

A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt

Abstract: The present work aims at analysing some Arltian narrative and other texts, in which the use of expressionistic procedures of composition is found (these include the use of hyperbole when referring to space and characters, pathetic intensity, the depiction of moral failure, grotesque proportions, hardness of traits, the use of rhythmically simple popular language). I also consider expressionism's aesthetic-ideological role in respect of Arlt's work itself, and in the cultural context of its production. The analysis uses as a frame of reference the characteristics attributed to expressionistic realism by M. de Micheli, and postulates the location of Arlt's work within the Argentine literary vanguard.

Keywords: Argentinean vanguard, expressionist realism.

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo a análise de alguns textos narrativos e paratextos de Arlt, nos quais se encontra o uso de procedimentos de composição expressionistas (entre outros, o uso da hipérbole no tratamento do espaço e personagens, a intensidade patética, a figuração do fracasso moral, as proporções grotescas, a dureza do traço, o uso de uma linguagem popular e de um ritmo simples). Também é considerada a função estético-ideológica do expressionismo na obra arltiana e no contexto cultural de sua produção. A análise toma como referência as características atribuídas por M. de Micheli ao realismo expressionista e postula a posição da obra de Arlt na vanguarda literária argentina.

Palavras-chave: vanguarda argentina, realismo expressionista.

A tensão criada pelas vanguardas entre uma linguagem pensada apenas como comunicação e a linguagem poética, e o questionamento de ambas em torno das noções herdadas de “estilo” e “linguagem artística” estarão na base da produção arltiana na década de vinte. Esta ruptura aparece na narrativa arltiana sob a forma da heterogeneidade e do espontaneísmo do registro conversacional – pelo qual a linguagem falada e cotidiana ganha uma nova função – e como temática inscrita na ação narrativa.

Assim, se entre os grupos da vanguarda européia predomina a postulação de uma anarquia contra o sistema (no limite, entre os surrealistas, a recusa violenta da comunicação), através do

questionamento das normas ortográficas, sintáticas e dos preceitos estilísticos; a vanguarda martinfierrista adotará, frente a estas noções, uma posição marcada pela moderação. Neste sentido, e no que tange especificamente à linguagem poética, enquanto os futuristas russos e os surrealistas propunham a refundação do próprio conceito, a vanguarda martinfierrista argentina, pelo contrário, persistiu na consideração do “escrever bem” e na noção de “estilo” que essa consideração implicava, embora questionasse as formas prediletas da geração anterior (a musicalidade excessiva dos modernistas ou o facilismo costumbrista). Assim, Borges dirá que o “escrever bem” é “eso de la bien plantada sentencia y del verbo no obligatorio” (1994, p. 144).

Funcionando como valores, essas noções relativas ao “escrever bem” operaram divisões e condenações no campo literário. No caso de Arlt, constantemente lembrado desta “falta” por amigos e detratores, constituirá na prática, contemporaneamente, uma dificuldade para publicar sua obra narrativa e estorvará a elaboração de um julgamento crítico mais imparcial. No entanto, será ele quem, de fato, realizará em sua prosa narrativa a confusão de gêneros e a substituição da “escritura artística” por uma heterogênea —que aproxima arte e vida, linguagem poética e oralidade—, proposta pelos movimentos de vanguarda mais radicais.

Sobre um sistema de exclusões operado, entre outras, pela persistência desta noção de “estilo” e pelas distinções relativas ao conhecimento e uso das línguas estrangeiras “de prestígio” por parte de diversos grupos de intelectuais, a narrativa arltiana afirma, em palavras de B. Sarlo (1988, p. 62), “la potencialidad productiva de la transgresión” do cânone, a partir de uma formação realizada em diversas práticas discursivas, cujas produções funcionam como materiais em sua obra: do folhetim francês e o realismo russo e francês (nas edições baratas das traduções) ao jornalismo e à novela sentimental. Decorre daí também sua relação diferenciada com o âmbito da recepção, no sentido de que tanto um sistema quanto o outro (o da novela periódica e o jornalístico) se preocuparam em atingir um público cada vez maior, ampliando o mercado de consumo literário.

Em relação ao campo literário da década de vinte, Arlt manteve contatos com ambos os grupos em debate, sem, no entanto, fazer parte do comitê editorial de nenhuma das publicações dos de Florida ou Boedo, embora compartilhasse com estes últimos o interesse pelos setores mais marginalizados da sociedade.

Neste meio, Arlt produz uma obra singular, entre outras razões, pela sua heterogeneidade em vários planos. Esta característica da es-

crita arltiana funda-se, por um lado, em suas primeiras leituras de novelas de aventuras, de textos sobre temas esotéricos e ocultismo, de Baudelaire, Verlaine, Dickens, Nietzsche, de livros técnicos e, enfim, de todos os textos disponíveis na Biblioteca Anarquista e no Centro Florencio Sánchez do bairro de Flores. A estas leituras somaram-se o realismo francês, russo e espanhol, Cervantes, Quevedo e a *picaresca* espanhola; entre os autores locais: Mariani, Carlos de la Púa, Last Reason, Güiraldes, Carriego, Gálvez, os costumbristas etc.

Por outro lado, além destas leituras, outro material importante para a sua produção narrativa foi seu interesse permanente, já citado, respeito dos setores socialmente marginalizados: algo que compatibilizaria profissionalmente com sua função como repórter policial para o jornal *Crítica*, em 1927, mas que manteria como constante nas *aguafuertes*, nos contos e romances, e também nas peças de teatro.

As *aguafuertes*, produção que cobre diariamente os anos de 1928 a 1942 (de 5.VIII.1928 a 27.VII.1942), são particularmente significativas pelas características do gênero, pelo que representam como registro e micromodelo narrativo e pelos aspectos que tangem à língua em uso por parte dos setores sociais nelas tematizados.

Enquanto gênero, trazem para a literatura seus elementos e procedimentos plásticos característicos, tais como a expressão incisiva e forte, a marca do registro direto e o uso do ácido como meio de revelação do que, na placa social, se apresenta como fenda; ou, mais diretamente ainda, a apresentação da mordacagem inicial de traços à espera de um acabamento feito a ponta-seca. Estes elementos permitiram a Arlt a elaboração de um registro e o exercício de uma crítica sociais de amplo espectro, marcados pela mordacidade, sobretudo quando o tema era a “fauna” política ou literária e as mazelas da pequena-burguesia portenha. Já os traços da água-forte pura ajudam a entender, no processo de produção jornalística, os procedimentos posteriores ao registro arltiano: a submissão a novas incisões (uso de aspas, riscos e “correções”) do que, desde a norma sintática, era interpretado como uma mordacagem à espera do acabamento, feito sempre por colegas de redação ou pelo diretor.

Como o realismo expressionista, Arlt faz, nas suas gravuras na “Underwood”, a crítica dos costumes e a sátira geral dos cidadãos, passando por diversos temas. Entre as *aguafuertes*, a maioria delas, as *porteñas*, está dedicada à cidade, seus traços particulares, suas personagens e seus problemas – as conseqüências que a explosão demográfica teve no âmbito da moradia e do emprego; o comportamento social, sobretudo o do lúmpen e o da classe média; os cafés; as

festas, esportes e espetáculos populares; os meios de transporte; a situação dos hospitais —; a vida política; questões relativas à literatura e à vida literária — suas próprias leituras, a função da literatura, as organizações de escritores —; a indústria editorial e os meios massivos de comunicação (rádio e cinema). Há também séries especiais sobre regiões do interior argentino e séries enviadas do exterior.

Por outro lado, seu registro direto dialogava, no suporte do jornal, com o uso que então estava começando a se dar à fotografia: entendida como instantâneo e não mais como pose. Com efeito, e diferentemente do que acontecia nos jornais tradicionais, os jornais em que Arlt trabalhava, tanto *Crítica* como *El Mundo*, introduziram esta inovação no jornalismo argentino, em sua qualidade de jornais novos e melhor sintonizados com os interesses das classes populares e da pequena-burguesia respectivamente. Neste sentido, cada *aguafuerte* é também uma espécie de instantâneo do cotidiano urbano contemporâneo.

Enquanto registro e micromodelo narrativo apresentam desde a notação de rua, ao croquis de personagens e situações que mais tarde aparecerão na obra narrativa: de “En todo café de barrio hay un hombre que mira con tristeza jugar al billar” (*El Mundo*, 25.V.1928) e “El hombre que ocupa la vidriera del café” (*El Mundo*, 15.VIII.1928) a Erdosain; de “¿Para fabricar bombas es necesario ser especialista o aficionado?” (*El Mundo*, 31.V.1928) ao projeto da Sociedade Secreta de *Los lanzallamas*. Também expõem a perspectiva geral com que o autor analisava ironicamente a vida cultural: como mescla de sem-vergonhice e intelectualismo. O microcosmo narrativo que cada uma delas postula contém, em escala, o fragmentarismo deliberado dos romances. Por outro lado, também porão em uso e circulação a língua dos setores populares.

Ora, no que diz respeito à narrativa de ficção, é freqüente em Arlt, além da utilização de um registro realista e de estratégias usuais no folhetim (insistentemente apontadas pela crítica), a presença de outros modelos literários com os quais sua poética expressionista particular estabelece relações de tensão. O primeiro em que nos deteremos aqui surge sob a forma do que poderíamos chamar rípio modernista e decadente. Ele surge sobretudo nas descrições de interiores e exteriores no âmbito do bairro, como em: “Afuera, sobre la sonrosada cresta de un muro, resplandecía en lo celeste un fúlgido tetragrama de plata”¹.

Deste estilo, além da cromática e da ambientação tópica, a marca que aflorará constantemente será o uso de uma forma simples do hipérbato, a anteposição do adjetivo ao substantivo, como no exemplo citado. O rípio modernista e decadente, uma estética popularizada na

época pelos poetas do tango que imitavam Carriego e que viam o uso dessa figura de linguagem como traço cultista, é interrompido freqüentemente pela interposição de algum pensamento torturante ou pela imposição do princípio de realidade. Assim, ao exemplo citado se segue a contundência da visão do salão enorme, com livros entulhados até o teto, da não-livraria, mas casa de compra e venda de livros usados de Don Gaetano, onde Silvio Astier fará sua primeira experiência de trabalho e de vida miserável fora do lar materno, enfim obviamente fracassada.

Paralelamente, outras descrições dedicadas à cidade (em sua caracterização como *topos* urbano moderno em que ressalta a inovação tecnológica como perspectiva poética ou utópica) estão mais próximas da estética cinematográfica expressionista ou tingidas por metáforas químicas ou mecânicas. No fragmento de um conto, a seguir, pode se ver ambos, espaços (interior e exterior) e estéticas (decadentista e expressionista), em tensão:

[...] al examinar la soledad de mi albergue, el mortecino esmalte de los muebles, los colgantes de cristal de la pantalla, mi lecho frío con su artesonado de hojas azules sobre el fondo de oro; cuando paseé la mirada sobre los paisajes que ornamentaban los muros, sombras de rascacielos sobre torres babilónicas, árboles curvados en lejanías de caminos violetas y amarillos, ríos de cobre surcando prados verdes y llanuras sonrosadas, no pude contenerme y lloré mi pena. ¿Por qué no podía escribir? (1991, II, p. 209)

Aqui, ao decadentismo da decoração em si soma-se o da linguagem: “la soledad de mi albergue”, “el mortecino esmalte”, “los colgantes de cristal”, o “lecho frío”, “los paisajes que ornamentaban los muros”, articulada, em tensão de paradigmas, numa cadeia enumerativa característica da sintaxe coloquial. Mas, abruptamente, a cromática decadentista da descrição do ambiente interior é apagada, ao passo que a continuidade visual que a gerou é interrompida pela sombra expressionista que projetam os arranha-céus e que se estende até cobrir um dos emblemas arquitetônicos da estética passada: as torres babilônicas. Do choque das duas estéticas surge uma linha de fuga à natureza e um retorno ao decadentismo e à cor, mas agora alterada quimicamente. Mais ainda, esta visão, esta estética revelam-se inúteis como meios de incitação criativa.

Também em sintonia como este rípio decadente, encontramos na narrativa arltiana um outro rípio, este procedente da novela sentimental e, como o decadente, muito popular na época. A presença dele surge em diálogos hiper-codificados de pares “amorosos”, interrompi-

dos rápida e asperamente pela ironia, o sarcasmo ou a violência extrema, como acontece no último encontro de Erdosain e La Bizca, no capítulo “El homicidio” de *Los lanzallamas*. Mas os sentimentos também podem se apresentar modernamente geometrizados e sujeitos ainda a tratamentos gráficos ulteriores,

[...] esta certidumbre [...] introduce un vacío angustioso en su pecho. Éste semeja un triángulo cuyo vértice le llega hasta el cuello, cuya base está en su vientre y que por sus catetos helados deja escapar hacia su cerebro el vacío redondo de la incertidumbre. Y Erdosain dice: “Podrían dibujarme. [...] ¿cuándo se harán los mapas del dolor [...]?” (1991, I, p. 342)

ou mecanizados,

Lo horrible es que sus pensamientos no guardan orden sino en escasos momentos, impidiéndole razonar. El resto de tiempo voltean anchas bandas como las aspas de un molino. Hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies en el centro de una llanura castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza, pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón. (1991, I, p. 342)

o que, de maneira alguma, mitiga a pungência da angústia e da solidão deste cristo contemporâneo, desterrado das Escrituras e condenado a tatear entre formas da crueldade, frente às quais sua rebeldia anarquista esgrime, como defesa, fantasias e delírios alucinatórios ou o niilismo. Ou, por outro modo, a figuração da escrita literária como trabalho de Sísifo, como pena e libertação infinitas, movidas pela engrenagem que suporta a roda do moinho dos meios modernos de produção.

Uma outra forma de questionamento da beleza como objeto da arte burguesa (e, portanto, da literatura como instituição), e de desprezo pelo sentimentalismo noveleiro é a incorporação de figuras femininas e masculinas grotescas ou desagradáveis: El Rengo, La Bizca, La Coja, Dío Fetente etc., cuja nomeação (com função degradadora mais do que tipificadora) remete também à picaresca. Em outros casos, a atribuição do nome pode remeter ao modo baudelairiano de nomeação das alegorias da modernidade, como em “el Rufián Melancólico” ou “el Hombre que vio a la Partera”, nos quais as maiúsculas não representam um nome em si mas o estatuto de ícones degra(d)ados da modernidade urbana². Além destas estratégias de nomeação, o questionamento da “beleza” da obra de arte burguesa e do sentimentalismo realiza-se através de ações motivadas pela crueldade.

Em síntese, todas estas figurações que corroem o sentimentalismo têm, em última instância, a mesma função: a crítica da moral burguesa e a denúncia e/ou a revelação de suas práticas hipócritas e exploratórias; função que orientaria a maior parte das produções de vanguarda mas, em particular, o realismo expressionista.

Associada a esta estética³, a produção arltiana questiona a “escritura artística” da instituição literária. Com efeito, encontramos procedimentos expressionistas, como vimos, na perspectiva adotada na descrição de exteriores da modernidade urbana; mas também é possível notá-los na criação de interiores opressivos e personagens aterrorizadoras, como neste fragmento de *Los lanzallamas*:

Súbitamente Barsut se estremece. Una corriente de frío nervioso le eriza el vello de la espalda, descargándose como un chorro de agua fría por la piel de su cabeza. Inexplicablemente lo ataca el miedo. Lentísimamente levanta los párpados. En la hendidura negra que deja la puerta que da al recibimiento por donde salió el Astrólogo, distingue una nariz amarilla y el abrigado vértice de un ojo.

La puerta se abre insensiblemente, descubriendo cada vez más en la franja perpendicular de fondo negro el relieve amarillo de una frente abultada. Los ojos demarcados por la línea negra de las cejas miran fijamente, mientras que los labios contraídos como los de un perro que amenaza mordisco dejan ver la hilera de los dientes brillantes.

Es el Hombre que vio a la Partera. Su cabeza se agazapa entre la defensa de los hombros levantados. El puño derecho de Bromberg esgrime en ángulo recto un cuchillo de hoja ancha, horizontal en su mano.

El Hombre que vio a la Partera lo está acechando. Pero si el Astrólogo le ha tendido una emboscada, ¿por qué le dejó la pistola? Barsut observa semihipnotizado (1991, I, p. 498).

A geometrização e progressiva animalização dos traços da figura do assassino (linhas, vértice; o símil com o cachorro, a atitude à espreita), a insistência nas formas agudas (os dentes, o ângulo reto que formam braço e faca, o brilho de um olho) e no uso do claro-escuro (amarelo e branco que vão se destacando progressivamente do preto); os movimentos lentos do assassino; o pânico hipnótico da vítima; a observação de toda a cena por parte do Astrólogo, oculto nas sombras, introduzindo um ponto de vista diferente ao do narrador mas que não alivia a tensão e que, mais ainda, potencializa as suspeitas em relação às motivações da ação falam de uma apropriação da linguagem cinematográfica expressionista na narrativa arltiana.

Procedimentos próprios da mesma estética, embora mais simples, são usados na descrição sucinta das personagens como fantoches ou *esperpentos*. Assim, a mãe de Astier, “al hablar apenas movía los labios, delgados como dos tablitas” (1991, I, p. 39), no capítulo “Los trabajos y los días” de *El juguete rabioso*. Tratada grotescamente como um fantoche, La Bizca só ganhará a restituição de seu nome próprio, María Pintos, pela notícia do seu assassinato na crônica policial de um jornal sensacionalista em *Los lanzallamas*. Porém, esta estética também está presente na representação do mecanismo dos sentimentos extremos que acossam às personagens:

La voz calla. Erdosain ha palidecido como si lo hubieran sorprendido cometiendo un crimen. Su dolor estalla en un poliedro irregular, los vértices de sufrimiento tocan sus tuétanos, el costado de su nuca, una inserción de sus rodillas, un trozo de pleura. Aspira profundamente el aire con los dientes apretados. Su mirada está desvanecida. Cierra los ojos y se deja caer [...] (1991, I, p. 348).

Por outra parte, também é comum ao expressionismo o uso da hipérbole, apontado por Sarlo como característico de Arlt e presente em alguns dos exemplos citados (e, especialmente, na caracterização de personagens de consciência torturada como Erdosain). Por meio desta figura, de acordo com Sarlo, a fantasia expressionista do escritor renuncia à verossimilhança em favor do impacto de uma evidência que transcende todo verossímil, isto é, produz uma literatura que, para além do substrato realista, vive das tensões e quer ser “um cruzado na mandíbula”.

Em suma, estas formas exasperadas e em tensão pelas quais Arlt questiona e destrói, com maior ou menor eficácia, a linguagem decadente, o sentimentalismo burguês e o próprio realismo são procedimentos diversos do que E. González Lanuza acertou em qualificar como o expressionismo arltiano, presente em sua obra desde o primeiro romance.

No entanto, parece-nos ainda mais apropriada à perspectiva estética arltiana a qualificação geral de realismo expressionista⁴, posto que, exceto no objetivo manifesto de produzir uma arte útil ao homem (em relação ao qual, veremos, Arlt foi ambíguo ou dubitativo, mas nunca omissivo), une à dureza do traço, às proporções grotescas, ao sarcasmo, aos valores trágicos ocultos no cotidiano, à intensidade patética, à figuração do fracasso moral e da crise política, característicos do expressionismo, a persistência de um ritmo simples e o uso de uma linguagem popular. Como entre os expressionistas, esta última pro-

priedade na obra de Arlt aproxima arte e vida. Como na produção de Grosz, a eficácia da agressividade de sua arte reside no próprio teor da denúncia como confissão.

Com efeito, a primeira confissão de que falamos aparecerá nas “Palabras del autor” a *Los lanzallamas*. Nelas, o autor apresenta-se cindido entre a prepotência e o fracasso (o inevitável, o do edifício social ao qual se sabe acorrentado e em relação ao qual funcionará como testemunha de acusação e defesa); entre a visão consoladora dos “panorámicos lienzos” de Flaubert e o acosso da obrigação de produzir uma coluna diária; entre a denúncia do sistema vigente e a autodefesa; entre a acusação e a confissão; entre o jornalista de sucesso e o escritor tachado de “realista de mau gosto”. Neste sentido, o confabulador Arlt expõe, na vitrine do prólogo ao romance que poderia se interpretar como o do encontro enfim com um grande público de livros no mercado (afinal é o primeiro a ser lançado em primeira edição por Claridad), as mazelas desse sistema de produção.

Na confissão, admite a possibilidade de escrever mal⁵; a ignorância das línguas estrangeiras prestigiosas (entre elas, a que lhe permitiria ler Joyce, que ainda não foi traduzido e, portanto, “no está al alcance de todos los bolsillos”); admite estar pagando o preço de seu caráter de “adventício” no âmbito da literatura (como instituição), dados o silêncio ou as acusações de mau gosto dos críticos em relação à sua produção. Mas assim como esta falsa humildade é interrompida pela declaração orgulhosa da objetivação de uma violência deliberada para sua obra; a denúncia, em lugar de objetivar a destruição do questionado, quer sua inversão. E mais, a obra viverá dessa tensão não resolvida. A fantasia expressionista arltiana alimenta suas formas dessa tensão.

A utilidade para o homem deste prólogo é a afirmação do voluntarismo da classe média (a que acredita em que é possível conquistar um lugar na sociedade e na cultura de adoção pelo trabalho) no incentivo explícito aos mais jovens: “cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte” (1991, I, p. 309). Muito provavelmente sobredeterminada pela expectativa do público que pode alcançar (lembramos que Arlt só produziria prólogos para suas obras nas edições de seus romances publicadas por Claridad), esta afirmação, que abre e fecha o prólogo, adotar um discurso ziguezagueante na segunda confissão do autor, na medida em que o que este texto vai colocar insistentemente como questão a ser respondida é o que é que se tem (ou se deve ter) para dizer, para escrever⁶.

A segunda confissão a que queremos fazer referência aqui aparece, pois, no conto “Escritor fracasado”⁷: parábola do aprendizado esté-

tico iniciado a partir das margens da sociedade; *racconto* da história recente; retrato do campo intelectual e dos meios e circuitos de produção na “modernidade periférica”, tirado do lugar da exclusão. Mas este conto é também o auto-retrato da (má) consciência do escritor pequeno-burguês, das posições que adota, das dúvidas e preocupações que o acossam e das justificativas que esgrime publicamente, condicionado sempre pela necessidade de manter sua visibilidade no campo e seu mercado. Metanarrativa por excelência dentro da produção arltiana, ela expõe, de maneira mais concentrada que os romances, algumas peças e mecanismos desta máquina de fabular.

Assim, no relato e frente à impossibilidade de atender o mito da originalidade (“cualquier trama que imaginara, la habían compuesto anteriormente a mí muchas generaciones de artistas, infinitas veces”) (1991, II, p. 204), a mola propulsora da hipérbole lança o narrador à produção da “obra negativa” (“algo así como un Eclesiastés para intelectuales sietemesinos, demostrándoles [...] cuán engañosos resultaban sus esfuerzos frente a la estructura del universo”) (1991, II, p. 204). Paradoxalmente, não se trata da obra negativa que destrua para, dialeticamente, construir sobre bases novas – como funciona, na prática, a máquina narrativa arltiana, concebendo destruição e construção como operações simultâneas e não sucessivas –; mas do niilismo como expressão da impotência do artista em relação ao mundo ao qual está acorrentado. E também do cinismo, na pergunta retórica que atualiza essa relação nos termos do mercado: “¿y al final con qué ventajas?... ¿para que un lector desconocido se distrajera algunos minutos en una lectura despreocupada que jamás sospecharía cuántos esfuerzos había costado?” (1991, II, p. 204). Mais uma constante na consciência metanarrativa arltiana: não interessam apenas a questão fundamental – como escrever – e as correlativas: para que, para quem; mas também e particularmente: qual é o valor da obra literária.

A seguir, a referência à economia da leitura pelos livros comprados para “ilustrarse eruditamente sobre la ‘no-acción’” (1991, II, p. 205) é imediatamente destituída de valor, posto que falta ao escritor a fé na obra projetada: “con literatura no se reformaría a la humanidad” (1991, II, pp. 205-106). Observando com sarcasmo o campo intelectual (figurado em nomes pomposos: ilustração, erudição), o escritor fracassado, como Astier, está cindido entre os livros e a experiência vital como vias de conhecimento; como ele também, vive a formação como carência. Mais uma vez aqui, a cultura é vista como valor: Astier começa alugando livros; depois os rouba; mais tarde os vende etc.; o escritor do conto os compra: em ambos os casos a peripécia coloca o problema

da apropriação cultural através da leitura. Já o ceticismo quanto à eficácia social da literatura, também é decorrente da formação do autor como leitor e da importância que tiveram nela os anarquistas e suas idéias a esse respeito.

Adiante, e como resposta ao seu ceticismo em relação à eficácia social da literatura, o narrador do conto lança com sarcasmo a “estética do exigente”, contra aqueles que justificam o primitivismo e o antigramaticalismo de suas obras na aceleração dos processos de produção. Com efeito, Arlt despreza o primitivismo assumido como justificativa da falta de trabalho, desse trabalho excedente, de acordo com A. Prieto (1986, p. xxvi), defendido com prepotência no prólogo a *Los lanzallamas*. Assim, a “estética do exigente” (“un ‘cocktail’ de ‘cubismo’, fascismo, marxismo y teología”) (1991, II, p. 207) é uma paródia da proliferação de *ismos* no meio e de seus procedimentos de agressividade publicitária. Em última instância, o sarcasmo constitui aqui uma crítica da hipocrisia burguesa (que oculta a exclusão no campo intelectual como consequência do exercício de uma violência simbólica) e do vedetismo futurista.

No entanto, para o “escritor fracassado” do conto este questionamento do campo não basta: é apenas “obra negativa”. O corolário deste labor diz obviamente mais sobre Arlt que sobre o campo analisado: “La técnica no tenía nada que ver con el hombre [...] Nuestra cohesión social [a do ‘fascio’ artístico] resistió todo lo que las soldaduras del fracaso pueden ligar” (1991, II, p. 208). Nele eclode o dilema arltiano: como criar uma obra desde e sobre o fracasso. Nele fica exposta também sua concepção ambígua da obra de arte: por um lado, como meio de crítica social e estética, pela ironia, o sarcasmo, a hipérbole; por outro, como produção afirmativa de beleza, que sabe impossível pelo imperativo do equilíbrio que ele não pode nem quer atingir. Já em relação à técnica, o anarquismo do homem, que faz com que ele não a superestime como meio de produção estética⁸, o deixa livre para escancarar as regras do jogo do meio literário contemporâneo (sobretudo, no que ele tem de pirotécnico lançamento de receituários), mas também para expor suas próprias jogadas nesse meio. Aparentemente aquém da vanguarda, por este desprezo explícito dos tecnicismos, Arlt está, contudo, na vanguarda, pela heterogeneidade discursiva que se faz cargo do popular, pelo caráter deliberadamente fragmentário de sua obra e pelo seu realismo expressionista.

Mais adiante, como artista dessa modernidade periférica, o escritor do conto não se furta à pergunta mais urticante: “¿Qué era mi obra?... ¿Existía o no pasaba de ser una ficción colonial?” (1991, II, p. 210),

formulada com a intensidade com que o autor vive essa escolha, o que lhe evita, por esta vez, o patetismo. Pergunta que a vanguarda *criollista* não se atreveria a formular nesses termos, segura como estava da posse simbólica da tradição miticamente fundada pelos românticos no tempo da independência política. Mas quem vem de fora (do campo intelectual, da nação e da língua), quem lê o cânone em más traduções peninsulares, têm muitas razões para suspeitar do caráter da própria produção, mas tem também a chance de suspeitar das produções desse campo de que é excluído⁹.

Por outro lado, uma vez que os mecanismos da metafísica torturante foram disparados, a violência discursiva não demora, e à expressão da dúvida sobre a obra e sobre si mesmo se segue um estouro de agressividade cujo ápice é o grito: “¡La literatura no existe. La maté para siempre!” (1991, II, p. 210). Grau extremo análogo ao alcançado por Erdosain em afirmações como “el crimen es mi última esperanza” (1991, I, p. 276) ou “A Dios habría que torturarlo” (1991, I, p. 349): só nesse grau Arlt encontra a incitação estética necessária para continuar produzindo; é nessa tensão extrema que se funda sua poética da transgressão.

Com efeito, de acordo com Sarlo (1988, p. 62), as personagens de Arlt odeiam esta civilização; são marginais que afirmam desse modo seu lugar. Neste sentido, o mesmo processo de angústia que levará Erdosain à blasfêmia e que o faz fantasiar com a possibilidade de “irse a alguna parte” em que possa esquecer, entre outras, as humilhações sofridas durante sua formação escolar, o faz rebelar-se contra “La puerca civilización [que] lo ha magullado, lo ha roto internamente”, e imaginar “una distante carnicería de la que él es el único responsable” (1991, I, p. 343-4). Os protagonistas dos romances de Arlt vão do “yo no puedo morir... pero tengo que matarme” (1991, I, p. 84), do adolescente Astier de *El juguete rabioso*, ao “Estoy muerto y quiero vivir” (1991, I, p. 349) e o suicídio final do adulto Erdosain de *Los lanzallamas*; confissões precedidas sempre pelo desejo de abandonar o lugar da exclusão, de ir-se a qualquer lugar, um lugar que na prática é nenhum.

Enfim, a última torção da má consciência no conto só deixa lugar ao niilismo, à denúncia da ineficácia da vanguarda e à paralela confissão da ineficácia da obra própria: “mi misma disconformidad con el medio en que actuaba, era simulada” (1991, II, p. 218). Assumindo como um judas a identidade do burguês e seu cinismo, o escritor se imola em sua “filosofia destrutiva”, da qual só se depreende “una nada infinita” (1991, II, p. 219). A máquina do conto produziu enfim seu gás.

A rigor, esta “filosofia destrutiva” postulada por Arlt no campo intelectual contemporâneo opera a denúncia, através da confissão, das

contradições e frustrações das classes médias e de seu otimismo voluntarista; ao tempo que, na materialidade do texto narrativo, se articulam uma fantasia expressionista com os meios do realismo expressionista, a heterogeneidade discursiva popular e o fragmentarismo. Estes elementos, somados à tematização insistente da exclusão e do mal, e à exploração de diversas formas de tensão e negatividade, compõem uma poética que ataca também a moral burguesa e sua recusa, deliberada e interessada, a compreender a instituição literária como bem simbólico e valor de troca. Uma poética da transgressão que, na nossa opinião, basta para adscrever a produção arltiana à série (heterogênea) da vanguarda literária argentina.

Notas

1. Cf. Arlt, R. *El juguete rabioso, Obra completa*. B. Aires: Carlos Lohlé, 1991, t. I, p. 41 (citamos sempre por esta edição).
2. Do ponto de vista dos procedimentos lingüísticos relativos ao coloquialismo e ao espontaneísmo arltianos, analisamos esta estratégia em “Oralidade e cultura popular na produção rio-platense da década de vinte”. In: *Gragoatá*. Niterói: UFF, Pós-graduação em Letras, n° 17, 2° sem. de 2004, pp. 233-246.
3. Não encontramos referências explícitas ao expressionismo nem nas autobiografias nem nas *aguafuertes* em que Arlt fala de suas leituras. No entanto, desde 1924 ele aparece vinculado aos grupos que estavam levando adiante o movimento de renovação estética. Considerando que a fase de conclusão e revisão de *El juguete rabioso* (1924-1925) coincide com seu interesse pelos experimentos de seus contemporâneos e com seu desempenho como secretário de uma das figuras modelares dos colaboradores de *Proa* e *Martín Fierro* (Ricardo Güiraldes), é dado supor que, por estas vias, além de seu marcado interesse pelo cinema, conhecesse a estética expressionista. Por Güiraldes, Arlt adiantaria fragmentos do romance em *Proa*, revista da qual Borges era um dos diretores. Por sua vez, o mesmo Borges que nesses anos só respeita o uso do *arrabalero* na narrativa arltiana tinha publicado vários textos sobre o expressionismo. A respeito, cf. *Textos recobrados 1919-1929*. B. Aires: Emecé, 1997, pp. 52-54, 61-69, 72-74, 105-107, 178-180 e 193-195. Arlt só se refere explicitamente a esta estética na *aguafuerte* dedicada a “Los atorantes de Facio Hebequer” (*El Mundo*, 1.VII.1931), pintor e gravurista uruguaio radicado em Buenos Aires. Trata-se, portanto, de um texto posterior à publicação dos três romances mais importantes de Arlt. No entanto, a proximidade de ambos no âmbito profissional e, indiretamente, de Arlt em relação à estética expressionista de Facio Hebequer, datam de 1925: Facio, admirador de Grosz como desenhista, vinha publicando seus desenhos sobre a fome proletária em *Los Pensadores* desde dezembro de 1924 (ano em que Arlt volta a morar em Buenos Aires e conclui a primeira versão de *El juguete rabioso*); Arlt publica um conto (“La tía Pepa”) na mesma revista em dezembro do ano seguinte. Por outro lado, ambos são amigos de L. Barletta e colaboram no Teatro del Pueblo; ambos trabalham em *Crítica*; ambos percorrem o *underground* portenho à procura de personagens; ambos utilizam a técnica da água-forte. Cf. a respeito, Abós, A. “El amigo uruguayo: vínculos de Arlt con el pintor Hebequer”. In: Suplemento “Cultura y Nación” de *Clarín*. Buenos Aires, 2.IV.2000; Lafleur, H. R. *et al.*, *Revistas literarias argentinas, 1893-1967*. B. Aires: CEAL, 1968, p. 110; e Saïtta, S. (2000, p. 228).

4. Cf. de Micheli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba: Editorial Universitaria, 1968, pp. 111-124.
5. A respeito deste “escrever mal”, que encontramos em Mário de Andrade com o sentido de exagerar, Cornejo Polar dá ainda uma terceira realização ao analisar o poema “Pedro Rojas” (de *España, aparta de mí este cáliz*) de César Vallejo. Nessa bela análise afirma: “‘escribir mal’ parece ser un punto intermedio, aunque claro que figurado, entre la letra y la voz, entre la ‘poesía culta’ y la cultura popular”. Cf. Cornejo Polar, A. *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte, 1994, p. 243. As poéticas diferem grandemente; a função de transgressão do cânone, as vincula.
6. Reformulamos aqui uma questão colocada por Piglia no artigo constante na bibliografia, à p. 27.
7. O conto foi publicado originariamente em *La Nación*, em 17.I.1932 e incluído no volume de contos *El jobadito* (1933); reprod. em *Obra completa*. B. Aires: Carlos Lohlé, 1991, t. II, pp. 199-219. Citamos por esta edição). Dado que *Los lanzallamas* saiu em novembro de 1931, é lícito supor que este conto seja uma continuação da reflexão desenvolvida no prólogo do romance. Na análise do conto, as perspectivas adotadas por R. Piglia, A. Prieto e A. Pauls nos textos constantes na “Bibliografía” nos foram de grande ajuda.
8. Menos ambíguo e instigante que Arlt, Facio Hebequer afirma: “La técnica no debió ser nunca el punto fuerte de los ‘artistas proletarios’. Su dominio pertenece a los pintores ‘legales’ u ‘oficiales’; éstos pueden dedicarle a su estudio el tiempo que estudio tan complejo requiere...”. Cf. Facio Hebequer, G. “Sentido social del arte” [1936]. In: *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual, 1900-2000*. Introd. e sel. de R. Cippolini. B. Aires: Adriana Hidalgo, 2003, p. 180. No entanto, em uma “Autobiografía” citada em diversas ocasiões, o pintor se mostra tão dilacerado quanto, por momentos, o “escritor fracasado” do conto de Arlt, quando confessa: “Allí, entre los obreros, sentí por primera vez la vergüenza de no ser más que un ‘intelectual’”. Id., *ibid.*, p. 161.
9. No conto, o meio cultural aparece constituído por, entre outros, “los cafés frecuentados por el hampa de la literatura”, “los periódicos”, “la logia de los Exigentes”, “exposiciones de pintura”, “conciertos”, “estrenos teatrales”, “la literatura parda” ou “el mulatismo literario”, “los cenáculos”, “genios oficiales”, “premios”. Significativamente, o cinema (que Arlt freqüentava e sobre o qual escreveu várias *aguafuertes*) não aparece como próprio do meio que se questiona no conto, aberto como estava à freqüentação popular. Já no âmbito da recepção, o público aparece aludido como “la multitud [que] no nos interesó nunca”, “la chusma [a la que] hay que civilizar [...]”, “el público (la eterna bestia)”, “los habitantes de este país agropecuario”, “padres de familia”, “el propio arzobispo”; algumas destas expressões ecoam as utilizadas por intelectuais das duas gerações românticas argentinas em relação ao “povo da nação”.

Referências

- Arlt, R. *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. Sel., pról. e notas de S. Saitta. Buenos Aires: Losada, 2000.
- _____. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Sel., pról. e notas de S. Saitta. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 2003.
- _____. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: ECA, 1981.
- _____. *Obra completa*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1991, 3 t.
- Borges, J. L. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe/Seix Barral, 1994.
- González Lanuza, E. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: CEAL, 1971.

- Jitrik, N. "Entre el dinero y el ser". In: *Dispositio*. Michigan, vol. 1, nº 2, 1976. pp. 100-133.
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Futuro, 1950.
- Mangone, C. "La república radical: entre *Crítica* y *El Mundo*". In: Montaldo, G. (dir.). *Historia social de la literatura argentina, t. VII. Yrygoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, pp. 73-103.
- Masotta, O. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Nalé Roxlo, C. *Borrador de memorias*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1978.
- Pauls, A. "Arlt: la máquina literaria". In: Montaldo, G. (dir.). *Historia social de la literatura argentina, t. VII. Yrygoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, pp. 307-320.
- Piglia, R. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria". In: *Los Libros*. Buenos Aires: nº 29, mar.-abr. de 1973. pp. 22-27.
- Prieto, A. "Roberto Arlt: *Los siete locos. Los lanzallamas*". In: Arlt, R. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Ayacucho-Hyspamérica, 1986. pp. IX-XXXIII.
- Rivera, J. B. "Borradores extemporáneos sobre el universo de Roberto Arlt". In: *El juguete rabioso*. Buenos Aires: año 1, nº 1, nov. de 1990. pp. 14-34.
- Romano, E. "El cuento, 1930-1959". In: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1980-1986, t. 4, pp. 265-269.
- Saïtta, S. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Sarlo, B. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". In: *Punto de vista*. Buenos Aires, año XV, nº 42, abr. de 1992, pp. 15-21.
- _____. "Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". In: *Orbis tertius*. La Plata: UNLP, año 1, nº 1, 1996, pp. 167-178.
- _____. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- _____. "Roberto Arlt, un extremista de la literatura". In: Suplemento "Cultura y Nación" de *Clarín*. Buenos Aires: 2.IV.2000 (también em www.bazaramericano.com/bazar/articulos/arlt_sarlo.asp).
- Scroggins, D. C. "Las lecturas de Roberto Arlt documentadas en las *Aguafuertes porteñas*". In: Arlt, R. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: ECA, 1981, pp. 19-125.
- Ulla, N. "El juguete rabioso de Roberto Arlt". In: *Identidad rioplatense, 1920: la escritura colonial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1990. pp. 62-106.

* Tradução do *abstract* por Juliana Steil. Revisão da tradução por Thiago Blanch Pires.