categorias tradicionais de leitura, composição e compreensão textuais, repropor a forma do debate e, com esse movimento e o desconcerto causado em certos ambientes por ele, lançar luz outra sobre o fazer literário e sobre a literatura.

Uma das maneiras em que se cristaliza esse desvio criativo na literatura arltiana pode ser vista no elemento grotesco presente em sua obra.² Arlt foi o primeiro a dar forma grotesca a um universo novelesco na literatura argentina (ZUBIETA, 1987, p. 99) e esse elemento de plural riqueza interpretativa permite articular de maneira privilegiada a relação de sua literatura com outros produtos culturais do período, como o sainete³ argentino, e também perceber o sentido e o alcance desse desvio criador.

Comumente, a palavra grotesco é usada para definir ou caracterizar tudo aquilo que privilegia o disforme, o ridículo, o extravagante, aquilo que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato. Mas a origem da palavra guarda sorte bem diversa. Escavações realizadas em Roma no século XV descobriram ornamentações até então desconhecidas, em que o jogo livre, insólito e fantástico de formas se confundia, se mesclava e estava em constante processo de transformação. Na falta de termo específico para designar tais ornamentações, utilizaram-se as palavras italianas *grottesca* e *grottesco*, derivadas de *grotta*, “gruta” em italiano, local onde foram encontradas (ALONSO, 2001, p. 64). Primeiramente utilizada no universo da

² Foge aos objetivos do nosso trabalho desenvolver discussão abrangente acerca do conceito de grotesco e de suas implicações na literatura ocidental. Para uma visão profunda do tema, ver BAKHTIN (1999) e KAYSER (1986).

³ Gênero teatral de curta duração, freqüentemente a poucas vozes, que trata de assuntos corriqueiros.

pintura, a palavra vai migrando para o espaço da literatura, em que passa a designar, sobretudo a partir da modernidade, um sentimento de “desarmonia universal”, um misto de feiúra e beleza, uma relação entre o disforme e o sublime (MEDEIROS, 2008, p. 6).

No século XX, a palavra ganha, além da acepção comum, um sentido de expressão estética, sobretudo a partir da obra de dois estudiosos: Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. O primeiro, em sua obra *O grotesco*, traça genealogia do conceito. Segundo ele, no conjunto do tipicamente grotesco, fica arrolado tudo que é da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro. O grotesco é visto como estrutura que opera quando o que era familiar e conhecido se revela, de repente, estranho e sinistro: é o mundo em súbita transformação (ALONSO, 2001, p. 69). Já Bakhtin, em seu famoso *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, percebe o grotesco sob dupla ótica:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1999, p. 21-22)

Para os objetivos do nosso trabalho, retomamos de Kayser o efeito de “desorientação” causado pelo grotesco e de Bakhtin, a idéia de ambivalência presente na mudança operada por ele. Na verdade, é nossa intenção combinar essas idéias com a definição que Ana María Zubieta dá ao termo, quando discute o grotesco como elemento organizador fundamental da escrita arltiana. Segundo ela,

[...] el grotesco puede ser entendido inicialmente como un conjunto de procedimientos formales que puestos en funcionamiento provocan una movilización del sentido, un desplazamiento significativo, una ambigüedad generalizada que solamente el grotesco logra, finalmente, cohesionar, detener. [...] El grotesco no destruye porque no coloca fuera del objeto

o personaje aludido sino que moviliza el sentido, lo desplaza, lo modifica, desplaza la fijeza, la unicidad, la monosemia. (ZUBIETA, 1987, p. 99)

Nesse sentido, o grotesco aparece na escrita de Arlt como um dos modos aglutinantes privilegiados na feitura da obra, como uma das formas de operar a síntese de elementos heteróclitos, como uma das maneiras de unir o que aparece fragmentado, disperso, e um dos recursos de que o autor se vale para conseguir esse efeito quase-cômico ou semitrágico que aparece em vários de seus romances (ZUBIETA, 1987, p. 99). Não se pode esquecer que o grotesco arltiano tem relação bastante significativa com o grotesco expresso em outra forma de produção artística, que é o teatro. Na mesma época em que Arlt escrevia seus romances, Armando Discépolo realizava profunda transformação no teatro argentino, incorporando ao sainete, melhor dito, “interiorizando” no sainete características fundamentais do grotesco. Isso quer dizer que a incorporação do grotesco ao sainete foi o que possibilitou a mudança qualitativa do teatro argentino da época. Como salienta David Viñas,

Armando Discépolo encarna y elabora con validez el teatro intentado y no resuelto por Boedo (y ni siquiera planteado por Florida), su dramaturgia, desde Mustafá hasta Relojero, debe ser considerada por sus logros dramáticos alcanzados con la misma trascendencia, en esos años, que la novelística de Roberto Arlt. (VIÑAS, 2005, p. 163)

Como, então, operam na escrita arltiana as características do grotesco? Tomemos um exemplo retirado de seu segundo romance, *Los siete locos*. Logo no primeiro capítulo, vemos Augusto Remo Erdosain, o protagonista, desesperado pela descoberta do roubo feito na Companhia Açucareira em que trabalhava. Alguém o havia denunciado e seus patrões lhe deram prazo até as três da tarde do dia seguinte para devolver a quantia. Eram “*seiscientos pesos con siete centavos*” que ele havia defraudado, coisa facilitada pela sua condição de cobrador e pela completa

desorganização administrativa da companhia. Erdosain andava pelas ruas de Buenos Aires sentindo o que ele chamava de “*la zona de la angustia*”, uma pesada atmosfera de desespero e inquietação, consequência do sofrimento dos homens. Quando pensava que não tinha mais solução para seu problema, que ia ser preso pelo roubo, se surpreende ao encontrar Ergueta, um farmacêutico conhecido, em um café da cidade. Erdosain, involuntariamente, lança essa pergunta ao encontrar seu amigo:

- Y, ¿te casaste con Hipólita?...
- Sí, pero no te imaginas el bochinche que se armó en casa...
- ¿Qué...? ¿supieron que era de “la vida”?...
- No... eso lo dijo ella después. ¿Vos sabés que Hipólita antes de “hacer la calle” trabajó de sirvienta?...
- ¿Y?...
- Poco después que nos casamos fuimos mamá, yo, Hipólita y mi hermanita a lo de una familia. ¿Te das cuenta qué memoria la de esa gente? Después de diez años reconocieron a Hipólita que fue sirvienta de ellos. ¡Algo que no tiene nombre! [...] Toda la historia que yo inventé para justificar mi casamiento, se vino abajo. (ARLT, 2000, p. 18)

Freqüentemente nos romances de Arlt as perguntas têm *caráter pleonástico*: nesse caso, Erdosain já sabia que Ergueta havia se casado com Hipólita, uma ex-prostituta, mas mesmo assim faz a pergunta. A palavra transforma-se, torna-se o elemento desencadeador da narrativa, e não outra realidade fora, exterior à situação:

[...] no se puede empezar a narrar en el vacío, a partir de cero; siempre debe haber alguien que dé pie para eso. Así, una palabra puede ser el motivo que, desplazado e invertido, dé al receptor la posibilidad de convertirse en emisor y sujeto del enunciado de lo que cuenta; estamos ante una literatura que produce a partir de la palabra (lengua, literatura) y no exclusivamente de la “realidad”: la “palabra del otro” transporta a otro mundo para volver después a la realidad. (ZUBIETA, 1987, p. 101-102)

Outro aspecto interessante no texto é a condição de Hipólita. Seu casamento com Ergueta causou a maior confusão no âmbito familiar deste. Não foi por causa da sua vida anterior de prostituta, e sim porque descobriram que ela havia sido empregada doméstica de uma família conhecida. Há aqui um *efeito de desorientação*, de

deslocamento de sentido, pois o fato de Hipólita ter sido empregada doméstica, algo que no relato “não tem nome”, tamanha sua infâmia, causou muito mais rebuliço para a família de seu marido que o fato de ela ter sido prostituta antes de se casar. Esperava-se justamente o contrário, dentro de uma moral cristã e pequeno-burguesa em que se move Ergueta e sua família. Aliás, o farmacêutico destaca-se em sua cidade por ser exímio conhecedor da Bíblia: havia até desafiado o pároco local para uma controvérsia, mas o padre não se atreveu a medir seus conhecimentos das Escrituras com os de Ergueta. Erdosain olha para seu amigo e lhe vem uma esperança repentina:

- ¿Jugás siempre?
- Sí, y Jesús, por mi mucha inocencia, me ha revelado el secreto de la ruleta.
- ¿Qué es eso?
- Vos no sabés... el gran secreto... una ley de sincronismo estático... Ya fui dos veces a Montevideo y gané mucho dinero, pero esta noche salimos con Hipólita para hacer saltar la banca. Y de pronto lanzó la embrollada explicación:
- Mirá, le jugás hipotéticamente una cantidad a las tres primeras bolas, una a cada docena. Si no salen tres docenas distintas se produce forzosamente el desequilibrio. Marcás, entonces con un punto la docena salida. Para las tres bolas que siguen quedará igual la docena que marcaste. Claro está que el cero no se cuenta y que jugás a las docenas en series de tres bolas. Aumentás entonces una unidade en la docena que no tiene alguna cruz, disminuís en una, quiero decir, en dos unidades la docena que tiene tres cruces, y esta sola base te permite deducir a la docena o a las docenas que resulten. (ARLT, 2000, p. 18-19)

Erdosain não entende nada da explicação. É possível que tampouco o leitor. A súbita irrupção de tão singular mecanismo, revelado pelo próprio Jesus Cristo a Ergueta, cria no relato um *efeito quase-cômico, desconcertante*, que só pode ser entendido como mais uma das manifestações da loucura de Ergueta. Será mesmo? O afã interpretativo tenta normalizar o descalabro e é por isso que ele segura o riso, porque é indubitável para ele que seu amigo está louco. É plausível que também o leitor chegue à mesma conclusão e, munido dessa ferramenta e atento à crescente esperança de Erdosain, prossiga a leitura. Erdosain replica:

- Jesús sabe revelar esos secretos a los que tienen el alma llena de santidad.
- Y también a los idiotas – arguyó Ergueta clavando en él una mirada burlona [...]. Desde que yo me ocupo de esas cosas misteriosas, he hecho macanas grandes como casas, por ejemplo, casarme con esa atorranta. (ARLT, 2000, p. 19)

Ergueta tem consciência de que os mistérios revelados a ele causaram, além de sorte no jogo, alguns desacertos em sua vida. É interessante a aparição no texto de duas palavras vindas do lunfardo, que surgem como *elemento insólito* na linguagem do texto. O significado de tais palavras não participa da norma-padrão da língua falada e escrita na Argentina, pois *macana* significa “desatino” e *atorranta* quer dizer “rameira”.

A partir desse momento, o diálogo entre os dois personagens toma rumo diverso. Erdosain, mesmo sem afastar por completo a idéia da loucura de seu amigo, começa a louvar nele certos traços de homem piedoso, prestativo, que se preocupa em ajudar o próximo. Ergueta aceita tais louvores, por acreditar que seus atos são inspirados nos ensinamentos bíblicos. Percebemos, então, espécie de *desproporção sintático-semântica das vozes em diálogo*, pois o que Erdosain diz não significa exatamente aquilo que ele quer dizer; ele tenta distorcer os sentidos de suas palavras para atingir outro resultado. Como na história que Ergueta lhe conta sobre outro farmacêutico de sua cidade. O filho deste havia roubado cinco mil pesos de seu pai e vai pedir um conselho a Ergueta sobre a situação. Este aconselha o filho a ameaçar meter o pai na cadeia por vender cocaína, se ele o denunciasse. E qual a razão desse conselho? Porque na Bíblia estava escrito que o pai se levantará contra o filho e o filho contra o pai. Erdosain então diz:

- ¿Ves? Yo te entiendo a vos. No sé para lo que está predestinado... El destino de los hombres es siempre incierto. Pero creo que tenés por delante un camino magnífico. ¿Sabes? Un camino raro...
- Seré el Rey del Mundo. ¿Te das cuenta? Ganaré en todas las ruletas el dinero que quiera. Iré a Palestina, a Jerusalén y reedificaré el gran templo de Salomón...

Y salvarás de la angustia a mucha gente buena. Cuántos hay que por necesidad defraudaron a sus patrones, robaron dinero que les estaba confiado. ¿Sabes? La angustia... Un tipo angustiado no sabe lo que hace... Hoy roba un peso, mañana cinco, pasado veinte, y cuando se acuerda debe cientos de pesos. Y el hombre piensa. Es poco... y de pronto se encuentra con que han desaparecido quinientos, no, seiscientos pesos con siete centavos. ¿Te das cuenta? Esa es la gente que hay que salvar... a los angustiados, a los fraudulentos. (ARLT, 2000, p. 20-21)

Erdoesain distancia de si mesmo o relato. É como se ele não falasse da sua própria situação, mas aludisse a um outro que passa por tribulações, que está angustiado e que, por isso, resolveu roubar, defraudar seus patrões. Mais uma vez a *desproporção sintático-semântica* do diálogo, pois o que ele diz não significa o que ele diz, quer chegar a outro lugar. Não parece haver aqui somente ironia. Existe, na verdade, uma estratégia de diálogo, de condução do sentido da conversa, pois Erdoesain não tem um interlocutor, ele apenas se vale das respostas do outro para chegar, com o diálogo, exatamente aonde ele quer. Tanto é assim que, quando chega aonde quer, isto é, quando se quebra a desproporção semântica e ele se identifica e se torna tanto o sujeito do enunciado quanto o sujeito da enunciação, desesperado, exclama:

– Porque yo estoy a un paso de la cárcel, ¿sabés? He robado seiscientos pesos con siete centavos.

El farmacéutico guiñó lentamente el párpado izquierdo e luego dijo:

– No te aflijas. Los tiempos de tribulación de que hablan las Escrituras han llegado. ¿No me he casado yo con la Coja, con la Ramera? ¿No se ha levantado el hijo contra el padre y el padre contra el hijo? La revolución está más cerca de lo que la diseñan los hombres. ¿No sos vos el fraudulento y el lobo que diezma el rebaño?...

– Pero decime, ¿vos no podés prestarme esos seiscientos pesos?

El otro movió lentamente la cabeza:

– ¿Te pensás que porque leo la Biblia soy um otario?

Erdoesain lo miró desesperado:

– Te juro que los debo.

De pronto ocurrió algo inesperado.

El farmacéutico se levantó, extendió el brazo y haciendo chasquear la yema de los dedos, exclamó ante el mozo del café que miraba asombrado la escena:

– Rajá, turruto, rajá. (ARLT, 2000, p. 21-22)

As características do grotesco listadas anteriormente que operam na construção da escrita de Arlt parecem se condensar nesse último fragmento. O caráter pleonástico da escrita explicita-se quando Erdosain se assume como o sujeito de todo o discurso que ele mesmo estava pronunciando: a pessoa angustiada, fraudulenta, que está às portas do cárcere, que rouba os patrões é ele mesmo, malgrado suas tentativas de conduzir o discurso como se fosse outro, adotando uma postura distanciada sobre o que ele mesmo falava de si. Além disso, tal distanciamento cria uma desproporção sintático-semântica das vozes em diálogo, pois o que se diz não significa exatamente o que se quer dizer, não corresponde à mensagem que se quer transmitir: Ergueta, com todo seu comportamento pautado pela leitura das Escrituras, não ajuda Erdosain no seu momento de desespero, embora este tenha louvado suas qualidades de homem bom, prestativo, pronto a socorrer um amigo em momento difícil.

Como a desdita de Remo é um sinal dos tempos de tribulação de que fala a Bíblia, sua situação, longe de ser confortável, deve sim ser ainda mais debilitada. É nesse sentido que Ergueta, ao ouvir a súplica de empréstimo de Erdosain, rechaça o pedido com a frase “¿Te pensás que porque leo la Biblia soy um otario?” Aliás, essa frase cria efeito quase-cômico no relato, porque o que se vinha ouvindo de Ergueta eram teorias mirabolantes a respeito do jogo, interpretações extravagantes acerca dos relatos bíblicos, frases que mais pareciam manifestações de delírio próprias de uma mente insana. Quando tudo levava a afiançar a loucura no personagem, eis que o farmacêutico parece ter um lampejo de lucidez e mostra que estava o tempo todo a par da manipulação, do jogo de sentidos que Erdosain tentava desempenhar. Por fim, a frase em lunfardo “Rajá, turruto, rajá” irrompe no texto como elemento insólito no plano da linguagem, pois força a entrada neste campo de palavras estranhas, de significado compartilhado pelas camadas marginais, “perigosas” da sociedade. *Rajar* significa

“correr”, “escapar” e *turro* quer dizer “maligno”, “vil”. Este insulto tem sentido profundamente ambivalente, pois faz que Erdosain seja percebido como pessoa maligna, vil e, ao mesmo tempo, como vítima, alguém que sofre ofensa gratuita.

É nesse sentido que encaminhamos a reflexão sobre o grotesco na obra de Arlt. Esse elemento não tem ali apenas função alegórica, hiperbolizante, que serviria somente para exagerar certas características dos personagens ou delimitar algumas situações narrativas. Isto seria simplificar o grotesco a elemento meramente decorativo, chocante, participando de algo que se poderia chamar de estilo do autor ou da obra. Em consonância com a análise feita por Zubieta, entendemos o grotesco como elemento organizador fundamental na narrativa arltiana, que permite ao autor construir uma ficção a partir de elementos bastante distintos, desviados de seus significados comuns e, por isso mesmo, altamente original e complexa. A constante alternância de elementos diversos, entre uma sintaxe lógica e normal e uma significação absurda, entre um elemento sombrio, cômico, trágico e outro que desfaz dito tom é primordial no grotesco, tal como o conceituamos aqui, que nenhuma das duas formas que se enfrentam suporte peso maior, tenha transcendência mais aguda que a outra (ZUBIETA, 1987, p. 101).

É na interação das formas distintas, no seu resultado e na significação outra produzida que buscamos a riqueza da obra de Arlt, cuja escritura encontra no grotesco elemento organizador. A transgressão e o deslocamento de sentidos, o desequilíbrio e a desproporção sintático-semântica, a mescla de elementos cômicos e trágicos permitem a convivência de elementos díspares em um mesmo espaço narrativo, a ligação de algo que parece à primeira vista desconexo, incoerente. Até mesmo no caso da linguagem isso é correto, pois a irrupção do lunfardo no texto funciona como elemento a mais do grotesco organizando a narrativa:

[...] de ahí que *el mismo lunfardo brote como el grotesco a nivel del lenguaje*. Ya no hay discursos ni malentendidos ni cuchicheos, sino idioma craquelado, corroído y telegráfico por prescindencia total de la norma: el lunfardo no sólo es lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados. [...] Es decir, que si se lo analiza desde una “teoría de los géneros”, podría aparecer indisolublemente ligado a la “gente baja” como resultado de la segregación de un *Stiltrennung*, pero al convertirse en el indicador del “advenimiento de toda una nueva literatura” se torna un rasgo estilístico mayor de una “expresividad social”. (VIÑAS, 2005, p. 138, grifo nosso; p. 142)

É dessa maneira que percebemos o elemento grotesco na narrativa de Arlt: não apenas como elemento organizador fundamental, mas principalmente como maneira privilegiada de conceber esse desvio criativo do qual falávamos cristalizado na obra, como uma das marcas da originalidade dessa literatura:

[...] el grotesco permite la manipulación dual sin perderse en ella porque da lugar a *la síntesis, a la unión, a la convivencia de sentidos*, aspectos que trazan la originalidad de esta escritura; por esto, puede decirse que fue un precursor porque concretó este modo operativo por primera vez en el ámbito de la narrativa argentina. (ZUBIETA, 1987, p. 106)

O grotesco configura-se como um dos *modus operandi* dessa arte do desvio caracterizadora do espaço narrativo arltiano. Esse deslocamento criativo permite no texto a convivência de elementos heteróclitos – convivência não isenta de conflitos e tensões, é bom deixar claro – e a transformação do que é considerado marginal em elemento simbólico central, e o caminho inverso também, a marginalização do que é considerado central. Porque esse desvio constitutivo da escrita de Arlt deixa então de ser considerado como mais um aspecto excêntrico de sua obra para se tornar elemento fundamental de análise, que inclusive auxilia a dimensionar em outros termos as supostas falhas e defeitos presentes nos seus textos.

Mas não apenas no grotesco percebemos a constituição desse espaço do desvio arltiano. Outra característica interessante de tal espaço reside na relação que o texto arltiano estabelece com a tradição folhetinesca.⁴ Vários estudos críticos sobre sua obra salientam essa filiação (CORREAS, 1995; GONZÁLEZ, 1996; SARLO, 2003a; ZUBIETA, 1987), mas em Arlt o folhetim aparece transfigurado, não se encaixando nos seus formatos tradicionais. Na verdade, o que vemos em Arlt são traços do folhetim inseridos na narrativa, mas traços modificados, transformados.

Tomemos como exemplo os dois romances principais de Arlt, *Los siete locos* e sua continuação, *Los lanzallamas*. Um dos sinais mais claros do folhetim é o pacto estabelecido entre autor e leitor, expresso de forma contundente na fórmula “continuará no próximo capítulo”, que liga as diversas partes do narrado. Nos livros de Arlt, essa marca se manifesta de duas formas: dentro de cada obra, os capítulos são divididos em partes, e cada parte funciona como microrrelato completo, com começo, meio e fim bem delimitados. Assim, no capítulo III de *Los siete locos*, na parte intitulada “La farsa”, assistimos à primeira reunião com todos os membros da sociedade secreta idealizada pelo Astrólogo, com especial relevo para a figura do “Mayor”, um oficial do exército argentino que desempenha falso papel de major na reunião, mas que depois tem sua condição de major verdadeiro revelada por nota do comentador.

Esse fragmento, como todos os outros que compõem os livros, tem estrutura narrativa completa, estando ligado aos demais e, ao mesmo tempo, possuindo existência independente, característica que facilitava a publicação prévia de algum fragmento do livro, um “*adelanto*”, como estratégia de publicidade e conquista de público leitor para a futura obra. Várias partes dos livros de Arlt foram publicadas como “*adelantos*” e essa configuração independente das partes é a primeira marca do folhetim que destacamos.

⁴ Também não vamos nos deter em uma análise ampla acerca do folhetim e sua importância para a literatura. Para uma discussão mais profunda, sugerimos a obra de MEYER (1996).

A segunda marca do folhetim vem expressa nos próprios textos. Não somente porque os personagens se repetem e a ação é retomada no segundo romance, mas porque no próprio corpo do texto a marca da continuação aparece explicitada. Na última página de *Los siete locos*, uma nota ao pé de página diz: “la acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado *Los lanzallamas*” (ARLT, 2000, p. 282). E no prólogo desse livro é o próprio Arlt quem diz: “con *Los lanzallamas* finaliza la novela de *Los siete locos*.”

A ligação entre os dois livros, entretanto, não espera o fim do primeiro para se revelar. No capítulo II de *Los siete locos*, uma nota do comentador estabelece tal elo:

Nota del comentador: Posiblemente algún día escriba la historia de los 10 días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparon las dichas impresiones. Téngase en cuenta de que la presente memoria no ocupa nada más que tres días de actividades reales de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino ciertos estados subjetivos de los protagonistas cuya acción continuará en otro volumen que se llamará *Los monstruos*. En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos detalles, figuran sucesos extraordinarios como la “Prostituta Ciega”, “Aventuras de Elsa”, “El hombre en compañía de Jesús” y la “Fábrica de gases asfixiantes”. (ARLT, 2000, p. 121)

Esse fragmento do texto é bastante significativo. Em uma simples nota, condensa a vertigem e as flutuações de que está feito o romance. Em algumas linhas, dá conta da indefinibilidade a que está sujeito o texto quanto a gênero, estatuto do narrador e do autor, papel do comentador, do cronista, se é uma ficção, um testemunho, uma memória (GILMAN, 1993, p. 82). Mas não apenas isso: ela promete a continuação do romance, que se chamará *Los monstruos*. Aqui se opera a primeira ruptura do contrato folhetinesco: o que se promete como *Los monstruos* se concretizará como *Los lanzallamas*, mas tal mudança só será esclarecida na última página do segundo livro:

NOTA. – Dada la prisa con que fué terminada esta novela, pues cuatro mil líneas fueron escritas entre fines de septiembre y el 22 de octubre (y la novela consta de 10.300 líneas), el autor se olvidó de consignar en el prólogo que el título de esta segunda parte de *Los siete locos*, que primitivamente era *Los monstruos*, fué substituido por el de *Los lanzallamas* por sugerencia del novelista Carlos Alberto Lehuman [...]. Con tanta prisa se terminó esta obra, que la Editorial imprimía los primeros pliegos mientras que el autor estaba redactando los últimos capítulos. (ARLT, 2000, p. 599)

Ou seja, no hiato temporal próprio do folhetim, nesse abismo em que se convive com e se reconhece a ameaça trágica de um tempo sem escritura (GONZÁLEZ, 1996, p. 12), produz-se uma obra que é, ao mesmo tempo, a continuação de outra e a gestação de uma nova. A não-duplicação do título transveste o que de folhetinesco sobrevive no “continuará” prometido, desviando o pacto de leitura preestabelecido. Mas o texto vai além. Quando lemos o índice de *Los lanzallamas*, e procuramos nas subpartes que compõem seus capítulos, não encontramos nenhum sucesso extraordinário com o título de “Prostituta Ciega” ou “Aventuras de Elsa”, nenhum “El hombre en compañía de Jesús” nem a “Fábrica de gases asfixiantes”. O texto seguinte simplesmente não cumpre o que foi prometido na nota do livro anterior e esta é a segunda ruptura do contrato fixado pela estrutura do folhetim. Arlt não o cumpre, mas não por debilidade estrutural da composição ou por limitação de seus dotes de escritor. Ele recebe a tradição do folhetim e a transforma aos moldes próprios de sua literatura:

Uno de los aspectos más importantes y una de las razones válidas para la consideración de este estudio de las *novelas de folletín* es que algunas de sus características aparecen contenidas y negadas al mismo tiempo en *Los siete locos*: se suprimen los matices melodramáticos de determinadas historias y por un proceso de deslizamiento de los tonos, por la alteración de los fines, el efecto se transforma y se produce una historia canallesca. (ZUBIETA, 1987, p. 62, grifo nosso)

Parece que existe na obra de Arlt verdadeiro prazer em representar situações estereotipadas que propendem ao desvio, à quebra da legibilidade convencional.

Vejamos seu segundo romance, *Los siete locos*. Analisando o título, e ensaiando primeiríssima interpretação, parece se tratar de obra bastante simples, que se propõe a descrever, contar, ficcionalizar as aventuras de sete pessoas fora de suas capacidades normais de entendimento. Ou então que pretende traçar alegoria de sete pessoas com comportamentos ditos normais, mas que vão se revelar altamente insanos, dependendo do ponto de vista adotado. Além do mais, a presença de um número pode nos fazer acreditar que a obra vai participar de alguma maneira de universo pertencente à lógica, às certezas, enfim, delimitado.

Normalmente, tudo costuma estar bem antes de abrimos um livro de Arlt. Mas, quando se começa a folhear o romance, um sentimento estranho começa a se instalar: quem são os sete loucos de *Los siete locos*? O livro traça várias sugestões de respostas:

– ¡Qué lista! ¡Qué colección! El capitán, Elsa, Barsut, el Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, el Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos? (ARLT, 2000, p. 85)

Nada demais, aparentemente. Afinal são sete e todos são personagens do livro. Além disso, há referência aos “monstruos”, título que Arlt tinha em mente para o que se configurou como *Los lanzallamas*. Mas, e Erdosain, o protagonista? Todo o relato gira em torno dele; é ele o elemento gerador do romance. Ele não seria o louco principal? Entretanto, existe outra lista:

– ¡Qué colección! Barsut, Ergueta, el Rufián, yo... Ni expresamente se podía reunir tales ejemplares. Y para colmo, la Ciega embarazada. ¡Qué bestia! (ARLT, 2000, p. 87)

E outra:

– El Rufián Melancólico, la Ciega depravada, Ergueta con el mito de Cristo, el Astrólogo, todos estos fantasmas incomprensibles. (ARLT, 2000, p. 102)

Assim, delimitar quem são os sete loucos do romance é tarefa mais complicada do que se poderia, a princípio, pensar. Porém, isso diz mais sobre o espírito de quem está se aproximando da obra do que do espírito da própria obra. Se, para ler, é preciso pensar, o pensar não será assim tão simples, porque a obra se nega a manter fixos seus elementos, a classificar com exatidão, a definir não apenas a loucura ou quem são os personagens loucos, mas também a identidade e o estatuto do narrador, o gênero da obra e as funções narrativas (GILMAN, 1993, p. 78). O espaço que Arlt cria e onde ele insere sua literatura terá esse efeito de desviar as expectativas de legibilidade convencional.

Nesse sentido, suas obras podem ser tomadas como romances de aprendizagem, mas certamente se tratam de *bildungsroman* para leitores, que ensinam a ler de outra maneira, a não se menosprezar o descabro e a perceber que a falta de lógica é apenas a falta de determinada lógica, fundamentada em certezas previamente estabelecidas. Os romances arltianos constituem-se e instalam-se em espaço de lógica distinta, de lógica desviada:

Trabajaba entusiasmado. Cuando hubo acollarado la garganta de los muñecos con piolines que recortaba de mayor a menor, los llevó hasta el Rincón amarrándolos de la soga. Terminada su obra, quedóse contemplándola. Los cinco fantoches ahorcados movían sus sombras de capuchón en le muro rosado. El primero, un pierrot sin calzones, pero con una blusa a cuadritos blancos y negros, el segundo, un ídolo de chocolate y labios bermellón cuyo cráneo de sandía estaba a la altura de los pies del pierrot; el tercero, más abajo aún, era un pierrot automático con un plato de bronce clavado en el estómago, y cara de mono; el cuarto era un marinero de pasta de cartón azul y el quinto un negro desnarigado mostrando una llaga de yeso por la vitola blanca de un cuell patricio. Satisfecho contempló su obra el Astrólogo. Estabas de espalda a la lámpara y hasta el techo alcanzaba su silueta negra... Habló fuertemente:
 – Vos, pierrot, sos Erdosain, vos gordo, el Buscador de Oro, vos, *clown*, sos el Rufián y vos, negro, sos Alfon. Estamos de acuerdo. (ARLT, 2000, p. 250-251)

São enumerados e descritos cinco fantoches, mas na hora de nomeá-los apenas quatro aparecem. E o quinto? De acordo com a lógica, um está faltando. Mas não pela lógica do texto: nesta, a equação “cinco igual a quatro” é perfeitamente possível; os sete loucos do livro podem ser sete, cinco, quatro, um. O que importa é a lógica própria de seu funcionamento, por isso a literatura de Arlt se assemelha mais a um ato de bricolagem que a um engenho harmonioso de composição.

Voy por la calle y en una casa de mecánica veo una máquina que no conozco. Me paro, y me digo estudiando las diferentes partes de lo que miro: esto debe funcionar así y así, y debe servir para tal cosa. Después que he hecho mis deducciones, entro al negocio y pregunto, y créame, señor, raras veces me equivoco. Además, tengo una biblioteca regular, y si no estudio mecánica, estudio literatura. (ARLT, 2004a, p. 108)

O que Silvio Astier, protagonista do primeiro romance de Arlt, diz nesse fragmento é que, por mais estranha que uma máquina possa lhe parecer, ele consegue, estudando seus mecanismos, entender o funcionamento da máquina e para que ela serve. Além disso, ele adquiriu tal habilidade estudando indistintamente mecânica e literatura. É lícito, então, estabelecer relação entre mecânica e literatura e pensarmos a literatura de Arlt como uma máquina, como um mecanismo formado por distintas peças que interagem em funcionamento que lhe é próprio, particular: “la máquina literária produce sus relaciones y su funcionamiento, establece conjunciones sobre la marcha, improvisa sus salidas y sus entradas” (PAULS, 1997, p. 245). Construída com materiais heterogêneos, desviados de seus significados comuns, a literatura arltiana produz seu próprio espaço, constrói sua própria lógica e, por isso, o Astrólogo se põe de acordo, no fim do trecho dos fantoches, de que quatro é igual a cinco:

Ese es el privilegio que se arroga esta literatura; ponerse fuera de la lógica. Paradójicamente, la historia de sus lecturas ha pretendido, con mayor contumacia que la orienta el análisis de otros textos, bagatelizar la anomalía. La borradura del lugar excéntrico de esta outra lógica expresa sus huellas en la conversión de los personajes arltianos en puro reflejo de

individuos, cuya mayor “autenticidad” se expresaría en una pertenencia de clase. La presencia de una lógica distinta pasa a engrosar la lista de los “descuidos” del ¿estilo? arltiano. (GILMAN, 1993, p. 79)

Arlt constrói na sua literatura espaço em que o desvio, o deslocamento, é fundamental na própria constituição narrativa, motivo pelo qual consideramos sua literatura tão original, instigante e revolucionária.

Arlt, excêntrico?

Uma das maneiras com que o impacto causado pela obra de Roberto Arlt na literatura argentina pode ser dimensionado é a partir do título do artigo introdutório presente em uma edição de suas obras: “Roberto Arlt, excêntrico”. Durante muito tempo, essa foi a posição ocupada pelo escritor e sua obra, inclassificáveis para certa crítica, que se debatia e teimava em considerá-los sob a ótica de um problema curioso: Arlt escreve mal, mas é muito interessante. Beatriz Sarlo, a autora do artigo, sustenta que o autor

[...] fue un excéntrico porque su literatura mezcló lo que no se había mezclado antes: la novela del siglo XIX, el folletín, la poesía modernista y el decadentismo, la crónica de costumbres y la crónica roja, los saberes técnicos. Como los inventores populares, Arlt manejaba más o menos todos estos discursos. (SARLO, 2000, p. XIX)

Os primeiros contatos feitos com a crítica à obra de Arlt nos diziam que mesmo na Argentina esta havia permanecido em certa obscuridade até meados da década de 1950. Fato bastante significativo, pois seus dois romances principais, *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, foram publicados em 1929 e 1931, respectivamente, e o autor continuou produzindo com certa regularidade até sua morte, em 1942. Portanto, a construção da figura de Arlt como escritor marginal, incompreendido, fazia-se de maneira muito natural, até porque a marginalidade atribuída a ele parecia se confirmar

no interior mesmo de suas obras, já que nelas o marginal, o excêntrico, o mundo subterrâneo do crime, da prostituição e dos vícios eram figuras bastante presentes, eram partes essenciais da narrativa. Arlt parecia colocar maior ênfase, a contrapelo,

[...] en lo estructuralmente *periférico* y en la marcación deliberada de las *excepcionalidades sociales* (la ciudad, en definitiva, es polifónica), apuntando hacia la constitución agónica de un universo poblado por ilusos, inventores frustrados, místicos, locos, utopistas, rameras bíblicas, perversos, conspiradores, aventureros, filósofos de café, rufianes, humillados y oradores mesiánicos, que conviven [...] con tenderos, profesores universitarios, obispos, burócratas, generales, ministros, amas de casa, médicos, filántropos. (RIVERA, 1993, p. 791)

Fazendo nossas as palavras de Borré, importante estudioso da obra de Arlt:

[...] cuando comencé a leerlo recibí información de distinto tipo: de que había sido ignorado por la crítica, que nadie lo leía en su tiempo y un sinnúmero de anécdotas que seguían dando vueltas y conformaban una parte de su mitología. Leer a Arlt es una experiencia que adquiere un lector y a partir de la cual debe reenfocar sus lecturas. (BORRÉ, 1996, p. 11)

Curiosamente, a partir da leitura do livro de Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, a imagem de um escritor marginal, incompreendido em seu tempo, redescoberto e valorizado pela posteridade foi problematizada. Alguém que assinava uma coluna diária de crônicas em um dos maiores jornais argentinos da época e cujo segundo livro mereceu o terceiro lugar no Prêmio Municipal de Literatura de 1930, promovido pela Sociedade Argentina de Escritores, poderia ter obra tão marginalizada assim por seus contemporâneos? A quantidade de notas, comentários, críticas, citações recolhidas por Borré parece mostrar que Arlt não era tão desconhecido assim como certa tradição crítica sobre sua obra construiu. E, se atentarmos para alguns aspectos de seus escritos, a própria idéia de marginalidade, do que é central e do que é periférico, pode ser dimensionada de outra maneira.

O ano de 1926 é singular na história da literatura na Argentina. Neste ano, temos a coincidência de publicação de dois livros que, de alguma maneira, fecham e abrem caminhos para o desenvolvimento da literatura neste país. Talvez fosse mais correto dizer que *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, coroe um ciclo de literatura que busca na figura do gaúcho e na exaltação campesina tema quase mítico, característica essencial do ser argentino. No mesmo ano, estréia no romance um jovem escritor que delinea com sua narrativa caminho muito distinto e depois muito explorado por vários escritores posteriores: trata-se do livro *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. Tais publicações são, portanto, muito mais do que simples coincidência cronológica. Como sustenta David Viñas,

[...] lo esencial de la literatura argentina del siglo XIX se agotaba en coincidencia cronológica con la narrativa más contemporánea que se iba abriendo en agresivo y fecundo desvío. (VIÑAS, 2004, p. 74)

Em que consiste esse desvio tão distinto? Tomemos como exemplo o primeiro romance de Arlt, *El juguete rabioso*. Nele, o protagonista, Silvio Astier, narra suas aventuras e infortúnios como membro de uma quadrilha de assaltantes. Aparentemente simples, o relato ganha contornos interessantes quando se percebe a recorrência de temas e a maneira como eles aparecem no texto. A literatura, a leitura, os livros: no romance de Arlt essas noções nos fazem pensar e problematizar as relações existentes e muitas vezes ocultadas da sociedade capitalista. Para ficar com um exemplo: o primeiro assalto da quadrilha de Astier é a uma biblioteca pública.

Rechinó una cerradura y comenzamos a investigar.
Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios decía:
– “No vale nada”, o: “vale”. (ARLT, 2004a, p. 43)

Um dos membros do bando, que “era algo conhecedor de preços”, decide quais livros irão servir e quais não irão, julgando-os em termos de “este vale, este não vale”. A invasão da biblioteca para roubá-la e a atribuição arbitrária de valor aos livros faz que entre nesse espaço “gratuito” da biblioteca pública interesse econômico pelos livros, aparentemente distinto do chamado interesse cultural. Portanto, esse ato ataca o que parece estar fora das relações de mercado, pois a idéia liberal de biblioteca sustenta que ali há espaço que viria a dissolver a propriedade, colocando a cultura como bem comum à disposição de todos os leitores. Ao roubar a biblioteca, o personagem de Arlt nega violentamente a separação entre cultura e mercado, entre bens culturais e bens materiais, pois ele atribui preço àquilo cujo valor se diz para além da economia. Como pondera Ricardo Piglia,

[...] toda la escena funciona, en realidad, como una lectura económica de la literatura: es el precio quien decide el valor y esta inversión viene a afirmar que no hay un sistema de valor independiente del dinero. Al mismo tiempo se roba “*nada menos*” que una biblioteca, es decir, ese lugar que parece estar afuera, más allá de la economía, zona neutra donde la lectura “al alcance de todos” se realiza contra las leyes de la apropiación capitalista. (PIGLIA, 2004, p. 61-62)

Em outra passagem do texto, lemos:

Cuando cumplí los quince años, cierto atardecer mi madre me dijo:
 – Silvio, es necesario que trabajes.
 Yo, que leía un libro junto a la mesa, levanté los ojos mirándola con rencor. Pensé: trabajar, siempre trabajar. Pero no contesté. (ARLT, 2004a, p. 55)

Aqui, o trabalho impede a leitura, ou melhor, a necessidade de trabalhar impede que se continue lendo. Como não pensar na possibilidade da leitura como algo que mascara conflitos sociais?

Es el acceso a la lectura lo que está trabado por el dinero (esto es, las relaciones de producción expresadas por el dinero). Toda lectura es una apropiación que se sostiene en ciertos códigos de clase: la legibilidad no es transparente y la “literatura” sólo

existe como “bien simbólico” (aparte de su carácter de bien económico) para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla. Es esa propiedad lo que se trata de ocultar, disimulando la coacción que las clases dominantes ejercen para imponer como “naturales” las condiciones sociales que definen la lectura. El “gusto literario” (del que habla Bianco) no es gratuito: se paga por él y el interés por la literatura es un interés de clase. (PIGLIA, 2004, p. 63)

Desde o primeiro romance, portanto, já se delineia o tom da literatura de Roberto Arlt. Uma literatura forte, crua, profunda, que encerra “la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula”, nas palavras dele mesmo, no famoso prólogo da sua terceira novela, *Los lanzallamas*. Se o interesse pela literatura é um interesse de classe, a própria prática da literatura também não deixa de sê-lo. É o próprio autor quem nos adverte: “orgullosamente afirmo que escribir, para mí, se constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo” (ARLT, 2002, p. 285-286). Ainda mais em países de modernização periférica, como a Argentina, em que as contradições que envolvem a prática literária não deixam de produzir marcas na produção dos textos, muito embora essas marcas estejam cobertas, ou melhor, acobertadas por procedimentos ideológicos. Dessa forma, dimensionam-se de outra maneira contribuições literárias significativas, como de Roberto Arlt, que apontam não apenas para a riqueza e estágio da acumulação literária de um país, mas também mostram elementos que permanecem ocultos em uma visão um pouco turvada. Em uma frase, captam e representam de maneira ímpar a história em movimento de determinada sociedade.

CAPÍTULO II

A mescla como estética

“No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda.”

Los siete locos, Roberto Arlt

Hibridismo, transculturação e outras misturas

O ineditismo das transformações ocorridas nas sociedades ocidentais desde as últimas décadas do século XX e nesses primeiros anos do século XXI levaram não poucos analistas a quererem afinar seus métodos de trabalho com o tom veloz, alucinante às vezes, e bastante heterogêneo que ordena esse período histórico. Alguns estudiosos acenaram com a impossibilidade, ou melhor, com o alcance restrito que os grandes relatos explicativos, sejam eles históricos, políticos, econômicos ou sociais, tinham para dar conta de processos novos, se não na essência, pelo menos na forma como agora se apresentam. Existiram também aqueles analistas que, sem perceber ou negligenciando os aspectos conservadores e ideológicos de suas análises, saíram proclamando o fim da história e a vitória de um modo hegemônico de ser, como se só nos restasse acompanhar essa “evolução” para acertar os ponteiros do relógio do século XXI. Felizmente, na crítica literária, na história e nas ciências humanas em geral, como na própria vida, a diversidade de aspectos, processos, análises, teorias direciona a atenção do estudioso inquieto e preocupado com a historicidade de suas pesquisas, sendo, talvez, essa historicidade constitutiva da aventura humana um dos poucos e frágeis pontos de ancoragem e também de partida para reflexões sobre a humanidade e sobre seus produtos culturais.

Nesse sentido, destacam-se algumas correntes teóricas que tentam perceber o mundo contemporâneo e problematizá-lo na dinâmica plural, veloz e contraditória específica de sua configuração. Na verdade, essas teorias inserem-se em um debate

maior a respeito das características dominantes nas sociedades ocidentais contemporâneas, na esteira de um processo de câmbios econômicos, políticos, sociais e culturais conhecido por globalização. No campo específico dos estudos culturais, a querela que se viu na ordem do dia não era mais aquela entre “antigos e modernos”, mas sim a que se formou entre “modernos e pós-modernos”. Para os últimos, o alcance e sentido das várias transformações ocorridas nas últimas décadas do século XX os levaram a questionar certas idéias que haviam dado suporte às análises sobre as sociedades ocidentais no período anterior. Tal período, que tem início no século XVI com o renascimento e com as “grandes descobertas” e se intensifica nos séculos XVIII e XIX com as chamadas revoluções industriais, caracteriza-se por série de mudanças nos mais variados aspectos da vida nas sociedades ocidentais:

Grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as nos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação em massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando para obter algum controle sobre suas vidas; enfim, *dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial*, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1986, p. 16, grifo nosso)

Assistimos, nas últimas décadas, a um aprofundamento de várias dessas características, com a conseqüente transformação das sociedades que compartilhavam ou sofriam os efeitos delas. Noções como identidade, sujeito, nações, cultura, modernidade, entre outras, viram-se no centro de questionamentos e reflexões, que

deram o tom de muitos dos debates ocorridos nos últimos anos.⁵ Os países ibero-americanos não estiveram à margem desse processo. Ao contrário, pensadores e estudiosos dessa região tentaram estabelecer pontes entre as experiências históricas, econômicas, culturais de seus países e as experiências vivenciadas em outras partes do mundo. Para se ter idéia da amplitude da questão, basta lançar mão, por exemplo, do conceito de nação – as distintas formas como ele foi pensado, as variadas práticas que possibilitou, as transformações que ele vem sofrendo nos últimos tempos – e relacioná-lo com as mudanças ocorridas no continente ibero-americano, para percebemos o quanto a questão se coloca complexa e relevante. Se “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2005, p. 62), o que dizer das nações ibero-americanas, em que fusões, misturas e conflitos constituem suas histórias, em grau talvez inédito em relação a outras regiões?

É nesse sentido que inserimos as pesquisas do antropólogo argentino Néstor García Canclini, principalmente em *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nesse livro, o autor procura dimensionar o movimento das trocas simbólicas e culturais na modernidade tardia, sobretudo nos países ibero-americanos. Para isso, ele se vale do conceito de hibridação. Segundo sua definição, pode-se entender o conceito como “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (CANCLINI, 2005, p. 14). Como ele mesmo adverte, as estruturas que se combinam para formar novos objetos não são provindas de “fontes puras”, isto é, fruto de estruturas isentas de misturas ou mesclas, e sim produtos de mesclas anteriores, resultados de outras hibridações. Ao propor o conceito de hibridação como chave de acesso privilegiada ao

⁵ Entre os vários autores que se ocupam dessa questão, destacamos Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*; Jürgen Habermas, *Modernidade: um projeto inacabado*; Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*; David Harvey, *Condição pós-moderna*; Terry Eagleton, *As ilusões do pós-modernismo*; Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*.

contexto de tensões que envolvem o eixo tradição – modernidade – pós-modernidade na Ibero-América, Canclini toca em pontos centrais para a reflexão sobre os produtos culturais e sobre a configuração sociohistórica nesses países.

Em primeiro lugar, destaca-se o que ele chama de heterogeneidade multitemporal das sociedades ibero-americanas. Trata-se da coexistência, em um mesmo presente, de práticas, costumes, idéias, características de diferentes tempos históricos que interagem no arranjo de um todo social:

En casas de la burguesía y de sectores medios con alto nivel educativo de Santiago de Chile, Lima, Bogotá, México y muchas otras ciudades coexisten bibliotecas multilingües y artesanías indígenas, cablevisión y antenas parabólicas con mobiliario colonial, las revistas que informan cómo realizar mejor especulación financiera esta semana con ritos familiares y religiosos centenarios. Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica [...] saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices de privilegio social y distinción simbólica. (CANCLINI, 2005, p. 86)

Essa interação e convivência não são isentas de conflitos e contradições, pois tal distinção e prestígio sociais serão determinados, em última instância, por critérios de dominação econômica e social, que vão, sobretudo por meio das mídias unidirecionais, cinema e televisão, disseminar o gosto estético e os valores ideológicos das classes hegemônicas como ideal a ser atingido pelo conjunto social. A tentativa de apagamento das tensões, dos conflitos e das dominações, estratégia de que as classes hegemônicas se valem para dar à sua cultura perfil moderno, apaziguador e nacional, encarcerando elementos indígenas, africanos, coloniais nas expressões ditas de cultura popular, não se realiza por completo, porque as mesclas interclassistas geram formações híbridas em todos os estratos sociais. Exemplo disso é a aceitação do chamado “*funk carioca*” como música tocada e dançada em casas noturnas freqüentadas por jovens das classes média e alta da sociedade brasileira, obviamente depurado de seus elementos mais “perigosos”. A heterogeneidade multitemporal das sociedades ibero-americanas é

consequência de uma história em que a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo, sendo a mistura de elementos heterogêneos o sentido maior de suas formações. A heterogeneidade constitutiva dessas sociedades é “resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (CANCLINI, 2005, p. 86).

Outro aspecto interessante que se depreende dessa leitura é o redirecionamento do debate envolvendo modernidade, modernização, modernismo e suas implicações no contexto ibero-americano. Como primeira questão, Canclini, seguindo outros autores, precisa melhor os termos. Ele diferencia modernidade como etapa histórica, modernização como processo socioeconômico que trata de construir a modernidade, e modernismo como projeto cultural que renova as práticas simbólicas em sentido experimental ou crítico (CANCLINI, 2005, p. 40). A hipótese mais difundida sobre as relações entre esses aspectos é a de que na Ibero-América houve um modernismo exuberante com uma modernização deficiente, ao se comparar o desajuste existente entre os avanços estéticos dos vários modernismos pelo continente e as situações socioeconômicas de suas sociedades. Vários analistas consideram esse desajuste fruto da dependência estrutural a que nos condena nossa frágil posição no sistema capitalista internacional, que nega a independência econômica necessária para realizarmos nossa completa modernização. Outros julgam ver na relutância das elites em promover os avanços da modernização social para todos os setores uma estratégia de perpetuação do domínio e do privilégio que as coloca na posição hegemônica que há muito ocupam.

A argumentação de Canclini segue outra direção. Ele critica as visões que costumam medir nossa modernidade com imagens otimizadas de como tal processo ocorreu nos países ditos centrais, questionando se há de fato tanta discrepância assim entre a modernização européia e norte-americana e a nossa:

Para estos autores, y para la mayor parte de la bibliografía latinoamericana, la modernidad seguiría teniendo conexiones necesarias – al modo en que lo pensó Max Weber – con el desencantamiento del mundo, con las ciencias experimentales y, sobre todo, con una organización racionalista de la sociedad que culminaría en empresas productivas eficientes y aparatos estatales bien organizados. Estos rasgos no son los únicos que definen la modernidad. (CANCLINI, 2005, p. 42-43)

É então equivocado insistir na idéia de desajuste entre modernização e modernismo cultural nas sociedades ibero-americanas, mirando o exemplo e o modelo dessa relação nos países capitalistas centrais, porque aqui o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica, mas sim o modo pelo qual as elites intelectuais se inteiraram da interseção, na configuração social, das diferentes temporalidades históricas e elaboraram projetos estéticos globais de intervenção e explicação da sociedade (CANCLINI, 2005, p. 86). Isso serve para dimensionar de maneira diferente não apenas essa questão do modernismo, mas também o porquê de surgir, em países de desenvolvimento capitalista periférico como o Brasil e a Argentina, escritores tão singulares quanto Machado de Assis e Roberto Arlt, pois evita a armadilha das teorias baseadas na ideologia do reflexo, isto é, as que dizem que os processos culturais ibero-americanos são imitações imperfeitas e desajustadas do que ocorre nos países centrais, e as que proclamam correspondências mecânicas diretas entre a base material e as representações simbólicas. Ao contrário, isso possibilita que se chegue a teorias que vão dar conta de objetos culturais em que “la estructura conflictiva de la propia sociedad, su dependencia de modelos extranjeros y los proyectos de cambiarla” (CANCLINI, 2005, p. 89) constituem seu traço específico e

inovador, pois proporciona explicação mais sutil da relação entre os processos sociais que nutrem as obras e os procedimentos com que os artistas os re-significam.⁶ Dessa forma, a análise da cultura ibero-americana assenta-se em outras bases, pois

Sus contradicciones y discrepancias internas expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente. Pareciera entonces que, a diferencia de las lecturas empecinadas en tomar partido por la cultura tradicional o las vanguardias, habría que entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores. (CANCLINI, 2005, p. 94)

Críticas feitas a Canclini e ao conceito de hibridação apontam que essa idéia pode sugerir integração fácil e sem conflitos entre elementos diferentes, sem dar peso suficiente às contradições, às tensões e ao que não se deixa hibridar. Não percebemos neste autor inclinação sem conflitos no caso do termo hibridismo, ou melhor, dos processos de hibridação cultural, que são para o autor seu real objeto de estudo. Ele ressalta, sim, o caráter conflituoso, desigual das trocas e das mesclas culturais e também aquilo que não se deixa ou não pode ou não quer se misturar:

Apenas comenzamos a avanzar, como parte de la reconstrucción sociocultural del concepto, para darle poder *explicativo*: estudiar los procesos de hibridación situándolos en relaciones estructurales de causalidad. Y darle capacidad *hermenéutica*: volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas. Si queremos ir más allá de liberar el análisis cultural de sus tropismos fundamentalistas identitarios, debemos situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización. También es necesario verlo en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos, y de los conflictos de poder que suscitan. (CANCLINI, 2005, p. 18)

⁶ A referência clássica continua sendo o texto “As idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz (2000).

O conceito de hibridismo surge, então, como articulação das diversas tradições, modernidades e lógicas específicas que coexistem nos países ibero-americanos, em que traço unificador pode ser buscado na heterogeneidade constitutiva das sociedades do continente. Cabe perguntar qual sociedade ocidental não traz essa marca constitutiva? Como diz o autor, para repensar essa heterogeneidade é útil a reflexão antievolucionista que faz o pós-modernismo, pois sua crítica aos grandes relatos explicativos sobre a história, sobre a sociedade, pode servir para detectar as pretensões fundamentalistas do tradicionalismo, do etnicismo e do nacionalismo (CANCLINI, 2005, p. 43-44), e também para redimensionar produtos culturais surgidos em alguns países ibero-americanos, como no caso específico do nosso trabalho.

Outro conceito interessante para o estudo das formações culturais heterogêneas que caracterizam muitas obras de escritores ibero-americanos é o de transculturação narrativa, cunhado pelo crítico uruguaio Ángel Rama. Em sua obra principal, *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama realiza estudo vigoroso sobre alguns escritores e sobre traços que ele considera de vital importância para se perceber em que reside a originalidade de criações literárias do continente. Para ele,

En la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos. (RAMA, 1982, p. 12)

Desde o nascimento, as literaturas dos países colonizados por Espanha e Portugal trazem as marcas da imposição violenta e drástica da cultura europeia sobre miríades de outras formações culturais, tanto autóctones como forâneas. Além disso, no curso do desenvolvimento histórico ocidental, esses países passaram a se integrar de forma problemática e contraditória em uma lógica cada vez mais global de organização

humana, contribuindo para a formação de sociedades altamente complexas do ponto de vista econômico, social, político, artístico e outros. A heterogeneidade constitutiva das sociedades ibero-americanas, como já vem sendo discutido, mais uma vez será alçada como ponto de partida na articulação de uma teoria coerente com a mescla de características distintas que formam certos artefatos literários do continente.

Rama busca no termo transculturação a base para sua interpretação. Tal termo é retirado da obra do sociólogo cubano Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940. Ortiz discorre nessa obra sobre o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial, além de descrever processo no qual duas culturas, em situação de encontro ou confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 89). A esse trânsito entre culturas, Ortiz prefere o termo “transculturação” a outros disponíveis no vocabulário das trocas e contatos culturais:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (*apud* RAMA, 1982, p. 32-33)

Rama retoma o termo para explicar de que maneira formas da modernidade européia se adaptaram, por meio de processo de transculturação, à realidade ibero-americana, gerando resultados literários inovadores. Para ele, o aspecto mais interessante do processo de transculturação, por oposição ao de aculturação, que seria simplesmente o de absorção residual de uma cultura por outra, é o da criatividade explicitada dialeticamente, em que o resultado exprime e, ao mesmo tempo, supera os pontos de partida:

Para Rama, o processo de transculturação, ao se exprimir literariamente, ganha, além de sua óbvia dimensão cultural, uma vocação ilustrada, adaptando formas de modernidade européia à realidade tradicionalmente vista como caudatária da América Latina. Ou seja, não é apenas o “referente”, América Latina, que se adapta à “fôrma” européia, como a do romance, por exemplo; ambos os pólos se sobrepõem para dar à luz uma nova “forma” de romance, baseada em uma linguagem virtual que exprime, ela mesma, o choque de culturas. (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 23-24)

A transculturação narrativa, ou seja, a idéia de transculturação aplicada a obras literárias pode ser percebida pela aplicação de três operações distintas que se combinam na configuração da obra. Trata-se de operações feitas nos domínios da língua, no da estruturação narrativa e no da cosmovisão:

A utilização inventiva da linguagem, através do resgate de falas e modelos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico-racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica – todas essas são operações transculturadoras que, articuladas pelo romancista, resultariam numa síntese nova, superando os impasses dessa cicatriz de origem que é nossa condição de países pós-coloniais. (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 88-89)

Rama encontra na obra de quatro romancistas ibero-americanos, José Maria Arguedas, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Guimarães Rosa, os grandes exemplos de escritores que levaram o processo de transculturação narrativa às suas formas mais felizes, e também os que melhor solucionaram, no plano estético, a tensão entre universalismo e regionalismo, própria de países submetidos à lógica de dominação colonial.

Dialogando com esses aspectos, insere-se o trabalho do crítico peruano Antonio Cornejo Polar, principalmente no tocante às idéias de heterogeneidade e de totalidades contraditórias, que caracterizam e criam traços de identidade entre várias manifestações literárias do continente ibero-americano. Para ele, a contradição é a marca maior de identidade das sociedades ibero-americanas e tal contradição pode ser vista, entre outras, na tensa relação entre oralidade e escrita no continente. Não é por

menos que ele elege o episódio conhecido como “massacre de Cajamarca” como ponto significativo e simbólico dessa conturbada relação:

Nesse ensaio, ele identifica o episódio do massacre de Cajamarca, seguido da execução de Atahualpa (líder dos incas) como a “cena primordial” da consciência andina e emblemática dos confrontos recorrentes na América Latina entre o conquistador “letrado” e o colonizado “iletrado” (o líder inca foi executado por duvidar da “verdade” da escritura e jogar ao chão a Bíblia com que um missionário tentava convertê-lo ao cristianismo). Esse episódio em particular, no qual se entrecrocavam “voz” (a oralidade da cultura ameríndia) e “letra” (a escrita da cristandade ibérica) e em que “sujeitos sociais beligerantes competem num mesmo espaço público”, presta-se a demonstrar que a morte do inca, inscrita num tempo ambíguo, irá recorrentemente aparecer menos como acontecimento do que como signo fundante da heterogeneidade latino-americana. (FANTINI, 2004, p. 171)

É no não-apagamento das tensões entre oralidade e escrita e de outras tantas tensões características do mundo ibero-americano e suas obras literárias que se deve buscar ponto de partida para a análise crítica de tais obras. Como pode o pensamento crítico-histórico, pergunta ele, enfrentar uma literatura que desdobra com tamanha evidência suas radicais contradições, sua tenaz e englobadora heterogeneidade?

Por certo, não fingindo unidade e coerência onde o que existe é claramente contraste e ruptura, mas tampouco negando a nação em favor de um desmembrado pluralismo étnico; ao contrário, sob o aval dessa constatação do múltiplo, construindo um objeto que só tem sentido em sua contradição: em outras palavras, uma literatura que somente se reconhece em sua radical e insolúvel heterogeneidade, como construção de vários sujeitos sociais e etnicamente dissímiles e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e inclusive incompatíveis, de linguagens várias e díspares em sua mesma base material, e tudo no interior de uma história densa, em cuja espessura acumulam-se e desordenam-se vários tempos e muitas memórias. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 296)

Pela tônica das idéias discutidas até aqui, percebemos que a aproximação a textos literários significativos produzidos no continente ibero-americano pode ser feita por duplo caminho, que leve em conta a heterogeneidade de sua constituição, seja ela temporal, cultural, histórica, e a mescla desses elementos na feitura das obras. Essa

mescla permitirá a articulação dos diversos elementos que compõem a obra, em um jogo em que tensões, conflitos e soluções não se deixam ocultar. No caso específico do nosso autor, o tempo e o espaço dessa mescla interagem na construção de uma literatura da mescla singular. Precisar melhor o que entendemos por esse tempo e por esse espaço é o nosso próximo passo em direção à literatura de Roberto Arlt. Vamos a eles.

Um tempo da mescla

Considerado pela historiografia como um dos mais significativos momentos da história contemporânea mundial, o período que se estende das últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do século XX pode ser visto a partir de duplo movimento de aproximação e afastamento. Muito mais que estratégia de discussão e leitura, esse movimento possibilita olhares outros e posições incomuns, algo bastante interessante se considerarmos que as principais transformações ocorridas nessa época, de certa forma, modelaram muitas das características que vemos na nossa própria sociedade e no nosso próprio tempo. Ao olharmos para esse período, ao dimensionar o impacto das mudanças, ou mesmo ao simplesmente listar as novidades surgidas ali, somos tomados por estranho sentimento de familiaridade, como se uma linha quase oculta nos ligasse a essa época distinta, distante, estranha e, ao mesmo tempo, próxima, familiar. De fato, seguindo a listagem feita por renomado historiador brasileiro, temos clara essa linha de continuidade entre nós e eles:

No curso de seus desdobramentos surgirão, apenas para se ter uma breve idéia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas-gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e

esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerador e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora. (SEVCENKO, 1998, p. 10-11)

Basta escolher ao acaso meia dúzia dessas invenções e novidades e retirá-las do nosso mundo para se ter idéia de quanto nossa sociedade é tributária disso a que se chama comumente segunda revolução industrial. Na verdade, outros historiadores preferem os termos revolução científico-tecnológica, porque os avanços conseguidos nas mais recentes descobertas da época eram aplicados nos processos produtivos, tornando a economia capitalista qualitativa e quantitativamente muito diferente, ainda mais se compararmos esse momento com as primeiras manifestações da revolução industrial baseadas no ferro, no carvão e nas máquinas a vapor. Tratava-se agora da descoberta e do desenvolvimento de novos potenciais energéticos, principalmente a energia elétrica e os derivados do petróleo, da configuração de novos campos de exploração industrial, como a indústria química, e do desenvolvimento nas áreas da microbiologia, bioquímica, bacteriologia, farmacologia, medicina, com seus impactos enormes sobre a produção e conservação de alimentos e sobre o controle das moléstias e o prolongamento da expectativa e da qualidade de vida das populações atingidas por tais avanços (SEVCENKO, 1998, p. 9).

Não era apenas a quantidade e a variedade de novos objetos, processos e avanços que cunhavam a marca do novo para essa sociedade. Era, talvez principalmente, a velocidade e o ritmo perturbador com que essas novidades interferiam e modificavam a vida cotidiana das pessoas, ainda mais se os inserirmos no contexto de outro produto dessa revolução, que eram as grandes metrópoles modernas. A vida nas grandes cidades passou a ser determinada pela constituição de estilo praticamente

indissociável dos avanços técnicos e tecnológicos de então. Melhor dito, embora as benesses de tais avanços tenham de fato alcançado pequena parcela da população, parcela essa constituída pela exploração típica da sociedade capitalista, tanto em termos nacionais quanto internacionais, é difícil encontrar algum elemento da sociedade que não tenha sentido, em algum grau, o vento das mudanças que ali ocorriam.

Mudanças que não se restringiam ao mundo material, afetando também o universo das crenças, das idéias, dos comportamentos. Floresceram no período idéias baseadas no cientificismo, no darwinismo social e, traço bastante significativo no exemplo brasileiro, a influência do positivismo francês, como plataforma ideológica das elites que conduziram o processo de câmbio do regime político nacional.⁷ Ao lado desses aspectos, houve verdadeira revolução nos costumes, possibilitada pela introdução, na vida cotidiana, tanto das novidades tecnológicas quanto das novas idéias que gradativamente iam substituindo as velhas práticas e crenças. Tempos de socialismo, de anarquismo, de liberalismo, com seus atores sociais desempenhando papéis importantes e, sobretudo, tendo o futuro como possibilidade real de concretização de suas idéias sobre a sociedade, sobre os indivíduos, sobre o mundo. Como bem resume Eric Hobsbawn,

Trata-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional, burguesa na imagem da sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado. (HOBSBAWN, 1995, p. 16)

Inserida nesse quadro mais amplo de referência histórica, faz-se necessário precisar o balizamento temporal desta época que escolhemos chamar de tempo da

⁷ Muito embora a adoção de tais idéias no caso brasileiro, e também no contexto ibero-americano, não deixe de guardar marcas da contradição constitutiva das sociedades colonizadas pelos europeus, como salienta Schwarz (2000, p. 12).

mescla, ressaltando seus traços específicos e distintivos, que nos darão a dimensão adequada para desenvolvermos nossas argumentações. Embora cinquenta ou sessenta anos possam ser considerados, do ponto de vista histórico, um período curto, para nossos objetivos, esse período se torna demasiado longo, mesmo porque o marco histórico deve servir em alguns casos apenas como marco, um balizamento que permite refletir com o pano de fundo da história sobre certas questões:

De lo que se trata, en realidad, es de una manera de mirar la historia en términos de cambios drásticos y rupturas asociados con alguna fecha significativa. Buscar cesuras y marcar etapas es una manera legítima y útil de mirar el pasado, sobre todo si la cesura elegida permite explicar varios procesos a la vez. (KORN; ROMERO, 2006, p. 10)

Assim, nossa eleição recairá sobre pólos de atração temáticos, marcos temporais e um marco espacial, tentando conjugá-los em uma trama discursiva adequada aos nossos objetivos. Restringiremos o tempo às primeiras décadas do século XX e fixaremos nosso olhar no impacto de algumas dessas transformações na cidade de Buenos Aires, tendo em vista o cenário de tensões, conflitos e mesclas, soluções e recusas que caracterizaram a relação entre as novidades dos tempos modernos e a heterogênea composição da sociedade argentina no período.

A partir de 1880 até fins da década de 1920, a Argentina e, principalmente, Buenos Aires conhecem desenvolvimento econômico sem precedentes. Os vários governantes desse período tentam direcionar a modernização do país, iniciada na década de 1870, processo esse já antenado com as diversas ondas modernizantes dos países centrais (BERNAND, 1999, p. 209). Embora, na divisão internacional do trabalho e das riquezas, a posição argentina não tenha mudado significativamente, continuando a figurar como fornecedora de matérias-primas e produtos primários e ainda dependente economicamente da Grã-Bretanha, as transformações ocorridas na sua capital, tanto

materialmente quanto no universo das idéias, colocavam-na praticamente *pari passu* com as principais cidades do velho e do novo mundo. Assim,

En las décadas anteriores a la Primera Guerra la transformación del país y de su ciudad capital había sido espectacular: un crecimiento económico exitoso, que transformó el mundo rural pampeano en agrocapitalista, y la aldea porteña en gran metrópoli. Un Estado que se construyó a pasos acelerados y que creó, con pocas resistencias, las instituciones que moldearon la sociedad como, entre otras, el sistema educativo. Una sociedad en estado magmático, en la que cada año se volcaron uno o dos centenares de miles de nuevos inmigrantes. Unas manifestaciones iniciales del proceso de movilidad e integración, y un mundo trabajador densamente constituido en las grandes ciudades, cuyas primeras manifestaciones, conducidas por los anarquistas, fueron la huelga general y la convocatoria a deshacer y rehacer el orden social y político. (KORN; ROMERO, 2006, p. 11)

A transformação vertiginosa de Buenos Aires, que se tornou grande metrópole no curso de poucos anos; a chegada de grande contingente de imigrantes, vindos das mais distintas partes do globo, trazendo suas características próprias, como a língua, e incorporados, em sua grande maioria e não sem conflitos, no espaço urbano do trabalho e da sobrevivência; um sistema educacional bastante eficaz patrocinado pelo Estado, que conseguiu fixar em torno de 6% a taxa de analfabetismo na cidade de Buenos Aires em meados dos anos 1930, liberando uma massa de leitores vindos sobretudo das camadas sociais marginalizadas, novos e ativos participantes dos mais diversos matizes da cultura letrada, principalmente dos jornais e das edições baratas dos diferentes tipos de livros (SARLO, 2003a, p. 19), tudo isso deve ser visto em um espaço de constante tensão e mescla, em que esta não apaga nem esconde aquela, ao contrário, ambas são explicitadas, pois as percebemos em vários produtos culturais significativos do período.

A interdependência desses elementos é tão marcada que, por vezes, tratar de uns implica necessariamente dar conta de outros, tamanha a dificuldade de separá-los mesmo para fins didáticos. Deixaremos por agora a dinâmica da cidade, seu crescimento e suas implicações, pois vamos tratá-la em outro momento. Concentrar-nos-emos

apenas no espectro das relações entre a imigração e o incremento do acesso de grande parte da população à cultura letrada.

Desde que em 1853 sua Constituição favoreceu e incentivou o fluxo migratório estrangeiro, a Argentina foi o país da América que percentualmente mais recebeu imigrantes no período que se estende do fim do século XIX ao começo do século XX, embora em números absolutos os Estados Unidos sejam o principal porto de atração estrangeira. A maior parte do contingente de imigrantes acomodou-se na cidade de Buenos Aires, tornando-a já no fim do século XIX cidade cosmopolita do ponto de vista populacional. Porém, o mais interessante nessa situação é que os imigrantes e filhos de imigrantes, por se concentrarem, segundo censos e estimativas do período, nas camadas mais jovens da população, foram os responsáveis pela maior parte do crescimento populacional da capital argentina (HALPERÍN DONGHI, 1999, p. 55; SARLO, 2003a, p. 17; SAUVEUR-HENN, 2001, p. 13).

Esse processo correu paralelo à implementação, por parte do Estado, de educação escolar básica obrigatória, a partir dos anos 1900, que privilegiou, sobretudo, os filhos dos recém-chegados, em duplo movimento de aquisição das ferramentas básicas da cultura letrada, a leitura e a escrita, e sua incorporação na tradição nacional possibilitada pela escola.

Por otra parte, sus hijos [dos imigrantes] forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad; muchos comienzan el trabajoso camino del ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales (SARLO, 2003a, p. 18).

Ser argentino e ser letrado eram atributos de inúmeras pessoas que buscavam trilhar o caminho da integração e da ascensão social, um caminho

suficientemente amplo nos seus trechos iniciais para que muitos pudessem circular por ele (KORN; ROMERO, 2006, p. 12).

“Ganhar uma cultura” passou a ser aspiração das camadas populares, e esse ganho deveria ocorrer a partir do letramento. Na verdade, essa frase indicava complexas operações, mais ou menos exitosas, de incorporação a uma “cultura comum”, desde os rituais de “argentinização” *criollistas*, baseados em idéia construída do “ser argentino”, que mirava na figura do gaúcho e na exaltação do pampa seus elementos primordiais, até a incorporação de cultura dominante definida a partir do Estado, das elites culturais e econômicas, dos intelectuais e da chamada “alta cultura” (SARLO, 2004, p. 15). Importa-nos salientar que, na relação entre imigração e letramento, na mescla entre esses dois pólos, as tensões, contradições e lutas não estiveram ausentes. Basta olhar com cuidado para dois dos produtos mais significativos, em se tratando de cultura popular, desta junção: as bibliotecas populares e as paróquias católicas.

O crescimento vertiginoso da cidade de Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX não foi organizado nem planejado pelo Estado no que se refere a condições básicas de infra-estrutura. O sentido desse crescimento seguiu a fórmula básica “del centro a los barrios” como sentido de ocupação territorial, sendo este último o espaço que passou a abrigar as aglomerações populacionais que pouco a pouco trilhavam o caminho da ascensão social, deixando os *conventillos*, algo semelhante ao cortiço brasileiro, para morar em habitações um pouco melhores que as antigas, embora situadas em locais ainda distantes do centro da cidade. Mas essa distância não impedia o crescimento dos bairros, pois o incremento dos transportes, a partir dos bondes e metrô, encurtava o tempo do trajeto da moradia ao local de trabalho, fazendo do bairro local atrativo para o estabelecimento das vivendas dos trabalhadores (ROMERO, 2006, p. 37).

Na ausência do Estado, os próprios moradores organizavam-se para exigir do poder público serviços básicos de infra-estrutura, como calçamento, iluminação pública, construção de escolas etc. Tal organização ficou a cargo das sociedades de fomento, que tinham na figura dos “vecinos conscientes” – assim se auto-intitulavam os moradores que normalmente se destacavam nesse processo – os principais atores desse universo. Com as sociedades de fomento, estabeleciam-se as chamadas bibliotecas populares, geralmente vinculadas a setores culturais ou políticos já constituídos fora dos bairros, que desempenhavam diversas atividades: empréstimos de livros, organização de conferências, cursos de capacitação, atividades artísticas, reuniões sociais; e as paróquias, fruto do propósito geral da Igreja Católica na Argentina desse período de disseminar a presença eclesial nas comunidades em formação, envolvendo-se em várias atividades, como retirar as crianças do ambiente da rua com atividades pós-escolares, ensinar costura e idiomas estrangeiros para as mulheres, fundar associações vinculadas ao culto e à religiosidade, enfim, direcionar a sociabilidade e o tempo livre dos moradores do bairro (ROMERO, 2006, p. 38-39).

Así, bibliotecas populares, sociedades de fomento y parroquias asumieron una serie de funciones muy similares. Junto con la mejora de la calidad de la vida urbana, se ocuparon de agrupar a la gente, crear redes de relaciones y transformar un núcleo de recién venidos en una sociedad, y en cierto sentido una comunidad. La biblioteca y la parroquia posibilitaron que los más activos tuvieron espacio para actuar, y fueron vistos y reconocidos como los dirigentes: fueron los “vecinos conscientes” de fomentismo, o los “buenos católicos” de la Iglesia. Ambas suministraron maneras para usar el tiempo libre, sobre todo para las mujeres y los niños, cuya vida transcurría primordialmente en el barrio, pero también para el resto. (ROMERO, 2006, p. 39-40)

Embora se pareçam em muitas coisas, bibliotecas populares e paróquias eram a parte visível de projetos e de concepções de sociedade bastante diferentes, em conflito e até mesmo alternativas. As bibliotecas reuniam os militantes culturais do

bairro que defendiam proposta de sociedade liberal, democrática e progressista, preocupados com a justiça social. Elas desenvolviam, em várias de suas atividades, atributos da ação política característicos das democracias liberais: discutir em grupo, organizar a própria opinião, escutar e entender a opinião do outro, dissentir, acordar. Também, pressionar as autoridades no sentido de buscar melhorias para o bairro, acompanhar os trâmites de um projeto de interesse da comunidade, buscar apoio dos dirigentes políticos, enfim, organizar a relação com o poder público.

Além disso, era a partir das bibliotecas populares que se fazia o elo entre os habitantes do bairro e as diversas correntes de ação e reflexão progressistas e instituições que existiam fora daquele espaço, como os círculos intelectuais socialistas, comunistas, anarquistas, escritores, jornalistas e artistas preocupados com problemas sociais e todos os intelectuais interessados em “educar o povo”. Importante salientar nesse processo a política editorial levada a cabo por certas editoras, que consistia na publicação de livros baratos, com alta qualidade intelectual, destinados a servir de apoio para esse grande contingente de novos leitores beneficiados pelo acesso já referido às bases da cultura letrada e ávidos de conhecimento e saber. Publicava-se de tudo, desde os clássicos da literatura universal e da filosofia, passando pela ciência moderna, até chegar a livros que tratavam sobre conhecimentos de medicina, saúde, hipnotismo, espiritismo, ocultismo e aqueles que tratavam de problemas sociais passíveis de mudanças (ROMERO, 2006, p. 42; SARLO, 2003a, p. 54). Esses livros eram os que compunham o acervo dessas bibliotecas populares.

Já as paróquias, pela própria constituição confessional de seu ambiente, adotavam idéia de sociedade bastante distinta. Inseridas em projeto civilizacional mais amplo, o do catolicismo universal, e ampliadas pela reestruturação e expansão institucional da Igreja argentina nos anos 1920, as paróquias tomaram como função

ministerial ocupar os espaços criados pelos novos bairros e fazer que a comunidade adotasse o *ethos* católico de viver. Para a Igreja, e para as paróquias, os inimigos eram bem visíveis: o comunismo, o anarquismo, o socialismo, a nova ameaça representada pelo protestantismo, a maçonaria, o liberalismo, os judeus. Também eram vistos como tais alguns comportamentos típicos da “vida moderna”, como os filmes e romances “pornográficos”; toda uma literatura considerada perniciosa, justamente a que circulava amplamente pelas bibliotecas populares; os bailes e outras formas de relacionamento entre homens e mulheres consideradas licenciosas, as mulheres que trabalhavam e que abandonavam sua função maternal “natural” e mais ainda aquelas que adotavam costumes até então reservados somente aos homens, como beber em público e fumar. Junto às paróquias surgiam também instituições destinadas a organizar o laicato católico, como a *Acción Católica*, desenvolvendo atividades de integração, como grupos teatrais, acampamentos, equipes de futebol, e disseminando o ideal católico de vida, por meio de revistas e folhetins feitos pela *Acción*, além das prédicas vindas do sacerdote e de outros militantes católicos.

Pois bem, a junção da imigração com o letramento, esse acesso cada vez maior, por parte das camadas menos favorecidas da sociedade, às ferramentas básicas da cultura letrada dá-se, em grande medida, nesse novo espaço da cidade, que são os bairros, e a partir, principalmente, dessas duas instituições: as paróquias e as bibliotecas populares. Instituições que, como vimos, embora tivessem várias funções e atividades similares, partiam de lugares diferentes, eram orientadas por projetos de sociedade e visão de mundo distinta e conflitante. Não é difícil perceber em que medida essa microsociedade, dos recém-chegados e de seus filhos que tinham acesso à cultura letrada, foi configurada pela mescla de elementos distintos e, às vezes, opostos. E falamos apenas de possibilidades de inserção na cultura letrada e na vida social, que, a partir de

pólos diferentes, se abrem com as bibliotecas populares e com as paróquias. Sequer tratamos da questão da língua, primordial para os imigrantes, das distintas orientações políticas e religiosas, dos tipos diversos de trabalho e ocupação e das diferentes estratégias de sobrevivência social que os choques culturais fatalmente provocam.

Essa microssociedade compõe, com outros elementos, a macrossociedade argentina do período, sociedade essa que podemos, então, chamar de sociedade da mescla. É na junção de elementos heterogêneos – junção essa que, nunca é demais lembrar, não está isenta de contradições, tensões, violências –, que se forjará uma sociedade em que a mescla é tomada como princípio constitutivo, em que as operações de contato, recusas, misturas, eleições são praticamente impostas pela especificidade da configuração social ou pelo menos tomadas como tal pelos principais atores artísticos e sociais do período.

1920: se toda periodização é discutível, essa década, talvez como nenhuma outra, apresenta mudanças de maneira espetacular. Não se trata somente das vanguardas estéticas e da modernização econômica, senão da modernidade como estilo cultural, que penetra o tecido de uma sociedade que não resiste a ela, nem nos projetos de suas elites políticas, nem na sua densidade de vida. O impacto dos processos socioeconômicos, iniciados na última década do século 19, alterou não só o perfil e a ecologia urbana, mas o conjunto de experiência dos seus habitantes. Desta forma, Buenos Aires interessa como espaço físico e como mito cultural: cidade e modernidade se pressupõem, pois a cidade é o cenário das mudanças, e as exhibe de maneira ostensiva, às vezes brutal, difundindo-as e as generalizando. (SARLO, 2006, p. 87)

Esse tempo de profundas e dinâmicas mesclas, que direcionam o sentido da constituição dessa sociedade, inscreve-se em espaço territorial específico e exerce importância decisiva sobre o tipo de resposta cultural que podemos perceber no entrecruzamento desses dois vetores. Como diz Sarlo, modernidade e cidade se pressupõem, pois esta é o cenário onde os distintos papéis serão encenados e é nela, por ela e dela que chegam algumas das estratégias de inserção no tempo histórico em que se vive, como o são os produtos culturais. Direcionar o olhar para esse cenário é nosso próximo passo.

Um espaço da mescla

Buenos Aires, cidade moderna: dessa maneira Beatriz Sarlo inicia sua análise da capital argentina e das enormes transformações ocorridas nesse espaço nas décadas de 1920 e 1930. Aliás, o sentido dessas transformações está já assinalado no título do livro, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, que nos lança desde já a um espaço de conflitos, contradições, tensões e mesclas características de uma sociedade situada nas “margens” do desenvolvimento capitalista mundial. O uso das aspas aqui serve também para delimitar o lugar de onde falamos, pois, a partir de textos de diferentes intelectuais – não apenas Beatriz Sarlo, mas também Antonio Candido, Roberto Schwarz – e de um autor tão singular como Roberto Arlt, a definição do que seja centro e do que seja periferia se tornou algo bem mais problemático do que o simples distanciamento que a metáfora espacial pode sugerir (CANDIDO, 2000; SARLO, 2004; SCHWARZ, 2000). A importância das transformações ocorridas na capital argentina nos anos de 1920 e 1930 será dimensionada a partir da obra ficcional do escritor Roberto Arlt. Na verdade, nossa hipótese pressupõe que uma estética por nós denominada estética da mescla cristalizou-se na obra desse artista e pode ser tomada como elemento fundamental para explicar traços presentes nas obras.

Podemos situar a constituição das grandes metrópoles modernas em um arco que se estende do fim do século XVIII até as primeiras décadas do século XX, em processo que se intensificou em meados do século XIX. Esse processo coincide com a formação dos Estados nacionais ibero-americanos e da incorporação desses países na lógica de uma economia-mundo, em posição de dependência e de periferia. Na virada do século XIX para o século XX, como vimos, o crescente processo de urbanização esteve ligado ao processo de modernização econômica e de modernidade cultural, em

relação tão estreita que podemos dizer que cidade e modernidade formam um binômio de dupla implicação. Se isso é correto para a constituição das metrópoles nos países centrais do mundo capitalista, o é ainda mais se analisarmos as grandes cidades dos países periféricos da América, pois nelas a própria contradição constitutiva da sociedade interfere de forma ímpar não apenas na configuração da experiência urbana como também na condensação simbólica e cultural de vários dos seus produtos.

Esse foi o caso de Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX. Ali, a dinâmica do processo de modernização talvez tenha formado configuração urbana singular entre as cidades ibero-americanas. Sarlo delimita alguns pontos significativos na abordagem desse período. Primeiro, o impacto da modernização na cidade, com seus novos meios de transportes, as novas tecnologias de comunicação – principalmente o rádio e os jornais –, as mudanças arquitetônicas e no traçado urbano da cidade e a importância da imigração na constituição do novo tecido social (SARLO, 2004, p. 38). Todos esses fatores, atuando no mesmo espaço territorial e simbólico, construindo sínteses eivadas de tensões e também delimitando espaços de aceitação, recusas e enfrentamentos, caracterizam trama urbana que possibilitou lugares para a transação de valores distintos e para o conflito de interesses diversos, sejam eles estéticos, políticos, culturais, econômicos, sejam sociais. Enfim, trata-se de pensar a capital argentina como grande teatro de uma cultura complexa ou, como na feliz expressão de Richard Morse, uma cidade que é uma “arena cultural”.

O espaço da grande cidade moderna (modelo do qual Buenos Aires se aproxima nas primeiras décadas do século) propõe um cenário para as trocas culturais, onde, hipoteticamente, todos os encontros e empréstimos são possíveis. Trata-se então de uma cultura marcada pelo princípio da heterogeneidade. Palco onde se perseguem os fantasmas da modernidade, a cidade é a mais poderosa máquina simbólica do mundo moderno. (SARLO, 2006, p. 89)

É seguindo esses traços que podemos analisar respostas dadas por intelectuais e artistas a essa transformação. Vejamos o caso de Borges, do Borges que publica seus primeiros livros de poesia nessa mesma época. Quando chega de sua viagem de vários anos pela Europa, Borges tem diante de si uma cidade em intensa transformação modernizante, bastante diferente da cidade recordada da sua infância. Em seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, ele se propõe a “cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el Sur, de quintas con verjas” (BORGES, 2005, p. 15). Muito mais que cantar uma cidade, o que move Borges é o intento de recuperar, em uma Buenos Aires transformada, a cidade de suas lembranças e também recuperar essas lembranças frente a um modelo em transformação. “Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que eso olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. Esta experiencia encuentra su tono poético: la nostalgia” (SARLO, 2003b, p. 25):

A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros
y de calles que surcan las lenguas como un vuelo,
a mi ciudad de esquinas con aureola de ocaso
y arrabales azules, hechos de firmamento,

a mi ciudad que se abre clara como una pampa,
yo volví de las viejas tierras antiguas del Occidente
y recobré sus casas y la luz de sus casas
y la trasnochadora luz de los almacenes

y supe de las orillas, del querer, que es de todos
y a punta de poniente desangré el pecho en salmos
y canté la aceptada costumbre de estar solo
y el retazo de pampa colorada de un patio.

(BORGES, 2005, p. 79)

Existe nesse poema de Borges muito de descrição simbólica de uma cidade que não era aquela que ele tinha diante dos olhos, mas sim uma cidade imaginada e cristalizada tal qual se lhe aparecia nos inícios do século XX e que ele tenta recuperar por meio de sua poesia.

Borges construye un paisaje intocado por la modernidad más agresiva, donde todavía quedan vestigios del campo, y lo busca en los barrios donde descubrirlo es una operación guiada por el azar y la deliberada renuncia a los espacios donde la ciudad moderna ya había plantado sus hitos. (SARLO, 2003b, p. 34)

Isso significa que o olhar de Borges, que guarda aspectos em comum com o olhar do *flanêur*, decididamente opta por não enxergar aquilo mesmo que constitui o interesse e a condição de possibilidade do *flanêur*: a grande cidade moderna, os espaços, os personagens e as transformações ocorridas ali e que direcionam esse olhar tão urbano e tão moderno. Ao fazer a escolha de resgatar da cidade aquilo que ela vai perdendo, ao eleger essas características como as fundamentais e as essenciais do espírito de sua cidade, Borges responde a esse processo de modernização de Buenos Aires e de modernidade cultural em que se mesclam a forma vanguardista de sua expressão poética, calcada no ultraísmo e na renovação estilística dos quais ele foi um dos pioneiros, e a nostalgia patricia e *criolla* de quem percebe nas transformações sentido pejorativo, deformador, com mais perdas que ganhos no balanço final.

Muito diferente é a percepção que Arlt tem sobre a cidade, pois ela surge como um dos grandes espaços de significância em seus romances, além de se constituir como sítio privilegiado de reflexão.⁸ Cidade moderna, futurista, contraditória, subterrânea. O olhar que Arlt lança sobre Buenos Aires é um olhar de quem vê a cidade em plena ebulição modernizadora e a vê projetada. De fato, a cidade arltiana, diferente da Buenos Aires nostálgica de Borges, responde a um ideal futurista:

Frente al mercado inmigratorio de las calles de algunos barrios, junto a la miseria de las casas de renta y el hacinamiento pestilente de los conventillos, se alzan rascacielos (más altos y más numerosos de los que Buenos Aires tenía en ese momento) iluminados por la intermitencia antinatural de las luces de néon. El paisaje urbano se deforma en la velocidad del transporte, y los trenes pasan a ser escenarios privilegiados de la ficción: el paseante de Arlt es, mucha veces y obsesivamente, un pasajero.

⁸ Discutiremos mais detidamente no próximo capítulo as relações entre a cidade e a literatura em Arlt.

Estas visiones no son un registro de la ciudad verdaderamente existente: son lo que Buenos Aires ofrece al ojo que quiera verla proyectada hacia el futuro. (SARLO, 2003b, p. 42)

A paisagem urbana construída por Arlt o aproxima das representações plásticas feitas pelo pintor Xul Solar, em que são constantes as citações de elementos naturais e formas geométricas, signos astrológicos, símbolos religiosos e místicos arcaicos, fantásticas máquinas voadoras, cidades aéreas, monstros alados: criaturas poético-tecnológicas em que se fundem as diferentes temporalidades de uma era mítica e um presente modernista (SARLO, 1997, p. 199-201).

Na obra narrativa de Roberto Arlt, principalmente em *Los siete locos* e em *Los lanzallamas*, introduz-se o vasto tema da cidade, com suas polifonias, seus amálgamas, suas reciclagens e mesclas de tempos e espaços culturais distintos. Na construção literária da Buenos Aires arltiana, o olhar ignora

[...] o deslocamento tranqüilo pelo espaço da cidade, conserva pouco do ócio do *flâneur* ou do viajante; em vez disso, é o olhar que produz configurações estéticas ou urbanas ideais. Ele define-o e, ao mesmo tempo, surge de um aparelho óptico que classifica as imagens, organiza-as num espaço intelectual, distinto do espaço físico onde a cidade empírica, decomposta e recomposta pelas transformações que nela intervêm desde o fim do século, é o suporte sobre o qual se desenha uma cidade imaginada, a cidade futura. (SARLO, 1993, p. 223-224)

Os personagens de Arlt movem-se nesse espaço estranho, paisagem outra construída pelos novos instrumentos de que agora dispõe o homem para moldar o seu ambiente:

El Rufián Melancólico ha entrado ahora en una zona tan intensamente luminada, que visto a cincuenta metros de distancia, parece un fantoche negro, detenido a la orilla de un crisol. Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre. Cabriadas en alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla. Haffner gira lentamente da cabeza, como un fantoche hipnotizado por el reverbero de un crisol. (ARLT, 2000, p. 348)

Inserido nesse cenário, o personagem de *Los lanzallamas* assemelha-se a um fantoche, hipnotizado pela comunhão de luz, gases coloridos, trabalho mecânico, enfim, modernidade:

En las entrañas de la tierra, color mostaza, sudan encorvados cuerpos humanos. Las remarchadoras eléctricas martillean con velocidad de ametralladoras, en las elevadas vigas de acero. Chisporroteos azules, bocacalles detonates de soles artificiales. Crisler, Dumlop, Goodyear. Hombres de goma, vertiginosa consumación de millares de kilovatios, rayando el asfalto de auroras boreales. Los subsuelos de los edificios de cemento armado vuelcan a la calle una húmeda frescura de frigoríficos. (ARLT, 2000, p. 348)

Tais exemplos dos escritos de Borges e Arlt servem para atualizar, digamos assim, dupla vertente literária que se desenvolve na e acerca da capital argentina. Isso porque a “fundação literária” de Buenos Aires assenta-se sobre dois pólos: por um lado, a exaltação da cidade como símbolo da civilização, imaginada e sonhada, mais que vivenciada, tanto pelos escritores românticos argentinos quanto por Sarmiento, que configura o que poderíamos chamar de pólo positivo da relação; por outro, a cidade vista como espaço de corrupção, de desagregação, como desintegradora da pureza e da vida simples no campo, que forjou na figura do gaúcho, com seus códigos de ética e honra, o ícone da nacionalidade argentina. Este pólo alia-se ao tipo de literatura condensada em *Martín Fierro*, de Hernandez, e no gaúcho *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes. O que vemos em Borges e Arlt, então, é a atualização dessa percepção dupla da cidade, como espaço que, de certa maneira, saúda os bons ventos da modernização ou como espaço em que se perdem aspectos de suma importância para a vida de um povo.

O impacto da cultura urbana é tão grande sobre os escritores argentinos que se pode dizer que a cidade se torna, então, condição da literatura, condição para a literatura. Evidente que esse aspecto não é exclusivo da literatura argentina, sendo traço presente na literatura do Ocidente de maneira geral. Isso significa que a forma da

literatura pressupõe a cidade, pressupõe a cultura urbana que a cidade constrói. Principalmente se pensarmos em termos de público leitor, de indústria cultural – então nascente nessa época –, da figura do escritor formado, “treinado” para mover-se nesse âmbito e sobreviver, ou não, nessa seara. Nesse sentido, a distinção que faz Candido entre “manifestações literárias” e a “literatura propriamente dita” pode adquirir outros contornos. Segundo esse autor, a literatura caracteriza-se como sistema de obras ligadas por denominadores comuns, tais como língua, temas e elementos de natureza social e psíquica, entre os quais se destacariam

A existência de um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (CANDIDO, 2000, p. 23)

Indo além dessa consideração, tais elementos são profundamente marcados pela idéia e pela prática de cidade, elementos que participam de algo maior, chamado de cultura urbana, e que, sem a cidade, possivelmente seriam organizados ou percebidos de forma outra.

Uma literatura da mescla

Roberto Arlt publica a maior parte de sua obra ficcional no fim dos anos 1920 e início da década seguinte. Em 1926, vem à luz *El juguete rabioso*, sua primeira novela. Em 1929, a editora Latina publica *Los siete locos* e, em 1931, sai sua segunda parte, *Los lanzallamas*. Em 1932, Arlt publica seu último romance, *El amor brujo*. A partir de então, o autor começa a migrar sua principal forma de expressão escrita para o teatro, embora tenha publicado ainda alguns contos e continuado a escrever sua

coluna diária de crônicas no jornal portenho *El mundo*. O tempo e o espaço em que Arlt publica são bastante significativos, como tentamos demonstrar, e esses vetores cruzam-se de maneira muito singular na feitura de suas obras:

[...] quizás a ningún otro escritor del período, la historia puso límites y condiciones de posibilidad a la literatura de Roberto Arlt. Quizás como ningún otro, Arlt se debatió contra esos límites, que definieron su formación de escritor en el marco del nuevo periodismo, su competencia respecto de los contemporáneos, el resentimiento causado por la privación cultural de origen, la bravata y el tono de desafío con el que encaró un debate contra las instituciones estético-ideológicas. (SARLO, 2003a, p. 50)

Limites e condições de possibilidade: que não se entenda por isso determinação do contexto sobre o texto. Ao contrário, quando examinamos a literatura de Arlt, percebemos um jogo dialético entre seu texto e as condições em que tal literatura emergiu. Um jogo de recusas, tensões, consentimentos, re-leituras, transformações, embates, o que faz dele um dos precursores da moderna literatura em seu país. Tentar demarcar o território da literatura arltiana e os limites contra os quais ela se debate é um dos nossos objetivos principais, o que, nesse momento, nos leva até a disseminação de saberes técnicos que circulavam por Buenos Aires no período. Arlt constrói sua literatura com materiais que acaba de descobrir na cidade moderna, na cidade alucinantemente modernizada e modernizante, e esses materiais se fundem, se mesclam de tal maneira que o conflito que percebemos latejar em suas obras, conflito esse não poucas vezes creditado na conta das “imperfeições” do autor, constitui-se como marca de sua expressão literária.

O que são esses saberes técnicos tão disseminados nas camadas médias e baixas da sociedade portenha? Trata-se, por um lado, de saberes relacionados às recentes invenções tecnológicas e científicas, como a eletricidade, o magnetismo, a mecânica, a galvanoplastia, a metalurgia, disponíveis em manuais de vulgarização

facilmente acessíveis aos autodidatas interessados em adquirir tais conhecimentos: livros baratos, traduzidos ao espanhol, que explicam sem exigir conhecimentos prévios e que somente pressupõem as habilidades de um aficionado e empenhado estudioso. Por outro, os saberes marginais da cultura científica, que circulam no *underground* espírita, ocultista, mesmerista, hipnotístico, teosófico, da Buenos Aires de então. Esses saberes, embora críticos da razão científica, adotam estratégias de demonstração e difusão que evocam essa mesma razão, em um movimento contraditório de afirmação no momento de sua própria negação.

Por toda parte, encontra-se esse tipo de publicação e de literatura e sua difusão maior dá-se nas páginas dos jornais e revistas de grande circulação, por meio dos anúncios publicitários, da enorme oferta de cursos por correspondência, das conferências sobre os mais distintos assuntos, direcionadas, sobretudo, às camadas médias urbanas, e nos catálogos que compunham os acervos das bibliotecas populares dos bairros da capital:

Para decirlo rápidamente: todo es verosímil en una mezcla de ciencia, vulgarización, invención, instrucciones para hacer, explicaciones simples y simplificadoras, noticias extraordinarias [...], perfiles de inventores, secciones fijas que aparecen y desaparecen, imágenes del futuro, del más allá, del universo translunar, aviación y viajes interplanetarios, televisión y telefonía, descubrimientos geográficos y exploraciones, curas maravillosas, cruces de parapsicología, curanderismo y superstición, tecnología aplicada a la vida cotidiana, tecnología bélica, milagros. (SARLO, 2004, p. 14)

A aquisição desse conjunto de saberes desempenha dupla função na formação do intelectual em que “la porosidad cultural es más evidente y donde nadie está seguro de que haya un pasado que defender de la oleada progresista” (SARLO, 2004, p. 15), isto é, aqueles intelectuais vindos dos setores populares, principalmente os de origem imigratória, e provenientes dos grupos recém-chegados à cultura letrada, que não tinham forte tradição nacional para se apegar ou para defender, caso de Roberto Arlt. Por um lado, proporciona modernização cultural atenuada com o que se considera

inovador e próprio do tempo em que se vive; por outro, tenta compensar uma diferença cultural frente aos membros da elite intelectual, que estão inseridos em circuito tradicional de aquisição e difusão cultural. Borges é exemplo típico dessa elite.

São os saberes que se encontravam às margens das instituições, distantes das zonas de prestígio social, que autorizavam e dignificavam a voz dos conhecimentos. É a literatura dos humildes, os “saberes dos pobres”, para utilizar a expressão de Beatriz Sarlo, um caminho de ascensão social e econômica que podia prescindir do conhecimento adquirido na universidade, nos círculos hegemônicos de cultura ou mesmo na escola média.

- ¿Qué quiere usted?
- Me he presentado, señor, por el aviso.
- Ya se llenaron las vacantes. [...]
- Caramba, es una lástima, porque yo soy medio inventor, me hubiera encontrado en mi ambiente. (ARLT, 2004a, p. 105)

É dessa maneira que Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, apresenta-se a alguns oficiais da Escola Militar de Aviação, respondendo a um anúncio publicado no jornal por aquela instituição, que precisava de aprendizes para mecânicos de aviação. Silvio, que não tinha emprego desde que tentara em vão incendiar a loja de compra e venda de livros usados em que trabalhava, viu ali oportunidade de sair da situação de pobreza em que ele e sua família se encontravam.

- ¿Y qué ha inventado usted? Pero entre, siéntese – habló un capitán incorporándose en el sofá.
- Respondí sin inmutarme:
- Un señalador automático de estrellas fugaces, y una máquina de escribir con caracteres de imprenta lo que se le dicta. [...]
- A ver, tome asiento – me indicó uno de los tenientes examinando mi catadura de pies a cabeza –. Explíquenos sus famosos inventos. ¿Cómo se llamaban?
- Señalador automático de estrellas fugaces, señor oficial. [...]
- Confortado, segurísimo de no incurrir en errores, dije:
- Señores oficiales: ustedes sabrán que el selenio conduce la corriente eléctrica cuando está iluminado; en la oscuridad se comporta como un aislador. El señalador no consistiría nada más que en una célula de selenio, conectada con un electroimán. El paso del una estrella por el retículo del selenio, sería señalada

por un signo, ya que la claridad del meteoro, concentrada por un lente cóncavo, pondría en condiciones de conductor al selenio.
 – Está bien. ¿Y la máquina de escribir?
 – La teoría es la siguiente. En el teléfono el sonido se convierte en una onda electromagnética.
 “Si medimos con un galvanómetro de tangente la intensidad eléctrica producida por cada vocal y consonante, podemos calcular el número de amperios vueltas, necesarios para fabricar un teclado magnético, que responderá a la intensidad de corriente de cada vocal”. (ARLT, 2004a, p. 105-106)

Desde seu primeiro romance, Arlt inscreve sua resposta e sua proposta para a cultura literária de seu tempo em bases bastante significativas e inovadoras. E ele o faz modificando o vocabulário da literatura, incorporando neste palavras, expressões, hipóteses, pequenas fórmulas retiradas dos saberes técnicos que circulavam amplamente nos espaços marginalizados da cultura e da sociedade portenha. Esses temas técnicos oferecem seu espaço e significado lexical para a construção de outro espaço, dessa vez literário, e, com exceção de alguns contos de Horácio Quiroga, é a primeira vez que na literatura argentina esses temas figuram como matéria para a escritura.

– Y de mecánica, ¿sabe algo?
 – Algo. Cinemática... Dinámica... Motores a vapor y explosión; también conozco los motores de aceite crudo. Además, he estudiado química y explosivos, que es una cosa interesante.
 – También. ¿Y qué sabe de explosivos?
 – Pregúnteme usted – repliqué sonriendo.
 – Bueno, a ver, ¿qué son fulminantes? [...]
 – El capitán Cundill, en su *Diccionario de explosivos*, dice que los fulminantes son sales metálicas de un ácido hipotético llamado fulminato de hidrógeno. Y son simples o dobles.
 – A ver, a ver: un fulminato doble.
 – El de cobre, que son cristales verdes y producidos haciendo hervir fulminato de mercurio, que es simple, con agua y cobre.
 – Es notable lo que sabe este muchacho. ¿Qué edad tiene usted?
 – Dieciséis años, señor. (ARLT, 2004a, p. 107-108)

A amplitude do conhecimento do jovem Astier impressiona os oficiais da Escola de Aviação. Embora as vagas já tivessem sido preenchidas, eles resolvem falar com um oficial superior para abrir uma exceção a Silvio, pois aquele talento não podia ser desperdiçado. É o mito da ascensão social e econômica por meio da

posse de conhecimento técnico que vemos transfigurado aqui, no texto de Arlt. Mas isso não é o mais interessante:

- Pero, ¿dónde diablos ha estudiado usted todas esas cosas?
- En todas partes, señor. Por ejemplo: voy por la calle y en una casa de mecánica veo una máquina que no conozco. Me paro, y me digo estudiando las diferentes partes de lo que miro: esto debe funcionar así y así, y debe servir para tal cosa. Después que he hecho mis deducciones, entro al negocio y pregunto, y créame, señor, raras veces me equivoco. Además, tengo una biblioteca regular, *y si no estudio mecánica, estudio literatura*.
- ¿Cómo – interrumpió el capitán –, también literatura?
- Sí, señor, y tengo los mejores autores: Baudelaire, Dostoiévski, Baroja.
- Che, ¿no será un anarquista, éste?
- No, señor capitán. No soy anarquista. Pero me gusta estudiar, leer. (ARLT, 2004a, p. 108, grifo nosso)

Se não estudo mecânica, estudo literatura: estão assinaladas aí as fontes do conhecimento do jovem Astier. Ao lado de rigoroso raciocínio dedutivo, ele aprende tudo o que sabe estudando mecânica e literatura. Ou seja, conhecimento técnico e conhecimento literário estão em pé de igualdade na sua formação. Mas como? Que ele tenha aprendido sobre mecânica, química, eletricidade, em livros de mecânica, química, parece ser algo lógico, sem surpresas. Mas e a literatura? Como aprender sobre elementos e reações químicas, conceitos e teorias físicas, a partir da poesia de Baudelaire, dos romances de Dostoiévski? Na verdade, o que faz literatura e técnica caminharem juntas é a concepção, muito difundida nalgumas camadas da sociedade argentina, de que “a cultura” se apreende de diversas fontes, desde os clássicos da “alta cultura” e da literatura universal até os livros e periódicos que mostram os últimos acontecimentos da ciência. Essa concepção é fruto do acesso cada vez maior de vários contingentes das camadas populares à cultura letrada e do incremento de linhas de publicações voltadas para atender esse público:

Una parte importante de esa concepción política de la cultura consistió en la edición de colecciones de libros baratos, de alta calidad intelectual, organizados bajo la forma de un plan de lecturas. [...] lo hacían – de distintas maneras, pues se trata de

un arco amplio y variado – [...] las editoriales Tor, Sopena, El Pequeño Libro Socialista, Leoplán y sobre todo Claridad, a través de las más diversas colecciones. Se dirigían a um público lector amplio – crecido gracias a la escuela pública – y ávido de entretenimiento y saber. Le ofrecían novelas, en una gama que iba de Salgari a Dostoievski, clásicos de la filosofía, ciencia moderna al alcance de todos – Darwin, Freud y hasta Eisntein. [...] Todo ello ordenado y sistematizado: una biblioteca era un plan de lecturas. (ROMERO, 2006, p. 41-42)

É desse processo que nos fala o texto literário, de como “a cultura”, vinda de distintas fontes, estava agora ao alcance de muitos. Se os canais tradicionais de aquisição da “cultura” estavam travados por barreiras impostas pela distribuição desigual dos bens econômicos, os livros baratos, as bibliotecas populares, o afínco do estudante solitário possibilitavam romper essas barreiras, vislumbrar a ascensão social e econômica e se deleitar com os produtos da tão ansiada “cultura”:

Mi madre cosía en otra habitación y mi hermana preparaba sus lecciones. Me dispuse a leer. Sobre una silla, junto al respaldar del lecho, tenía las siguientes obras: *Virgen y madre* de Luis de Val, *Electrotécnica* de Bahía y un *Anticristo* de Nietzsche. La *Virgen y madre*, cuatro volúmenes de 1.800 páginas cada uno, me lo había prestado una vecina planchadora. Ya cómodamente acostado, observé con displicencia *Virgen y madre*. Evidentemente, hoy no me encontraba dispuesto a la lectura del novelón truculento y entonces decidido cogí la *Electrotécnica* y me puse a estudiar la teoría del campo magnético giratorio. Leía despacio y con satisfacción. Pensaba, ya interiorizado de la complicada explicación acerca de las corrientes polifásicas.

– Es síntoma de una inteligencia universal poder regalarse con distintas bellezas – y los nombres de Ferranti y Siemens Halscke resonaban en mis oídos armoniosamente. (ARLT, 2004a, p. 97)

Se, “no tempo da que chamei de consciência amena do atraso, o escritor partilhava da ideologia *ilustrada*, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade” (CANDIDO, 2003, p. 146), poderíamos inscrever a literatura arltiana nessa tradição de pensamento ibero-americana, pois, para Astier e para muitos outros personagens do escritor argentino, a posse da cultura e do saber seriam as condições necessárias para a

superação do atraso em que viviam, até porque a humanização e o progresso eram vistos como libertação da situação de penúria e trabalho a que suas condições de “proletários” e “pequeno-burgueses” pareciam lhes condenar.

Más que nunca [se dizia Astier ao ser aceito na Escola de Aviação] se afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole. (ARLT, 2004a, p. 109).

Ou seja, as portas para a ascensão social começavam a se abrir e a posse “da cultura”, dos saberes técnicos, das “distintas belezas” provenientes de um espírito cultivado nas artes e nos saberes eram as chaves necessárias para abri-las. Mas o texto de Arlt não pára por aqui.

Havia quatro dias que Silvio estava na Escola de Aviação e, nesse período, embora tivesse trabalhado bastante na faxina das instalações, já havia se destacado como inteligência diferenciada, pelo menos aos olhos do capitão Márquez. Ele tomava um mate com outro recruta:

– Drodman, venga – me gritó el Sargento.
 Detenido frente a la cuadra me observaba con seriedad inusitada.
 – Ordene, mi sargento.
 – Vístase de particular y entrégume el uniforme, porque está usted de baja.
 Le miré atento.
 – ¿De baja?
 – Sí, de baja.
 – ¿De baja, mi sargento? – temblaba todo al hablarlo. [...] Pero si yo no he cometido ninguna falta, mi sargento, usted lo sabe bien.
 – Claro que lo sé... Pero qué le voy a hacer... la orden la dio el capitán Márquez.
 – ¿El capitán Márquez? Pero eso es absurdo... El capitán Márquez no puede dar esa orden... [...] Pero esto es una injusticia, mi sargento.
 El hombre frunció el ceño y en voz baja confidenció:
 – ¿Qué quiere que le haga? Claro que no está bien... creo... no, no lo sé... me parece que el capitán tiene un recomendado... así me han dicho, no sé si es verdad, y como ustedes no han firmado contrato todavía, claro, sacan y ponen al que quieren. Si hubiera contrato firmado no habría caso, pero como no está firmado, hay que aguantarse. [...]
 Lo di las gracias, y me retiré con lágrimas en los ojos. [...]

Yo caminaba hacia la estación. De pronto vi en el sendero al Director de la Escuela. [...] Alguien debió de comunicarle lo sucedido, pues el teniente coronel levantó la cabeza de los papeles, me buscó con la mirada, y encontrándome, me gritó con voz destemplada:

– Vea amigo, el capitán Márquez me habló de usted. Su puesto está en una escuela industrial. Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo. (ARLT, 2004a, p. 115-117)

O veredicto parece ser inapelável: não se precisa ali de pessoas inteligentes, e sim de brutos para o trabalho. A franqueza do diretor da escola expõe o mecanismo que realmente move a Escola de Aviação: este não é um espaço para desenvolver inteligências, habilidades intelectuais, mas sim um espaço de exploração da força de trabalho, da força mais primária que se tem quando se explora o corpo, a força física do ser humano. Seria essa dissimulação, destruída pela franqueza do diretor, característica específica da Escola de Aviação do texto arltiano ou poderíamos ver ali apanágio mesmo das sociedades baseadas na exploração capitalista? O mecanismo parece ser o mesmo e a dissimulação ocorre também igual. Não se vende por aí a idéia de que a educação é a ferramenta necessária para o progresso individual e coletivo? Que uma formação ampla, aberta, dinâmica é diferencial de sucesso e competência muito valorizada nos dias atuais? O que vemos, se olharmos com atenção, e mirando a sociedade brasileira como exemplo, é que o alcance da liberdade conseguido com essa educação é bastante restrito, limitado a algumas situações e serve, quando muito, para que o indivíduo consiga “um lugar ao sol” em um mundo de exploração e dominação cada vez maior. Na verdade, o esforço e a genialidade individuais são valorizados justamente porque serão capturados e cooptados pela sociedade capitalista, que os incorporará e fará deles peça útil a mais no sistema. O que opera mesmo, como mecanismo quase oculto, é a *lógica do favor*, o sistema de *prestação e contraprestação*

entre os indivíduos. Fora dessa lógica, ou a exploração absoluta ou a liberdade restrita.⁹ E isso não apenas nas sociedades ditas periféricas, mas também nas sociedades chamadas centrais do desenvolvimento capitalista:

Avanzamos poco [diz Canclini, comentando o artigo de Schwarz “As idéias fora do lugar”] si acusamos a las ideas liberales de falsas. ¿Acaso se podía descartalas? Más interesante es acompañar su juego simultáneo con la verdad y la falsedad. *A los principios liberales no se les pide que describan la realidad, sino que den justificaciones prestigiosas para el arbitrio ejercido en los intercambios de favores y para la “coexistencia estabilizada” que permite.* (CANCLINI, 2005, p. 89, grifo nosso)

É nesse sentido que a literatura de Arlt não se inscreve em uma forma de literatura que compartilha daquilo que Antonio Candido chama de “consciência amena do atraso” (CANDIDO, 2003, p. 142). Ele vai além. Sua obra expõe, traz às claras, um dos mecanismos que movimenta as sociedades capitalistas, isto é, as promessas de recompensa e liberdade que a educação e o esforço individual possibilitam. Na verdade, o que se chama educação faz parte do discurso do liberalismo que, ao lado de outros, como democracia e cidadania, tem permanência muito forte no imaginário ocidental. Pois, o que é a educação senão educação para o trabalho, a despeito de todas as promessas de autonomia que sua posse prega? E o que é o trabalho, na lógica capitalista, senão exploração e aprisionamento nas malhas do sistema? No mundo capitalista, aparentemente nada escapa à lógica do capital e, como vimos no mito da biblioteca discutido anteriormente, essa lógica aparece onde menos se espera.

É dessa maneira que percebemos e problematizamos o texto arltiano. Quando tudo parece conspirar a favor de Astier, quando ele tem a possibilidade de desenvolver seu gênio técnico, de abandonar sua situação econômica precária, e quando

⁹ Ou ainda o “perigo” representado por aqueles que buscam a transformação total dessa forma de organizar a sociedade. “Não será ele um anarquista?”, pergunta o oficial ao saber que Silvio além de mecânica estuda também literatura: fora das regras do jogo, a ameaça, para quem se beneficia dele, de acabar com o próprio jogo.

tudo parece se encaminhar para um *happy end* bem ao estilo dos folhetins que circulavam, e muito, nas camadas populares da sociedade portenha de então, acontece o inesperado: Silvio é posto para fora da Escola Militar. Esse ato, longe de ser um ato isolado de injustiça, é a tônica de um sistema de organização baseado na exploração, no caso da base material, e na tentativa de apagamento dessa exploração, no caso da configuração imaginária da sociedade.

E é sob esse ângulo que se pode dimensionar melhor a importância da obra de Arlt na literatura argentina, ibero-americana e mesmo mundial. Até porque a contradição que podemos depreender de seu texto não exclui o próprio autor na sua maneira de pensar e existir no mundo em que vive. “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo”, sentencia ele, no prólogo a *Los lanzallamas*, atribuindo valor positivo ao trabalho, ou melhor, ao prodígio que é escrever literatura quando se tem de ganhar a vida, o próprio sustento, escrevendo diariamente para o jornal:

Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana. Digo esto para estimular a los principiantes en la vocación [...]. Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras. (ARLT, 2000, 285)

O que parece contrastar com o pensamento de Silvio na Escola Militar, quando recebe o seguinte conselho do capitão Márquez:

– Usted tiene que estudiar, estudiar mucho, si quiere ser algo.
Yo pensaba, sin atreverme a decirlo:
– Cómo estudiar, si tengo que aprender un oficio para ganarme la vida. (ARLT, 2004a, p. 114)

Aqui, a obrigação do trabalho impede o desenvolvimento das habilidades intelectuais que o estudo proporciona. No prólogo ao seu terceiro romance, a obrigação de trabalhar é a característica diferencial entre a sua literatura e a literatura daqueles que estão libertos dessa condição:

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si quando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage. (ARLT, 2000, 285)

Essas palavras mostram em Arlt espécie de ressentimento frente à distribuição desigual da cultura, frente às clivagens resultantes das distinções econômicas e sociais. O sarcasmo e a ironia aparecem aqui, e também na sua obra, como a materialização no escrito desse ressentimento originário da condição social e econômica do autor e sua literatura; por isso, busca responder e afirmar seu valor, separado do prestígio social que o dinheiro proporciona, mas ainda assim preso às contradições que o trabalho e a aquisição de cultura, e o que fazer com isso, carregam por estarem inseridos em um mundo de organização capitalista. Aliás, a relação entre cultura, trabalho e literatura faz-se presente na obra de Arlt, muitas vezes articulada pela posse dos saberes técnicos, pelo que eles podem proporcionar e também pelo que eles impedem e interditam. Como no caso da ilusão do *batacazo* em *Los siete locos*, esse golpe enorme e inesperado da fortuna que converteria, em um instante, um despossuído em milionário:

Erdsain, gozoso en el ensueño en parte hecho plástico, por los espacios de tiempo e imágenes reconstruidas a expensas del gran señor invisible, no quería detenerse ya en su entrevista con el “millonario melancólico y taciturno” que le ofrecía dinero para hacer prácticos sus inventos, sino que semejante a esos lectores de folletines policiales que apresurados para llegar al desenlace de la intriga saltean los “puntos muertos” de la novela. [...] Triunfaría, ¡sí!, triunfaría. Con el dinero del “millonario melancólico y taciturno” instalaría un laboratorio de electrotécnica, se dedicaría con especialidad al estudio de los

rayos “beta”, al transporte inalámbrico de la energía, y al de las ondas electromagnéticas, y sin perder su juventud, como el absurdo personaje de una novela inglesa, envejecería. (ARLT, 2000, p. 31-32)

O delírio do personagem arltiano alimenta-se dessa mescla entre saberes técnicos, posse e distinção cultural por ser possuidor de tal capital e pela crença de que os saberes técnicos e a cultura seriam a condição prévia para a mudança brusca de condição social e econômica. Erdosain tem esse sonho no momento em que perambula por ruas dos bairros nobres da cidade, admirando as casas dos ricos, negadas para sempre aos “desdichados”. No desespero que sua condição lhe causa, na inconformidade sentida pela junção da pobreza de sua vida com seu gênio de inventor, imagina que um milionário o observa pela janela de sua casa e, compreendendo a injustiça da vida, que condena à pobreza uma alma tão prodigiosa e cultivada nos saberes modernos, manda chamar a Erdosain e lhe dá o dinheiro necessário para ele desenvolver suas melhores qualidades. Mas tudo não passa de um delírio. O dinheiro do “milionário melancólico e taciturno” não existe. Erdosain continua sua vida de infortúnios e privações, embora sendo inventor e possuidor dos saberes técnicos da modernidade. E só escapa dessa condição quando se suicida em um vagão de trem no subúrbio de Buenos Aires. Retirar a cultura e a educação das malhas do sistema capitalista equivale a suicidar em nós as noções capitalistas e liberais de cultura e educação?

Por aí percebemos a importância e os desdobramentos de uma literatura da mescla. Não apenas por trazer na sua configuração a junção de elementos heterogêneos, mas também por explicitar o conflito, as tensões, as soluções que se materializam no escrito e por revelar uma faceta a mais da sociedade com que este dialoga. É o caso de Roberto Arlt e das relações entre suas obras e os saberes que

compunham o universo de intelectuais vindos das camadas populares urbanas. Como salienta Beatriz Sarlo,

No puede entenderse la escritura de Arlt, ni los deseos de sus personajes si no se hace referencia a saberes aprendidos en diários, revistas y manuales baratos, en bibliotecas populares que funcionaban en todos los Barrios, en talleres de inventores descabellados que habían sufrido el encandilamiento de la electricidad, la fusión de metales, la galvanización, el magnetismo. Son los “saberes del pobre”, esto es el conjunto de discursos que en la educación del intelectual surgido de los sectores populares ocupaban el lugar que, en el caso de las elites sociales, tenían otros saberes. Se trata de un saber de lo práctico que cumple la doble función de mito de ascenso, y compensación de la pobreza de capital simbólico e inseguridad sobre el capital escolar. (SARLO, 2004, p. 54)

CAPÍTULO III

Arlt em Buenos Aires

“De uma cidade não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas. E sim a resposta que dá às nossas perguntas.”

As cidades invisíveis, Ítalo Calvino

Literatura, cidade e cultura

É possível estabelecer algum tipo de relação entre *literatura*, *cidade* e *cultura*, levando em consideração um elemento que perpassa os três conceitos e que, ao mesmo tempo, lhes sirva como fator de coesão e unidade? Talvez sim, talvez seja possível estabelecer tal relação. E estabelecê-la coloca-se como um dos primeiros desafios desta parte do nosso trabalho, pois sua sustentação depende, em boa medida, da solidez com que consigamos edificar essa relação. Partindo da premissa de que os conceitos de literatura, cidade e cultura não são óbvios por si sós, pretendemos, a seguir, explicitar os sentidos que tais conceitos adquirem neste trabalho, tendo em mente que procuramos um elemento que possa servir de elo entre eles.

Começemos por cidade.¹⁰ O fenômeno da organização da vida humana em cidades parece sempre ter sido fator que causa inquietação para os homens, inspirando as mais diversas formas de questionamentos, reflexões e práticas. A cidade hipnotiza e aguça a imaginação humana, tendo sido expressa em termos de fascínio, repulsa ou indiferença, oscilando entre a condenação e o louvor das *urbes* que abrigam os homens. Somente para ficarmos com exemplos de representação de cidades herdeiras da tradição ocidental, podemos citar Sodoma, Babel, Babilônia, Jerusalém, e seus múltiplos significados oriundos da tradição bíblica; a *pólis* grega e seu ideal de ordem; Roma, a cidade eterna: seria ocioso enumerar mais exemplos. Todos demonstram um tipo de inquietação que o fenômeno urbano exerce sobre aqueles que travam alguma forma de contato com ele.

¹⁰ Nossa argumentação baseia-se no trabalho de MAFFESOLI (1984). Para discussão mais ampla sobre cidade, suas origens, sua permanência na história, ver MUMFORD (1982).

Mas que é isto – a cidade? Não poucas vezes se parou para refletir e para se tentar encontrar uma resposta para tal questão. Mesmo sabendo de antemão que não há resposta única para o questionamento – o que complica ainda mais o problema –, não paramos de nos perguntar sobre o que é, sobre o que significa a cidade. Não seria mais correto perguntar sobre o que são as cidades? Sim, talvez, pois a cidade não é um simulacro imperfeito de um modelo ideal. As cidades são plurais, múltiplas, plurívocas. Podemos perfeitamente argumentar que as cidades são suas ruas, suas construções, suas características físicas, suas mazelas e seus benefícios. Por outro lado, podemos muito bem dizer que as cidades são seus habitantes, com suas idéias, com seus costumes, com suas representações. Podemos argumentar nos dois sentidos e, ainda assim, teremos certa razão. Mas, então, por que não conjugar aspectos visíveis e aspectos “invisíveis” na construção de uma idéia de cidade? Em outras palavras, poderíamos pensar a cidade como espaço de confluência de aspectos físicos e aspectos representacionais?

Sim, talvez esse seja um caminho possível. A cidade, como espaço indutor de socialidade, no dizer de Maffesoli,¹¹ é um palco privilegiado onde atuam juntos os aspectos físicos, visíveis, e os aspectos representacionais, simbólicos, “invisíveis”, que constroem e constituem as ambiências específicas do espaço urbano. Nesse sentido, podemos dizer que nem as especificidades físicas fazem por si a cidade, como tampouco a cidade é feita apenas de representações. É na interação desses dois vetores que as cidades se realizam e se constituem de forma plena. Se entendermos, em um primeiro momento, a cidade como espaço territorial específico, poderemos captar com mais sutileza o sentido da afirmação de que “é a partir das cidades que a civilização se organiza e os costumes e leis sociais se estruturam” (MAFFESOLI, 1984, p. 60). Isso significa dizer que as práticas, as representações,

¹¹ Socialidade é um conceito que expressa espécie de ligação afetiva entre o indivíduo e o território, melhor dito, entre o indivíduo e a espacialidade (MAFFESOLI, 1984).

os costumes estão inscritos em um espaço territorial específico, que interagem na constituição desse espaço como “variáveis intervenientes”.

É nesse sentido, então, que encaminhamos a reflexão sobre a cidade, pensando-a nesse espaço onde os fatores físicos e os fatores simbólicos constituem as ambiências urbanas, estruturam a vida nas cidades em suas mais distintas formas. Para os objetivos específicos deste capítulo, vale ressaltar que pensar a cidade como esse sítio estruturado a partir de relação dinâmica entre fatores visíveis e fatores invisíveis implica sublinhar que as distintas representações constituídas cultivam ligação íntima com a espacialidade, o que significa dizer que as representações se inscrevem em espaço territorial específico. Algo assim como dizer que a inscrição espacial estrutura as mais diversas formas de representação. Podemos tomar o caminho inverso? Podemos dizer que um espaço específico também ajuda na configuração das representações? Bem, por enquanto, essa questão fica apenas como possibilidade que se vislumbra.

Passemos, pois, à discussão dos outros termos. Cultura é uma palavra compartilhada por distintos campos do saber, tendo em cada um deles aplicações, funções, sentidos diversos. Bresciani, estudiosa da noção, chega mesmo a pontuar claramente o fato da não-univocidade da noção de cultura, argumentando em favor da problematização desta e de outros conceitos, levando-se em consideração seus sentidos históricos, o que permite apreender modificações de significados que esses sofreram no decorrer dos tempos (BRESCIANI, 1996, p. 35).

É partindo de tal perspectiva que podemos perceber como a noção de cultura teve seu significado alterado ao longo da história. Essa palavra inicialmente relacionava-se à natureza, ao cultivo agrícola, significando também processo de treinamento e aprendizagem humano. Passa a ter o sentido de estado geral dos costumes de uma sociedade, em íntima relação com os estágios de desenvolvimento intelectual

desta. Em seguida, é entendida como conjunto das artes e chega, finalmente, a significar toda uma forma de vida material, intelectual e espiritual (BRESCIANI, 1996, p. 38).

A idéia de cultura que servirá de substrato ao nosso trabalho aproxima-se desse último sentido, embora tente avançar em caminho específico. Podemos caracterizar esse caminho como caminho simbólico, como tendo função simbólica. Essa função serve ao homem como mediadora entre o real e as diversas formas de apreendê-lo, ajudando a estruturar o mundo e agindo de maneira singular na atribuição de sentidos às mais distintas práticas sociais.

Tendo em vista essa importante função simbólica que acompanha a vida humana, fazemos coro com Rodrigues e pensamos a cultura como

[...] o resultado das simbolizações que os homens fazem, em tempos e espaços particulares, das suas experiências de viver e que atribuem, nesse movimento, sentidos e significados às coisas que estão no mundo. (RODRIGUES, 1996, p. 59)

Essas simbolizações podem ser dimensionadas de maneira privilegiada nas representações sociais construídas pelos homens no processo de estruturação do mundo em que vivem, contribuindo para o sentido e a identidade desse mundo. Já podemos, por sinal, perceber em que sentido entendemos a idéia de história neste trabalho. Ela articula a função simbólica presente no debate sobre cultura com a idéia de representação social que animará compreensão específica sobre os limites e as possibilidades de apropriação desta idéia em um conceito de história.

A noção de representação, tal como discutida por Chartier, traz para os debates acerca da história e para o trabalho do crítico importantes implicações, enriquecendo em vários aspectos as categorias de análise e de compreensão do conhecimento histórico e do texto literário. Isso porque permite pensar o mundo como representação, isto é, o mundo moldado por meio das séries de discursos que o apreendem e o estruturam. Em outras palavras, pensar o mundo como representação

implica atribuir a esta função mediadora simbólica, semelhante àquela presente na discussão sobre cultura, que representa e constitui as maneiras de se perceber e de se relacionar com o mundo, nas mais diversas sociedades e nas mais distintas experiências humanas. A representação do mundo em que se vive, possibilitada pelo emprego de diferentes formas de linguagem, constitui, ao mesmo tempo, o sentido de identidade e o reconhecimento próprio de cada construto humano, bem como seu caráter específico e distintivo de qualquer outro elemento construído pelos homens ao longo dos tempos (CHARTIER, 1990, p. 13-28).

Para o conhecimento histórico e para determinada maneira de se pensar a história, ter em mente a questão das representações modifica a forma de se aproximar de documentos ou dos vestígios do passado. Estes seriam encarados como representações, como discursos construídos e atravessados por cadeias de significação que seriam, parafraseando Chartier, historicamente produzidas pelas diversas práticas articuladas, sejam elas políticas, sociais, sejam discursivas. O crítico, de acordo com tal ótica, ao se deparar com o documento, não estaria frente a um “testemunho do passado”, mas sim frente a algo cuja materialidade se inscreveu também no passado no viés representacional, ancorando a sua constituição e indicando significações que cabe ao estudioso auscultar. Dessa maneira, representações, quaisquer que sejam, podem ser tomadas como objetos discursivos, permeados por significações múltiplas, o que permite ao crítico dirigir seus questionamentos e seu olhar “às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo” (CHARTIER, 1990, p. 27).

Existe, ainda, outra maneira de se pensar a idéia de representação e essa maneira nos leva às propostas teóricas de Erich Auerbach e sua história da representação da realidade na literatura ocidental. Em sua grande síntese, o livro *Mimesis*, Auerbach identifica projeto único para essa literatura, que seria a consumação de sua “promessa”

de representação da realidade. Duas palavras são aqui essenciais: consumação e representação. A noção de consumação, fundamental para o autor, mostra como os eventos históricos podem estar relacionados uns aos outros, no mesmo sentido em que uma figura está relacionada com sua consumação (WHITE, 2005). Tal noção se conecta à forma como os primeiros exegetas cristãos interpretaram e atribuíram sentido ao velho testamento. Para estes, várias passagens do texto bíblico eram lidas como promessas que se consumaram na figura de Cristo redentor. O exemplo da expressão “Filho do Homem”, atribuída posteriormente a Jesus, é exemplar:¹² o verdadeiro sentido interpretativo das promessas contidas nos antigos textos hebreus encontrava sua consumação efetiva na figura de Cristo, isto é, a consumação posterior já estava contida na promessa anterior, em relação de dependência causal. Auerbach retoma essa idéia, mas dá outro sentido à relação. Segundo ele, os termos “figura – consumação” não têm sentido teleológico, determinista, mas devem ser lidos de outra maneira: de acordo com White, consumação

[...] debe ser entendido aquí como un tipo de fuerza causal anómala e indeterminada o como un final *ateleológico*. Una “consumación” no es el efecto determinado de una causa anterior, ni la realización teleológicamente gobernada de una potencialidad inherente. (WHITE, 2005, p. 304, grifo nosso)

É com esse sentido modificado que Auerbach interpreta os termos “figura – consumação”: o sentido da relação inverte-se, é o evento posterior que se apropriará retrospectivamente do evento anterior, fazendo deste elemento do seu próprio passado. Mais ainda: se, por um lado, a apropriação retrospectiva de um evento anterior permite à consumação retomar elementos presentes naquele de maneira distinta, também possibilita a abertura futura para nova consumação, repropondo os termos da relação. Trata-se, agora, de uma relação “figura – consumação – figura”:

¹² Ver BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1985, p. 1.698. A nota de rodapé “n” dá um exemplo elucidativo desta relação figural causal.

[...] nos termos de Auerbach, a literatura ocidental é, na sua continuidade de figura-consumação-figura, a renovação de uma promessa que, entretanto, jamais se realiza: a consumação é a figura para uma nova consumação. A retomada da mesma promessa (um desejo?) reabre continuamente o processo. A relação figura-consumação-figura estabelece a causalidade figural: o evento posterior (como na perspectiva dialética da história que se pode ver no Dezoito Brumário) explica o anterior, não o contrário (o que seria uma causalidade mecânica). (BASTOS, 2006, p. 16)

A idéia de representação liga-se intimamente a essa noção de consumação, mas antes alguns esclarecimentos se fazem necessários. Segundo Hayden White, a obra mais famosa de Auerbach, *Mimesis*, apresenta, nas traduções mais correntes do seu subtítulo, imprecisão de termos. Para ele, a frase em alemão *Dargestellte Wirklichkeit*, normalmente traduzida por “*A representação da realidade*”, seria mais bem compreendida se fosse traduzida por “*A apresentação da realidade*”, termo que teria a vantagem de resgatar a ênfase dada por Auerbach ao processo de apresentação e à natureza construída de qualquer “representação da realidade” (WHITE, 2005, p. 313). Dessa forma, a representação em Auerbach

[...] es en el fondo la historia de como la “literatura” occidental llegó a capturar la “historicidad” como el modo distintivo de estar en el mundo de la humanidad, este modo de estar en el mundo está representado como uno en el que los individuos, eventos, instituciones y (obviamente) los discursos son comprendidos como portadores de una relación “figural” de unos a otros. (WHITE, 2005, p. 321)

Entender a representação sob essa ótica permite, entre outras coisas, estabelecer relação outra com a literatura, pois pensar a literatura como representação significa identificar e apresentar conexões presentes na obra literária vinculadas ao momento histórico, isto é, capazes de captar a história e a sociedade em movimento (BASTOS, 2006, p. 5), além de possibilitar relações entre textos e autores literários diversos.

Parece-nos, então, que a relação entre literatura, cidade e cultura pode ser mediada pelo conceito de representação, uma vez que esta noção, ou esta idéia, perpassa os três elementos citados. Porque a idéia de representação aparece na cidade quando esta é pensada como espaço que se estrutura e ganha vida na relação dinâmica entre elementos físicos e elementos representacionais. Elementos representacionais que podem muito bem ser tomados com as simbolizações feitas pelo homem, em espaços e tempos particulares, de suas experiências de viver. Isto é, podem ser tomados como cultura e trabalhados pela história e pela crítica literária a partir da idéia de representação social, idéia essa que articula, constitui e significa o mundo. Eis o conceito de representação servindo como fator de unidade e coesão entre cidade, literatura e cultura, o que apóia e estrutura, do ponto de vista teórico, este capítulo.

Se é pertinente dizer que as simbolizações, as representações, estão inscritas em espaço territorial específico, o que equivale a dizer que a inscrição espacial ajuda a estruturar as representações construídas, é lícito sugerir o caminho de volta, ou seja, as representações vão de alguma forma ajudar na configuração de espaço territorial específico. É por conta dessa idéia que podemos dizer que a cidade de Buenos Aires, enquanto espaço territorial específico, desempenha importante papel na constituição das representações edificadas sobre tal cidade na obra de Roberto Arlt. Lançamos, então, o olhar sobre essa cidade e sobre o autor que escreve também a partir dela.

A cidade como história

Buenos Aires, capital da Argentina, é a cidade que escolhemos para nossa análise, não apenas pela posição *sui generis* que ocupa na nação argentina, mas sobretudo pelo papel de extrema importância que essa cidade desempenha nas obras de

Roberto Arlt. Nesse sentido, cabe breve incursão na história dessa cidade, tentando explicitar pontos relevantes para o desenvolvimento do nosso trabalho.¹³

A fundação de Buenos Aires insere-se em um ciclo de descoberta e conquista de territórios americanos empreendidas principalmente por espanhóis e portugueses a partir do século XVI. Durante as primeiras décadas de conquista, os espanhóis fundaram vários assentamentos na América com o objetivo tanto de apoiar a ocupação dos territórios conquistados quanto de facilitar a vida e o intercâmbio entre seus povoadores. Tais assentamentos passaram também a funcionar como bases de defesa, no caso de ataques dos índios, e a dinamizar o comércio e as comunicações com a Espanha. O *Puerto Nuestra Señora Santa Maria de los Buenos Aires* foi um exemplo desses assentamentos e sua fundação foi empreendida por Pedro de Mendoza em 1536. Vários desses assentamentos foram abandonados poucos anos ou mesmo poucos meses depois de terem sido estabelecidos, por conta de diversos fatores, entre os quais o choque nada raro com os indígenas ou as precárias condições de abastecimento. Tal foi a sorte de Buenos Aires, despovoada por volta de 1541. Mas não por muito tempo: já em 1580, Juan de Garay funda pela segunda vez a cidade, dessa vez inscrita em movimento de consolidação interiorana das conquistas espanholas. A segunda fundação de Buenos Aires distingue-se da primeira por estar de acordo com uma idéia de ordem que então caracterizava, segundo Rama, várias das cidades latino-americanas fundadas pelos europeus (RAMA, 1985). A partir desse segundo movimento, a cidade consolida-se no sítio geográfico que será conhecido como estuário do Rio da Prata.

Desde sua segunda fundação, Buenos Aires praticamente viveu em espécie de grande isolamento, embora tenha se tornado sede de uma “Gobernación”, em 1617, e sede de um “Obispado”, em 1620. Boa parte desse isolamento devia-se à imposição do

¹³ Para a discussão que se segue, ver o excelente trabalho de GUTMAN e HARDOY (1992).

monopólio comercial por parte da Espanha, que beneficiava claramente os comerciantes de Lima na sua posição de intermediários entre os mercados do Vice-Reino do Peru e as metrópoles comerciais européias. Buenos Aires ficou, durante quase 150 anos, condenada a ser um porto praticamente fechado ao grande comércio, crescendo com muita lentidão no decorrer desse período. A situação começa a mudar a partir de meados do século XVIII, quando Buenos Aires, de acordo com a nova estratégia geopolítica da Espanha de manutenção do domínio sobre suas colônias, converte-se em capital do então criado Vice-Reino do Rio da Prata, em 1776. A partir dessa época, a cidade experimenta importante crescimento comercial e demográfico, transformando-se, de espaço marginal na esfera colonial, em ponto e porto de importância cada vez mais crescente.

Tomando parte ativa nos movimentos que culminaram com a independência política das colônias espanholas na América, Buenos Aires seguiu, durante todo o século XIX, crescendo e consolidando a sua hegemonia. Em 1810, Manuel Belgrano, líder das elites rebeladas de Buenos Aires, expulsa o vice-rei nomeado pela Junta de Sevilha e rompe os laços políticos e administrativos que uniam a cidade com a Espanha, iniciando o movimento de independência. Em 1816, era declarada a independência das Províncias Unidas do Rio da Prata, mas no interior do que hoje conhecemos por Argentina a luta ainda duraria algum tempo (BETHELL, 2000; ROCK, 1988). *Grosso modo*, podemos dizer que em termos políticos as lutas nos primeiros períodos da vida nacional argentina se davam entre os unitários, partidários de um governo central forte, e os federais, partidários de uma confederação de províncias autônomas. A cidade de Buenos Aires funcionou não poucas vezes como bastião unitário, o que levou a sangrentas guerras civis entre a cidade e as províncias, levadas a cabo principalmente pelos chefes locais, ou *caudillos*.

As guerras entre as províncias que questionavam a hegemonia de Buenos Aires, e que talvez tenham no período dos governos de Juan Manuel de Rosas (1829-1832, 1835-1852) sua face mais sangrenta e famosa, não impediram o crescimento da cidade, cuja população dobrou entre 1810 e 1852. Depois da queda de Rosas, as lutas entre a Confederação Argentina, formada pelas províncias do interior, e o governo de Buenos Aires culminaram com a separação desta em 1852, convertendo-se em verdadeiro Estado independente. Gradualmente, e principalmente por força de conveniências econômicas, as províncias foram persuadidas a aceitar o governo de Buenos Aires. Em 1880, as forças nacionais que haviam derrotado os exércitos de Buenos Aires intervêm na província e enviam ao Congresso Nacional projeto para converter a cidade em Capital Federal da Argentina, o que efetivamente acontece. Gutman e Hardoy argumentam que Buenos Aires converteu-se na expressão física e social de uma sociedade conservadora. Segundo eles, Buenos Aires era

[...] la ciudad liberal en la que se identificaban los valores de una clase satisfecha, orgullosa y convencida de su poder y de la validez de su estilo de vida, en contraste con una masa pobre y acrítica a la que se mantenía marginada de la vida política. (GUTMAN; HARDOY, 1992, p. 62)

Nessa mesma época, inicia-se um plano de grandes transformações na estrutura urbana da cidade, levada a cabo pelo intendente Torcuato de Alvear, que fez reformas em Buenos Aires, seguindo o mesmo desenho ideológico que animaria o prefeito Pereira Passos a reformar o Rio de Janeiro tempos depois. A cidade é palco de transformações físicas e também na esfera dos costumes, com a abertura de teatros, jornais, *boulevards*, escolas, que modificam a vida dos habitantes *porteños*.

Buenos Aires, durante o século XX, cresce rapidamente e afirma-se como a cidade mais importante do país. No plano físico, a cidade expande-se em ritmo vertiginoso, formando-se e povoando-se os diversos bairros que vão caracterizar a

capital. Destino final de muitos imigrantes, principalmente europeus, a população da cidade aumenta de forma rápida e impressionante. Segundo Scobie, a população da Área Metropolitana de Buenos Aires, que congrega a cidade de Buenos Aires e municípios adjacentes, cresceu de dois milhões de habitantes em 1914 para quatro milhões e seiscentos mil em 1947, passando dos sete milhões em 1960 (SCOBIE, 1964). Atualmente, o número de pessoas que vivem na Área Metropolitana passa dos onze milhões, sendo que quase três milhões vivem na cidade de Buenos Aires. Sem sombra de dúvida um dos maiores formigueiros humanos do planeta.

O cosmopolitismo e a europeização serão traços marcantes da cidade, ao ponto de Buenos Aires ficar conhecida como a “*Paris da América do Sul*”. Durante as décadas de 1980 e 1990, na Área Metropolitana, intensificaram-se problemas típicos das grandes metrópoles do chamado terceiro mundo, como o grande número de pessoas vivendo em precárias condições e sem serviços públicos adequados. Nos anos 1990, por conta de uma série de fatores, entre os quais não podemos deixar de assinalar a constante retração da participação do Estado em termos de políticas sociais, o aumento da pobreza no país e na Capital tomaram proporções dramáticas, culminando com a grave crise política, econômica e social que convulsionou o país em 2002, um dos capítulos mais tristes da história recente da Argentina. No caso de Buenos Aires, que já foi considerada a capital cultural da América do Sul e uma das cidades mais prósperas da América Latina, tornaram-se rotineiros os “panelaços”, as passeatas, os conflitos de rua, a violência. Como sempre parece ocorrer na história da Argentina, Buenos Aires foi e é o centro irradiante de tudo o que acontece no país. Para o bem ou para o mal.

Buenos Aires na literatura de Arlt

Talvez Buenos Aires seja, entre as grandes metrópoles ibero-americanas, aquela que carrega a especificidade da “dupla fundação”. No plano histórico, como vimos, a cidade tem duas fundações no tempo, em 1536 e em 1580. Bem mais tarde, no plano especificamente literário, percebemos que a fundação da cidade está inscrita também em dupla vertente: uma que percebe a cidade como símbolo da civilização, nas suas distintas acepções, e outra que a percebe como sintoma de corrupção, de desintegração, de queda. Os dois exemplos maiores dessas vertentes se cristalizam na literatura argentina no *Facundo*, de Sarmiento, com a cidade sendo expressão da civilização frente à barbárie, e no gaúcho mítico de Hernández, o *Martín Fierro*, com a exaltação da vida no campo.

Tendo em vista esse aspecto, em que pólo poderíamos incluir a literatura de Roberto Arlt? Se “el deseo de ciudad es más fuerte, en la tradición argentina, que las utopías rurales” e, por isso, “los escritores del primer tercio del siglo XX se inscriben mejor en el paradigma de Sarmiento que en el de José Hernández” (SARLO, 2003b, p. 24), então Arlt estaria melhor situado na tradição sarmientina de fundação literária da cidade, à diferença de Güiraldes e mesmo de Borges, escritores também dessa época.

Mas a questão não é tão simples assim. Se analisarmos a cidade de Buenos Aires, a forma como essa cidade é re-significada e como ela é construída na literatura de Arlt, principalmente no díptico *Los siete locos – Los lanzallamas*, percebemos que esse espaço guarda muito pouco de uma visão otimista de civilização. Ao contrário, é a própria civilização, na especificidade sociohistórica de sua configuração, que aparece a Arlt como modelo para a construção de uma visão caótica, plural e expressionista da

capital argentina. Os textos arltianos são, ao mesmo tempo, herdeiros de Sarmiento e transformadores dessa tradição, algo bastante característico em sua literatura.

Perceber a cidade nos romances arltianos será operação que passa, primeiramente, pela criação de espaço urbano específico, espaço urbano tipicamente literário:

Dos elementos complementarios facilitan por su hábil combinación la aparición de dicho marco espacial: el papel decisivo atribuído en la narrativa arltiana al observador, al espectador, por no decir en algunos casos, al mirón, y la movilidad de los protagonistas. Así, pues, la hipertrofia del código de la visión y la multiplicidad de los desplazamientos desembocan directamente en una quisquillosa radiografía de la urbe y un implacable desarme de los mecanismos que estructuran el cuerpo social de la Argentina de principios de siglo XX. (RENAUD, 1989, p. 197)

A preponderância da visão, da observação e os constantes deslocamentos dos personagens e da narrativa arltiana pela cidade são os fatores primordiais na construção do espaço narrativo. Esses dois aspectos conjugados nos fazem pensar na emergência de um *flâneur* a desempenhar papel de extrema importância na construção narrativa. Mas um *flâneur* um pouco distinto, como veremos.

A figura do *flâneur*, pensada aqui como na clássica interpretação benjaminiana da obra de Charles Baudelaire (BENJAMIN, 1989), opera, primordialmente, a partir desses dois códigos, a visão e o deslocamento pela cidade:

O *flâneur* como tipo o criou Paris. [...] Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a Terra Prometida do *flâneur*, “a paisagem construída puramente de vida”, como a chamou certa vez Hofmannstahl. Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. (BENJAMIN, 1989, p. 186)

A cidade transforma-se em paisagem devido à experiência da *flânerie*. E essa atividade proporciona aos artistas novos materiais, retirados da observação do ambiente urbano, mas não apenas disso, a partir dos quais eles podem criar suas obras. A

observação e as cotidianas viagens pela cidade dão, então, aos artistas, a matéria-prima para sua criação estética. Pelo menos para aqueles nos quais a *flânerie* é traço marcante.

A *flânerie*, dessa forma, atua na modificação de várias relações presentes no espaço urbano. Uma delas é aquela existente entre a rua e a moradia. A relação com a rua passa a ter, em certo sentido, algo da relação que se estabelece com o interior, com a própria moradia:

Os parisienses transformam as ruas em interiores. [...] Pois assim como a *flânerie* pode transformar toda a Paris num interior, numa moradia cujos aposentos são os quarteirões, não divididos nitidamente por soleiras como os aposentos de verdade, por outro lado, também, a cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras. (BENJAMIN, 1989, p. 192)

É nesse sentido que Benjamin considera as ruas como a morada do coletivo, pois a aproximação desses dois espaços, a morada e a rua, permite ao *flâneur* passear pela cidade como se estivesse passeando pelo seu próprio quarto. E vice-versa:

O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. [...] Esta é a chave para o esquema do *voyage autour de ma chambre* (viagem ao redor do meu quarto) [...]. A inebriante interpenetração da rua e da moradia que se consuma na Paris do século XIX – e sobretudo na experiência do *flâneur* – tem um valor profético. (BENJAMIN, 1989, p. 191; 194-195)

A profecia aludida por Benjamin cumpre-se em vários produtos culturais dessa época de grandes e intensas mudanças. A narrativa de Arlt, por exemplo, traz algumas dessas características da *flânerie* modificadas. Segundo Beatriz Sarlo, o olhar que o personagem e a narrativa arltianos lançam sobre a cidade

[...] ignora o deslocamento tranqüilo pelo espaço da cidade, conserva pouco do ócio do *flâneur* ou do viajante; em vez disso, é o olhar que produz configurações estéticas ou urbanas ideais. [...] Trata-se de, ao mesmo tempo, denunciar Buenos Aires e percebê-la: nesse sentido, a visão renuncia (em diversos graus) tanto à neutralidade, quanto à aceitação reconciliada com o presente. (SARLO, 1993, p. 223-224)

Diferentemente da análise benjaminiana, para quem “a ociosidade do *flâneur* é uma demonstração contra a divisão do trabalho” (BENJAMIN, 1989, p. 199), Erdosain, personagem de Arlt, perambulava pela cidade angustiado, não tanto pela sua condição de ladrão às portas do cárcere, mas sim pela consciência de sua posição na engrenagem social. Ele, que trabalhava como cobrador em uma companhia açucareira, experimentava tristeza imensa por carregar “de cuatro a cinco mil pesos mientras, [...] malamente alimentado tenía que suportar la hediondez de una cartera de cuero falso” (ARLT, 2000, p. 13). Era esse o estado que o impelia à perambulação pela cidade: angústia, não ócio.

Vagabundé toda la tarde. Tenía necesidad de estar solo, de olvidarse de las voces humanas y de sentirse tan desligado de lo que lo rodeaba como un forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren. Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, por las esquinas de Charcas y Sáenz Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados. Sus pies, en las veredas blancas, hacían crujir las hojas caídas de los plátanos, y fijaba la mirada en los ovalados cristales de las grandes ventanas, azogados por la blancura de las cortinas interiores. Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía, otro mundo para el que ahora su corazón latía con palpitaciones lentas y pesadas. (ARLT, 2000, p. 28-29)

Por um lado, a narrativa arltiana transforma o deslocamento ocioso do *flâneur* em fuga desesperada pelas ruas da cidade. Por outro, sua estética ficcional constrói implacável correlação entre o exterior e o interior: não do tipo estabelecido entre a rua e a moradia, no caso do olhar de Baudelaire visto por Benjamin, mas sim entre a percepção da cidade e a construção do espaço interior, psicológico dos personagens e da narração:

Erdosain se detiene espeluznado. Es como si le encarrilaran el pensamiento en una elíptica metálica. Cada vez se alejará más del centro. Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rascacielos, rasca estrellas, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dinamos, socavones de tierra, rieles, más abajo vidas, suma de vidas. [...] Todo es inútil. Si se hiciera

un agujero que pudier llegar al otro lado de la tierra, allí también se encontrarían sufrimientos. Turbinas. Cárceles. Super rascacielos. Dinamos que zumban, minas, arsenales. Puertas de casas. Hombres que toman amorosamente a su gato por el vientre. (ARLT, 2000, p. 461)

Ao negar a gratuidade dos deslocamentos de seus personagens pela paisagem da cidade, Arlt inscreve sua literatura em espaço distinto daquele espaço que possibilitou o *flâneur* baudelariano. Na verdade, o *flâneur*, como tipo, é invenção da modernidade, da relação estreita que se estabeleceu entre as grandes metrópoles e as inovações técnicas dos séculos XIX e XX. E como a modernidade não foi sentida de maneira semelhante nos distintos espaços em que ela operou, também o tipo de *flâneur* de cada lugar guarda, acreditamos, especificidades próprias de seu ambiente. Em uma cidade de modernidade periférica como Buenos Aires, para usar a expressão de Beatriz Sarlo, resulta claro que a resposta estética criada por Arlt traga diferenças em relação ao “modelo” europeu. Isso é visto na negação do ócio do deslocamento pela urbe e na relação distinta entre o espaço externo e o espaço interno de seus personagens.

Embora Buenos Aires já estivesse presente, de alguma forma, em vários romances da literatura argentina anteriores a Arlt, esse escritor é “el primero en poner en el centro de sus relatos la interdependencia entre la ciudad y el hombre” (GNUTZMANN, 2001, p. 77). É interessante ressaltar que essa interdependência aparecerá no escrito transfigurada e essa transfiguração se dará, principalmente, a partir de um vocabulário retirado dos conhecimentos técnicos e científicos que circulavam na época, como vimos no capítulo anterior, e dos quais o autor deve muito da sua formação e da sua especificidade criadora:

Marchan silenciosos, dejando atrás silos de portland agrupados como gigantes, oblicuos brazos de guinches rebasando las cabriadas de los talleres, torres de transformadores de alta tensión erizadas de aisladores y más enrejadas que cúpula de

“superdreadnought”. De la boca de los altos hornos se escapan flechas de gas azul, la comba de una cadena corta el espacio entre dos plataformas de acero, y un cielo con livideces de mostaza se recorta sobre las callejuelas. [...] El Rufián Melancólico ha entrado ahora en una zona tan intensamente luminada, que visto a cincuenta metros de distancia, parece un fantoche negro, detenido a la orilla de un crisol. Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre. Cabriadas en alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla. Haffner gira lentamente da cabeza, como un fantoche hipnotizado por el reverbero de un crisol. (ARLT, 2000, p. 348)

Ao lado do vocabulário técnico com que Arlt constrói seu espaço urbano, percebemos nos romances marcante e deliberada geometrização do espaço. Buenos Aires, ali, aparece sob entrecruzamento de linhas, planos, diagonais, retas, que produz sensação de vertigem por conta do ritmo veloz com que na narrativa desfilam ruas, avenidas, bairros e, principalmente, por conta dos deslocamentos dos próprios personagens nesse espaço pelos modernos meios de transporte da modernidade:

Las luces verdes y rojas del subterráneo le encandilaron los ojos por un instante, luego volvió a cerrar los ojos. En la noche, el tren comunicada su trepidación a los rieles, y la masa multiplicada por la velocidad, imprimía a sus pensamientos el vértigo de una marcha igualmente implacable y vertiginosa. Cracc... cracc... cracc, arrancaban las ruedas en cada junta de riel, y esse monorritmo sordo y formidable le alivianaba de su rencor, tornaba más ligero su espíritu, mientras que la carne se dejaba estar en la somnolencia que comunican a los sentidos la velocidad. (ARLT, 2000, p. 191)

Mas a fisionomia da cidade moderna arltiana, diz Renaud, não se reduz a mera acumulação de linhas, fragmentos soltos e verticais. Esses elementos dispersos se articulam até criar áspera poesia geométrica marcada por figuras mais complexas, como o retângulo, o paralelepípedo e “sobre todo el cubo, cuya presencia insólita no tarda en revelarse angustiosa” (RENAUD, 1989, 202):

¡Cuántos senderos había en su cerebro! Pero ahora iba hacia el que conducía a la fonda, la fonda enorme que hundía su cubo taciturno como una carnicería hasta los últimos repliegues de su cerebelo, y aunque el relieve de ese cubo que nacía en su frente y terminaba en la nuca, era de veinte grados, las minúsculas mesitas con los landruncitos adultos no resbalaban por el piso como hubiera sido lógico, sino que el cubo se enderezaba bajo el contrapeso de una costumbre instantánea, la de pensar en él, y su carne acostumbrada ya a la velocidad multiplicada por la masa del tren eléctrico, se dejaba estar en una inercia vertiginosa; y ahora que el recuerdo había vencido la inercia de todas las células, aparecía ante sus ojos la Fonda, como un cuadrilátero exactamente recortado. (ARLT, 2000, p. 192)

Uma vez mais a estética arltiana estabelece relação profunda entre o espaço externo e o espaço interno do personagem. Mas trata-se de relação distinta. Como sentenciamos Renaud,

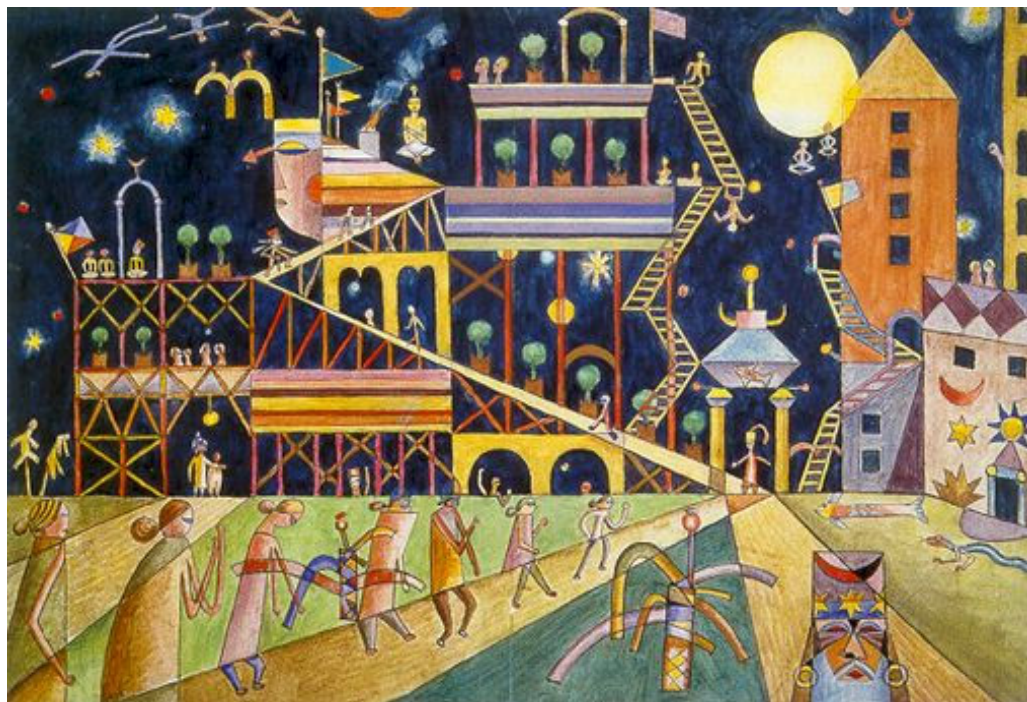
Es tal la ósmosis entre la configuración del espacio exterior y del espacio mental de los protagonistas, tan grande la capacidad de desbordamiento del mundo geométrico de la ciudad que el cubo termina por imponerse en forma represiva, por presionar la afectividad de los personajes más destacados de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. (RENAUD, 1989, p. 202)

Essa geometrização presente no texto não é característica exclusiva do trabalho literário de Arlt. Ela está presente em muitos outros campos da criação artística argentina. Não podemos esquecer que falamos dos anos 1920, auge dos chamados movimentos de vanguarda, tanto na Europa quanto na Ibero-América (SCHWARTZ, 1995).

Na Argentina, assim como no Brasil, um grupo de artistas esteve à frente desse movimento de inserção da arte local no fluxo criativo que propunha as vanguardas internacionais. Um desses artistas é o pintor Xul Solar. Nascido na província de Buenos Aires em 1887, era um artista inquieto, interessado pelas mais distintas atividades. Aldo Pellegrini enumera algumas delas:

A reforma da linguagem, a criação do “*neocriollo*” e da “*panlígua*”, às quais ele acrescenta um sistema de escrita pictórica. Ele elabora um jogo complicado baseado na estrutura do jogo de xadrez. Modifica o jogo de cartas e o tarô. Cria um teatro de marionetes com personagens que representam os signos do zodíaco (uma espécie de teatro do destino). Modifica o piano e a notação musical. Se interessa pela arquitetura e desenha planos de alojamentos para o delta do Tigre, assim como moradias urbanas, em que une uma grande fantasia ao sentido funcional. (PELLEGRINI, 1992, p. 233)

Mas é na pintura que Xul Solar encontra sua grande forma de expressão. Depois de longa temporada na Europa, na qual ele trava contato com os diversos movimentos de vanguarda, retorna a Buenos Aires e ingressa no grupo de artistas, entre os quais figura Borges, envolvidos na publicação da revista *Martín Fierro*, periódico portenho que busca disseminar a arte moderna e seus fundamentos teóricos para o público argentino. Data dessa época uma série de quadros do artista, a exemplo dos ilustrativamente apresentados a seguir, que trazem a problemática da cidade e seu interesse em transformá-la em fonte de pesquisa e local privilegiado para projetar, na pintura, soluções que conciliem arte, ciência e novas tecnologias (KERN, 2008, p. 2).



Xul Solar, *Vias*, 1925, Aquarela.



Xul Solar, *Fecha Pátria*, 1925, Aquarela.



Xul Solar, *Ciudad*, 1929, Aquarela.



Xul Solar, *Ciudad y Abismos*, 1946, Aquarela.

A cidade como paisagem foi uma obsessão que Xul Solar compartilhou com vários artistas argentinos da época, inclusive com Arlt:

A cidade de Xul é moderna, verticalizada, estruturada por signos dos novos tempos – avenidas, aviões, máquinas voadoras fictícias, transatlânticos – que representam a velocidade do mundo moderno e o interesse do artista pelas novas tecnologias, lado a lado, a seres fantásticos. Ele configura a cidade, em geral, de forma frontalista, na qual a multidão e as bandeiras de distintas nacionalidades revelam o cosmopolitismo da mesma, porém sem deixar de conectá-la com a sua imaginação mística e técnico-científica, ao inserir símbolos de diferentes convicções religiosas e as invenções mecânicas recentes. (KERN, 2008, p. 12)

De acordo com Beatriz Sarlo, a representação da cidade moderna em Xul Solar não enfatiza a idéia de caos urbano, e sim a de ordem racional (SARLO, 2003b, p. 31). Ao olhar para a cidade, Xul Solar não somente a observa, mas tenta reformá-la, a partir dos códigos retirados das experiências pictóricas.

De tal sorte, “ao propor uma contrapartida visual à pluralidade caótica da cidade moderna”, Xul Solar

[...] confia en la capacidad organizativa del espacio para sintetizar elementos conflictivos de diferente origen. La ciudad, campo de batalla simbólico, puede ser también un plano de resolución de la mezcla. Las banderas abundan en esos paisajes de Xul [...]. Esas banderas hablan las lenguas de nacionalidades diferentes y definen un espacio donde es posible un despliegue optimista de las diferencias de origen. (SARLO, 2003b, p. 31)

Arlt também olha para Buenos Aires com visão reformadora. Em seu quarto romance, *El amor brujo*, notamos triplo movimento do olhar: a percepção do espaço urbano, a renúncia do que encontra e a tentativa de reforma desse espaço. O engenheiro Estanislao Balder, protagonista do romance, tem um plano para reformar a cidade e dotá-la de um tipo de habitação mais condizente com os novos tempos: “Su proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo.” (ARLT, 2002, p. 51).

Compartilha Arlt esse olhar reformador, que percebe a cidade, a nega e procura transformá-la, com outros intelectuais que pensam Buenos Aires nessa época. Beatriz Sarlo mostra como Wladimiro Acosta, arquiteto russo emigrado a Buenos Aires, que passou pela experiência do expressionismo alemão, desenvolve um projeto de edifício bastante parecido com o projeto do engenheiro de Arlt: o *city-block*, arranha-céu em forma de cruz (SARLO, 2004, p. 48-53). Só que Balder vai além. Seus edifícios em forma de “H” não revolucionam o espaço urbano apenas pela forma de sua disposição, mas principalmente pela matéria com que tais edifícios seriam construídos:

Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. Y entonces, en vez de calcular estructuras de acero para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilónicas, perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad. Sus compañeros se reían. ¿Cómo resolvería el problema del reflejo? Y si respondía que, de acuerdo a los estudios de la óptica moderna, colocarían los cristales, de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris, las carcajadas menudeaban. (ARLT, 2002, p. 51)

Esse cenário de ficção científica conjuga as matérias que obcecaram Arlt e com as quais ele constrói suas ficções. As formas que ele considera próprias da modernidade, como o cobre, o alumínio, o cristal, estão juntas com os milagres imaginados de uma metalurgia que tem bastante de alquimia e de fantasia de inventor (SARLO, 2004, p. 52). A cidade de Roberto Arlt, à semelhança daquela de Xul Solar, da de Acosta ou mesmo da cidade de Fritz Lang em *Metropolis*, inscreve-se nesse espaço de representação transformadora da grande cidade moderna, em que o sonho, o delírio, a proposta e a invenção caminham juntos na transfiguração de um olhar e na cristalização estética dessa percepção. Mas, diferentemente dos outros, os materiais com que Arlt constrói suas representações de cidade não são retirados dos saberes tradicionais, nem de expressões artísticas prestigiosas, como a pintura, a arquitetura, o

cinema. Ele constrói sua literatura com materiais retirados de manuais baratos de vulgarização científica que, como vimos, compunham o universo de formação para alguns intelectuais oriundos de certas camadas da sociedade argentina.

Talvez por isso sua representação da cidade não escape de certa contradição, de certa ambigüidade ao longo de sua obra. Como vimos, se a percepção da cidade pode vir acompanhada de projetos reformadores, ela pode também estar fadada a ser espaço opressor, aniquilador para o ser humano. Nos dois romances de Arlt, *Los siete locos* – *Los lanzallamas*, encontramos uma condição humana ambígua, já que ali o homem se sentirá, ao mesmo tempo, fascinado pelo novo que a modernidade representa e atormentado, desamparado, por conta de uma solidão, um sentimento intimamente relacionado com a cidade. Erdosain expressa esse sentimento de maneira singular:

Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, “la zona de angustia”. Erdosain se imaginaba que la dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba graficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos tan espesos como las ovas de un arenque. Esta zona de angustia, era la consecuencia de sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a outro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo. (ARLT, 2000, p. 10).

Um sentimento de angústia relacionado com a cidade. Dito de outra forma, a angústia, consequência dos sofrimentos humanos, é significada, é simbolizada no romance como uma zona, como uma região que pertence à cidade. A cidade, a vida nas grandes metrópoles modernas, com todas as suas problemáticas e contradições, é a causa mesma dessa angústia. Em outra passagem do texto, vemos isso de forma ainda mais patente: “Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre, lo

moldean cobarde, astuto, envidioso y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardia.” (ARLT, 2000, p. 177).

Cidade e angústia, melhor dizendo, angústia e cidade, angústia humana por causa da vida na cidade é um tema caro à literatura de Arlt, pois, como argumenta Rivera, “la idea desesperanzada del hombre solitario y atrapado en esa cosa contra natura que son las grandes ciudades” (RIVERA, 1993, p. 797) é uma marca da escrita arltiana. Nesse mesmo sentido, Beatriz Sarlo argumenta que

A percepção da modernidade como espaço de alta tensão, de desordem paroxística, [...] traz no texto de Arlt a imagem, não por estar reiterada, menos significativa, da cidade como prisão: novamente um espaço da angústia. (SARLO, 1993, p. 229)

A discussão aqui suscitada nos mostra que o sentimento de angústia causado pela vida nas grandes cidades modernas, como Buenos Aires nos anos 1920, representa, na obra de Arlt, papel significativo, constituindo evento figural de grandeza ímpar para os desdobramentos da literatura argentina neste século.

CONCLUSÃO

Este trabalho aproximou-se da obra narrativa de Roberto Arlt, particularmente de seus livros *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* e *El amor brujo*, procurando dimensionar a amplitude e a especificidade de seu fazer literário e sua relação com o tempo e o espaço em que produziu sua literatura.

Intitulamos o primeiro capítulo **A literatura de Arlt: um cruzado direto no queixo**, lançando mão da metáfora que o próprio autor emprega para caracterizar sua escrita. Trata-se de um golpe do boxe, o cruzado, a revelar a força e o desconcerto causados pela peculiaridade de sua literatura. Assinalamos esse desconcerto como a criação, em Arlt, de estratégia de composição textual que se cristaliza na configuração de espaço narrativo a que chamamos de desvio. Este espaço permite deslocar, com sua forma heterogênea de ser, de se constituir, as categorias tradicionais de leitura, composição e compreensão textuais, construindo escrita autêntica e peculiar, na qual os elementos distintos que a compõem interagem na sua formação.

Esse desvio constitutivo da escrita se percebe a partir de dois elementos. O primeiro, em características do grotesco que surgem no texto. Esse elemento aparece na escrita de Arlt como um dos modos aglutinantes privilegiados na feitura da obra, como uma das formas de operar a síntese de elementos heteróclitos. O grotesco surge como elemento organizador fundamental na narrativa arltiana, permitindo ao autor construir sua ficção a partir de materiais bastante distintos, desviados de seus significados comuns e, por isso, inovadores.

O outro elemento que configura o espaço do desvio é o folhetim. Na verdade, o que vemos na obra de Roberto Arlt são traços do folhetim inseridos na narrativa, mas traços modificados, transformados. O texto arltiano rompe com o contrato que o folhetim estabelece entre autor e leitor por duas formas: ao criar uma obra que é, ao mesmo tempo, continuação e obra nova e não cumprindo com as

expectativas prometidas no livro anterior. Esses aspectos configuram espaço narrativo cujo efeito desvia as expectativas de legibilidade convencional, criando uma literatura singular e muito instigante.

No capítulo segundo, **A mescla como estética**, discutimos alguns aspectos da literatura de Arlt, inserindo-a em contexto mais amplo de referência social e histórica. Trata-se das primeiras décadas do século XX, época de profundas e velozes transformações. De acordo com nossa ótica, a tônica desse período pode ser fixada em uma grande mistura de elementos na gestação de outros aspectos. Tentamos evidenciar que essa mescla de elementos distintos não deixa de estar carregada de contradições, tensões, conflitos, ainda mais se a tomarmos no espaço ibero-americano.

Por conta disso, discutimos esse elemento tendo por referência alguns autores que também pensam essa questão. É o caso de Néstor García Canclini e seu conceito de hibridismo cultural; de Ángel Rama e a idéia de transfiguração narrativa; e Antonio Cornejo Polar e suas idéias de heterogeneidade e totalidade contraditória. Um elo que traçamos entre tais autores é a percepção de que a aproximação a textos literários significativos produzidos no continente ibero-americano deve ser feita levando-se em consideração a heterogeneidade da constituição de tais objetos, principalmente nas suas relações com as sociedades também heterogêneas das quais fazem parte, e a mescla desses elementos na feitura das obras.

Nesse sentido, consideramos a literatura de Arlt como uma literatura da mescla, uma literatura que traz esse aspecto como fundamental na sua gestação. Porque ela traz na sua configuração a junção de elementos heterogêneos e também explicita o conflito, as tensões, as soluções que se materializam no escrito, revelando algo a mais da sociedade com que sua obra dialoga. No caso de Roberto Arlt, percebemos essa mescla nas relações entre os saberes técnicos que circulavam nas camadas marginalizadas da

sociedade portenha e a formação e a construção da obra de alguns intelectuais oriundos dessas mesmas camadas.

Em **Arlt em Buenos Aires**, último capítulo, discutiu-se a relação da literatura de Arlt com a cidade de Buenos Aires. Tomando o conceito de representação, retirado da reflexão crítica de autores como Michel Maffesoli, Erich Auerbach, Roger Chartier, percebemos o sentido e o alcance da construção do espaço urbano na obra artiana. Esse espaço foi construído a partir da junção da visão da cidade com os deslocamentos dos personagens de Arlt por ela. Essa junção nos levou a perceber o olhar de Arlt como o olhar de um *flâneur*, mas um *flâneur* com características distintas. Não mais o ócio a ditar o deslocamento gratuito do *flâneur* benjaminiano, mas a angústia e o desespero da fuga de Erdosain pelas ruas de Buenos Aires.

Talvez por isso as representações que Arlt constrói sobre a cidade de Buenos Aires são representações que ele compartilha com outros artistas e intelectuais do período, mas que têm sua carga de especificidade. Diferentemente dos outros artistas exemplificados no nosso estudo, os materiais que Arlt utiliza para construir sua cidade são retirados de depósitos desprestigiados na distribuição desigual dos bens simbólicos na sociedade capitalista, com implicações caras à obra do autor.

Maryse Renaud, em texto que traça as relações entre a obra de Arlt e a estética expressionista alemã, comenta o destino de dois personagens de *Los lanzallamas* com uma imagem que bem poderíamos subscrever como marcante da literatura do escritor:

Abandonan la ciudad inhumana, sin hombres verdaderos, sin dioses, sin fe, el desierto geométrico de silencio y sufrimiento. Salen para otras tierras, sugiriendo la necesaria liberación de lo imaginario, la belleza de la palabra mítica y la plenitud de una vida en que fuese posible soldar los fragmentos dispersos del ser. El lenguaje emigra con ellos, invencido, y con ellos la ficción, mítica concatenación de verdades y mentiras, de objetividad y subjetividad, de ideología y fantaseo, impone su alucinada, candorosa, energética visión expresionista. (RENAUD, 2000, p. 709)

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALONSO, Aristides. O grotesco: transformação e estranhamento. *Comum*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 16, p. 64-80, jan.-jun. 2001.

ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Edición Crítica. Buenos Aires: ALLCA XX, 2000.

_____. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 2002.

_____. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada, 2004a.

_____. *Aguafuertes porteñas*. 12. ed. Buenos Aires: Losada, 2004b.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB, 1999.

BARRETTO, Eleonora Frenkel. O lunfardo nas traduções brasileiras de Los siete locos. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/36/506.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2008.

BASTOS, Hermenegildo. *Formação e representação*. Brasília, 2006. 30 f. Ensaio (Disciplina Gravitações do Realismo na Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNAND, Carmen. *Historia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999.

BETHELL, Leslie (Ed.). *Historia de América Latina*. La independencia. Barcelona: Editorial Crítica, 2000. v. 5.

BORGES, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

BORRÉ, Omar. *Arlt y la crítica (1926-1990): estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones América Libre, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella. Cultura e história: uma relação possível. In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester. *Cultura: substantivo plural*. São Paulo: Editora 34, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CORREAS, Carlos. *Arlt literato*. Buenos Aires: Atuel, 1995.

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GILMAN, Claudia. Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt. *Cuadernos hispanoamericanos*, Los complementarios, Madrid, n. 11, p. 77-94, jul. 1993.

GNUTZMANN, Rita. La relación hombre – ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt. In: SARAIVIA, José Morales; SCHUCHARD, Barbara (Ed.). *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt: política y locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

GUTMAN, Margarita; HARDOY, Jorge Enrique. *Buenos Aires: historia urbana del área metropolitana*. Madrid: MAPFRE, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. Una ciudad entra en el siglo XX. In: GUTMAN, Margarita; REESE, Thomas. *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagens da cidade: representações da modernidade*. Disponível em: <<http://sbph.org/reuniao/26/trabalhos/Maria%20Lucia%20Bastos%20Kern.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

KORN, Francis; ROMERO, Luis Alberto. Introducción. In: KORN, Francis; ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires/Entre guerras: la callada transformación, 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2006.

LARRA, Raul. *Roberto Arlt: el torturado*. 6. ed. Buenos Aires: Leviatan, 1986.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MEDEIROS, Valerio. *O grotesco em Baudelaire*. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/novos_garrafa_2/ensaio_o_grotesco.doc>. Acesso em: 25 jan. 2008.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORSE, Richard M. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 205-225, 1995.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PAULS, Alan. Arlt: la maquina literaria. In: SOSNOWSKI, Saul (Org.). *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

PERSICO, Adriana Rodríguez. Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos. *Cuadernos hispanoamericanos*, Los complementarios, Madrid, n. 11, p. 5-14, jul. 1993.

PELLEGRINI, Aldo. Xul Solar: explorador de arcanos. In: SCHWARTZ, Jorge; ALCALÁ, May Lorenzo (Org.). *Vanguardas argentinas: anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PIGLIA, Ricardo. Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria. In: MANCINI, Adriana et al. *Ficciones argentinas: antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

_____. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RENAUD, Maryse. La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. In: CAMPRA, Rosalba (Coord.). *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini Editori, 1989.

_____. *Los siete locos* y *Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo*. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Edición Crítica. Buenos Aires: ALLCA XX, 2000.

RIVERA, Jorge B. Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial América Latina, 1993. v. 2.

ROCK, David. *Argentina: 1516-1987*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Cultura urbana e modernidade: um exercício interpretativo. *In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester. Cultura: substantivo plural.* São Paulo: Editora 34, 1996.

ROMERO, Luis Alberto. La política en los barrios y en el centro: parroquias, bibliotecas populares y politización antes del peronismo. *In: KORN, Francis; ROMERO, Luis Alberto. Buenos Aires/Entreguerras: la callada transformación, 1914-1945.* Buenos Aires: Alianza Editorial, 2006.

SAÍTTA, Sylvia. Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas. *Cuadernos hispanoamericanos*, Los complementarios, Madrid, n. 11, p. 59-69, jul. 1993.

SARLO, Beatriz. Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada. *In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). Literatura e história na América Latina.* São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Roberto Arlt, excêntrico. *In: ARLT, Roberto. Los siete locos – Los lanzallamas.* Edición Crítica. Buenos Aires: ALLCA XX, 2000.

_____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2003a.

_____. *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires: Seix Barral, 2003b.

_____. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

_____. Modernidade e mescla cultural. *Risco*, Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 87-92, fev. 2006.

SAUVEUR-HENN, Anne Saint. Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900. *In: SARAIVA, José Morales; SCHUCHARD, Barbara (Ed.). Roberto Arlt: una modernidad argentina.* Madrid: Iberoamericana, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Edusp, 1995.

SCHWARTZ, Jorge; ALCALÁ, May Lorenzo (Org.). *Vanguardas argentinas: anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCOBIE, James S. *Argentina: a city and a nation*. New York: Oxford University Press, 1964.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. *In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil: República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

VIÑAS, David. Arlt: robar y salir corriendo. *In: MANCINI, Adriana et al. Ficciones Argentinas: antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

_____. *Literatura argentina y política: de Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005. v. 2.

WHITE, Hayden. La historia literaria de Auerbach: causalidad figural e historicismo modernista. *In: ALMERIA, Luis B.; ESCRIG, José A. (Org.). Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco/Libros, 2005.

ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hachette, 1987.