

Janete Elenice Jorge

**ROBERTO ARLT: ENGRENAGENS DE UMA
LITERATURA POLIFACÉTICA**

Tese submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do grau
de Doutora em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Liliana
Reales

Coorientador: Prof. Dr. Roberto
Ferro

Florianópolis, SC
2013

Jorge, Janete Elenice

Roberto Arlt: Engrenagens de uma literatura polifacética / Janete Elenice Jorge ; orientadora, Líliliana Reales ; co-orientador, Roberto Ferro. - Florianópolis, SC, 2013.

262 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Roberto Arlt. 3. Crítica Literária. 4. Técnica . 5. Escrita . I. Reales, Líliliana. II. Ferro, Roberto. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

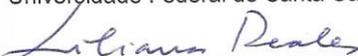
“Roberto Arlt: engrenagens de uma literatura polifacética”

JANETE ELENICE JORGE

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOCTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof.^a Dra. Liliانا Reales
ORIENTADORA



Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



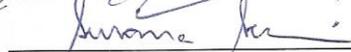
Prof.^a Dra. Liliانا Reales (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



Prof. Dr. Roberto Ferro (Universidad de Buenos Aires)



Prof. Dr. Hebert Benítez Pézolano (Universidad de La Republica)



Prof.^a Dra. Susana C. L. Scramim (UFSC)



Prof. Dr. Jorge Wolff (UFSC)

A minha querida avó Doraci Ferminia Martins (in memoriam) que partiu quando eu parti para Buenos Aires em busca de uma etapa desta pesquisa, deixando minha casa e minha vida vazias da sua presença silenciosa e seu olhar carinhoso enquanto eu escrevia. Porque como escreveu certa vez Roberto Ferro “Não há consolo para o abismal de sua ausência”.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a minha orientadora Profa. Dra. Liliana Reales por compartilhar além de seu vasto conhecimento em literatura e teoria literária, sua sabedoria. Agradeço o apoio incondicional, sem o qual eu não teria conseguido realizar esta pesquisa e vencer os obstáculos teóricos e práticos desta trajetória; por me fazer acreditar nos meus sonhos e me ajudar a realizá-los, pela dedicação, carinho e paciência. Meu muito obrigada e que o final desta investigação seja apenas o final de uma etapa dentre tantas outras que ainda poderemos realizar juntas.

Ao meu coorientador Prof. Dr. Roberto Ferro, por ter me recebido tão gentilmente em Buenos Aires no meu Doutorado Sanduíche, pela coorientação, conversas e aulas tão estimulantes e por compartilhar um olhar tão intenso, inovador e singular sobre a literatura e a teoria literária; a ele deixo o meu muito obrigada e minha admiração.

Ao escritor, crítico literário e professor Noé Jitrik pelo carinho com que me recebeu em Buenos Aires, por ter me concedido uma entrevista sobre Roberto Arlt que foi muito importante para essa investigação e pelo aprendizado valioso.

Aos professores Wladimir Garcia e Jorge Wolff pela leitura atenta do texto de qualificação, pelas indicações bibliográficas, ideias e sugestões que foram muito importantes para a escrita do texto.

Aos meus companheiros de pesquisa do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos, especialmente ao Gastón Cosentino por compartilhar ideias e textos sobre a literatura de Roberto Arlt.

A minha família e aos meus amigos pelo apoio e por suportarem a minha ausência nos longos meses de escrita.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura Profa. Dra. Susana Scramin e demais colaboradores do curso, pela eficiência no andamento da burocracia do processo do meu Doutorado Sanduíche e a seriedade e transparência com que coordenam o curso.

Ao programa CAPES/REUNI que financiou essa pesquisa no país e ao programa PDSE/CAPES que financiou os quatro meses de pesquisa em Buenos Aires.

... es un texto insomne, que no deja dormir, conclusión quizá personal y de experiencia pero que, a la vez, sugeriría una condición para la fundación de una literatura. Dicho de otro modo, una literatura es tal, posee identidad, cuando se reconoce en textos que no dejan dormir.

Noé Jitrik

RESUMO

Na literatura de Roberto Arlt são vários e díspares os elementos que constituem a narrativa: lunfardo, fórmulas químicas, equações da física, linguagem técnica, máquinas, manuais, planos, *complots*, fracasso, entre outros que não se tratam somente de acontecimentos temáticos, mas de dispositivos que operam a engrenagem narrativa. É comum, principalmente nos romances de Arlt, o leitor se deparar com um discurso que combina técnica, ciência e literatura, alguns de seus protagonistas afirmam ser leitores de literatura, mecânica, física e química. A partir dessa configuração da escrita, nos perguntamos como o texto de Arlt faz funcionar essa engrenagem de peças discordantes, feita de restos de materiais de diferentes categorias que são combinados, encaixados, deslocados, remanejados, reutilizados, recortados e insertados ruidosamente, maquinando sua engrenagem assimétrica? Como ler um texto que mistura técnica, ciência e ficção? A hipótese que guiará nossa investigação é a de que a escrita de Roberto Arlt é polifacética e constitui uma engrenagem narrativa onde *procedimento* e *invento* devem ser pensados simultaneamente como uma equação. Propomos uma leitura do texto arltiano que esteja desvinculada da ideia da busca de sentido para os textos em algo que lhes pudesse originar ou, melhor, que pudesse ser reconhecido como a origem: a sociedade argentina, a história ou a biografia do autor, entendidas como instância não-textuais. E, para isso, utilizaremos como aporte teórico estudos de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida e Paul de Man que tratam sobre o tema do texto como máquina.

Palavras-chave: Roberto Arlt. Crítica Literária. Técnica. Escrita

ABSTRACT

Roberto Arlt has a literature of several disparate elements to constitute narrative: Slang, chemical formulas, Physics equations, technical language, machines, manuals, planes, plots, failures, among others. They were not only thematic events, but they also served as devices to operate the gears of narrative. It is common for the reader to come across a combination of technical, scientific, and literary discourses particularly in Arlt's novels; some of his protagonists claim to be readers of Literature, Mechanics, Physics, and Chemistry. From such writing configuration, we wonder how Arlt's texts make such gears work from such disaccording pieces made of leftover materials derived from different categories to be combined, fit, displaced, repurposed, reused, cut and inserted noisily as cogs for his asymmetric gears? How can one read a text which mixes technicality, science, and fiction? The hypothesis guiding our investigation is that Roberto Arlt's writing is multifaceted, constituting narrative gears in which *invention* and *procedures* must be considered simultaneously as if in a mathematical equation. We therefore propose the reader of Arltian text with no connections to the idea of searching meaning for texts in something which could have originated them or, better yet, that could be recognized as *its* origin: Argentinean society, history, or the author's biography – seen as non-textual instances. For such purpose, we shall use studies by Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida and Paul de Man as theoretical support, as they deal with the topic of text as a machine.

Keywords: Roberto Arlt. Literary Criticism. Technique. Writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. ROBERTO ARLT E A CRÍTICA	23
1.1. Roberto Arlt, um escritor torturado?.....	25
1.2. Roberto Arlt, um escritor fracassado?.....	37
1.3. Revista <i>Contorno</i> : um novo olhar para o texto arltiano.....	47
1.4. O texto torturado: um pouco mais sobre o mesmo.....	68
1.5. A invenção de uma escrita sem linhagem.....	87
2. A NARRATIVA ARLTIANA: IMAGINAÇÃO TÉCNICA E DISPOSITIVOS	95
2.1. Literatura, técnica e a dessacralização da obra de arte.....	97
2.2. <i>Téchne</i> , Imaginação técnica e dispositivos da narrativa arltiana.....	107
2.3. A escrita de Roberto Arlt como <i>téchne</i>	140
2.4. A língua de Roberto Arlt: um esquivar-se e desviar-se.....	147
2.5. O fracasso e a busca cega pelo sentido.....	158
3. MÁQUINAS, CARTOGRAFIAS, DESEJO, MONSTROS, CORPO E CORPUS	177
3.1. A escrita maquina de Roberto Arlt.....	179
3.2. Cartografias, passagens, deslocamentos e trajetos.....	188
3.3. Os monstros de Roberto Arlt.....	199
3.4. Erdosain: o corpo e o <i>corpus</i>	206
3.5. A máquina polifacética de Arlt: as diversas faces de uma escrita.....	218
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
ANEXO Entrevista com Noé Jitrik, escritor e crítico literário argentino.....	249

INTRODUÇÃO

A proposta de investigar a obra de Roberto Arlt sempre nos inquietou pelas seguintes questões: Onde me coloco para ler os textos arltianos? Como operar com os textos do escritor a partir de nossa modesta biblioteca teórica? Como dialogar com o acervo crítico que se escreveu e ainda vem se escrevendo sobre Arlt? Que recorte escolher? O que não foi investigado? O que ainda pode ser dito de outra maneira? E, é importante ressaltar que quando nos referimos à ideia de obra, estamos pensando na reflexão que Jacques Derrida realiza em *Gramatologia* (1967) onde a obra é pensada como um corpus de escrita, não como uma totalidade (ainda que incompleta), uma identidade de sentido ou como “um querer dizer”, não a ideia tradicional de obra, fechada, linear, acabada.

Foram muitas as inquietações que nos acompanharam no decorrer dessa pesquisa que se iniciou em 2009 e teve seu projeto inicial completamente modificado no início de 2011. A princípio pensávamos em trabalhar com a ideia de fracasso na narrativa de Roberto Arlt. Sabemos que o fracasso percorre a maior parte dos textos do escritor e quase sempre é abordado nos estudos críticos como tema, mas acreditamos que esse elemento poderia ser pensado como estratégia do projeto de escrita do texto, como uma escrita do fracasso, onde o tema também apareceria indissociável do movimento de escrita.

Entretanto, são tantos e tão díspares os elementos que constituem a narrativa arltiana (fracasso, lunfardo, química, física, linguagem técnica, máquinas, manuais, planos, *complots*), e a maioria deles não tratam somente de acontecimentos temáticos, mas também podem ser lidos como dispositivos que operam a engrenagem narrativa, que, por isso, escolhemos uma abordagem mais ampla e tentamos identificar e verificar como maquinam juntos na escrita todos eles. Por esse motivo resolvemos nos perguntar não somente sobre *o que* Roberto Arlt escreve, mas, sobretudo *como* o faz. Como pensar a técnica e a máquina e todos os ingredientes relacionados a elas na literatura de Roberto Arlt? Para tentar responder a essa questão decidimos investigar como esses elementos são manipulados, inseridos e operados na escrita arltiana. Verificamos se a técnica, a máquina e os objetos que aparecem na narrativa relacionados a elas são apenas elementos utilizados no texto como tema; como uma compensação de saber do conhecimento

acadêmico a que o escritor não teve acesso, como ressaltaram alguns de seus críticos; ou se a técnica e a máquina na literatura de Arlt podem ser pensadas como indissociáveis do funcionamento do texto. A técnica e a máquina, tão presentes nos romances de Arlt, podem ser pensadas como procedimento de escrita?

Ao falar-se de procedimentos corre-se o risco de escrever manuais de leitura sobre o texto e sabemos que esses nada têm a ver com a escrita de Roberto Arlt. Entretanto, foi uma escolha correr esse risco, olhar os textos de Roberto Arlt, verificar seus procedimentos de escrita e tentar explicar como poderiam funcionar os elementos técnicos e maquinicos no texto na tentativa de abrir chaves de leituras. Retomamos também algumas leituras críticas sobre os textos de Roberto Arlt, não com o objetivo de repeti-las, porque a repetição leva ao mesmo caminho, mas para tentar entender como foi construída a figura do escritor e os tipos de leituras que predominam sobre seus textos. Um dos grandes impasses dessa investigação, que contou com quatro meses de pesquisa na cidade de Buenos Aires, foi precisamente discutir as leituras críticas realizadas sobre a obra de Arlt, expliquemo-nos o porquê.

Estudar Roberto Arlt no Brasil apresenta alguns desafios, primeiramente porque se trata de um escritor pouco conhecido no país e, por esse motivo, se encontra muito pouco material traduzido e publicado em português; segundo porque os trabalhos críticos que conseguimos em castelhano que chegam ao país, fazem parte de uma seleção que se poderia determinar como bem específica. O que queremos dizer é que normalmente o que lemos sobre a crítica literária de Arlt no Brasil está vinculado a um grupo seletivo de críticos, a maioria com enfoque biográfico e historicista, resultado de um trabalho de excelência e reconhecido dentro da academia, o que não seria nenhum problema se pudéssemos ter acesso a um contexto mais abrangente da crítica de Arlt no Brasil para poder pensá-la como um todo.

Percebemos em sete anos de pesquisa (incluindo o Mestrado) sobre Roberto Arlt que os trabalhos críticos sobre seu *corpus* mais estudados no Brasil são os de Raul Larra, Omar Borré, Beatriz Sarlo e Sylvia Saítta. Os textos desses críticos são citados em quase todas as dissertações e teses brasileiras a que tivemos acesso e tratados como referências fundamentais para entender o olhar crítico sobre obra do escritor. Esses críticos desenvolveram pesquisas e publicaram trabalhos muito importantes sobre Roberto Arlt, mas por apresentarem um olhar

muito parecido sobre o texto, criou-se uma espécie de unanimidade do olhar sobre a escrita de Arlt. A leitura pelo viés historiográfico e biográfico acabou se impondo nas leituras sobre o escritor. Esse olhar para o texto arltiano, que ganhou força nos anos de 1920 e 1930 em Buenos Aires, ainda hoje deixa vestígios, levando muitas vezes o leitor e pesquisador brasileiro a acreditar nessa ideia de Roberto Arlt como um escritor sempre postergado, de um escritor sem rendas e sem conhecimento institucionalizado, que procurou retratar as mazelas da modernização na cidade em que viveu, um escritor com um forte acento autobiográfico, com uma escrita que foi lida como deficiente pela sintaxe desordenada e pela ortografia truncada, um escritor sem estilo, enfim como um escritor “que escrevia mal”.

Pese a isso, ainda é possível observar uma espécie de glamourização da figura de Jorge Luis Borges no ambiente acadêmico brasileiro, autor contemporâneo a Arlt e com uma proposta literária completamente diferente, ou seja, se estabelece uma oposição direta entre os dois que reforçaria ainda mais a ideia de Arlt ser um escritor pouco interessante visto a universalidade da escrita de Borges. Prova disso são as recordações ainda da época dos seminários da graduação em que participamos, onde vários alunos lutavam para ver quem teria o privilégio de apresentar seminário sobre Borges.

Escolhemos Roberto Arlt. Foi como se diz na linguagem popular “amor à primeira vista”, mas é preciso confessar que defendemos nossa dissertação de mestrado com algumas dessas ideias classificatórias na cabeça: de Roberto Arlt realista, historicista, autobiográfico e com um projeto de escrita muito voltado para a temática. Foi quando depois de um curso na Pós-Graduação em Literatura ministrado por minha orientadora, Liliana Reales, e por Roberto Ferro, da Universidad de Buenos Aires, sobre Jacques Derrida, que percebemos que essas classificações não estavam na obra de Arlt, mas nas leituras que muitos trabalhos críticos que nós havíamos lido e na leitura que nós mesmos fazíamos dela. Foi então que resolvemos desviar o olhar do tema para o funcionamento do texto e para isso escolhemos como aporte teórico Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida e Paul De Man, mesmo não sendo uma tarefa fácil.

O pouco que conseguimos absorver do imenso referencial teórico desses estudiosos nos fez ver a escrita de Roberto Arlt de uma maneira completamente diferente do que vínhamos trabalhando já há

algum tempo. É preciso ressaltar também que a pesquisa realizada na Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, no Instituto de Literatura Hispanoamericana e principalmente nas hemerotecas das bibliotecas, mostrou-se extremamente reveladora, quando, ao ter acesso a artigos da crítica arltiana dos anos de 1950, especificamente a revista *Contorno*, percebemos que os textos que praticamente resgataram a obra de Arlt, após quase uma década de seu falecimento, já apresentavam um olhar bastante inovador, desfazendo já nessa época o mito de Roberto Arlt “um escritor que escrevia mal”, um escritor autobiográfico, um escritor pobre em busca de reconhecimento.

Essa descoberta serviu para reformular várias ideias que nós tínhamos sobre a crítica de Roberto Arlt e trouxeram algumas dúvidas já que pensávamos encontrar durante nossa pesquisa de campo um trabalho crítico com uma abordagem bem uniforme, mas a maioria dessas dúvidas foram resolvidas a partir da análise e reflexão de uma entrevista que realizamos com o escritor e crítico literário Noé Jitrik no dia 19 de junho de 2012 em Buenos Aires, a qual aparece em Anexo nessa pesquisa que se divide em três capítulos.

No primeiro capítulo intitulado *Roberto Arlt e a crítica*, realizamos um levantamento de alguns estudos importantes sobre a obra de Roberto Arlt de críticos como Raul Larra, Omar Borré, Sylvia Saíta, Beatriz Sarlo, Noé Jitrik, David Viñas, entre outros, além de citar alguns comentários sobre a recepção dos textos de Arlt por alguns escritores contemporâneos a sua época. O objetivo nessa primeira parte da investigação é dialogar com esses textos e entender um pouco mais o olhar sobre certas perspectivas com relação ao *corpus* literário de Roberto Arlt, para sem querer abarcar a totalidade de fenômenos e discussões que aparecem em nosso objeto de estudo que é o texto, verificar quais leituras predominam sobre a obra de Arlt e como esses olhares distintos podem ser manipulados sem se fixarem, agindo como fluxos, travessias, agenciamentos capazes de complementar e enriquecer a nossa leitura sobre os textos arltianos e expor um leque de leituras que evidenciam o caráter polifacético da literatura de Arlt.

No segundo capítulo intitulado *A narrativa arltiana: imaginação técnica e dispositivos*, iniciamos a discussão com uma breve contextualização da relação entre modernidade, técnica e literatura a partir de algumas ideias discutidas por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985) principalmente no que

diz respeito à perda da aura e da concepção sagrada da arte. Em seguida comentaremos o impacto da modernidade e das inovações técnicas no ambiente cultural e social de Buenos Aires nos anos de 1920 e 1930 e como esse impacto da modernidade e das inovações técnicas irá refletir nos textos que serão produzidos pelos escritores desse período, além de apontar como os meios de comunicação de massa, principalmente os jornais e revistas, irão reagir a essas transformações.

Ainda no segundo capítulo discutimos brevemente sobre o conceito de técnica através dos tempos, para em seguida identificar os *dispositivos* técnicos presentes na narrativa de Roberto Arlt e discutir como os mesmos podem funcionar no texto. Propomos uma chave de leitura de como a técnica pode entrar na literatura de Roberto Arlt, pensamos essa questão a partir de uma entrevista que o pintor anglo-irlandês Francis Bacon concede à escritora Marguerite Duras no ano de 1971, onde propõe o conceito de *imaginação-técnica*. Pretendemos realizar nossa leitura da técnica, presente nos romances arltianos, também vista como *dispositivo*, conceito utilizado por Gilles Deleuze onde se discutem linhas de força e linhas de enunciação, que formam processos instáveis que implicam uma série de movimentos. Analisamos a inserção do Manual e do Plano nos romances de Arlt, principalmente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, e como esses elementos também podem funcionar como um dispositivo que movimenta a engrenagem narrativa provocando também movimentos de desestabilização. Discutimos a possibilidade de ler o exercício de escrita de Arlt como *téchne*, também analisamos o léxico utilizado na ficção arltiana, composto por um vocabulário técnico e lunfardo relacionados com a ideia de *literatura menor* sugerida por Deleuze e Guattari. Para finalizar esse capítulo, comentamos como o *complot* pode estar configurado no texto e refletimos sobre a ideia de fracasso da busca pelo sentido estável na narrativa de Roberto Arlt.

No terceiro capítulo, intitulado *Máquinas, Cartografias, Desejo, Monstros, Corpo e Corpus* discutimos os conceitos *máquina* e *desterritorialização* na literatura de Roberto Arlt, segundo definição de Jacques Derrida, Paul De Man, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Abordamos também a concepção de mapa na narrativa e de leitor como *operador desejante*. Também discutimos como a ideia de “monstro” aparece na produção literária de Arlt, além de comentar a relação entre corpo e *corpus* nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*.

Acreditamos que nenhuma leitura de um texto pode ser classificada como “correta”, única e verdadeira, a nossa também não o é, mas muitas leituras acabam se cristalizando nesse sentido. Um dos objetivos desta pesquisa é interrogar algumas “certezas” atribuídas à escrita de Roberto Arlt, não que as incertezas possam substituir essas certezas, do mesmo modo como não pretendemos estabelecer como falso o que se instituiu como verdadeiro, não visamos à oposição, mas interrogamos a pertinência de se pensar a literatura de Arlt baseando-se em oposições: vida/obra, ficção/realidade, Arlt/Borges, literatura/técnica, cânone/não-cânone, literatura maior/literatura menor, entre tantas outras.

Talvez nossa proposta para estudar Roberto Arlt não seja tão eficiente quanto pensamos que seja para compreender, pelo menos no que nos propomos investigar, a complexidade de uma escrita como a desse escritor. Mas temos consciência que o resultado também faz parte do jogo, da trama de uma rede textual que nos envolve, engana e manipula mesmo quando acreditamos ter o controle das regras. O certo é que nunca teremos o controle do texto, porque as instruções para o jogo da leitura serão sempre eventuais, no caso de Arlt organizadas ao azar, labirínticas, e sempre irão conservar a memória de caminhos já percorridos, por nós e por outros.

CAPÍTULO 1
ROBERTO ARLT E A CRÍTICA

1.1. Roberto Arlt, um escritor torturado?

Roberto Arlt, argentino de origem imigratória, era filho de Karl Arlt, um militar alemão, e de Ekatherine Iobstraibitzer, uma camponesa italiana de Trieste. Romancista, contista, dramaturgo e jornalista, o escritor que nasceu no dia 26 de abril de 1900 no bairro de Flores, subúrbio de Buenos Aires, segundo registros de alguns de seus biógrafos, cursou a escola primária até o terceiro ano, em seguida entrou para a *Escuela de Mecánica de la Armada* de onde foi expulso por “má conduta”. Publicou seu primeiro romance, *El juguete rabioso*, em 1926 e neste mesmo período começa também a escrever para os jornais *El mundo* e *Crítica* onde suas colunas diárias conhecidas como *Aguafuertes Porteñas* aparecerão entre 1928 e 1935, para mais tarde serem reunidas em livro que levou o mesmo nome.

Em 1935, a serviço do jornal *El mundo*, Arlt viajou para Espanha e África ocasião em que escreveu suas *Aguafuertes Españolas*. Chegou a visitar o Chile e o Brasil, porém sempre viveu em Buenos Aires, cidade que servirá de inspiração para o espaço ficcional de sua narrativa. Escreveu romances, contos, crônicas e peças teatrais, das quais algumas foram encenadas e entre seus textos mais significativos encontramos: os romances *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) e *El amor brujo* (1932); as *Aguafuertes Porteñas* (1933) e *Aguafuertes Españolas* (1936); os livros de contos *El jorobadito* (1933), *El criador de gorilas* (1941) e *Viaje terrible* (1941); as peças de teatro: *300 millones* (1932), *Prueba de amor* (1932), *Un hombre sensible* (1934), *Saverio el cruel* (1936) e *El fabricante de fantasmas* (1936) e *África* (1938).

Arlt morreu de um ataque cardíaco, aos 42 anos, no dia 26 de julho de 1942 em Buenos Aires e sua obra foi resgatada pela crítica argentina quase uma década após seu falecimento, a partir da edição da revista *Contorno* (1954), que homenageia o escritor e irá propor um novo olhar para seus textos. Antes de 1954 Roberto Arlt foi considerado pela crítica argentina um escritor torturado, preterido, fracassado, enfim um escritor menor, e o próprio Arlt ajudou a reforçar essa ideia na construção de sua figura pública nas autobiografias que escreveu e outros textos em que faz referência a sua biografia, tal como o famoso prólogo de *Los lanzallamas*: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible.

De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” (ARLT, 2000, p. 285).

A literatura de Roberto Arlt foi lida durante algum tempo como uma *literatura menor*, porém queremos abordar esse termo não no sentido pejorativo de inferioridade, do qual se apropriaram alguns escritores e críticos nos anos de 1920 e 1930 para definir a escrita de Arlt, mas tal qual defendem Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka, por uma literatura menor*. Deleuze e Guattari sustentam que, primeiramente a literatura menor é a que uma minoria faz em uma língua maior, onde a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização, em segundo lugar diz-se que nas literaturas menores tudo é político, ou seja, “nas ‘grandes’ literaturas, ao contrário, o *caso individual* (familiar, conjugal, etc) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente de fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos “formam um bloco” em um amplo espaço” (1977, p. 26). E, em uma terceira colocação, afirma-se que tudo adquire um valor coletivo porque não há muitos talentos na literatura menor já que lhe faltam “mestres”. Retomaremos esse tema especificamente no segundo capítulo desta pesquisa.

Acreditamos que parte dos críticos de Arlt elaborou seu trabalho crítico por um enfoque bem específico de leitura: historicista, político, social, biográfico, e/ou psicoanalítico, há uma variedade de trabalhos críticos que foram desenvolvidos sobre a obra de Arlt abordando os mais diversos temas e diferentes modos de leituras. Dentre os críticos mais conhecidos, escolhemos alguns textos e comentários de Raul Larra, Omar Borré, Elías Castelnuovo, Diana Guerrero, Rita Gnutzmann, Beatriz Sarlo, Sylvia Saïta, Ricardo Piglia, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Alan Pauls e César Aira para, sem querer abarcar a totalidade de fenômenos e discussões que aparecem em nosso objeto de estudo que é o texto, verificar quais leituras predominam sobre a obra de Arlt e como esses olhares distintos podem ser manipulados sem se fixarem, agindo como fluxos, travessias, agenciamentos capazes de complementar e enriquecer a nossa leitura sobre os textos arltianos e expor um leque de leituras que evidenciam o caráter maquínico e polifacético da literatura de Arlt. Como critério para a seleção da mostra escolhemos os textos que são mais difundidos entre os estudiosos da obra de Arlt, devido a certa visibilidade dessa crítica, que é de certa

maneira considerada canônica e, o reconhecimento do trabalho desses críticos dentro do ambiente acadêmico, principalmente no Brasil, onde se prega que para compreender e estudar a obra de Roberto Arlt é preciso ter conhecimento de determinados textos e determinados críticos.

Parte dos trabalhos críticos sobre Arlt, especificamente a crítica realizada entre os anos 1920 e 1940, a maior parte publicada em jornais e revistas, sustentam os mesmos argumentos: em vida o escritor foi classificado como um “escritor de péssimo gosto” pela temática que abordava em seus textos, “um escritor que escrevia mal” pela utilização do lunfardo¹ e “um escritor fracassado” pela constante alusão à suposta relação entre sua vida e sua obra. Além de que a literatura de Arlt seria a representação de uma realidade social e política da Argentina. Outra parte dessa crítica, que começa a escrever a partir dos anos de 1953, se volta para a diversidade do texto, explorando sua construção narrativa, a linguagem numa perspectiva que leva em conta leituras que ficam em suspenso a partir do momento que escolhemos determinado enfoque.

Acreditamos que é possível dialogar com essas leituras que escolhemos sobre a obra de Arlt e identificar um caráter maquiônico do texto que pode operar os elementos diversos que constroem o texto e suas diferentes leituras, sem encerrar nenhuma delas. A partir do

¹ Rita Gnutzmann em *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* trabalha com o conceito de Lunfardo presente no texto *El lenguaje de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges e Clemente, o qual acreditamos o mais apropriado para o estudo do lunfardo na narrativa arltiana. Segundo Gnutzmann, Borges e Clemente definem o lunfardo “como *argot porteño*, una *jerga restringida a iniciados*, es decir, a los *lunfas* (ladrones), lenguaje gremial de los que viven del delito. El lenguaje del hampa, bien se llame *argot* (Francia), *gergo* (Itália), *Rotwelsch* (Alemania), *cant* (Inglaterra) o *germanía*, es un lenguaje especial, creado para excluir a los demás grupos sociales. Tres elementos lo caracterizan: primero, un vocabulario *técnico* que expresa las actividades propias del hampa; segundo un vocabulario *secreto*, y por ultimo, el vocabulario *argótico* como signo de diferenciación. El carácter secreto del antiguo lenguaje del hampa es precisamente lo que lo distingue del lenguaje vulgar moderno. Si palabras del lenguaje de la germanía (o lenguaje canero o lunfardo en Argentina) han penetrado en el léxico popular, significa que han perdido su función más importante de clave y, por último, ya no son utilizables en su campo de origen (1984, p. 108).

momento em que se desloca o olhar da temática dos textos para os procedimentos narrativos utilizados pelo escritor na construção de seu *corpus* literário, levando em consideração que:

Um *corpus* não é um discurso, e não é uma narração. Um *corpus* é o que seria, portanto aqui necessário. *Aqui*, há como que uma promessa que se deve tratar do corpo, e que se vai tratar dele, algures, lá, quase de imediato. Uma espécie de promessa que não será nem o objeto de um tratado, nem a matéria de citações, recitações, nem a personagem ou o cenário de uma história (NANCY, 2000, p. 51).

Roberto Arlt em vida não viu o reconhecimento enquanto escritor ou talvez o tenha negado. Investigando a produção crítica sobre a obra arltiana na Argentina, identificamos que depois de sua morte no ano de 1942, a mesma é quase inexistente. Somente em 1950, com o lançamento da biografia *Roberto Arlt: un escritor torturado* de Raul Larra, aproximadamente oito anos depois de seu falecimento, é que o escritor volta a figurar no cenário crítico argentino. A partir de leituras desse livro a crítica literária retomará a obra de Roberto Arlt e é a partir desse momento que sua narrativa irá se consolidar na literatura argentina. Entretanto, ainda são poucos os críticos que nesse período irão estudar a obra arltiana sem pensá-la em termos autobiográficos, sócio-históricos, políticos e psicológicos. Seleccionamos alguns desses críticos com os quais dialogamos no decorrer dessa pesquisa.

Acreditamos no que se refere ao *corpus* literário arltiano, que mesmo depois dos anos de 1950, ainda persistem leituras que não se distanciam dessa visão tão recorrente da primeira crítica, que frequentemente se refere à obra do escritor somente como um conjunto de histórias que se repetem, tendo sempre Buenos Aires como cenário, habitada pelos mesmos tipos de personagens: homens e mulheres fracassados, criados a partir de matizes autobiográficos. A narrativa de Arlt deve ser pensada em termos discursivos, porque a partir do momento em que se pensa o texto somente pela sua temática ele está destinado à clausura. Parte dos trabalhos críticos sobre os textos de Arlt parece somente ter se perguntado sobre *o que* Arlt escreve e quase nunca sobre *como* o faz. Não pretendemos separar os velhos conceitos

“forma e conteúdo”, mas discutir possibilidades de leituras em que dialoguem com esses dois elementos de diferentes maneiras.

A repetição nos textos está muito além dos temas e dos personagens quase idênticos que a narrativa comporta, ela é mais evidente e significativa na textualização que insurge junto à prosa. Arlt através de argumentos semelhantes cria um universo ficcional que pode admitir significações diversas, entretanto, durante muito tempo, o discurso crítico sobre sua criação literária tentou atribuir um sentido para os textos arltianos por algo que lhes pudesse originar: a sociedade argentina, a história ou sua vida. Lemos os textos de Roberto Arlt como uma maneira de questionar as leituras totalizadoras que determinados estudos críticos impõem a sua obra na tentativa de dar conta de uma explicação para a “realidade” argentina ou construir um trabalho crítico sobre o texto pautado somente em arquivos históricos ou pessoais.

Nossa proposta neste primeiro capítulo é analisar alguns dos principais trabalhos críticos realizados sobre a obra de Roberto Arlt e tentar estabelecer um diálogo com esses textos que consideramos essenciais para compreender que tipos de leituras foram realizadas sobre o texto arltiano já a partir dos anos 1950 e, até que ponto algumas delas persistiram até a atualidade, influenciando os “novos” modos de leitura. Fizemos um recorte entre os críticos da obra de Roberto Arlt e nele escolhemos alguns trabalhos que consideramos mais significativos, os quais discutiremos também no decorrer dos três capítulos desta tese.

Lendo sobre os primeiros estudos críticos da obra de Roberto Arlt percebemos que o nome próprio Roberto Arlt nomeou, classificou, situou em um grupo, não somente a figura do escritor, mas sua literatura. O sobrenome alemão que denunciava sua origem estrangeira, em uma Argentina em que se exaltava o nacionalismo e a busca de uma identidade nacional, em meio a uma acentuada população de imigrantes, foi utilizado inicialmente pelos críticos literários para designar o indivíduo Roberto Arlt como um homem sem rendas, um jovem que não teve acesso ao conhecimento institucionalizado, uma criança que foi humilhada pela figura do pai (militar e alemão). E também, por outro lado, designar o escritor Roberto Arlt como alguém desprovido de tradição, cultura, do domínio da língua culta, da noção de estética, escrita refinada e bom gosto.

As origens e a biografia do escritor foram os lugares que muitos críticos argentinos se colocaram para ler os textos de Arlt, estabelecendo

protocolos de leituras limitados e de certa forma castradores. Os estudos mais conhecidos do primeiro período da crítica arltiana, que corresponderia àquele em que o escritor publicou em vida e alguns textos críticos publicados nos anos de 1950, concentram-se na relação entre vida e obra, alguns críticos, como, por exemplo, Raul Larra, classificam os romances, contos, crônicas e aguafuertes arltianos como estritamente autobiográficos, confundindo muitas vezes autor e obra ao afirmar categoricamente que o escritor narra experiências pessoais.

Em *Roberto Arlt: un escritor torturado* (1950) Raul Larra cria uma relação direta entre a identidade de Arlt e alguns protagonistas, como se vida e criação literária fossem estritamente correspondentes. Larra não se limita a relatar fatos de arquivos com registros sobre o escritor e escrever sobre o que ele imaginaria ser a vida de Arlt, o crítico utilizou um discurso para explicar o sentido do texto, principalmente dos romances, por algo que lhe pudesse originar: a biografia. Larra em muitos momentos ignora a produção literária arltiana enquanto criação artística sugerindo que sua escrita está pautada em procedimentos miméticos inspirados em supostos fatos vividos pelo escritor.

Sabemos que esse livro de Raul Larra foi de fundamental importância na reformulação de um novo olhar da crítica arltiana depois de sua morte e que esse era um tipo de leitura comum para a época. Através dele é possível realizar leituras sobre a vida de Arlt e o contexto histórico, social, cultural e político no qual o escritor estava inserido, fatores importantes para compreender alguns elementos presentes em seus textos, entretanto, esses dados poderiam ter sido assimilados por alguns trabalhos críticos posteriores e em seguida deixados de lado já que apresentam um caminho demasiado simplificado de abordagem do texto. Alguns trabalhos críticos posteriores a esse período ainda carecem de uma penetração mais profunda no texto, de uma leitura menos vulnerável, mais consistente e menos reducionista.

O crítico apresenta, por exemplo, o seguinte comentário: “Su infancia humillada, su dolorosa experiencia familiar son síndromes que han de provocar luego la agresividad de su literatura” (LARRA, 1992, p. 22). Entretanto, o que corresponderia à agressividade da literatura de Arlt? A temática dos textos, a ortografia truncada, a sintaxe desorganizada, o discurso ou a falta de uma retórica polida? É evidente o predomínio de um discurso sobre os textos de Arlt que contenha a presença de sentido único no intento de responder algumas questões: Onde encaixar a literatura de Arlt no circuito literário argentino dos anos

20 aos 40? Como classificá-la? Como nomear um texto tão díspar da literatura produzida na Argentina neste período? Como ler Roberto Arlt?

Parecia inviável para Raul Larra e outros críticos da época que o exercício de escritura de Roberto Arlt estivesse alheio a determinadas experiências de rememoração que refletissem ou representassem de modo fiel e direto fatos e coisas. Ao comentar acontecimentos da biografia de Arlt, o crítico afirma que:

Los trabajos de estos años de adolescencia los registra en *El juguete rabioso*. Todas sus experiencias, por lo demás, están volcadas en sus obras. Casi todo lo suyo tiene sabor autobiográfico. Es, junto con Sarmiento, el escritor argentino que más se ha prodigado en sus páginas. Con la diferencia de que Arlt apenas si disimula todos los repliegues de su alma detrás de algunos de sus personajes. ¿Y acaso el escritor que posee la riqueza de albergar a todos los hombres no está siempre retratándose a sí mismo? (LARRA, 1992, p.25).

Essa leitura emprega um procedimento redutivo no nível de representação das coisas. Larra afirma categoricamente que a narrativa é apenas a representação das experiências pessoais de Arlt, busca a identidade e a unidade e impõe um sentido ao texto ignorando sua multiplicidade, se a narrativa é cópia da vida do escritor então não poderia ser outra coisa.

Raul Larra também cria uma relação direta entre o sobrenome de Roberto Arlt e os nomes de alguns protagonistas. O crítico ao fazer referência aos protagonistas de *El juguete rabioso* e *Los siete locos* nomeia-os como Silvio Astier-Arlt e Erdosain-Arlt. Ocorre uma personificação dos personagens através da figura do autor. O crítico escreve: “La acción comienza en la librería de viejo Palumbo, en la calle Corrientes donde se sitúa el primer trabajo de Silvio Astier-Arlt” (1992, p.28) e em outro momento comenta uma passagem de *Los siete locos* em que Erdosain confessa as humilhações sofridas pelo pai e questiona: “¿Se puede considerar personal este pasaje? ¿No es excederse presentar la identidad Erdosain-Arlt?” (1992, p.23).

Porém, Larra responde essas questões logo em seguida, parecendo não perceber excesso na relação vida/obra, afirmando que a mãe sempre tão amorosa acompanhou a carreira do filho enquanto escritor e relatou as diferenças entre Arlt e o pai, e para reafirmar sua posição, complementa seu argumento com a seguinte afirmação: “Hay además, otra circunstancia sugestiva. En *El juguete rabioso*, cuyo tono autobiográfico es realmente notable, no asoma para nada el recuerdo del padre. Sólo se hallan presentes la madre y la hermana menor, Lila” (1992, p. 23).

Raul Larra não somente atribui a identidade de Arlt aos personagens, como também busca “identificar” na ficção as pessoas que faziam parte de seu convívio pessoal tais como seu pai, sua mãe e sua irmã. O crítico também parece não admitir algum procedimento criativo por parte do escritor, segundo ele até mesmo o Astrólogo de *Los siete Locos*, um dos personagens mais marcantes da literatura de Arlt, seria produto de mimesis de alguma figura conhecida da adolescência do escritor, conforme se pode observar na seguinte afirmação: “Sin Duda Arlt adolescente, en su excursión por la Logia Vi-Dharma, entre magos, alquimistas, reencarnados, chelas, grimorios y dobles, conoció al Astrólogo que reaparecería diez años después en *Los siete locos*” (LARRA, 1992, p.29).

Raul Larra e outros críticos desconsideram que o próprio Roberto Arlt através de sua literatura joga com questões como identidade, ficção e veracidade. O escritor altera seu nome próprio em alguns textos, como por exemplo, em *Autobiografías humorísticas* publicado na revista *Don Goyo* nº 63 em 14 de dezembro de 1926 onde Arlt escreve: “Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno”. Em 28 de fevereiro de 1927 na revista *Crítica Magazine* nº 16 mais uma vez aparecem referências ao nome próprio: “Me llamo Roberto Christophersen Arlt y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio”. Na aguafuerte *¿Qué nombre le pondremos al pibe?* publicada no jornal *El mundo* em 8 de janeiro de 1930 o narrador faz o seguinte comentário: “Mi madre que leía novelas románticonas me agregó al de Roberto el de Godofredo que no uso ni por broma y todo por leer la *Jerusalén Libertada* de Torcuatto Tasso.” Uma de suas primeiras publicações intitulada *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* editada em 28 de Janeiro de 1920 em *Tribuna Livre*, uma publicação quinzenal

dirigida por Ernesto León Odena, é assinada como Roberto Godofredo Arlt. O escritor também altera sua data de nascimento e informações sobre sua vida escolar nas autobiografias que escreve.

Ao dar falsas pistas sobre seu nome próprio, seu nascimento e sua formação, acreditamos que Arlt adota um procedimento de dissimulação da identidade, questionando a ideia de autoria e biografia. Entretanto, parte dos críticos parece não perceber esse questionamento, talvez porque o nome próprio, mais especificamente o sobrenome estrangeiro (Arlt), ainda se faça presente no texto para reconduzir a identidade e consequentemente toda a relação já preconcebida do nome com a pessoa. De acordo com Jacques Derrida (2008), o nome próprio deveria estabelecer certa vinculação entre a linguagem e o mundo na medida em que deveria designar um indivíduo concreto sem que fosse preciso passar pelos sistemas de significação porque a língua é composta de diferenças, de rastros que são as partes ausentes da presença do signo, então o nome próprio que faz parte da linguagem aponta diretamente ao indivíduo que dá nome.

Para a primeira crítica arltiana o sobrenome alemão do escritor não serve somente para atribuir-lhe uma identidade: filho de imigrantes, sem origens tradicionais, pobre e inculto, como também para estereotipar o texto: sem estilo, sem requinte e mal escrito. Gilles Deleuze e Félix Guattari no primeiro volume do livro *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* comentam que:

O nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 51).

Porém, no caso de Roberto Arlt seu nome próprio foi utilizado não somente para designá-lo como para estereotipá-lo, e como a crítica

literária neste caso, vinculou estreitamente nome e obra, o texto também foi condenado a fechar-se sobre si mesmo. Na tentativa de significar o texto sempre permanecerá um *resto* de ilegibilidade ao qual não se tem acesso. Emprego a palavra *resto* no mesmo contexto em que Roberto Ferro emprega em seu livro *Da literatura e dos restos* (2010), como aquilo que depois da leitura permanece ilegível. “Esse resto já não é o texto, nem tampouco é algo estranho a sua entidade; em consequência, esse resto de ilegibilidade não é tanto o que fica de um todo depois que foi modificado por um processo de transformação, e sim aquilo que resiste a que o todo se feche sobre si mesmo” (FERRO, 2010, p. 27).

Todos esses fatos e as primeiras leituras que estereotiparam o texto, não impediram Roberto Arlt de fixar seu nome no cenário literário argentino dos anos 20 aos 40 e impor um novo modo de escrever e ler a literatura argentina que interferiu nos círculos sociais e culturais de Buenos Aires. Apesar de estar sozinho como escritor no cenário literário da época, de seus textos na maioria das vezes apenas serem lidos em contraposição a Jorge Luis Borges, da carência de um olhar crítico mais elaborado que pensasse o texto como exercício de escrita, Arlt resistiu à primeira crítica que tinha tudo para sepultá-lo, mas que ao contrário, fez com que ele tivesse um regresso impressionante por conta dos novos críticos, onde seu nome seria, e ainda é, por muito tempo lembrado, principalmente dentro da academia.

Na aguafuerte *Yo no tengo la culpa*, Arlt escreve algumas indagações sobre seu nome e sobrenome, dentre elas encontramos o seguinte comentário: “¿No es, acaso, un apellido elegante, substancioso, 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”? (ARLT, 1998, p. 43). Máquina rara, máquina polifacética, assim também pode ser considerada a literatura de Roberto Arlt, uma máquina que pode funcionar de diversas maneiras, ideia que discutiremos no decorrer dessa pesquisa através de seu *corpus* literário e do trabalho crítico dirigido a ele.

Edgardo H. Berg em seu artigo *Roberto Arlt: un autor en escena*, publicado na revista *Espéculo* em 2006, no que se refere às autobiografias de Arlt e as divagações da crítica sobre sua figura pública, comenta:

Como sabemos, la construcción de esa figura pública y la de un escritor siempre postergado no

corresponden necesariamente a la real, como lo demuestran las revistas de época y el temprano reconocimiento de sus pares. Entonces, el autor regresa como matriz simbólica en la consistencia de una figura y toma cuerpo en las escenas y mitos forjados por él. Hablar sobre el propio yo, escenificar una historia de vida o una autobiografía literaria, es una forma estratégica de devorar al lector en el propio aparato ficcional y hacer confundir el yo textual con el sujeto empírico (BERG, 2006).

Compartilhamos da mesma opinião de Edgardo Berg quando afirma que as atribuições à figura pública de Roberto Arlt como um escritor “sempre postergado” não correspondem exatamente às circunstâncias e ao contexto em que se encontrava o autor e sua obra. Acreditamos que a ideia de “escritor torturado” esteja mais associada e estigmatizada pelo título da biografia que escreveu Raul Larra, uma espécie de livro raiz da crítica, e as autobiografias escritas por Roberto Arlt, que propriamente a realidade em que se encontrava o escritor. Não dizemos que foi fácil para Roberto Arlt escrever da maneira que escreveu e lidar com a recepção de seus textos pelo público e pela crítica, mas de certa maneira, o fato de ser jornalista, o trabalho que realizou em *El Mundo* contribuiu para que Arlt saísse do limbo e viesse à luz para diversos tipos de leitores.

Beatriz Sarlo comenta que:

[...] quizás como a ningún otro escritor del período, la historia puso límite y condiciones de posibilidad a la literatura de Roberto Arlt. Quizás como ningún otro escritor 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 bravata y el tono de desafío con el que encaró un debate contra las instituciones estético-ideológicas. La angustia arltiana, sobre la que han abundado los críticos, tiene que ver con esa

experiencia de los límites puestos a la realización de su escritura (2003, p.50).

Acreditamos que podemos pensar essa questão colocada por Sarlo de outra maneira: será que a história é capaz de limitar as condições de possibilidades da literatura de Arlt e que o escritor era um ressentido por não possuir formação acadêmica? Se pensarmos que o texto vai resistir ao tempo e será lido em outras épocas e outros espaços, essa afirmação pode ser questionada porque o texto sempre será outro, a literatura dificilmente ficará restrita a um período histórico ou um espaço fazendo com que muitas vezes as limitações sobre a literatura se encontrem na própria crítica realizada sobre ela, uma crítica linear que ao repetir-se com frequência se fixa ao texto. É preciso ter em conta que o texto literário se transforma a cada novo leitor. A história seria capaz de limitar um texto? Acreditamos que não, por mais que um contexto histórico possa estar representado em determinadas literaturas ele não é suficiente para limitar um texto. Afinal, o texto arltiano é limitado e impossibilitado com relação ao que?

Que a angústia é um elemento que tem forte presença no texto arltiano é inegável e pode também estar relacionada aos limites impostos para a realização de sua escrita, entretanto, esses limites não impediram que Arlt materializasse essa escrita com todas as particularidades que escolheu para que lhe fossem próprias e, que esses textos, circulassem no cenário cultural argentino mesmo sob o olhar reprovador da classe intelectual de sua época.

Acreditamos que Arlt também de certa forma reforçou o mito de um “escritor fracassado”, inclusive o próprio escreveu um conto com esse título, porém fica difícil aceitar a ideia da figura pública de Arlt como postergado, fracassado, torturado porque em 1926 seu primeiro romance teve considerável repercussão, em 1930 é premiado com o terceiro lugar no Concurso Municipal de Literatura de Buenos Aires pelo romance *Los siete locos* e vários jornais e revistas tais como: *La literatura Argentina*, *La Nación*, *La prensa*, *El Mundo* e *Claridad* publicam elogiosas resenhas críticas sobre o livro premiado.

O escritor também era conhecido como um “jornalista estrela”, ofício que lhe permitia publicações diárias em jornais de grande circulação, consequentemente, seus textos tinham muita difusão e eram lidos por grande número de pessoas. A crítica, mesmo quando se referia aos textos do escritor através de uma abordagem negativa e pejorativa,

não deixava de colocá-lo em foco. Talvez nenhum outro escritor tenha sido tão criticado dessa forma no cenário literário argentino como Roberto Arlt, mas talvez os mesmos motivos que serviram para desprezar sua produção literária tenham colocado sua figura pública em destaque.

1.2. Roberto Arlt, um escritor fracassado?

Refletindo a partir dessas leituras que têm como ponto de partida a biografia do autor que se opõe à ideia de uma vida imaginada, nos perguntamos como ler esse constructo Arlt-escrito/voz-escrita? Jacques Derrida em *Gramatologia* (1967) inicia o texto discutindo o problema da linguagem. Segundo o filósofo este nunca foi apenas um problema entre outros e nos últimos tempos vem sendo debatido em diversas áreas e com os mais heterogêneos discursos ocasionando uma desvalorização da palavra linguagem e a inflação do próprio signo. Para Derrida, o descomedimento discursivo sobre o tema da linguagem resulta como sintoma de uma crise a respeito da redução fonética do conceito de linguagem, o qual não consegue mais dar conta do seu próprio “sentido” ocorrendo assim um *transbordamento*.

Sendo assim, o filósofo discute uma espécie de “libertação da escrita” que sempre foi considerada um suplemento da linguagem e diminuída em relação à fala, é como se a escrita fosse mera extensão da linguagem, a tradução de uma fala plena e presente. Derrida afirma que no pensamento ocidental, de acordo com a lógica metafísica, há uma relação indissociável entre *logos* e *phonè* onde o primeiro conduz a uma cadeia de oposições binárias, uma relação direta com o sentido e a verdade. A fala é apontada como o significante principal, já a escrita, por estar relacionada exclusivamente à palavra falada, ou seja, ao sentido (significante do significado), é apontada como significante do significante. Assim se supõe que discurso e sentido estariam intrinsecamente ligados e constituiriam o que se denominaria linguagem.

De acordo com Jacques Derrida:

Em todos os casos, a voz é o que está mais

próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa. Com respeito ao que uniria indissolavelmente a voz à alma ou ao pensamento do sentido significado, e mesmo à coisa mesma... [...] todos significantes, e em primeiro lugar o significante escrito, seria derivado. Seria sempre técnico e representativo. Não teria nenhum sentido constituinte. Esta derivação é a própria origem da noção de “significante”. A noção de signo implica sempre, nela mesma, a distinção do significado e do significante, nem que fossem no limite, como diz Saussure, como as duas faces de uma única folha. Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido (DERRIDA, 2008, p. 14).

Essa proximidade absoluta da voz com o ser constitui uma das faces do pensamento filosófico ocidental que vem desde Platão e ainda se afirma na contemporaneidade, onde o mundo é visto como um complexo de sistemas binários em oposição e hierarquia: vida e morte, corpo e alma, presença e ausência, interior e exterior, entre muitos outros. Saussure irá opor língua e fala e Derrida, a partir da noção de *desconstrução*, vai propor uma oposição entre fala e escrita, não no sentido de construir uma nova hierarquia, mas de desfazer a primeira, abrindo um leque de sentidos, sem que as posições dependam uma da outra, fazendo com que na leitura não haja uma centralização desses elementos.

A relação entre fala e escrita não é vista como natural e se considera que uma depende da outra. Derrida em *Gramatologia* (1967) comenta que o privilégio da fala está relacionado a uma configuração histórica que organiza o mundo e a presença do homem no mundo, o homem enquanto ser presente, onde também teremos a noção de ausência. A fala, a voz em si, carrega essa concepção do natural pela ideia de proximidade com o interior do corpo, o que a faria abdicar do exterior, aproximando-se de um estado de transcendência, onde

significante e significado adotariam uma suposta naturalidade entre si e a escrita se posicionaria no exterior, estaria relacionada à representação exterior da linguagem, representação da representação, um sistema não-natural, o que supõe uma dependência da escrita com relação à língua. Assim, Derrida irá desfazer essa concepção da escrita como representação da língua, como sua imagem exterior, dissolvendo a ideia de que o significante está intimamente relacionado ao sentido e afirmando que o significado envolve um sistema de diferenças e a escrita irá tornar possível o jogo dessas diferenças.

Essas questões apontam para a multiplicidade do texto, porém essa multiplicidade não aponta apenas para a pluralidade de sentidos, porque o texto não é somente uma constelação de sentidos, mas fluxo, passagens, travessias. O que denota a pluralidade do texto não é a coexistência de sentidos ambíguos, mas suas diferenças. Liliana Reales, ao discutir o termo *différance* utilizado por Jacques Derrida, comenta que:

À arbitrariedade do significante e à distância deste com o que nomeia, acrescenta-se agora a consciência de que o sentido se dá pelo movimento da *différance*, ou seja, o sistema linguístico só pode produzir sentido produzindo diferenças. Deste modo, o conceito não somente não coincidiria com o nomeado, nem sequer consigo mesmo e menos ainda com aquele do qual se diferencia. O significado, então, nunca é idêntico a si mesmo. Ele se dá no próprio movimento da *différance*. Isto põe em causa a identidade a si do texto, muito além da pluralidade de leituras que ele possa ocasionar. Ou seja, o plural, mais do que na liberdade de leitura, se dá na própria disseminação que provoca o texto, pois um conceito se dá ao diferir de outro que, por sua vez, teria se dado ao diferir de outro, e assim, uma cadeia, numa travessia infinita, num jogo sistemático de diferenças (2009, p. 271).

Explanadas essas questões, pensemos agora no fonocentrismo, nessa proximidade absoluta da voz e do ser, ou seja, a voz sempre será a

voz de alguém e constituirá um contíguo de signos relacionados entre si que defendem tal e qual significação, então como libertar o texto arltiano dessa proximidade que a crítica estabelece com a voz autoral? Como argumenta Berg, Arlt toma corpo nos próprios mitos forjados por ele. Ao colocar em cena uma história de vida ou uma autobiografia literária elabora uma estratégia muito eficiente de devorar o leitor – e a crítica – na própria engrenagem ficcional, fazendo confundir o eu textual com o sujeito empírico. E, com a finalidade de potencializar ainda mais a engrenagem do texto-máquina que traga o leitor e a crítica, Arlt utiliza em seus textos não somente o escritor como personagem, mas o ato de escrever como tema e a voz narrativa em primeira pessoa, como se pode observar no conto *Escritor fracasado*:

Nadie se imagina el drama escondido bajo las líneas de mi rostro sereno, pero yo también tuve veinte años, y la sonrisa del hombre sumergido en la perspectiva de un triunfo próximo. Sensación de tocar el cielo con la punta de los dedos, de espiar desde una altura celeste y perfumada, el perezoso paso de los mortales en una llanura de ceniza (ARLT, 2008, p. 37).

Nesse conto de Arlt a voz narrativa em primeira pessoa do singular (eu), combinada com o tema da escritura relacionado ao fracasso do escritor-personagem, são iscas fáceis para o leitor desatento e a crítica de discursos cristalizados porque associam diretamente a voz narrativa ao sujeito empírico. Essa voz em primeira pessoa muitas vezes foi denominada pela crítica um “eu” detentor da verdade onde um sujeito narra sua vida para recordar ou na tentativa ilusória de entender o passado ou explicar uma “realidade”. O eu narrativo no conto *Escritor fracasado* produz a ilusão de uma vida como referência, logo o escritor fracassado do texto é o autor fracassado da crítica. Porém, o fracasso no conto, entre outras diversas leituras, também pode ser lido como o fracasso da escrita onde não há mais nada a dizer, o temor da página em branco, a debater-se numa tentativa frustrada de dar sentido ao vazio ou ao nada. Observemos o seguinte trecho do conto:

Miraba hacia mi pasado, separado por el brevísimo intervalo de dos años, y experimentaba

el terror del hombre que ha vivido un siglo. Un siglo en plena esterilidad, sin escribir una línea. ¿Comprenden ustedes lo horrible de semejante situación? Dos años sin escribir nada. Tildarse autor, haber prometido monte y mares a quienes se molestaban en escucharnos y encontrarse de pronto, a bocajarro, con la conciencia de que se es incapaz de redactar una línea original, de realizar algo que justifique el prestigioso residuo (ARLT, 2008, p. 39).

No decorrer do conto o escritor-protagonista discursa sobre sua impossibilidade de narrar, há uma constante tensão proveniente de suas tentativas frustradas em escrever: “No olvidaré nunca que me encerré una semana entre cuatro paredes a la espera de la maravillosa fuerza que debía inspirarme páginas inmortales, pero el único fenómeno que provocó tal encierro consistió en una violenta intoxicación tabacosa” (ARLT, 2008, p. 41). Segundo o escritor-protagonista, não só não há o que dizer como também é impossível encontrar um sentido para a vida através da literatura: “¡Cuántas palabras inútiles y tristes! [...] ¡Qué pobre es la palabra, qué pobre para explicar la angustia de adentro, lo baldío y tibio de la entraña que se traduce en pensamientos que, si por acaso tienen forma, nada tienen que ver con ella!” (ARLT, 2008, p. 52). O conto também permite a discussão sobre a ideia de uma suposta função da literatura quando o escritor-protagonista faz o seguinte comentário:

Estábamos viviendo en el Siglo de la máquina. La máquina había encadenado al hombre en su funcionamiento imperioso. Todo lo que se apartaba de la máquina era superfluo. ¿Qué podía significar una poesía junto a un motor en marcha o a una usina en plena producción? ¿Aliviaba un poema el aniquilamiento moral y físico de millares y millares de proletarios uncidos en la esclavitud del salario? (ARLT, 2008, p. 57).

Pensamos a ideia de arte despida de uma significação transcendente que “conforte” o leitor. A literatura não possui destinatário específico e não tem finalidade alguma para o leitor, a não ser talvez, colocá-lo como intérprete que sempre terá sua interpretação desestabilizada a cada nova leitura.

Impossibilitado de escrever literatura o escritor-protagonista do conto *Escritor fracasado* se converte em crítico literário: “Me convertí en crítico literario. Un fin lógico por otra parte” (ARLT, 2008, p. 53). No texto o personagem principal ao deslocar seu papel de escritor para o de crítico faz também com que seja possível debater a função do crítico literário. Qual a finalidade da crítica literária? Ou uma questão ainda mais instigante: O que se tem a dizer sobre uma obra literária? No decorrer do conto observamos o protagonista em sua “função” de crítico, descrevendo sua produção crítica em três tipos: crítica negativa, crítica positiva e crítica neutra: “Con poca suerte en crítica negativa y positiva, derivé hacia el sector de la crítica neutra, perfectamente objetiva y que se me ocurre podría denominarse, con un poco de sentido común, *posición del que le busca cinco pies al gato*” (ARLT, 2008, p. 54, grifo do autor). Após narrar suas experiências em crítica negativa, positiva e neutra e não encontrar sentido para o papel do crítico, o agora crítico-protagonista resolve não mais se informar sobre o cenário literário: “Mi elegancia consistía en no enterarme de nada. (...) Era el hombre que no se entera de nada, ni siquiera de la guerra chino-japonesa” (ARLT, 2008, p. 59). Porém, em certos momentos afirma que substitui sua indiferença de não informar-se sobre nada por outra indiferença um pouco mais sutil, política e irônica que é a de elogiar tudo.

A maneira como está articulado no conto o discurso sobre os tipos de críticas que se pode construir a partir de textos literários, não somente constitui um jogo de ironias a respeito do trabalho do crítico, como também uma suposição de que talvez nada se tenha a dizer de um texto literário ou de uma obra de arte em geral. Ou ainda mais, que tudo que é dito sobre um texto talvez não tem nenhuma outra finalidade que a de sepultá-lo, como sugere nas últimas linhas do conto o escritor-crítico-protagonista quando coloca a seguinte questão: “¿Para qué afanarse en estériles luchas, si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro profundo y una nada infinita?” (ARLT, 2008, p. 63).

Retomando o tema da autobiografia comentado anteriormente, Roberto Ferro afirma que: “En los últimos años, los géneros

autobiográficos se han constituido en objeto de reflexión privilegiado de la crítica y la teoría literaria. Uno de los intentos más insistentes se ha centrado en la búsqueda de una especificación que permita establecer una distinción más o menos precisa entre autobiografía y ficción” (2003, p. 4). Investigando alguns estudos críticos dos anos de 1930 e 1950 sobre os textos produzidos por Roberto Arlt, observamos dois tipos de discursos com vertentes bem opostas: ou os críticos, em sua maioria, afirmam que grande parte de seus textos são autobiográficos e outros, um grupo minoritário de críticos, afirma que os mesmos textos são ficção e desenvolvem um trabalho onde a leitura não corresponde a uma realidade exterior à escritura. Para pensar essa questão tomaremos mais adiante uma das autobiografias escritas por Arlt como referência para a discussão.

Ainda segundo Roberto Ferro:

La noción de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, que ha tenido una vasta recepción, está centrada en torno del nombre propio articulado con la posibilidad de que un acuerdo entre el lector y el texto permita establecer una correferencialidad entre los diferentes Yo del autor, del narrador y del protagonista. De acuerdo con esta teoría, el pacto autobiográfico legitima que una constelación de índices identificatorios del nombre del autor se inscriba como si fuera el nombre propio del narrador/protagonista. Entonces, el escritor/narrador asume ser el mismo cada vez que se enuncia como el Yo de un proceso de enunciación en el que al menos se confunden y se intersectan dos redes de relaciones, por una parte, el Yo es el mismo en cada mención textual y, por otra, es un Yo dirigiéndose a un tú, que ha pactado creer en la identidad correferencial que le propone el texto (FERRO, 2003, p. 4).

Observando a discussão acima sobre a noção de autobiografia proposta por Philippe Lejeune, verificamos que para um texto ser considerado autobiográfico é necessário que o nome próprio do autor se

faça presente e o leitor consiga estabelecer uma relação entre o eu do narrador/ protagonista e o eu do autor. Segundo essa teoria, o nome próprio do autor equivaleria ao nome próprio do narrador/protagonista e toda a vez que o “eu” aparece como sujeito de enunciação sugere que a voz enunciativa do personagem é a mesma voz do autor. Se investigarmos as quatro autobiografias publicadas por Roberto Arlt, verificaremos que seu nome próprio aparece em todos os textos mesmo que modificados, em alguns Arlt acrescenta outros nomes que não constam em sua certidão de nascimento.

Sendo assim, muitos críticos sustentando-se na noção de “pacto autobiográfico” irão afirmar que nas autobiografias escritas por Arlt a voz enunciativa que opera é a voz do autor e que o texto não é uma construção meramente ficcional. Já os críticos que operam com a ideia de que toda autobiografia não passa de uma leitura de fatos relacionados às vivências do autor, proposta que também é considerada por Lejeune, trabalharão com a ideia de que toda autobiografia, mesmo que o personagem leve o nome do autor, deriva de um texto fictício. Essa problematização sobre biografia/ficção em Roberto Arlt sempre nos inquietou por diversos motivos, não pela falta de uma certeza que nos reconforte sobre a relação vida/obra, mas pela pouca ênfase de um pensamento, na bibliografia crítica sobre Arlt, que trabalhe com a tensão entre esses dois termos em sua literatura. De acordo com Roberto Ferro:

Paul de Man desestabiliza la concepción de que la autobiografía depende de un referente como una fotografía depende del modelo; es decir, transforma el presupuesto de que la vida produce la autobiografía, como una causa produce determinadas consecuencias, para señalar que la ilusión referencial, y no el referente, es una consecuencia de la figuración textual; desde esta perspectiva la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad, sino un indecible. La autobiografía para Paul de Man no es una forma genérica, sino una figura de lectura; el momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. Esta estructura especular implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos

dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto (2003, p. 4).

Ao nos depararmos com esse texto de Roberto Ferro sobre os estudos de Paul de Man e verificarmos a questão da autobiografia assim trabalhada, depois de diversas leituras de estudos críticos que se posicionaram entre um termo ou outro em suas argumentações, acreditamos que essa oposição à ideia de polaridade dos termos é a que pode levantar discussões menos castradoras sobre a ideia de texto autobiográfico em Arlt. Observemos o texto “Autobiografía” escrito por Roberto Arlt para a revista *Crítica* em 28 de fevereiro de 1927:

Me llamo Roberto Christophersen Arlt, y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio. Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo de formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo. Creo que la vida es hermosa. Solo hay que afrontarla con sinceridad, desatendiéndose en absoluto de todo lo que nos hace mejores, pero no por amor a la virtud, sino por egoísmo, por orgullo y porque los mejores son los que mejores cosas dan. Actualmente trabajo una novela que se titulará *Los siete locos*, un índice psicológico de caracteres fuertes, crueles y torcidos por el desequilibrio del siglo. Mis ideas políticas son sencillas. Creo que los hombres necesitan tiranos. Lo lamentable es que no existan tiranos geniales. Quizá se deba a que para ser tirano hay que ser político y para ser político, un solemne burro o un estupendo cínico. En literatura leo solo a Flaubert y a Dostoievsky, y socialmente me interesa más el trato de los canallas y los charlatanes que el de las personas decentes (BORRE; M. ARLT, 1984, p. 219).

Se verificarmos os arquivos sobre o escritor constataremos que alguns dados que se referem a esse Eu assinado Roberto Arlt da autobiografia coincidem com registros sobre a vida do autor. Além do nome próprio (Roberto Arlt) aparece a referência ao ano de nascimento, ao romance intitulado *Los siete locos* que sabemos que Arlt publicou em 1929 e as leituras de Dostoievsky e Flaubert, entretanto nada impede de entender esses dados como uma recriação literária na qual podem se dar elementos ficcionais, imaginários, míticos, etc. Acreditamos não ser tão simples afirmar a possibilidade de um relato autobiográfico onde se possa verificar a relação entre um eu textual e um eu da experiência vivida, mas pensando a ideia de estrutura especular dos sujeitos implicados no processo de leitura da autobiografia, discutida por Roberto Ferro, essa é uma relação possível. Ferro, utilizando um termo proposto nos estudos de Jacques Derrida, afirma que a distinção entre autobiografia e ficção é um *indecidível*, ou seja, o texto é e não é autobiografia e ficção. “O indecível não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões. Indecível é a experiência daquilo que, estranho, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, *deve*, entretanto – é de *dever* que é preciso falar – entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra (DERRIDA, 2007, p.46, grifo do autor).

Jacques Derrida comenta que a indecibilidade opera em uma série de signos: *phármakon*, *différance*, *hymen*, *suplemento* e *khôra*, palavras que por terem significações conflitantes entram em um jogo de contradição e não contradição. Para compreendermos melhor o conceito de indecível, devemos recobrar a discussão que Derrida realiza sobre o termo *phármakon* em *A farmácia de Platão*, onde o filósofo utiliza como referência *Fedro* de Platão e retoma o mito de *Thoth* onde a escrita é vista como um *phármakon*, palavra de duplo sentido que pode significar tanto remédio quanto veneno para a memória e para a instrução. Derrida explica que:

O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que essa palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade crítica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, se não devemos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o

indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (DERRIDA, 2005, p. 14).

O que nos interessa pensar nessa questão é o que *resta* dessas leituras críticas que se apoiam na vida, no texto ou na relação vida e texto, que partes ausentes dessas leituras poderiam ser consideradas, discutidas, reformuladas, ao invés de ignoradas ou ocultadas. A escrita que assume a dimensão indecível de toda crítica opera contra uma espécie de crítica linear que tende a homogeneizar o discurso. Em boa parte dos trabalhos críticos sobre Roberto Arlt observamos uma espécie de “fidelidade” ou “pacto teórico” na abordagem dos textos do escritor, que obedece a determinados temas, cronologias e referenciais teóricos. Porém, é possível verificar em alguns textos críticos sobre a obra de Arlt, já nos anos 50 na Argentina, um trabalho crítico que tende ao deslizamento entre leituras focadas no texto e na vida do escritor. É um movimento que inicia um processo de dissolução da homogeneidade crítica que até então imperava no discurso sobre a produção literária de Arlt.

1.3. Revista *Contorno*: um novo olhar para o texto arltiano

Noé Jitrik em seu livro *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura* (2001) comenta que:

Arlt es, en los tiempos que corren, inagotable: de ello da cuenta el modo casi desmesurado en que ha sido convertido en alimento del apetito académico en el mundo entero; se vuelve a él, se lo descubre, es motivo de revelación, lo que no quiere decir que en su momento no haya sido leído: lo fue y quizás más que otros escritores, hasta cierto punto – puede afirmarse – fue un escritor popular aunque no tocó las cimas que contemporáneamente alcanzan escritores

“populares” de beatería confesa y de redención por medio del rezo. Fue leído y quizás más que a otros escritores de quienes se suele decir que lo han sido o bien de quienes no se dice que no han sido leídos: sus *Aguafuertes*, publicados en diarios de grandes tirajes, eran ávidamente esperados, a sus obras de teatro concurría mucha gente, era un novelista conocido pero lo que en su momento le faltó fue algo que no se puede pedir, o sea, esse modo de lectura que abunda en la actualidad, la lectura crítica, o académica o universitaria (p. 19).

Jitrik discute nesse ponto uma questão que talvez nenhum outro crítico da obra de Roberto Arlt tenha discutido: a de que dos anos de 1920 aos de 1940 em Buenos Aires a crítica talvez estivesse condicionada a receber o texto arltiano através de uma recepção que colocasse em contraposição Borges e Arlt e que os argumentos se fundassem somente com base em opiniões pessoais, que repetidas, acabaram por se estabelecer como norma, já que havia uma carência de teorias mais modernas sobre o texto literário no país.

Noé Jitrik ainda explica que:

Esta situación está llena de paradojas: en su momento, las décadas del 20 al 40, esta clase de lectura no era factible, la crítica apenas empezaba a definir sus códigos y lo que se entendía por tal cosa era simplemente opinión y, por lo general, conservadora o, si se piensa en alguien como Borges en su papel de crítico, atenta a valores, sensible a la perfección, comparatista si se quiere, en el sentido de tener siempre como limite la “gran literatura” en la que, con esas pautas, alguien como Arlt, demasiado metido en el barro de la escritura, no entraba (2001, p. 19).

Entretanto, a partir dos anos 50 essa crítica embrionária e homogênea começa a ser questionada: através de inovadoras leituras, surgem novos textos críticos que trabalham com teorias mais modernas e questões até então não exploradas nas obras. A recuperação crítica mais importante inicia-se com a revista *Contorno*, dirigida por Ismael

Viñas e David Viñas, que em 1954 lança seu número 2 dedicado exclusivamente a Roberto Arlt. Essa segunda edição de *Contorno* consta de dez artigos, são estes: *La mentira de Arlt* de Gabriel Conte Reyes, *Una expresión, un signo* de Ismael Viñas, *Erdosain y el plano oblicuo* de Ramón Elorde, *Roberto Arlt y el pecado de todos* de F. J. Solero, *Arlt y los comunistas* de Juan José Gorini, *Roberto Arlt: una autobiografía* de M. C. Molinari, *Roberto Arlt periodista* de Fernando Kiernan, *Arlt. Un escolio* de Diego Sánchez Cortés, *Arlt – Buenos Aires* de Jorge Arrow e *El único rostro Jano* de Adelaida Gigli. Alguns desses textos ainda conservam marcas da crítica contemporânea a Arlt, mas já é possível observar leituras mais diferenciadas, que vão além do biografismo ou da oposição a Borges.

O primeiro trabalho crítico, "*La mentira de Arlt*", onde consta a autoria de Gabriel Conte Reyes, pseudônimo utilizado por David Viñas para assinar o texto, comenta sobre a auto-humilhação contida não somente no discurso que Arlt faz dele mesmo enquanto escritor, mas também em seus textos. Viñas comenta que em toda forma de diminuir alguém ou até mesmo os livros há uma garantia de salvação, ainda que não seja nada mais além do fato de que ninguém se anima a humilhar ainda mais aquele que se humilha por espontaneidade. Normalmente ocorre o contrário, o sujeito provavelmente vai tentar ser generoso com quem se auto-humilha tentando atribuir-lhe maior valor que aquele que realmente merece.

Viñas argumenta ainda que além dessa confiança na caridade alheia, existe outra certeza que é a de que quem se humilha estabelece irredutivelmente a presença do sujeito e o intransferível de sua qualidade, porque aquele que se humilha não acrescenta mérito aos demais e sim diminui os seus próprios, além de em nenhum momento tentar modificar-se para melhorar. Para o crítico é dessa maneira que Roberto Arlt atua, ele se auto-humilha, porém há um limite em sua auto-humilhação que evidencia uma mentira, para ele Arlt "se postró para que 'los otros' crecieran, pero a condición de que se condenaran, porque su salvación y su falsa humildad es una emboscada, la agachada en la que parece murmurar por lo bajo: - Sí, sí, ellos son los perfectos, los sin pecado, pero nadie los tiene en cuenta" (2007, p. 9).

David Viñas utiliza uma polêmica metáfora para o comportamento de Arlt "La oscura vanidad de la mujer fea que se ve asediada por los hombres (2007, p. 9). Uma espécie de autoafirmação e

de negação repletas de ironía, nisso consiste a mentira de Arlt e ela se projeta em seus textos. Segundo o crítico:

Toda su obra principal, su discurso, sus creaturas, son una convocación de frenesí negativo: un exasperado exorcismo para levantar una vida en contra, seres vivos en contra de la vida jerarquizada que lo rodea. Una invocación al asco, a la abyección, a la teratología que apela a la disolución del mundo por el próprio aniquilamiento. Sus personajes reciben la hibridez sentimental de Arlt, y a pesar de que su destino particular se cumple, repiten su indecisión: Proyectados como un alzamiento contra la vida que les proponen, afirmada su existencia en retorcida negación, mienten sin embargo (tanto Erdosain, como el narrador de *Las fieras*, como el de *Ester Primavera*) nostalgia de la vida noble, de la pureza, de la belleza, de esa normalidad, y no quieren, no inventan otra. Se torturan y atomizan en sueños, en gestos gratuitos que los desgarran. Y terminan deleitándose en su miséria, en su disolución, en su vida canalla y suicida. Esas hileras maniáticas de rufianes, ladrones y prostitutas, de pederastas y de asesinos, no intentan salir de sí: se complacen en mentirse un querer salir, en negarse, en destruirse hoscamente, entregados al reconocimiento de la superioridad del mundo contra el que se levantaron (VIÑAS, 2007, p. 9/10).

Essa negação nos textos de Arlt também é presenciada através de uma escrita que se nega a ser outra porque almeja ser muitas. Assim como a vida que é negada no texto, que não é nobre, pura, bela, fora de uma normalidade instituída, é sua escrita; plebléia, impura, sufocante, disforme e deslocada da norma culta. A insistência na negação, nos temas da miséria, do aniquilamento e do fracasso rompe de certa maneira com a ideia do casual, vai contra o tradicional e linear porque o êxito também é um estereótipo, fracassar, não querer e não inventar outra vida e uma maneira de escrever dentro da “normalidade” é uma outra alternativa.

Pensemos os protagonistas como personagens e não como pessoas, acompanhar essas vidas de papel é entrar em incertezas, no lugar da busca constante e do caminhar dos personagens está a escrita, o que Erdosain e outros protagonistas buscam talvez não importe, a busca inconstante é do texto que busca outros textos, outros materiais, o jogo e a renovação de estratégias críticas. Sabemos que o texto arltiano produz uma imagem do mundo e da literatura, mas Arlt não constrói os personagens pela psicologia, e sim pelas necessidades do mecanismo narrativo que frequentemente dispara discursos e vocabulários que remetem a espaços heterogêneos.

David Viñas coloca em questão até que ponto a mentira de Arlt e a insistência na repetição de temas e estratégias narrativas impedem seu impulso primitivo mecanizando-o, inviabilizando a busca sincera e fazendo com que seu exercício de escrita também padeça de uso de receitas e fórmulas meramente intelectuais. De acordo com Viñas:

La primitiva intuición se mecaniza, repitiéndose en disecciones eficaces, en una reiteración de figuras y situaciones de delirio, desmenuzada la invocación, dispersada la creación en deambulares frenéticos, en insistencias verbales en negaciones, en diluciones oníricas. [...] La mentira que Arlt aceptó o se permitió, termina desconcertando el impulso primitivo, la intuición que lo nutriera, dislocándolo y obligándolo a insistir con calcomanías insatisfechas resignadas ya, y torvas. Tal vez por haberlo advertido, abandonó Arlt la novela (definitivamente, según dicen) probando renovar en el teatro el lenguaje que se le iba tornando un instrumento preciosista a servicio de una galería de horrores (2007, p. 10).

Se pensarmos a escrita de Arlt como mecânica é possível sim entender sua intuição como mecanizada e a repetição como falta de criatividade, entretanto se pensarmos sua escrita como máquina, ou seja, não como movimentos de repetição que levam sempre a um mesmo lugar, mas como movimentos de fluxo onde cada texto é uma máquina que vai e vem a outros textos, onde o leitor tem que colocá-lo em movimento, porque o texto é movimento aleatório, passagens,

pontes, janelas, jogo de peças móveis que interagem, é possível outra interpretação. Para ler o texto arltiano dessa maneira, ou seja, maquinicamente é necessário um leitor que não seja cúmplice, mas um leitor que opere intervenções, que entenda que a narrativa não é apenas um resultado de causa e efeito, mas que é preciso saber sair de um texto a outros textos e voltar ao texto primeiro, sempre em um movimento de busca.

O que garante que essa repetição maquínica no texto arltiano não consista em intuição primitiva? A repetição presente nos textos de Roberto Arlt não é casual, ela chega ao extremo, é levada à exaustão numa tentativa de fazer o leitor perder o fôlego, está em todos os textos, relacionando-os, separando-os, fundindo-os. Por exemplo, nos romances presenciamos sempre uma busca: Silvio Astier em *El juguete rabioso* busca ser um bandido como os dos livros que lê, Erdosain em *Los siete locos* busca o dinheiro para devolver aos patrões para que não seja preso, em *Los lanzallamas* o Astrólogo busca revolução social através da construção da sociedade secreta, em *El amor brujo* Balder busca uma aventura extraconjugal, há sempre algum tipo de busca que perpassa as narrativas: a um lugar, uma mulher, um centro, um sentimento, e há também narradores que de certa forma buscam uma “teoria” do romance como em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* onde se observa a presença do comentador que desloca a voz narrativa e põe em dúvida a verosimilhança da história contada.

Outra importante característica que se pode observar nos textos de Arlt é a importância do dinheiro. Esse elemento também perpassa a maioria das narrativas, Erdosain retira alguns “pesos” do salário mensal para comprar livros e sua esposa reclama, rouba a companhia açucareira para ter dinheiro além do salário e gasta o dinheiro com livros e coisas “inúteis”. Os romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas* são a mesma história em livros separados, mas também se pode lê-los como duas histórias diferentes, a primeira a história de Erdosain e os conflitos com sua ex-mulher e a segunda a história do Astrólogo e a construção da sociedade secreta: o que une as duas histórias é o dinheiro, porque Erdosain ingressa na história do Astrólogo para conseguir o dinheiro para devolver aos patrões.

Há diálogos, pontes, janelas e entrecruzamentos nos romances. Silvio Astier lê livros sobre roubos e bandidos porque quer ser um bandido, e seduzido pela leitura rouba, e rouba livros, ou seja, Silvio lê para roubar e rouba para ler. Ricardo Piglia trabalha essa relação em

Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria (1973) e relaciona o roubo de livros com o roubo do “saber” que a Silvio era negado, “el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer. [...] Si hay que pagar para (poder) leer, el interés por la literatura justifica el costo del delito: ¿se roba porque se leyó o se roba para leer?” (p. 61).

Acreditamos também que talvez seja inconsistente afirmar que Roberto Arlt abandonou o romance e se dedicou ao teatro em busca da renovação da linguagem porque, como também é revelado pela crítica, sabe-se que Arlt sempre buscou uma retribuição financeira pela escrita e sabe-se que o pouco que conseguiu foi através do teatro. O escritor também escrevia diariamente para jornais o que deveria tomar-lhe tempo, e morreu jovem, fatos que também poderiam explicar o não surgimento de novos romances. Também seus textos teatrais não apresentam temas ou estratégias narrativas muito diferentes daquelas apresentadas nos romances.

A maneira que Roberto Arlt escolheu para articular e construir sua escrita não é meramente repetitiva, é exaustiva, e assim o é justamente para colocar a prova nossas modalidades de leitura. O que distingue cada escritor é a diferença, é impossível ler a Roberto Arlt como se lê Jorge Luis Borges ou Ricardo Güiraldes. O texto arltiano inventa modelos de leitura diferentes daqueles a que estavam acostumados os leitores e é difícil assimilar o fracasso tanto como tema como proposta narrativa. Os romances arltianos constituíram uma proposta para enfrentar a tradição romanesca na tentativa de desmontar a máquina narrativa canônica. É preciso abster-se da inclinação didática, no sentido de significar e explicar o texto e estar aberto a uma expectativa de modelo de leitura que esteja aberta a várias interpretações. O leitor de Roberto Arlt muitas vezes não lê por si mesmo, mas por protocolos que estão estabelecidos no próprio texto, ou seja, não lê, é lido por sistemas de leitura e, para ler Arlt, é necessário ao leitor construir seu próprio caminho e romper com as cristalizações impostas ao texto e esse percurso nem sempre é fácil.

O segundo texto crítico da revista *Contorno* dedicada a Arlt chama-se “*Una expresión, un signo*”, é de autoria de Ismael Viñas e inicia afirmando que a rebeldia de Arlt está dirigida contra as normas europeias e que sua visão pessimista coincide com o momento em que no Ocidente se exalta o destino trágico do homem e, em seguida, lança

as perguntas: O que significa Arlt? Quais são seus valores? Para responder tais questões Ismael Viñas acredita ser necessário levar em consideração os defeitos que são atribuídos a Arlt, não somente porque aqueles que o exaltam costumam deixá-los cuidadosamente e dissimuladamente a salvo, senão porque delineam curiosamente a figura de Roberto Arlt escritor e seu contorno. Sendo assim, o crítico faz uma relação de uma série de defeitos atribuídos à obra de Arlt, recolhidos segundo ele, de fontes diversas:

En primer lugar, su falta de cultura, ya entendida como escasa educación, ya como falta de conocimientos generales o filosóficos. Luego (una acusación que me ha preocupado) la poca originalidad e imprecisión de su metafísica. Más concretamente, que es un trasvasador (particularmente de los novelistas rusos, siempre citados a su respecto), el autor de una obra informe, de fragmentado realismo, cuya mezcla incompleta de elementos díspares choca y se abate ante las dificultades de la composición. Que sus estructuras son deficientes, su expresión insuficiente al encarar objetos vastos y su lenguaje formalmente pobre, cayendo en afectación cuando la urgencia expresiva cede. Aún puede agregarse que su visión del mundo es estrecha, unilateral, que su repertorio de ideas es escaso, lo que monotoniza sus conflictos, y las actitudes, sentimientos y comportamiento de sus personajes (2007, p. 10).

De acordo com Ismael Viñas, nessa lista citada quase que textualmente de diversos outros estudos críticos sobre Arlt há de tudo, entretanto tratam-se quase sempre de observações sem muitas explicações que tendem a ressaltar que Arlt é um escritor sincero e potente, porém incorreto. Essas leituras geralmente são fundamentadas no fato de Arlt não ter adquirido uma educação advinda das salas de aulas tradicionais.

Acusar seus textos de pouco originais também é uma ideia simplista, afinal o texto arltiano é pouco original por quê? E que a mescla de elementos tão diferentes dentro dos textos de Arlt choque é

compreensível, mas não porque haja dificuldades para a composição do texto e sim para as estratégias de leituras, porque o estranhamento é algo presente no texto arltiano, afinal como ler um romance em que abundam manuais de instruções, planos, linguagem técnica, fórmulas de gás e bombas, em meio a uma história que perde a importância devido ao fluxo narrativo e monólogos interiores dos personagens? Esses elementos ao serem inseridos no texto, de certa maneira suspendem a narração, proporcionando um movimento de ir e vir de um lugar ao outro. O texto torna-se uma constelação de outros textos e materiais diversos e obriga o leitor a pensar nesses elementos que o compõem. Não é que as estruturas do texto arltiano sejam deficientes, é que elas se ramificam, se contraem e se expandem de tal maneira que colocam em jogo a própria ideia de estrutura.

O texto arltiano não é uma estrutura fechada e limitada, Arlt não faz uma montagem com esses elementos, no sentido de construir uma sequência ou uma série, ele realiza um processo de colagem onde aproxima e faz dialogar materiais diversos. É preciso pensar a inserção desses elementos como apontando para a proliferação, com a finalidade de compreender esse espaço descomunal de citações e discursos que compõem a narrativa. Entretanto, não é improvável que tenha faltado a Arlt uma visão mais ampla do mundo, um repertório de situações mais diversificado, maior conhecimento sobre determinados temas filosóficos, mas também temos que admitir que alguns desses itens se afirmam na obra de Arlt mais pela ausência que por sua discussão, como por exemplo, o acadêmico, que chama mais a atenção e levanta mais discussões em toda a produção literária de Arlt por sua falta.

O terceiro texto de *Contorno* chamado “*Erdosain y el plano oblicuo*”, de Ramón Elorde pseudônimo também utilizado por David Viñas, é um estudo sobre Erdosain, o protagonista de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. Viñas comenta que o terrível de Erdosain é a conjunção de dois elementos: a lucidez a respeito de seus atos e sua incapacidade de controle, seu viver aparece não como uma constante e sim como um fazer-se a si mesmo, porque Erdosain não é o responsável de seus atos, ainda que não exista uma coação que os determine. “Él empezó a actuar para ‘sufrir más’, que en realidad era un ‘vivir más’, un ‘sentirse vivir más’, pero los hechos lo sumergieron en su propio juego, convirtiéndose realmente en ‘una víctima de los acontecimientos’” (VIÑAS, 2007, p. 5). Essa ideia de que o protagonista foi submetido a

seu próprio jogo é muito pertinente porque também é o que afasta a possibilidade de ler Erdosain como homem, e sim como personagem que é construído para o texto e pelo texto, ou seja, o que prevalece nunca é a “vontade” do personagem, mas a da narrativa. E isso também é possível observar em *El juguete rabioso* com o protagonista Silvio Astier no momento da delação do Rengo. Viñas utiliza uma metáfora que descreve muito bem esse contexto, que é a do menino que desliza em um tobogã e sua vontade não pode intervir porque a mesma é anulada pelo movimento que se produz. “Y ese descenso frenético y violento, va configurando una legalidad que si resulta absurda, es por la necesidad que la condiciona [...], por la certeza de lo que está ocurriendo no se puede evitar ni detener de manera alguna, porque cualquier acto iniciado se tiene que cumplir como una ley física” (2007, p. 5). O que se cumpre nos textos de Arlt é quase sempre uma necessidade narrativa e não uma explicação lógica para os temas e fatos narrados, o que muitas vezes resulta como uma interpretação de uma composição deficiente.

Acreditamos que essa característica da narrativa arltiana é o que a afasta da classificação de realista, como de mera mimesis da realidade, porque Erdosain liquida com a ideia de romance realista em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* ao conseguir o dinheiro do roubo e não pagar os padrões e Silvio Astier quando em *El juguete rabioso* delata o companheiro de roubo quase ao fim do romance. Entretanto, para o leitor de Arlt, a narrativa assim articulada, torna-se quase previsível, porque ele sabe que o escritor quase sempre condena o personagem a agir contra seus desejos, fazendo com que não haja coerência entre os discursos que pregam e as ações que realizam.

O quarto texto de *Contorno* intitulado “Roberto Arlt y el pecado de todos” de F. J. Solero é um artigo que dispara uma crítica elogiosa, quase que apaixonada sobre o texto arltiano. Solero começa descrevendo uma famosa rua de Buenos Aires, a *calle* Corrientes: “Más, no nos apartemos de aquí, de Buenos Aires, de esta tan conocida calle Corrientes. Pisémosla, observemos los edificios, los rostros, las luces, las nubes, la recta avenida que arranca de las aguas y se pierde en esa podedumbre de hierro y cemento armado de la Chacarita” (2007, p. 6). Essa descrição se parece quase com as que Erdosain faz das ruas de Buenos Aires em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* e nela também está contida uma crítica social e a descrição das tormentas do homem da metrópole.

Solero ainda comenta que:

Algunos objetarán que las novelas de Arlt son sórdidas, grotescas, guiñolescas, que allí el arte no existe. Pero, pregunto. ¿Cuándo, entre nosotros, hubo arte? ¿En Lugones – *El angel de la sombra* –, en Cambaceres – *En la sangre* – en Gálvez – *Nacha Regules* –? (Podrían invertirse los términos de este planteo y poner como paradigmas de arte novelas como *Fiesta en noviembre* de Mallea, *Los ídolos*, de Mujica Láinez, *Las ratas* de Bianco, *La invención de Morel*, de Bioy Casares, pero, ¿Qué sutiles coordenadas deberíamos trazar, entonces entre creación y existencia, entre aquí necesario y allá contingente?) Lo que queda de éstos se consume, justamente, en aquello donde el arte es solo una palabra concebida fuera del alma. Porque para insinuarse en aquél es preciso, primero, pasar por un estilo. Del cual, en cierto modo – y digo en cierto modo, porque está Arlt –, carecemos (2007, p. 7).

É nesse ponto que acreditamos que não haja um distanciamento do crítico entre a admiração por Arlt e a crítica que ele faz sobre seus textos, é evidente que Roberto Arlt é um escritor ímpar e que seus textos somaram inúmeras leituras depreciativas, por falta talvez de uma leitura mais atenta, menos cristalizada e livre de preconceitos, mas também não se pode comparar os romances de Roberto Arlt com os de Manuel Gálvez porque são tipos de escritas completamente diferentes. Ler Arlt em contraposição a seus contemporâneos quase sempre vai resultar em um empobrecimento do trabalho crítico porque restringe os tipos de conexões que podem ser realizadas. Também tentar definir quando houve arte ou não nos anos de 1920 e 1930 na Argentina é uma questão densa e complicada que não caberia em poucas páginas, mesmo porque definir o que se entende por arte é um assunto bastante complexo. Igualmente propor que a literatura seja colocada como paradigma de arte e desta maneira supor que necessariamente ela tenha que estabelecer vínculos entre seu processo criativo e a existência, é admitir que houvesse uma obrigação dos romances em responder a uma expectativa

fora do texto, como se ao romance coubesse uma função, como se através da leitura se buscasse apenas um movimento de causa e efeito.

É compreensível essa espécie de indignação de Solero quando se refere à crítica de Arlt que aborda seus romances como textos menores, mas seus argumentos não se sustentam ao aplicar os mesmos procedimentos utilizados pela própria crítica que ataca, diminuir um texto no intento de enaltecer outro, trabalhar por contraposições e insistir na categoria de estilo, uma receita que foi durante muito tempo utilizada para ler o texto arltiano e ela é de certa maneira deficiente. Sem contar que a ausência de Jorge Luis Borges entre os escritores mencionados como contemporâneos de Arlt é inadmissível quando se quer pensar o texto em contraposição, entretanto a mesma é entendida porque se Solero inclui Borges na lista lhe caem os argumentos que sustentam o pensamento crítico, Roberto Arlt não é maior ou menor que Gálvez ou Borges, é diferente.

“*Arlt y los comunistas*”, o quinto texto de *Contorno* também de autoria de David Viñas, desta vez assinado com o pseudônimo Juan José Gorini, é uma crítica curta que discute uma possível relação de Roberto Arlt com o comunismo. Viñas inicia o texto com uma contestação à frase de Raul Larra: “!Arlt es nuestro!”. Segundo ele, Larra se equivoca ao realizar essa afirmação tão enfática porque depois de algum tempo (lembrando que Larra era um escritor comunista) todo mundo, inclusive os comunistas, iriam acreditar que Roberto Arlt realmente pensava como comunista, ou escrevia como comunista. Segundo ele, Arlt pode ter participado de algum movimento, assinado algum documento público contra o facismo, assim como muitos outros o fizeram e logo optaram por outros caminhos quando as frentes populares se desfizeram, ou seja, não passou de uma atitude transitória e casual. Para Viñas, Roberto Arlt jamais poderia ter sido comunista porque tinha:

Espíritu individualista, no hubiera soportado jamás (por más que se hable de disciplina o de autocrítica) el concepto colectivista que condiciona la acción y el pensamiento del P.C.Y, además, no hubiera tolerado el fervor salvacionista de ese grupo, cuando él mismo se condenó sin miedo a las torturas del más allá, como condenó irremisiblemente a sus personajes sin importarles un pito que fueran o no útiles al

grupo social o negatorios del orden burgués (2007, p. 8).

De acordo com Viñas Arlt possuía um espírito muito agressivo e violento que não permitiria conciliá-lo com tal movimento, assim como não conciliou nenhuma de suas obras. Acreditamos que seja realmente difícil aceitar que Arlt exerceu o ofício da escrita com o objetivo estritamente político ou de revolução social.

Entretanto, a crítica de David Viñas não se ocupa somente do tema do comunismo, o pequeno texto ataca frontalmente os críticos “oportunistas” que em 1953 e 1954 se ocuparam em escrever sobre Arlt somente porque o autor voltou a ser foco de discussões, como se pode observar no seguinte trecho: “Y así como no puede ser de los comunistas, Arlt tampoco puede ser de los esnobs, de los bien pensantes o de los pulcros. De aquellos que ahora lo utilizan (y hasta lo leen) porque está de moda, porque ha surgido pese a los Roberto Giusti y a los Ragucci y a los antologistas” (2007, p. 8). Os nomes a que Viñas se refere formam parte do grupo de intelectuais que tinham influência no meio cultural da época. Roberto Giusti foi um crítico literário e ensaísta argentino, um dos membros fundadores da revista *Nosotros* juntamente com Alfredo Bianchi, publicação que esteve em circulação por mais de 35 anos quase que ininterruptamente (1907 – 1942). Sobre os Ragucci, acreditamos que o crítico se refere ao sacerdote salesiano Rodolfo María Ragucci, historiador de literatura, filósofo e lexicógrafo, escritor de manuais de língua e literatura dos quais alguns foram editados diversas vezes.

David Viñas também critica ferozmente a postura da revista *Letra y línea* que decide escrever sobre Roberto Arlt na edição número 1. A revista, classificada como de cultura contemporânea, tinha influência surrealista, era dirigida por Aldo Pellegrini poeta, ensaísta e crítico de arte argentino e circulou entre 1953 e 1954. Viñas argumenta que:

No tiene nada que hacer Arlt, por ejemplo, en una revista que se llama *Letra y línea* donde se habla eruditamente de Mondrian y del último novelón francés y donde se desestima a escritores pasatistas o formalistas como Molinari o

Bernárdez, o se los injuria gratuitamente, en función de otros que ejercitan un pasatismo diverso, como Oliverio Girondo (2007, p. 8).

Entretanto, a postura de David Viñas não consiste em encontrar um posicionamento para Arlt dentro de algum grupo da literatura argentina, o crítico defende a ideia de que “Arlt sea de todos” que continue sendo livre de classificações, que seus textos tenham liberdade “de la más absoluta y – si se quiere – arbitraria libertad, de esa libertad que no se condiciona a nada ni pide permiso ni disculpas ni notas laudatorias. De esa libertad a secas” (2007, p. 8).

O sexto artigo da revista *Contorno* dedicada a Arlt intitula-se “*Roberto Arlt: una autobiografía*” e indica autoria de Marta C. Molinari, pseudônimo utilizado pelos irmãos David Viñas e Ismael Viñas. Acreditamos, entretanto, que o texto foi escrito por David Viñas porque se parece muito ao outro texto do autor que se encontra no mesmo número da revista chamado “*La mentira de Arlt*”. Neste texto, se observa que temas semelhantes são discutidos e até mesmo a escrita de alguns parágrafos é bastante semelhante, porém há um maior aprofundamento de algumas dessas questões neste sexto artigo, como por exemplo, a ideia de que Arlt abandonou o romance e renovou sua escrita através do teatro, a exploração de outra ideia de mundo em *Aguafuertes españolas*, na qual o crítico discute a ideia de que o mundo aparece somente como tema, um mundo onde “Arlt não está” por isso lhe permite explorar outras características narrativas e que em seus contos ainda permanece o testemunho de Arlt sobre seu mundo.

David Viñas inicia o texto com o seguinte comentário: “Asomarse a entender la obra de Arlt es comprender cuánto tiene de confesión elegida o inconciente; cuánto de interna autobiografía ha puesto en sus personajes; cuánto son éstos el mismo Arlt” (2007, p. 8). Ao ler essa afirmação imaginamos que o texto tende a se desenvolver no sentido de estabelecer um paralelo direto entre vida e obra, utilizando fatos da vida do escritor para tecer uma comparação entre alguns de seus personagens ou fatos narrados, como outros trabalhos críticos o fizeram, contudo, Viñas não se refere especificamente a vivências pessoais, mas ao que Arlt imagina como mundo e realidade. Segundo ele, Arlt “va sintiendo que el mundo entero es una apariencia; que la realidad, la única realidad, es la suciedad y la miseria que está escarbando, apenas cubierta por bellos sueños o por convenciones” (2007, p. 8) e é esse o

mundo que Arlt vai reproduzir em *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*, *El jorobadito* e tantas outras de suas narrativas. Essa é a ideia de realidade e mundo em Arlt e parece não haver outro mundo possível. Arlt faz com que seus personagens se enfrentem com esse mundo até suas últimas consequências, experimenta-os no intento de mudar essa realidade ou construir um novo mundo, porém isso é impossível e essa impossibilidade é regra fundamental do jogo narrativo porque não há jogo sem regras.

Não negamos a possibilidade de que Arlt não tenha utilizado vivências pessoais em seus textos, mas acreditamos que esse caminho não é o mais produtivo para pensar o texto, visto que todos nós temos nossa leitura de realidade e mundo construída de uma maneira muito particular, o que se escreve não deixa de passar pela experiência de vida do sujeito, o que ele entende por mundo, suas opiniões, sua biblioteca, mas não é necessário que lhe tenha passado especificamente como acontecimento biográfico.

O sétimo artigo da revista, “*Roberto Arlt: periodista*” é de autoria de Fernando Kiernan e analisa a relação de Arlt e seus textos com o jornalismo. O crítico comenta as condições sociais de Roberto Arlt, um homem pobre e desconhecido, que trabalhou em diversos ofícios, seus meios eram limitados, sua formação deficiente e mesmo assim, não o impediram de querer ser escritor. Kiernan coloca-nos algumas questões, tais como: “¿Cómo trascender de la nada? ¿Cómo este hombre vociferante y andariego podrá superar sus iniciales limitaciones? Pretende construir una obra y desconoce hasta los medios, pero su vida interior, esa fuerza extraña y caótica que lo mueve, le ortogará las palabras necesarias” (2007, p. 10). E ainda descreve alguns acontecimentos da vida de Arlt, sua insistência em andar pelas editoras com o manuscrito de *El juguete rabioso*, no intento de publicá-lo apesar das inúmeras rejeições que desqualificavam o texto, a amizade com Ricardo Güiraldes quem lhe dá a primeira oportunidade ao publicar alguns capítulos de *El juguete rabioso* na revista *Proa*, (na época o texto chamava-se *La vida puerca*²), seu ingresso na revista *Crítica* como

² La vida puerca (1926) é como Roberto Arlt intitula seu primeiro romance e por sugestão do amigo Ricardo Güiraldes modifica o título do livro para *El juguete rabioso*.

cronista policial, seu trabalho com as *Aguafuertes Porteñas* no jornal *El Mundo* que faz com que se estabeleça definitivamente como jornalista.

Estamos de acordo com a maioria das questões e posicionamentos que o crítico levanta no decorrer do texto, entretanto, acreditamos que se deve ter certa cautela ao realizar essa discussão sobre “transcender do nada” com relação a Roberto Arlt. Sabemos de suas limitações financeiras, educacionais e sociais, sabemos também que não foi fácil para Arlt publicar seus textos no mercado editorial da época, entretanto, o que Arlt procura transcender são suas limitações econômicas e não criativas, ou seja, colocar a palavra em circulação foi como partir do nada – se bem que sua insistência, determinação e uma espécie de fé cega em sua literatura, podem ser consideradas muito –, já sua escrita apareceu do material que Arlt tinha em mãos: o lunfardo, a cidade moderna, sua percepção do caos, sua linguagem dura e crua, seus temas cotidianos, coisas que para muitos eram nada, mas que Arlt utilizou com poderosa alquimia na gestação de sua escrita.

Seu trabalho como jornalista, principalmente como cronista policial, exerceu grande influência na criação de seus romances e a maneira como o escritor joga com a ideia de gênero é uma das características mais evidentes quando se pensa neste assunto. Arlt publicou muitos artigos no jornal *El Mundo*, e essa produção escrita diariamente como tarefa obrigatória do jornalismo, pode carecer de “valor artístico” se comparado aos romances, peças e contos de Arlt. Através desses textos é possível observar como Arlt reage a certas questões, como pensa determinados temas, como amplia seu olhar através das crônicas jornalísticas.

“Arlt – *Un escolio*”, oitavo texto crítico da revista *Contorno*, trata-se de uma crítica curta e tensa escrita por Diego Sanchez Cortés, pseudônimo utilizado por David Viñas. Nele o crítico discute que há na vida parlamentar argentina – acreditamos que parlamentar no sentido de mediador, de quem exerce a palavra, podemos pensar também em escritor – três tipos característicos e descreve-os, sendo que o terceiro tipo cabe a Roberto Arlt. O primeiro tipo é “el que siempre ha gozado de mayor prestigio y que generalmente se ha visto rodeado de toda una corte de admiradores más o menos obsequentes, es el que se podría poner bajo el calificativo de “parlamentario serio”” (2007, p. 11). Segundo se pode observar na descrição desse tipo, esse seria o homem da tradição, mas aquele que é reconhecido não exatamente por suas qualidades como orador, mas por seu prestígio pessoal, que em seu

discurso é mais importante a estética que o conteúdo, seria o “intelectual de berço”, aquele homem que escreve porque a situação financeira e o meio cultural e social em que está inserido permitem, mas que no entanto, não tem muito a dizer. De acordo com Viñas esse tipo seria aquele que fala para que o escutem e não para dizer algo, “aquele que encubre con palabras, con multitud de palabras, con humanidad de palabras enturbiadas o diestramente dichas, la vaciedad de sus ideas, sus no-ideas. Es el que ahueca la voz para que lo crean importante. [...] Es el que ensalza el pasado porque tiene el prestigio de la lápida y la ventaja de la no competencia” (2007, p. 11).

O segundo tipo de parlamentar argentino, o crítico classifica como o homem “vivo”, aquele que sabe interromper brilhantemente provocando a gargalhada de todos, “que solamente vive encabalgado en los demás, acotando, agregando, puntualizando, precisando. [...] Que elogia los interminables discursos del primer tipo de parlamentario, que lee todas sus obras, que las comenta y que se asombra” (2007, p. 12). É o tipo que não se compromete, é um expectador, um passivo, como resume Viñas, um oportunista.

Já o terceiro tipo David Viñas diz que é Roberto Arlt, o inoportuno, completamente avesso aos outros dois tipos e o descreve assim:

Molesto, desagradable. El que desconoce sistemáticamente todas las reglas del juego y por eso golpea, pateo, araña, despotrica y termina por pegarle al réferi. Y todo porque no entiende la diferencia entre el ámbito festival y el ámbito vital. Porque para él todo es uno. Y de ahí su informalidad. Su torpeza. E, incluso el aburrimiento que provoca. Pero no así la burla, en tanto si alguien lo interrumpe farfulla una injuria porque no sabe del tono parlamentario. Desconoce los buenos modales y las reglas del arte, y los demás dicen que “tiene garra” y se rien. En realidad, sólo se sonríen por modales. Que lo único que tiene adentro es fuego, fuerza, impulso. Y eso es lo que sale a borbotones, desesperadamente, sin inteligencia muchas veces. Pero que da calor, que irrita, que fertiliza o que quema. En una palabra, que tiene poder. Y que no

necesita engolar la voz para que puedan oírlo. Y que puede hacer hijos. Los hijos necesarios porque es un hombre. Y no todos los años uno o dos para que vean que no es impotente. Y que se sabe morir a tiempo. O rugir cuando hay que hacerlo y todos los pares practican una masturbación colectiva, divertida. Y muy comentada. Creyendo que Guiraldes es un novelista y Lugones un gran poeta. Que sabe quedarse solo arañándose las entrañas. Y no aislarse del grupo porque el grupo tiene mal olor. Y que sabe de su piel cuando los demás usan guantes. Y que entiende que está relleno de carne cuando los otros se engordan con lana. Que sabe equivocarse cuando los otros pretenden hacer la obra impecable, sin errores. La obra pura, el zepelín inodoro (2007, p. 12).

O que faz Viñas nesse fragmento é praticamente uma síntese de como a crítica dos anos de 1920 e 1930 classificou Arlt, como Arlt se comportou neste cenário e de certa maneira resistiu e se estabeleceu como escritor. A metáfora de que Arlt desconhece as regras do jogo e acaba até por bater no árbitro, implica também na noção de saber jogar em grupo. Conhecer as normas, seguir as normas, jogar com os demais companheiros dentro dessas normas, sempre moderado por um juiz, para finalmente, obter um resultado que será avaliado. Só que Arlt além de parecer “desconhecer as regras”, não faz parte de um grupo, seus movimentos são outros, seu raciocínio diferente, não há sintonia e por esse motivo nenhuma jogada conjunta se faz possível.

Acreditamos que Roberto Arlt fosse avesso às regras e talvez não visse diferença entre a literatura e a vida, não vida e obra, literatura e vida. Seus personagens poderiam ser encontrados perfeitamente nas ruas de Buenos Aires como as vidas, a sociedade, os grupos intelectuais, políticos poderiam ser tão “mentirosos” quanto na ficção. Talvez nenhum mundo e nenhuma realidade fossem verídicos aos olhos de um imigrante que enxergava uma cidade maquiada, onde a modernidade atingia a poucos e um grupo de intelectuais ligados à tradição ainda tentasse sustentar uma identidade e um refinamento que eram insuficientes para dar conta do novo público leitor. A escrita para Arlt foi um grande campo de experiências, onde pode experimentar com a

“vida” e com a arte porque para ele os dois constituíam quase a mesma coisa: uma “mentira”. E é dessa fórmula que resulta a estranheza a seus textos e o ataque da crítica, mas Arlt rebate esse ataque ferozmente, porque tampouco sabe se comportar como os parlamentares um e dois, é impulsivo, feroz e às vezes agressivo.

E apesar de sua informalidade Arlt é lido, não somente pelo público comum, mas pela crítica, e não é com menos ironia que Viñas destaca isso: Arlt não precisa dar ressonância a sua voz para ser ouvido e escreveu os livros que quis, não com o objetivo de cumprir números de produtividade para provar que não era um escritor por acaso, mas para dizer o que tinha a dizer. Roberto Arlt como escritor estava só, nem por isso deixou de frequentar grupos intelectuais e ouvi-los, retrucá-los e dialogar com eles e, por ironia do destino, foi o autor de *Don Segundo Sombra*, um escritor tão diferente de Arlt, que lhe abriu os caminhos. Arlt sabia que sua escrita era diferente, sabia o lugar em que se movia e talvez tenha percebido não ter lugar, por isso deslocou-se entre grupos tão díspares. Talvez pudesse ter mudado sua maneira de escrever na tentativa de se enquadrar, se amoldar, mas persistiu no “erro”, não tentar ser um escritor de obras “perfeitas” para os moldes de sua época e talvez hoje essa seja uma das suas maiores virtudes.

O penúltimo texto crítico da revista *Contorno* sobre Roberto Arlt chama-se “*Arlt – Buenos Aires*” de autoria de Jorge Arrow, pseudônimo utilizado por Ismael Viñas, e discute a ideia de que Arlt é um escritor urbano e que o mundo apresentado em seus textos é o da cidade de Buenos Aires. O texto faz uma breve referência ao surgimento da narrativa urbana argentina e descreve em poucas linhas o desenvolvimento acelerado da cidade de Buenos Aires e com ele os problemas da civilização industrial. Ismael Viñas ainda comenta que neste mundo a única probabilidade de progresso que existe é somente em relação a um conjunto e não individual, o quadro social é difícil. Segundo ele:

Si la literatura ofrece algunas salidas, éstas son tales en cuanto refugio de especialistas: posibilidades estrechas, profícuas dentro de sus límites, pero inocuas en cuanto al hombre total. El destino que permiten no es superior al de cualquier otra especialización: una forma de

ignorar, de querer ignorar; un modo de escape que acarrea la mutilación (2007, p. 13).

Entretanto, Ismael Viñas afirma que Arlt não pode utilizar essas saídas que têm certo poder de fazer evadir da realidade, porque ele não possui independência econômica, ele não só carece desta independência, como também devido a sua formação desconhece essas saídas. Segundo ele, Arlt “está sumergido en el mundo que describe, de tal modo, que es incapaz de imaginar otros, o de tomar la perspectiva que le permita idealizarlo o conocer sus bellezas aislables. La realidad lo comprime totalmente; lo que nos cuenta es lo que siente de esa realidad: la pasión que le inflige, el cerco a que está obligado” (2007, p. 13).

Sobre esse tema propomos uma leitura por outra perspectiva, acreditamos que o mundo que Arlt descreve não lhe é um mundo alheio, Arlt enquanto cidadão vivenciou a cidade de Buenos Aires e seu processo de modernização e foi capaz de captar sua modernidade defeituosa, excludente e problemática e, de certa forma, alguns desses temas aparecem com frequência em suas obras. Entretanto, afirmar que o escritor é incapaz de imaginar outros mundos ou idealizá-lo é um argumento um tanto questionável e que duvida da capacidade criativa do escritor. É o mesmo que afirmar que Arlt só pode escrever sobre miseráveis porque nunca foi rico e não tem imaginação o suficiente pra criar outro tipo de realidade, quando provavelmente Arlt optou por não criá-la. Seria preciso pensar essa ideia de mundo dentro do projeto narrativo de Arlt e não a partir de sua condição social.

O último texto *El único rostro de Jano*, de autoria de Adelaida Gigli, encerra o número da revista *Contorno* dedicada a Arlt. Entre os 10 artigos da revista esse é o que mais opta pela biografia para ler a obra arltiana. O texto começa questionando a imaginação de Arlt e sua capacidade inventiva, não tanto no teatro, mas no restante de seus textos. De acordo com a crítica:

Su imaginación es unilateral, depende de su experiencia y ésta, a su vez, de su adolescencia. La concepción ideal del Universo adquirida en esa etapa de su vida se prolonga a través de toda su existencia, en la medida que de adulto permanece en el juego abrasador del *Juguete Rabioso*, en tanto nunca se alejará de él la proximidad de los

primeros dolores, no los superará ni los asimilará. Serán siempre nuevos y cercanos: El Padre, El Orgullo exagerado y equívoco, La Humillación exagerada y equívoca, El Empecinamiento, La Inadaptación, La Incomprensión de la realidad, La Ambición desenfrenada y miedosa, La Indisciplinada e inútil (2007, 13)

Todo o argumento da crítica se desenvolve a partir dessa ideia, de que: “Arlt é um adolescente vítima da certeza apaixonada e cruel de todo adolescente”, segundo as próprias palavras da autora, sua imaginação enquanto escritor se reduzirá a esse período traumático da vida de Arlt, que como pessoa, ele nunca foi capaz de superar. Essa é uma leitura possível? Sim, é. E a respeitamos como ponto de vista, mas quando lemos esse tipo de afirmações, e não são poucas que como esta perpassam todo o trabalho crítico realizado sobre o escritor, acreditamos que a Arlt talvez não tenha faltado “terapeutas”.

Acreditamos que esse número dois da revista *Contorno*, apesar de ainda conservar alguns traços da crítica realizada antes da morte de Roberto Arlt, principalmente as leituras que partem do biografismo e da ausência de formação acadêmica do escritor, não deixa de apresentar ideias inovadoras sobre a obra do escritor e certamente foi o veículo de comunicação que impulsionou o resgate da literatura de Arlt, exigiu um novo olhar sobre seus textos e ressaltou a importância de que o escritor não poderia cair no esquecimento.

Esse olhar para o texto arltiano, foi de fundamental importância para desmistificar algumas questões relativas aos textos do escritor e sua recepção pelo público e pela crítica em geral. Entretanto, o que mais interessa é que já em 1954 é possível verificar em alguns textos sobre a obra de Arlt teorias críticas mais elaboradas, leituras mais rigorosas e criativas que nesta época já deixam de lado a contraposição a Borges e o paralelo entre obra, vida, história. Sobre essas novas possibilidades de leituras da obra de Arlt, nesse período, Noé Jitrik comenta que:

El existencialismo, por ejemplo, vio en él lo que la doctrina podía haber hallado en Europa pero que en la Argentina estaba oculto, o sea una teoría de la libertad, del acto gratuito, de la enajenación;

para el avasallador estructuralismo podía ser un ejemplo de espontáneo sentido de articulación; para el psicoanálisis sus textos eran más propicios que aquellos que habían sido escritos para obedecer a los dictados de esa disciplina en su momento de despertar que también fue el de su gloria; las miradas de un marxismo modernizado – el tradicional se contrajo a exaltar sus ambiguos contenidos sociales como si no fueron ambiguos – detectaron significaciones latentes, estallidos “económicos” en situaciones y comportamientos imaginarios. No sería nada raro que las sucesivas opciones críticas encuentren de dónde confirmar sus respectivas filosofías y deparen lecturas todavía inesperadas, correlativas de lo que es incesante en esa obra (2001, p. 18/19).

Depois de *Contorno* leituras inesperadas que apontam para o que é incessante na obra de Arlt, para o inquietante do texto, sua composição, seus jogos, sua maquiñica certamente apareceram, entretanto elas são poucas, principalmente quando nos deparamos com alguns textos da crítica acadêmica, canônica e tradicional, que de certa forma não superam leituras críticas que consideramos ultrapassadas, já que em 1954 é possível encontrar um novo modo de ler Arlt. De nenhuma maneira desprezamos o valor dessas leituras enquanto pesquisa e exercício crítico, o que pretendemos aqui é dialogar com esses textos e entender um pouco mais o olhar sobre certas perspectivas com relação ao *corpus* literário de Roberto Arlt.

1.4. O texto torturado: um pouco mais sobre o mesmo

No ano de 2000 Sylvia Saítta publica *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. O livro denominado “ensaio biográfico” reúne muitos dados sobre a vida do escritor. Percebemos uma minuciosa pesquisa de arquivos onde é possível ter acesso a uma grande quantidade de informações sobre a vida e a obra de Roberto Arlt. Entretanto, praticamente 50 anos depois da primeira biografia de

Roberto Arlt publicada por Raul Larra, o discurso e a abordagem sobre a vida e os textos do escritor parecem ser quase os mesmos.

Sylvia Saítta apresenta um trabalho muito mais denso que o de Raul Larra, são mais de 400 páginas de uma pesquisa documental bem precisa que narra detalhadamente a trajetória de Roberto Arlt na literatura, no jornalismo e no teatro com uma minuciosa gama de detalhes, datas precisas, vivências e relatos pessoais, depoimentos de amigos, familiares e de outros escritores, porém que não deixa de compartilhar com Larra, mesmo que com mais sutileza, a leitura do texto arltiano a partir de sua biografia e do contexto histórico, assim como também o fez Beatriz Sarlo em alguns de seus estudos críticos em que menciona Roberto Arlt.

Por exemplo, Roberto Arlt publica em 1926 um conto intitulado *El gato cocido* no jornal *Mundo Argentino*. Neste conto o narrador ironiza a vida familiar e os protagonistas são nomeados com nomes e sobrenomes muito parecidos a nomes próprios de pessoas do convívio familiar de Arlt, tendo alterado minimamente algumas letras. Sylvia Saítta afirma que isso acontece porque “Arlt hará un uso privado de la literatura, utilizándola como un arma de venganza personal” (2008, p. 35). De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 11).

Um texto nunca será o mesmo, não tem identidade fixa, será sempre outro a cada leitura e estará sempre em conexão com outros textos. O que há em um texto é sempre uma abertura de uma nova relação com o leitor, não há uma mensagem singular e sim a

possibilidade de relatar ficcionalmente a própria experiência da escrita e explorar a aventura da leitura. “O processo de escritura é um vórtice insaciável que atrai para seu registro tudo o que se aproxima de sua força de condensação; o da leitura promove múltiplos deslocamentos da letra escrita tanto para outros textos quanto para sentimentos, ideias, experiências, que participam da multiplicidade dos sentidos possíveis” (FERRO, 2010, p. 25). O leitor nunca terá acesso a um sentido estritamente absoluto do texto, poderá apenas deslocá-lo e transformá-lo, não sem que haja perdas.

Sylvia Saítta logo no início do ensaio-biografia sobre Arlt faz o seguinte comentário: “Porque *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* es también una autobiografía ficcional, en la que Arlt narra una experiencia personal y exhibe una privación cultural y una ausencia de formación intelectual que legitime su literatura” (2008, p. 27). Ao afirmar que o texto é uma autobiografia ficcional na qual Arlt narra uma experiência pessoal, o leitor supõe que se trata de um texto de ficção onde há a presença do autor ficcionalizado, logo, um narrador personagem chamado Roberto Arlt relata uma vida (ficcional) que exhibe o que a crítica chama de “uma privação cultural e ausência de formação intelectual”. Interpretando sob esse ponto de vista a leitura é pertinente, pois aponta que Arlt ficcionaliza uma experiência, sendo que essa construção ficcional supostamente é uma elaboração narrativa inspirada a partir de arquivos pessoais. O que acreditamos que não se pode afirmar é que o texto *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, ou qualquer outro texto elaborado por Arlt, seja simplesmente o reflexo de uma “realidade do escritor” exterior à escritura.

O que questionamos nessa leitura é o fato de Sylvia Saítta afirmar que essa privação cultural e ausência de formação intelectual não irão legitimar a literatura de Arlt, porque afinal, o que se entende por satisfação cultural e o que é “formar-se” intelectualmente? Percebe-se que nessa definição de ausência de formação cultural fica subentendido que para ter acesso à cultura e “formar-se” intelectualmente na Buenos Aires dos anos de 1920 e 1930 seria preciso estar vinculado à tradição, ao conhecimento institucionalizado, aos círculos sociais dos escritores considerados “essencialmente portenhos” devido às suas origens não estrangeiras. Arlt observado, sob essa ótica, poderia ser considerado escritor, um escritor de uma “literatura menor” no sentido da visão positiva discutida por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto *Kafka por uma literatura menor*, entretanto não se

admite nomeá-lo intelectual se comparado à maioria de seus contemporâneos.

Pensemos na palavra legitimar, derivada do latim medieval *legitimo*, *legitimare*. O verbo segundo o Dicionário da Real Academia Española pode significar: “1. tr. Convertir algo en legítimo. 2. tr. Probar o justificar la verdad de algo o la calidad de alguien o algo conforme a las leyes. 3. tr. Hacer legítimo al hijo que no lo era.” Refletindo sobre o termo, perguntamos: O que a literatura deve apresentar para ser considerada legítima? Que finalidade teria legitimar a literatura? Seria para provar ou justificar uma “verdade” inerente ao texto? Provar a “qualidade” de Roberto Arlt enquanto escritor conforme as “leis” do circuito literário portenho? Legitimar a figura pública de Arlt enquanto escritor filho de imigrantes? O discurso crítico assim formulado sobre a produção literária de Arlt parece exigir que o texto arltiano deva sempre responder a algo ou a alguém, deva se justificar por apresentar determinados temas ou determinadas técnicas de elaboração narrativa, entretanto a literatura de Arlt como qualquer outra não carece de legitimação.

Sylvia Sáitta, ainda com relação a *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, comenta que: “Este primer texto funciona como el banco de pruebas de su apuesta literaria; en él, Arlt utiliza discursos ajenos, comprobando la enorme productividad ficcional de la apropiación y la mezcla” (2008, p. 27). Em nossa leitura, pensamos que essa colocação se refira a uma questão de intertextualidade porque como coloca Noé Jitrik em *Verde es toda teoría*:

No hay texto que no tenga relación com otros que lo preceden y que lo alimentan, que no forme parte de una trama; en cierto sentido, la noción de intertextualidad metaforiza lo próprio de la cultura misma, como sistema o red cuyas manifestaciones singulares, por originales y diferentes que sean, no podrían ser entendidas fuera de esa trama, así esas manifestaciones revisen, cuestionen o atenten contra el curso o la existencia de esa misma red (2010, p. 19).

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari,

Não há diferença entre aquilo que o livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que o livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma *máquina abstrata* que as arrasta (DELEUZE, GUATTARI, 1995a, p. 12, grifo dos autores).

O que Sylvia Saítta denomina apropriação do discurso poderíamos denominar segundo a terminologia de Deleuze e Guattari de *agenciamento coletivo de enunciação*. Entendido como um agenciamento, o texto de Roberto Arlt não se trata somente de apropriação de outros discursos, ele é uma multiplicidade de vozes e faz conexão com outros textos, converge com outros discursos, todo livro movimenta uma biblioteca. O texto arltiano é uma espécie de máquina literária que se conecta a outras máquinas produzindo um constante deslocamento.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades

mensuráveis, constitui um *agenciamento*. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 11/12).

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, um agenciamento não se refere às coisas enquanto modo de representação e sim a um estado de coisas onde o próprio agenciamento promove variações em sua potencialidade. Os agenciamentos que operam no texto arltiano não seguem um sistema hierárquico, articulam-se aleatoriamente, onde cada unidade da rede narrativa se constitui de maneira independente, invibrializando assim a construção de um sistema fechado. Segundo Deleuze e Guattari, o agenciamento é formado pela expressão e pelo conteúdo, no primeiro caso denomina-se *agenciamento coletivo de enunciação* e no segundo *agenciamento maquínico* e há uma relação inseparável entre eles, a expressão faz referência ao conteúdo, porém sem descrevê-lo ou representá-lo, contudo interfere nele.

Sylvia Saítta também comenta que as *Aguafuertes Porteñas* são o lugar de exibição pública para Arlt, o espaço do qual ele pode olhar e ser visto. Segundo ela, Arlt sabe que por detrás do seu nome não há nada mais que um passado imigratório de origens não muito claras, por esse motivo, o escritor exhibe com vaidade saberes e leituras. Saítta, parafraseando Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, ainda comenta que:

La exhibición de lecturas ocupa el lugar que, ni por linaje ni por adquisición, pueden otorgar otros títulos. Arlt escribe a partir de un vacío que debe ser colmado con los libros y los autores que menciona. Antes de él no hay nada que autorice su texto, sino que ese vacío se llena con los libros que ha leído y con la exhibición de la cantidad de lo que escribe, como si los números pudieran traducir el valor material de una escritura (2008, p.82).

Que o jornal *El Mundo* certamente foi um espaço de que Arlt se privilegiou para divulgar seus textos é evidente, foi a partir dele que sua

figura pública ganhou mais visibilidade e seus textos tiveram maior alcance. Que por detrás de seu sobrenome não houvesse qualquer vestígio de tradição também é inegável, entretanto nos perguntamos se Arlt realmente escrevia a partir de um vazio e que este deveria ser preenchido com os livros e autores que cita, porque se pensarmos que um texto nunca está sozinho, que na verdade o texto é um território em que temos que pensar onde colocamos esse texto para ler entre outros textos, nem Arlt e nem outro escritor escrevem “a partir do vazio”, mas a partir de bibliotecas. O que deve se pensar e redimensionar é o conceito de biblioteca que opera nas produções da elite intelectual e da crítica argentina nas primeiras décadas do século passado e que se alastra possivelmente até hoje em alguns círculos.

Queremos refletir sobre esse tema, não no sentido de que esses outros textos se façam presentes em sua escrita para compensar alguma falta ou espaço em branco, como se fossem peças isoladas, mas em diálogo, em movimento, porque um escritor pode estar só, mas um texto nunca estará só. Em relação ao comentário que alguns críticos fizeram onde se afirma que a grande quantidade de textos que Arlt escreve é uma tentativa de traduzir o valor material de sua escrita, pensamos que é possível também desvincular essa ideia de qualquer intenção de justificar algo em relação à quantidade de textos que produzia, porque como sabemos, Roberto Arlt era jornalista e o ofício exigia que escrevesse crônicas diárias, fazendo com que a escrita muitas vezes cumprisse meramente com uma obrigação profissional.

Acreditamos que essas questões não poderiam ser lidas como vaidade ou busca de reconhecimento, por exemplo. As referências a obras diversas podem ser pensadas através da perspectiva de reconstrução da biblioteca do escritor. Acreditamos ser de interesse pensar nas formações mais relevantes que esse tipo de indagação pode nos fornecer para pensar o texto, discutir quais leituras puderam ser mais significantes e influenciaram no projeto narrativo do escritor, a justificar se esses textos tinham “linhagem” ou não e se serviriam ou não para “autorizar” o texto.

Normalmente esse tipo de discussão é levantada com relação a Arlt porque durante muito tempo se pensou a obra do escritor pelo dualismo: origem burguesa/origem plebeia, vida/obra, escrever bem/escrever mal. De fato, alguns críticos romperam com essa ideia fixa e a partir daí se poderia rastrear suas leituras, aquelas que melhor dialogam com seus textos, e verificar como está armada essa biblioteca

e como ela funciona na sua máquina narrativa. Essa questão parece ser óbvia, seria óbvia no caso de Jorge Luis Borges, que não somente move em sua escrita uma vasta biblioteca quanto muitas vezes a expõe propositalmente. Em alguns escritores a biblioteca que acompanha seus textos, fica como que resguardada e nem sempre é possível uma recuperação rigorosa. Por outro lado, tal como indaga Daniel Link a propósito da biblioteca de Alejandra Pizarnik, este “objeto” não recebeu até agora a atenção necessária:

Es tan poco lo que sabemos de esse raro objeto, la biblioteca, sobre el cual se ha escrito mucho menos que sobre otras partes más prestigiosas de un archivo. ¿En qué sentido es pública o privada una biblioteca? ¿Responde a la lógica de la colección o de la serie? ¿Reconocemos entre la obra y la biblioteca, por la mediación del autor, una relación de necesidad o de contingencia? [...] ¿Cómo se abre una biblioteca privada? ¿Cómo se leen los libros que contiene? ¿Cómo resuena la biblioteca en la obra de la cual se deduce y de la que, por lo tanto, forma parte? En definitiva, ¿cómo y para qué usaremos esta biblioteca que llega hasta nosotros como un fragmento vivo de la memoria de una muerta? ¿Cómo reliquia, como una experiencia de videncia o como una historia de fantasmas? (LINK, 2011, p. 237).

Sylvia Saítta ainda estabelece algumas relações entre vida e obra ao mencionar o tema do matrimônio em alguns romances de Arlt. Segundo ela:

Si el mismo Arlt había declarado en más de una oportunidad que en *Los siete locos* escribe porque ya vivió con Carmen situaciones desgraciadas, con Elisabeth vivirá lo que ya escribió: Arlt, como Balder, está casado; Arlt, como Balder está casado, pero tiene novia; Arlt, como Balder, visitará todas las noches a Elisabeth, quien, como Irene, vive con su madre viuda con quien, Arlt

como siempre, no pretende siquiera congeniar (2008, p. 277).

Acreditamos que o paralelo estabelecido pode sim ser utilizado, mas não para pensar o quanto de biográfico pode aparecer no texto, mas quanto do texto, se lido somente pelo tema, pode se assemelhar à vida, não somente a do autor, como de qualquer outra pessoa, essa é uma discussão que foge de certa forma do teórico e cai no senso comum, é um tipo de interpretação coerente para um leitor comum, um leigo sobre o tema, mas talvez seja menos produtiva para um crítico especializado.

Em seu estudo *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze comenta que:

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, acolmatado. (...) Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece então como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro, mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis (1997, p. 14).

Alega-se que Roberto Arlt escreveu *Los siete locos* por viver situações desgraçadas com Carmem, sua primeira esposa, e com Elisabeth, sua segunda esposa, viverá o que já escreveu em *El amor brujo* e cai-se novamente no frágil esquema de discussão: quanto da vida imita a obra e quanto da obra imita a vida. É o mesmo caso quando Saïtta compara Roberto Arlt inventor com Erdosain inventor, quando Arlt se dedica a produzir meias femininas que não desfiam e instala uma oficina com Pascual Naccarati: “como nunca, se ha casi convertido en un personaje de sus propias ficciones. No hay ahora tanta distancia entre un Erdosain reunido con la familia Espila contemplando las mil pruebas

de la rosa de cobre y este Arlt, capaz de llenar páginas y páginas de una libreta con fórmulas químicas y razonamientos de física” (2008, p. 289).

Beatriz Sarlo no livro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* comenta que:

En verdad, las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo. Prácticas y discursos en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crean su propio circuito: allí están los inventores populares (de los que había cientos en el período) como Silvio Astier, Erdosain, como el mismo Arlt, que persigue hasta su muerte el descubrimiento que haga posible la rosa metalizada (2003, p. 56).

Os textos de Arlt certamente podem ser lidos desde essa perspectiva, e foi esse tipo de leitura que predominou na maior parte dos trabalhos escritos sobre ele, some-se ainda o paralelo Arlt, Silvio Astier e Erdosain inventores. Uma significativa parte de importantes e conhecidos trabalhos críticos sobre Arlt parece estar condicionada a procurar nos textos do escritor sempre os mesmos elementos, semelhanças entre texto e vida, fragmentos que se assemelham a textos de outros escritores ou que se repetem nos textos de Arlt no intuito de explicá-lo, atribuí-lo à pessoa do escritor e estereotipá-lo. O objeto de análise no texto arltiano é quase sempre sua temática e dificilmente seus procedimentos narrativos. Diz-se que Arlt faz apologias a ideologias políticas, critica a sociedade burguesa argentina por não fazer parte dela, utiliza sua literatura como arma de vingança pessoal, enfim, muitos críticos quase nunca se perguntam com que máquina a máquina literária de Arlt pode estar conectada para funcionar.

Essas leituras estão pautadas de acordo como cada crítico se posiciona ao perceber o ato da escrita. Roberto Ferro observa que:

Enquanto na fala os destinatários são os outros que escutam, no momento da escrita o escritor é o primeiro destinatário do sentido. O ato de escrever fica cindido e sustentado por essa cumplicidade entre escrita e leitura. Com efeito, produz-se com frequência um deslizamento a partir desta complicação entre escrita e leitura à ideia de prioridade absoluta de “um querer dizer”, que lhe sopra – digo soprar tanto em sua acepção de “sugerir o que se deve dizer a quem não acerta ou o ignora” como na de “despedir ar com violência de modo tal que produza vento”, ademais das conotações que tem o conceito com a oralidade – o sentido do que lê o escritor mais além (que apesar de tudo reside no mesmo) de que só quedam restos, portanto, o desapossa do sentido original antes que comece a ler; isto é o que em geral se denomina inspiração (2010, p. 136).

Assim, acreditamos que há no decorrer da obra de Arlt alguns indicativos que constestam a ideia de que os textos foram concebidos pautados numa suposta “intenção” do escritor: intenção de vingar-se de familiares, intenção de criticar as esposas, de compensar saberes da elite intelectual letrada, descrever a sociedade argentina, entre outros. Pensamos que é difícil sustentar na análise crítica de um texto literário a noção de “um querer dizer”, afinal que tipos de argumentos podemos sustentar, em um texto acadêmico, pautando-se na ideia de intenção do autor? Como falar em intenção quando se trata de arte? Segundo César Aira ““Tentación”, “ambición”, son términos más apropiados que “intención”. Cuando uno se pregunta por las intenciones de un artista, es inevitable que se pierda en un laberinto” (1993, p. 4).

Outro crítico que escreve sobre Roberto Arlt, e que também trabalha com o texto sob uma perspectiva biográfica, é Omar Borré. Entretanto, ele o faz de uma maneira um pouco diferente. Em seu livro *Roberto Arlt su vida y su obra*, editado pela primeira vez em 2000, Borré escreve uma biografia de Arlt, mas o curioso é que para ilustrar fatos supostamente vivenciados pelo escritor e exemplificá-los o crítico

utiliza passagens das obras. Encontramos uma vasta pesquisa de arquivos pessoais onde Omar Borré traça um longo percurso sobre a vida do escritor, desde o momento em que seus pais imigraram para Argentina até sua morte. O ensaio-biografia de Sylvia Saíffa é semelhante a esse livro onde também se pode observar grande riqueza de detalhes, menção a correspondências, passagens de depoimentos de pessoas que de certa forma conviveram com o escritor, além de oferecer algumas crônicas sobre sua morte, entre outras informações.

Entretanto, Omar Borré em grande parte do livro fez o processo inverso a Sylvia Saíffa, ao invés de procurar na obra semelhanças com a vida do escritor, ilustrou a escrita sobre sua vida com trechos da obra de Arlt. Por exemplo, o livro começa narrando as circunstâncias em que se deu a imigração dos pais que saíram de Genova para América, suas dificuldades de adaptação ao novo ambiente por causa da falta de dinheiro e do idioma (o pai falava alemão e a mãe, italiano), a severidade do pai e o nascimento dos filhos. Segundo Borré, a família tem dificuldades em encontrar emprego e moradia e quando Roberto Arlt completa sete anos se mudam do centro para Flores onde o pai aluga uma casa maior, mais barata e melhor para todos. Logo abaixo da descrição dessa passagem da infância de Roberto Arlt para ilustrar o que está sendo dito sobre a biografia, Borré coloca como citação uma longa passagem de *Los lanzallamas* onde o narrador se refere à infância de Erdosain. Vejamos um trecho:

Pocas veces Erdosain retrocedía a los tiempos de su infancia. Ello, quizá, se debería a que su niñez había transcurrido sin los juegos que le son propios, junto a un padre cruel y despótico que lo castigaba duramente por la falta más insignificante. Remo había vivido casi una infancia asilada. Comenzó a estar triste (la criatura en esos tiempos no podía definir como tristeza aquel sentimiento que lo arrinconaba solitario en algún ángulo de la casa) a la edad de siete años (BORRÉ, 2000, p. 14).

E durante o decorrer do texto Omar Borré transcreve outros fragmentos de textos de Arlt tais como: *Los siete locos*, *Aguafuertes Porteñas*, *El jorobadito*, *El juguete rabioso*, *Las ciencias ocultas en la*

ciudad de Buenos Aires e outros contos e crônicas para ilustrar acontecimentos da vida do escritor, dessa maneira o que se narra sobre a vida pessoal de Arlt se mescla com sua obra. O curioso dessa inversão no modo de leitura é que o texto biográfico passa a se assemelhar muito a um romance, fazendo com que a narrativa da vida do escritor se pareça com a ficção, o que nos faz pensar na ideia de até que ponto o que se fala sobre a biografia de Arlt não seria “invenção”. No próprio livro de Borré encontramos um questionamento nesse sentido quando o crítico faz o seguinte comentário:

Roberto Mariani, su compañero de periodismo en *El Mundo*, advirtió a los biógrafos cerca de las “mentiras” de Roberto y dijo que habían sido innumerables las veces que lo habían expulsado de la escuela y de los trabajos que había ejercido. Mariani sólo quería aclarar la magnitud de los hechos arltianos pero reafirmó que la imaginación del escritor daba cuenta de todos sus actos (BORRÉ, 2000, p. 40).

Sustentamos que o texto de Arlt não é escrito para determinado público, de uma determinada época, com determinado objetivo, não há uma ideologia no texto conforme se prega, “a literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 12). A literatura de Arlt também não é uma cópia da “realidade” do escritor, da sociedade argentina ou do mundo, os seus textos são rizomáticos, fazem *rizoma* com o mundo.

O conceito de rizoma apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* pode servir para pensar a escrita de Roberto Arlt. Segundo esses dois teóricos:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois,

nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ($n + 1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído ($n - 1$). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (1995, p. 32).

O texto arltiano é rizomático e por esse motivo não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural. O texto rizomático de Arlt proporciona um constante *devenir* e sua proposta de multiplicidade tenta romper com a ideia de relação dicotômica e binária da literatura tradicional, questionando sua retórica, instituindo a polifonia narrativa, onde diversas vozes se combinam sem se tornarem iguais. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari o *devenir*:

É um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. *Devenir* não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. *Devenir* é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz

a “parecer”, nem a “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (1997, p. 19).

Os trabalhos críticos dos anos de 1920 e 1930, ao classificarem a literatura de Arlt, têm como objetivo posicioná-la em relação a um centro e esse centro podemos nomeá-lo de norma culta. Entendemos que a norma culta na literatura argentina desses anos está relacionada à ideia de eixo genético ou de estrutura profunda onde os textos que dela brotam, se regeneram e se reproduzem em sistemas arborescentes hierárquicos que requerem uma base fixa, tudo o que germina desses sistemas está conectado a uma unidade superior e central.

O pensamento crítico ao qual foi submetido a escrita de Arlt também é arborescente, remete a hierarquias, estruturas binárias e biunívocas e se contrapõe ao pensamento crítico rizomático que discute a ideia de multiplicidade e agenciamentos. Entretanto, não queremos discutir essa ideia no sentido de que essa contraposição constitui uma oposição, onde uma linha de estudo crítico tenta eliminar a outra e sim, pensar a relação que esses dois tipos de leituras provocam. Não supomos um dualismo ou modelos críticos de leitura, partimos da ideia de arborescência discutida em Deleuze e Guattari para abordar o funcionamento do texto, seus mecanismos narrativos. Nossa leitura de Arlt está mais voltada à ideia de produção do texto, a seu funcionamento, mais que a sua história propriamente dita.

Na escrita rizomática de Arlt os significados não estão hierarquizados e não partem de um centro, de um ponto fixo de referência aos quais outros significados devem se remeter. Os elementos que constituem a narrativa funcionam a partir de encontros e agenciamentos, constituindo uma cartografia de multiplicidades, composta de múltiplas entradas e saídas. Segundo Jacques Derrida, “é certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total. E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável” (2009, p. 408). Isso porque o leitor está condicionado a pensar metafisicamente, ele necessita de um princípio primeiro para pensar um sistema e construir uma hierarquia de significados, entretanto Derrida afirma que o centro permite o jogo, porém os movimentos são limitados porque “enquanto centro, é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos, já não é possível. No centro é proibida a permuta ou a transformação dos elementos (que podem, aliás,

ser estruturas compreendidas numa estrutura)” (DERRIDA, 2009, p. 408).

Percebe-se também que permeia a crítica dos anos de 1920 e 1930 sobre a obra de Arlt a ideia de literatura como valor. Muitos discursos são construídos pautados na dicotomia: boa e má literatura. A literatura de Arlt foi tratada algumas vezes como uma literatura deficiente, sem qualidade. Escritores contemporâneos do escritor não pouparam ataques a seus textos, muitas vezes em tom depreciativo, como o fez Julio Cortázar que escreveu o seguinte comentário na revista *Panorama* em 24 de novembro de 1970: “Fíjese que hubiera sido muy fácil, por ejemplo, haber estado bajo la influencia de Elías Castelnuovo y Roberto Arlt y hecho así cuentitos que transcurrían en los cafés o en los piringundines” (LARRA, 1992, p. 35). Continhos que tinham como espaço os cafês ou os “botecos”, assim foi reduzida a literatura de Arlt por muitos escritores e a crítica utilizou-se desse discurso tantas vezes repetido para abordar a obra de Arlt e fortalecer o mito “Roberto Arlt escreve mal”. Cabe ressaltar que Cortázar retificou essa opinião sobre a literatura de Arlt no prólogo que faz das obras completas do escritor na edição Carlos Lohlé de 1981.

Mais adiante, no terceiro capítulo, discutiremos a ideia de *literatura menor*, mas no sentido proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde não se trata de grupo de escritores “inferiores” produzindo em uma língua menor, não é uma questão que essa literatura deve ser entendida como menos importante, e sim, que cada escritor é capaz de subverter a língua oficial, por considerarmos uma questão central a ser debatida pela crítica de Arlt.

Um dos primeiros escritores a se referir à literatura de Arlt em tom depreciativo foi Elías Castelnuovo, quando Arlt pede a ele que leia os manuscritos de seu primeiro romance. Após ler o texto, Castelnuovo cita Arlt na redação da editora *Claridad* dizendo que o livro é impublicável. Segundo comenta Omar Borré sobre esse episódio, Castelnuovo diria que:

En realidad, mientras estuve a cargo de esa colección, “Los Nuevos”, no esperaba a que los escritores noveles vinieran a buscarme. Los iba a buscar yo. Así sucedió con Roberto Arlt, mediante la invitación cursada a través de Nicolás Olivari, que lo conocía. El libro de cuentos que me trajo,

pese a su fuerza temperamental, ofrecía innumerables fallas de diversa índole, empezando por la ortografía... siguiendo por la redacción y terminando por la unidad y coherencia del texto. Le señalé hasta doce palabras de una sinuosidad insultante... “Tiene que trabajar más. La presentación, las formas sintácticas no se ajustan a la idea que tiene esta colección (1999, p. 107).

Também segundo informações de arquivo investigadas por Sylvia Saítta em seu ensaio-biografia, o escritor que considerava o romance *El juguete rabioso* desigual e escabroso, “había sugerido a Arlt, coincidiendo con el asesor literario de *Babel*, que se dedicara a la venta de legumbres” (2008, p. 59). Castelnuovo se dirige em tom depreciativo não somente a Roberto Arlt, mas a todos os escritores que compartilhavam de uma literatura semelhante.

No artigo *Dios los cria y ellos se juntan*, um julgamento direcionado à revista *Crítica* da qual Arlt fazia parte, publicado na revista *Claridad* nº 130 em fevereiro de 1927, Castelnuovo escreve: “El diario del pueblo se ha convertido, en poco tiempo en el diario del hampa. Luego viene el señor Arlt, autor de una novela que se llama *La vida puerca*. Esta novela, según su propia declaración, la arrancó de su propia vida” (2008,

p. 61). A palavra *hampa* na Argentina serve para designar uma espécie de quadrilha de bandidos, pessoas que vivem à margem da lei. O dicionário da Real Academia Española apresenta a seguinte definição para o termo: “Conjunto de maleantes que, unidos en una especie de sociedad, cometían robos y otros delitos, y usaban un lenguaje particular, llamado jergonza o germanía.”

Essa denominação pejorativa que Castelnuovo atribui aos escritores que estavam à margem do campo intelectual argentino não é uma opinião isolada, a elite intelectual portenha à época compartilhava do mesmo posicionamento. Os escritores de Boedo e aqueles que apresentavam sua literatura despida da estética tradicional, tão presente na escrita dos argentinos de classes abastadas e famílias tradicionais de Florida, o grupo literário que fazia oposição a Boedo, eram considerados marginais não somente no sentido de localização, estar situado na margem, mas no sentido de impostor, delinquente e o “delito” maior desses escritores está relacionado ao uso da língua.

A influência imigratória na literatura foi muito grande, os “novos” escritores utilizaram em seus textos a língua utilizada pelos estrangeiros que passaram a ocupar os espaços tradicionais na Argentina dos anos 30. Ricardo Piglia em seu livro *Respiración Artificial* (1980) comenta que a partir do impacto imigratório a literatura argentina assume como uma de suas funções a de preservar e defender a pureza da língua nacional frente à mescla, a desordem, a desunião produzida pelos imigrantes. A partir desse ideal de que a literatura teria como uma de suas funções proteger a língua nacional da “ameaça” linguística estrangeira, surge uma forte polêmica nos anos de 1920 e 1930 na Argentina. A ideia de pureza da língua e pureza de identidade perpassa a sociedade e reflete na literatura, em questões tais como: Qual é o idioma dos argentinos?; O que é ser argentino?; O que é a literatura argentina?; que acabam disseminando juízo de valor sobre os textos produzidos pelos escritores da época.

Segundo a elite intelectual, a “boa” literatura seria aquela produzida pelos sujeitos nascidos na Argentina e de famílias argentinas, que fizesse uso da língua sem estrangeirismos. Observa-se uma espécie de eugenia literária e linguística na ideia de uma “literatura pura”, a “boa literatura” seria aquela livre da “contaminação” estrangeira, porém na prática isso não aconteceu porque até mesmo Jorge Luis Borges, o maior representante da literatura argentina, mais ainda, um dos grandes nomes da literatura universal, utilizou em seus textos palavras de um léxico próprio das margens.

Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* comenta que “Arlt juzga intolerable la desigualdad en el reparto social de los poderes y la riqueza: éste es un punto central en sus narraciones y en el sistema de sus personajes. Podría decirse que toda su literatura no hace sino presentar diversas versiones de ese tópico hegemónico, incluida la relación de poder entre los sexos” (2003, p. 53). A desigualdade social realmente é um dos temas principais nos textos de Arlt, mas não um ponto central de todas as narrativas porque o texto pode se desenvolver não somente pelo tema, mas, por exemplo, pelas estratégias narrativas que conduzem o discurso ou diversos outros tipos de abordagens.

Há uma série de dispositivos que quando acionados desencadeiam as vozes, sistemas e fluxos e se for preciso mudar o tema ou ignorá-lo para que a narrativa ganhe força, isso acontecerá. O que é

fundamental no tema da desigualdade social para a escrita de Arlt é que ele está estreitamente relacionado à ideia de fracasso e para que a narrativa se desenvolva é necessário que se fracasse, o fracasso é um dos principais dispositivos que movem a narrativa arltiana, não como tema, mas como estratégia narrativa, fato que explicaremos mais adiante.

Acreditamos que aquilo que é narrado como ficção não possa ser denominado como “documento” que ateste que o texto não foi construído de outra maneira porque o escritor é “inculto”, sem rendas e estrangeiro. Propomos desfazer a ideia de leitura de sentido único para o texto de Arlt no intento de explicar a disparidade de sua narrativa encerrando-a na ideia de classificação, porque como afirma Liliana Reales em *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*, “um texto nunca será plenamente inteligível, remarcando a distância que separa a nossa interpretação do “objeto” de leitura, obrigando a entender que, em última instância, o objeto de leitura é a própria leitura, deslocando, assim, a pergunta sobre o que o texto quer dizer para o que eu quero dizer quando eu leio o que estou a ler” (2009, p. 19).

Acreditamos que a maioria dos textos críticos que investigamos sobre a obra de Roberto Arlt está voltada para a própria leitura crítica do texto, para a perspectiva de investigação escolhida pela maioria dos críticos para ler o texto arltiano. Em 70 anos de trabalho crítico, acreditamos que são poucos os críticos, tais como Ricardo Piglia, Alan Pauls, Noé Jitrik, Oscar Masotta, César Aira, que realizaram um trabalho de leitura crítica voltada para a problemática que envolve o ato de escrever, o narrar, ou qualquer outra leitura que aborde a diversidade, a maior parte deles tornou-se prisioneira da própria leitura. As leituras do texto arltiano pelo viés autobiográfico, pelos arquivos pessoais e históricos são tão repetitivas que acabam por impor um modo de compreensão aos textos do escritor, e ainda temos que levar em consideração que muitos críticos reproduzem discursos quase idênticos.

Acreditamos que não seja tarefa fácil analisar os romances de Arlt por sua heterogeneidade, pela matéria com a qual Arlt constrói a sua escrita, como articula esses elementos assimétricos, díspares, conectados impetuosamente uns com os outros. Porém, talvez seja mais difícil ainda a realização de um trabalho crítico que opere como seus romances, que se questione todo o tempo, que trabalhe com o jogo, a dúvida, o desvio, que coloque em dúvida seus próprios procedimentos constitutivos. De acordo com Liliana Reales:

A crítica, como todo discurso, estabelece relações contratuais e não escapa a seu valor de câmbio que é determinado por uma complexa rede de interesses de uma sociedade em um tempo. Um discurso que se arma e se auto-desarma, se constrói e se desconstrói, perde seu valor de câmbio. E a crítica, que é essencialmente determinada por esse valor, não pode nutrir-se desse exemplo (2009, p. 156).

O que entendemos que Liliana Reales (2009) sugere, neste caso, é que se “negocie” uma espécie de “contrato”, que se siga de certa maneira a ordem do discurso crítico que aponta problemas e atreve-se a propor soluções, entretanto sem trair a proposta do romance, porque na tentativa de “resolver” os problemas levantados, muitas vezes o crítico não os resolve ou sugere várias resoluções anunciando muitas vezes sua própria pobreza crítica. Acreditamos que esse olhar é fundamental para pensar os romances de Arlt e romper com a cristalização de discursos críticos que encerram a obra em soluções fáceis que operam com “certezas” e omissões.

1.5. A invenção de uma escrita sem linhagem

A palavra inventar deriva do latim *invenire* que significa achar. Segundo os dicionários formais inventar também pode significar criar; ser o primeiro a ter a uma ideia; armar intrigas; contar falsamente, descobrir; imaginar; idear; urdir ou tramar. A figura do inventor recebeu destaque em diversos trabalhos críticos sobre os textos de Roberto Arlt, a invenção suscitou diferentes leituras sobre o texto arltiano. Vejamos algumas delas.

Omar Borré relaciona a figura dos protagonistas inventores à figura do autor, segundo ele Arlt se mesclou com seus textos e por isso muitos críticos leram seus romances como precisamente autobiográficos. Apesar de sugerir que essa relação não se poder afirmar com certeza, o crítico comenta que, “desde el momento en que el pensamiento de una vida pasa a la literatura, ya nadie lo rastrea en el

autor, sino en sí mismo, lo que es una de las virtudes de la literatura” (BORRÉ, 1999, p. 163). Entretanto, a associação entre autor inventor e protagonista inventor fica evidente na seguinte afirmação do crítico:

El recuerdo de Erdosain deambulando por las calles de Buenos Aires, atormentado por el dinero que tenía que devolver, hizo que algunos lectores inventaran el rostro del autor. Inventar el autor ha sido una vieja táctica de la literatura. Hasta tal punto de muchos escritores se ocultaron, guardando una imagen misteriosa de sí mismos, para evitar que su rostro fuera trasladado al de sus personajes. Roberto Arlt dijo de muchas maneras: “Erdosain soy yo y Silvio y Balder”. Los intentos por llevar al cine las novelas de Arlt o las obras de teatro siempre terminaron disfrazando al personaje a imagen y semejanza del autor (BORRÉ, 1999, p. 163).

O crítico não especifica exatamente a fonte de onde retirou a afirmação de que Arlt “disse de muitas maneiras” que seus personagens eram uma representação de sua vida, o que nos faz pensar que essa é uma leitura do próprio crítico elaborada a partir de outras leituras que normatizam essa ideia, já que, durante todo o livro, Borré tenta estabelecer essa relação citando outros exemplos que supostamente conectariam biografia e obra. Porém, a ideia de invenção do autor pelo leitor nos interessa no que diz respeito a uma biografia imaginada, porque pensar a vida do autor como invenção do leitor é traçar uma linha de fuga em relação ao autobiográfico.

Gilles Deleuze e Claire Parnet em *Diálogos* (1977) afirmam que partir, evadir-se, é traçar uma linha de fuga e a linha de fuga consiste em uma *desterritorialização*. Entretanto, “fugir” não denota qualquer tipo de covardia, pelo contrário, “huir no significa, ni muchísimo menos, renunciar a la acción, no hay nada más activo que una huida. Huir es lo contrario de lo imaginario. Huir es hacer huir, no necesariamente a los demás, sino hacer que algo huya, hacer huir un sistema como se agujerea un tubo” (DELEUZE, PARNET, 1980, p. 45).

Fugir é provocar uma ruptura e movimentar fluxos e “una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, algo que es irremisible porque hace que el pasado deje de existir” (DELEUZE,

PARNET, 1980, p. 47). E é dessa maneira que entendemos a linha de fuga em relação ao autobiográfico, porque a partir do momento que a vida do autor é pensada como invenção do leitor, a noção de biografia é deslocada do referente das vivências reais para o criativo, inventar uma vida que jamais foi vivida, essa é a “matéria” do biográfico. Sabemos que o escritor busca referentes no vivido, em seus estados afetivos e perceptivos, mas ultrapassam esses estados que vão além de suas vivências, extraindo delas novas percepções e sensações que “viverão” por conta própria. Essas percepções e afetos adquirirão autonomia no texto e não estarão mais relacionadas ao sujeito que as experienciou.

Beatriz Sarlo também define o inventor como uma peça importante nos romances de Arlt, principalmente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. De acordo com a crítica, a figura do inventor está relacionada ao *batacazo*, um golpe de sorte capaz de mudar imediatamente a realidade do sujeito e é isso que os protagonistas inventores procuram em todos os romances. De acordo com Sarlo:

La técnica es la literatura de los humildes y una vía hacia el éxito que puede prescindir de la universidad o de la escuela media. La técnica está, por otra parte, en el centro de una sociedad transformada por el capitalismo y por la inserción de formas modernas en la vida cotidiana: artefactos eléctricos, medios de transporte y comunicación. En el discurso del Astrólogo los inventores pasan a ser los constructores del futuro y, diferenciándose del estereotipo del desinterés científico, pueden apuntar al mismo tiempo al poder tecnológico y al poder del dinero. Son los actores de un mundo moderno abandonado por los dioses, que, en las ensoñaciones más audaces, la técnica podría re-encantar (2003, p. 57).

Segundo essas colocações de Sarlo, o inventor nos romances de Arlt, através de um invento extraordinário, não mudaria somente sua condição enquanto sujeito, mas a sociedade à qual pertence, e neste caso a técnica estaria estreitamente vinculada ao poder e ao dinheiro. Ao inventar uma fórmula, um mecanismo, uma fábrica, um produto, o protagonista inventa também, uma nova maneira de escrever ficção ao

apropriar-se da técnica e outros saberes da química e da física, a ponto de dissolver as fronteiras entre os gêneros literários resultando assim, tanto em uma ficcionalização da técnica quanto em uma tecnização da literatura.

Ricardo Piglia também comenta sobre a figura do inventor na obra de Roberto Arlt. Para o crítico invenção seria uma espécie de conector entre ficção, poder e dinheiro, os personagens de Arlt inventam para “fazer dinheiro”, a invenção da sociedade secreta é uma máquina de produzir contos e buscar dinheiro. Os personagens de *Los siete locos* e *Los lanzallamas* têm suas histórias relacionadas com o dinheiro que almejam, que roubaram, que tiveram ou que podem ter. E essa relação com o dinheiro é uma relação com a ficção, é necessário inventar coisas, máquinas e histórias para ganhar dinheiro.

Segundo Piglia, “para Arlt el trabajo solo produce miseria y esa es la verdad ultima de la sociedad. Los hombres que viven de un sueldo no tienen nada que contar, salvo el dinero que ganan” (2001, p. 27). Assim, para Arlt é somente no delito que a ficção acontece, por esse motivo na narrativa arltiana a ficção se desenvolve a partir da transgressão de alguma norma, de um delito ou de um conjunto deles. O que se percebe é que “todos los laboratorios, los aparatos, los instrumentos, las máquinas que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo común esa producción imaginaria de riqueza. Y la metáfora última de ese sueño es la escritura” (PIGLIA, p. 28).

Inventar: ser o primeiro a ter uma ideia. Roberto Arlt elabora nos anos de 1920 e 1930 na Argentina uma literatura sem precedentes. Nenhum escritor argentino contemporâneo a Arlt escreveu um texto que se assemelhasse a sua escrita. Não é por menos que Roberto Arlt é considerado o fundador da narrativa urbana no Rio da Prata e hoje é reconhecido como um dos escritores mais importantes da literatura argentina. A escrita de Roberto Arlt inaugura um gesto fundador sem linhagem, o escritor sem tradição funda uma escrita com o que tem a mão, explosiva e inventiva em si mesma. Arlt não foi o primeiro escritor a trabalhar determinados temas e elementos tais como a cidade moderna, a língua não oficial e a técnica, mas foi um pioneiro em sua geração ao empregar esses materiais em um uso completamente diferente do que vinha sendo realizado até então. Arlt sob esse ponto de vista é um inovador e um inventor.

Inventar é criar. Arlt cria, no cenário cultural de sua época, uma nova maneira de escrever ficção, é a invenção de uma escrita

heterogênea que trabalha sobre a desorientação. A desorientação está relacionada à perda do sentido, do significado, da direção. O leitor ao adentrar na obra arltiana ou sente-se desorientado, porque entra em um espaço indiferenciado onde tudo parece ser igual, porque na desorientação quase nada é reconhecido, ou é tomado de um estranhamento porque não sabe o que se apresenta diante dele e o que também não se apresenta. O leitor cai então em um abismo de sentidos, porque se depara com o jogo de incertezas da escrita.

A desorientação no texto faz com que o leitor esteja menos sujeito a encontrar um sentido único, o olhar desorientado implica não só um estranhamento com relação ao que se vê como também com relação a nós mesmos enquanto leitores. A ausência no texto, o que o leitor não vê, não compreende e/ou não identifica na escrita, pode ser absolutamente perturbadora e forçar uma visão com referentes no familiar, ou seja, o que não se entende ou não se enxerga se origina a partir de leituras que “sosseguem” o texto e devolvam o leitor ao seu estado de tranquilidade.

A desorientação nos romances de Roberto Arlt não se dá somente devido a sua forma, uma constelação fragmentária de elementos diversos em sua constituição, que incluem deslocamentos devido às notas explicativas, marcas de correção da sintaxe anexa ao texto, inúmeras notas de rodapé; dá-se também na fragmentação do discurso, de uma lógica truncada e contraditória, de um falar exaustivo que parece não ter fim. É importante salientar que “a escrita que se desdobra em ritmos fragmentários não necessariamente se apresenta cindida em partes separadas, quer dizer, não se entrega ao olhar do leitor já partida” (FERRO, 2010, p. 143). Por isso, é imprescindível a *leitura salteada*, termo discutido por Roberto Ferro, a partir da ideia de Macedonio Fernández, em *Da literatura e dos Restos*, que abordaremos no terceiro capítulo dessa investigação ao fazermos referência ao leitor arltiano como um *operador desejante*.

A *repetição* constante nos textos também desorienta e não se trata de rever temas, personagens, paisagens e conflitos que são tomados como reproduções dentro das narrativas, mas da inquietação do leitor que muitas vezes, ao deparar-se com a repetição não consegue localizar o semelhante e perde-se. Utilizamos o termo repetição segundo definição de Gilles Deleuze que afirma que repetir não é generalizar: “A repetição não é generalidade. A repetição deve ser distinguida da

generalidade de várias maneiras. [...] Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza” (DELEUZE, 2006, p. 19). Assim a repetição constituiria uma ideia oposta ao sentido tradicional que conhecemos, a repetição não está relacionada à reprodução de semelhanças, mas à produção de diferenças.

Muitos trabalhos críticos sobre a obra de Arlt, dos quais alguns já comentamos na primeira parte deste capítulo, classificam os romances de Arlt como um conjunto de histórias de características e temas semelhantes que se repetem, repetir no sentido de reproduzir semelhanças, por exemplo, a denominação dos romances de Arlt, *El juguete rabioso*, *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, como autobiográficos. Essa é uma maneira de generalizar três textos qualitativamente diferentes sob a ideia de autobiografia. Segundo Gilles Deleuze:

A generalidade apresenta duas grandes ordens: a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências. Os ciclos e as igualdades são seus símbolos. Mas, de toda maneira, a generalidade exprime um ponto de vista segundo o qual um termo pode ser trocado por outro, substituído por outro. (...) a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição possível entre os gêmeos idênticos, também não há a possibilidade de se trocar de alma (2006, p. 20).

A generalidade, deste modo, constituiria uma forma de pensar cujo procedimento seria a troca ou a substituição. E como a generalidade é percebida em alguns trabalhos críticos sobre os romances de Arlt? Expliquemo-nos. Primeiramente queremos deixar claro que não entendemos que a leitura de cada romance deva corresponder a uma ideia em particular ou a várias ideias as quais determinariam outra classificação. Não é uma questão de como nomear de forma diferenciada a leitura do texto – autobiográfico, histórico, social, de protesto – mas de produzir leituras diferenciadas que não se conformem

a esses termos generalizantes. Isso porque, o que observamos que acontece com alguns trabalhos críticos sobre esses textos de Arlt, é que há uma tentativa de se esquivar da generalização crítica apenas pela substituição ou troca dos termos que identificam os tipos de classificação já normatizados.

Inventar é armar intrigas; contar falsamente. Armar intrigas, contar falsamente, são alguns ingredientes básicos que podemos encontrar na elaboração de um romance. Nos romances de Arlt as intrigas que vão sendo articuladas no início do texto perdem sua força e vão se diluindo no decorrer da narrativa, para que o contar ganhe força. Narrar, escrever, ler, reescrever, anotar, são diversas as maneiras de contar e todas elas aparecem em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*.

O contar falsamente nos faz pensar não só na concepção que se tem de produzir ficção, mas também como a própria ficção é capaz de “ser falsa” no sentido de enganar o leitor através do modo de narrar. Esse engano fica evidente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* quando a voz narrativa muda e é apresentado um narrador-comentador que diz escrever a história que está sendo contada a partir de relatos dos personagens e de anotações retiradas de um suposto diário do protagonista, segundo Alan Pauls:

El comentador es el Gran Interpretador de *Los siete locos*, y la novela el gran libro de guerra contra la interpretación como voluntad de poder, contra sus bajas armas del símil y de la analogía, contra su pensamiento afinado en las “raíces inconscientes” y seducido por la detección de “equivalencias”, contra el fervor del que hace gala para acusar las “modificaciones maliciosas” que los personajes imprimen sobre los textos sagrados, contra su pasión mezquina de restaurar incoherencias y contra la impersonalidad falaz de su enunciación: se comprobó que... obsérvese que... (1989, p. 253).

Abordaremos esse tema da aparição do Comentador nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, que é de extrema importância para compreender o jogo da escrita de Arlt, no segundo capítulo dessa

pesquisa, momento em que discutiremos também a ideia de fracasso e da busca cega pelo sentido nos textos de Roberto Arlt.

CAPÍTULO 2

A NARRATIVA ARLTIANA: IMAGINAÇÃO-TÉCNICA E DISPOSITIVOS.

2.1. Literatura, técnica e a dessacralização da obra de arte

A discussão sobre a questão das transformações técnicas nas artes e sua relação com uma nova maneira do sujeito ver e compreender o mundo ganhará fôlego na passagem do século XIX para o século XX com a emergência das indústrias de reprodução técnica que irão reproduzir, multiplicar e disseminar largamente as obras de artes, inclusive a produção literária. Compreendemos melhor essas transformações técnicas quando pensamos como estas interferiram na fotografia e no cinema, renovando a ideia de estética, procedimento que também irá se estender na literatura.

Foram muitos os acontecimentos sociais, históricos e políticos na passagem desses séculos. Mais tarde, juntam-se a eles as duas grandes guerras mundiais, que irão detonar uma série de questões e problemas culturais e históricos que servirão de temas para a literatura, além de proporcionar uma nova configuração estética da arte. Todas essas questões serão tratadas na modernidade que compreenderia aproximadamente, em tempo e espaço, o momento histórico que se passa entre a Revolução Francesa e a primeira metade do século XX. A modernidade se caracterizará por um intenso movimento de ideias que irão elaborar uma crítica sobre a maneira de pensar o moderno e o antigo, segundo Walter Benjamin “entre todas as relações que a modernidade possa ter, a relação com a antiguidade é a melhor. [...] A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nessa época e que faz com que ela seja parecida com a antiguidade” (2000, p. 17).

Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1955) irá discutir questões bastante relevantes no que diz respeito à modernidade, as novas tecnologias e a cultura com base na reprodução técnica. A partir de uma ideia de *aura* na obra de arte, o filósofo irá debater o conceito de obra de arte, o que será imprescindível para entender como a técnica entra na literatura e como esse novo olhar sobre a arte também pode ser percebido nos textos de Roberto Arlt a partir do rompimento que sua escrita provoca com certas noções como as de estética, estilo e boa literatura.

De acordo com Walter Benjamin, desde a pré-história, a obra de arte estaria submetida a uma espécie de relação com o sagrado e o

divino, ou seja, uma ideia de *aura* estaria vinculada à obra de arte, o que também implicaria uma relação com as classes dominantes e na relação do artista e de sua produção artística com o econômico e o político. Desse modo, o acesso à arte ficaria condicionado às relações de poder econômico, onde só quem o tivesse poderia aproximar-se dela. De acordo com Benjamin:

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (1987, p. 168, grifo do autor).

O surgimento da técnica proporcionaria uma espécie de desencantamento dessa aura, já que com ela a obra de arte teria a sua condição de autenticidade abalada e ocorreria uma espécie de democratização da arte, onde o que antes estaria limitado a apenas um pequeno grupo, estaria agora acessível a um grande número de pessoas. De acordo com Walter Benjamin:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não

ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (1987, p. 168, grifo do autor).

A técnica aproximaria então a arte das massas, da multidão que também será tematizada em muitos textos não somente de escritores argentinos, mas da literatura universal, a partir do momento em que começa a entrar em cena uma indústria de produção em séries, que vai reivindicar o caráter comercial, expositivo e utilitário da arte. Não se trata somente do aparecimento de uma arte, de uma literatura diferente, mas de uma nova maneira de perceber a produção artística. De certa forma, essa ideia de aproximação do indivíduo da obra e de que a cópia do original estaria em situações impossíveis para o próprio original, nos faz pensar na biblioteca de Arlt, uma biblioteca que se supõe constituída por obras “mal traduzidas”, porém sem a tradução em espanhol seria muito difícil para Arlt, por exemplo, ler Dostoievski. Percebemos assim, que pouco se sabe sobre como se construiu a biblioteca do escritor e que há uma espécie de desvalorização de suas leituras já que as massas tinham acesso nos anos de 1920 e 1930, situação na qual também está incluído Roberto Arlt, a cópias traduzidas de edições pirateadas que por essa época chegavam a Buenos Aires. Beatriz Sarlo sobre ese tema comenta que:

Las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo (2003, p. 56).

Walter Benjamin ao tratar sobre a questão das massas lembra que o tema da multidão se impôs com muita autoridade aos literatos do século XIX. Segundo o filósofo:

A multidão – grandes camadas para as quais a leitura se convertera em hábito – começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria – como os poderosos nos quadros da Idade Média – encontrar-se no romance contemporâneo. O autor mais feliz do século adaptou-se, por necessidade íntima, a esta exigência. Multidão era para ele, quase num sentido antigo, a multidão dos clientes, o público (2000, p. 46).

As massas, o homem das classes médias e populares, aparecerão retratados na literatura juntamente com a evolução das máquinas, o aperfeiçoamento da técnica e as engrenagens de uma indústria que de certa maneira vai contribuir no processo de desumanização do trabalho e do sujeito. A revolução arquitetada pelos sete loucos nos romances de Arlt irá incorporar esse cenário, de acordo com Beatriz Sarlo:

El espectáculo de esta revolución se desarrollaría en un escenario de ciencia ficción, ocupado por las máquinas y las armas que, después de la experiencia de la primera guerra, se difundieron en diarios y revistas anticipando el futuro más que

describiendo únicamente las condiciones presentes. Las armas químicas y bacteriológicas, las máscaras antigás, los cañones gigantesos fueron la marca del futuro en la gran guerra que conservaba del pasado las cargas de cabellería y la lucha de posiciones en las trincheras. Pero las máscaras y los gases quedaron como la imagen no sólo más temible sino más fuertemente evocadora de un acontecimiento en que las promesas técnicas futuras se habían incorporado aceleradamente al presente. Esta dimensión técnica de la primera guerra no se borra de los periódicos durante la década del veinte. A ella se suma la proliferación de inventos relacionados con las comunicaciones a distancia, los nuevos materiales y las nuevas tecnologías industriales (2004, p. 59/61).

Investigando a história de Buenos Aires e a crítica historiográfica sobre a literatura de Roberto Arlt, verificamos informações significativas que ajudam a compreender como se deu o processo de modernização da cidade e como essa modernidade, que Beatriz Sarlo classificou de periférica, irá refletir no processo de produção da cultura e da arte e na vida do homem metropolitano.

O processo imigratório na Argentina foi intenso, a migração tanto externa quanto interna foi determinante no processo de modernização, principalmente da cidade de Buenos Aires. De acordo com Beatriz Sarlo (2003), imigrantes e filhos de imigrantes representaram 75% do crescimento da cidade de Buenos Aires nas primeiras décadas do século 20.

A nova população da cidade, configurada pela imigração, irá ingressar em lugares anteriormente reservados aos argentinos de origem tradicional, os imigrantes e seus descendentes irão ingressar nas universidades e atuar nos espaços culturais, sociais e políticos com forte representação. Surge um novo perfil do cidadão argentino formado pelas classes de baixo poder aquisitivo e para atendê-lo começam a aparecer as novas editoras, revistas e jornais e uma literatura que irá configurar não só um mercado editorial, mas um novo tipo de leitor. A arte, especialmente a literatura, começa a se democratizar deixa de ser

produzida pelas classes dominantes e para as classes dominantes. É o processo de dissolução da *aura* da obra de arte do qual fala Walter Benjamin, é a aproximação da literatura das massas. De acordo com o filósofo a *aura*:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da *aura*. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição (1987, p. 170).

Para atender esse novo tipo de leitor, que surge com a modernidade, com a velocidade dos meios de transporte, com a indústria técnica e as alterações da paisagem urbana, a nova classe de intelectuais irá impulsionar um forte mercado editorial com o objetivo de atender a esse novo público e nesse novo mercado as revistas desempenharão um papel fundamental na distribuição dos textos desses escritores. A revista *Claridad* de Antonio Zamora é um exemplo que ilustra esse novo contexto editorial. Segundo Beatriz Sarlo (2003), *Claridad* era um empreendimento dinâmico e moderno que em menos de uma década imprimiu um milhão de exemplares, com tiragens que normalmente correspondiam a 10.000 e que na década de trinta chegou à tiragem de 25.000 exemplares trazendo um conteúdo que intercalava ficção europeia e ensaios filosóficos, políticos e estéticos.

Os jornais também alcançarão grande difusão e grande parte da população adotará esse formato de texto como hábito, onde as edições elaboradas eram constituídas por textos curtos que poderiam ser lidos no trajeto até o trabalho, nas plataformas de trem, nos cafés, nas praças, adaptando-se às exigências da vida na cidade moderna. Os jornais *El mundo* e *Crítica* eram os mais apreciados e competiram entre si durante esse período. *Crítica*, fundado em 1913, inaugurou importantes mudanças no jornalismo do Rio da Prata; seu conteúdo dispunha de fatos policiais, novidades incomuns, miscelâneas, seção de esportes, cinema, arte e também seções dedicadas às mulheres e às crianças. Todo um formato que caracterizou o novo jornalismo para as classes médias e populares. Escritores da tradição e escritores filhos da imigração conduziam esse novo jornalismo em Buenos Aires, foi o caso de Jorge Luis Borges e Roberto Arlt. Segundo Beatriz Sarlo:

[...] todos los que publicaron en esos años pasaron por las redacciones y se constituyeron, en casos como el de los hermanos Tuñón o Arlt, en periodistas estrella. El nuevo periodismo y la nueva literatura están vinculados por múltiples nexos y son responsables del afianzamiento de una variante moderna de escritor profesional (2003, p. 20-21).

Consequentemente os escritores argentinos começarão a produzir e articular seus discursos influenciados pelo novo meio e impactados pelo processo de modernização nos costumes e tradições, e as revistas, na sua maior parte, darão suporte para as manifestações desses discursos. “Grandes líneas de la cultura argentina se presentan e imponen en las revistas de los años veinte y treinta. Algunas de ellas vinculadas a las editoriales de ‘libros baratos’, otras como portavoces de las rupturas estéticas o como plataformas de consolidación de los programas renovadores” (SARLO, 2003, p. 27).

As contradições, os conflitos e as polêmicas entre novos e velhos intelectuais também serão retratadas nas revistas, serão debatidos temas diversos como a questão da língua, arte, ideologias, política, estética, entre tantos outros temas que incitarão polêmicas. Uma observação relevante é que os jornais e as revistas que irão atender as classes populares, ao ocuparem lugar no ambiente cultural de Buenos Aires, também irão interferir na cultura de elite, de acordo com Beatriz Sarlo: *Martín Fierro*, a revista “por excelencia de la vanguardia de los veinte, se mostró sensible a los procesos de incorporación de las nuevas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana” (2003, p. 22).

Segundo evidenciam estudos realizados por Beatriz Sarlo em *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (1992), os jornais *Crítica* e *El Mundo* exerceram um papel muito importante na abordagem de assuntos de variedade temática sobre a técnica e sua divulgação na sociedade argentina, principalmente quando esses jornais se consolidam para um público de massas. Não somente assuntos abordados sobre ciência e técnica serão tratados nessas publicações, mas também questões sobre medicina, parapsicologia e curandeirismo. De acordo com Sarlo o ano de 1923 “es un punto de inflexión, a partir del cual la atención dispersa con que *Crítica* considera estos temas se vuelve sistemática; *El Mundo*, por su parte, desde su fundación en 1928 le adjudica a la ciencia y a la técnica un peso análogo aunque según otro estilo que diverge en los tonos y las elecciones temáticas” (2004, p. 66).

Beatriz Sarlo (2004) comenta que Einstein visitou Buenos Aires em 1925, momento em que o jornal *Crítica* lhe dedica nove páginas que resultaram em uma entrevista exclusiva e que, quatro anos depois desse acontecimento, tanto o jornal *Crítica* como *El Mundo* continuam debatendo sobre a teoria da relatividade. O interesse pelo tema é tanto que *Crítica* irá comprar os direitos internacionais de uma série cujos artigos sobre a teoria da relatividade apresentam grandes dificuldades

com relação à terminologia, mas que produzem um efeito demolidor da ciência sofisticada e moderna.

É importante observar que Roberto Arlt trabalhou como cronista para o jornal *El Mundo* e sua produção de 236 crônicas, referente a esse período que corresponde exatamente a março de 1937 e julho de 1942, foi reunida em um livro intitulado *El paisaje en las nubes*. As crônicas presentes nesse livro tratam de um processo de reconstrução da notícia e sua ficcionalização, Arlt irá receber a notícia e interpretá-la de maneira diversa porque a escrita como trabalho de certa forma obrigará a invenção da notícia, trata-se de uma produção em série que deverá ter grande alcance. Ricardo Piglia sobre essa recompilação das crônicas do escritor comenta que:

Esas crónicas están construídas básicamente sobre una escena de lectura: Arlt comenta los cables que lee. Y su modo de leer es extraordinario. Amplifica, expande, asocia, cambia de registro y de contexto las noticias que recibe. Las revela, las hace visibles. Arlt ha titulado la mayoría de sus crónicas usando el modelo de una técnica gráfica (las aguafuertes, el ácido que fija la imagen) porque quiere fijar una imagen, registrar un modo de ver (2009, p. 12).³

A literatura das décadas de 1920 e 1930 também irá trazer à luz um mundo que surge às margens do processo de modernização, reconfigurando um novo perfil do sujeito marginal, que deverá adotar novas formas de representação nas narrativas. Essa população que chega à Argentina, oriunda da Europa, traz consigo ideologias europeias como o socialismo, o comunismo e o anarquismo, as quais encontrarão território fértil para se desenvolverem, pois no país predominava o poder das classes altas e não restava aos imigrantes outra alternativa a não ser viver às margens da sociedade, situação essa que foi tematizada em muitos romances, inclusive pelos escritores de Boedo.

³ Esse comentário de Ricardo Piglia se encontra no prólogo do livro *El paisaje em las nubes: crônicas en El Mundo 1937 – 1942*, 1ª edição. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009 organizado por Rose Corral.

Todas essas transformações de mobilidade, políticas, sociais e culturais irão interferir no modo de se fazer literatura. Buenos Aires se transformou em uma cidade em que os subúrbios estão à mostra e as margens irão se misturar ao centro abastado. Beatriz Sarlo (2003) comenta que na literatura das primeiras letras de tango, o mundo da margem dos prostíbulos havia sido um espaço produtivo, mas somente um novo pacto de leitura e novas camadas de público implicadas nele abrirão a possibilidade de abordar esse espaço social de um modo menos exterior, incorporando dimensões pessoais e biográficas. A literatura irá elaborar um novo ponto de vista sobre as margens. Sarlo afirma que como sujeitos sociais, pobres e marginais se tornarão mais visíveis, mudando suas formas de representação, onde as histórias inventadas sobre eles como personagens, também mudam. Segundo a crítica:

Este es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos, con el énfasis suplementario de la fuerte marca inmigratoria y la mezcla en la trama urbana de diferentes perfiles culturales y diferentes lenguas. Paralelamente, el campo intelectual no sólo se consolida en un curso de creciente autonomización de otras esferas, sino que incorpora en sus bordes a escritores de origen inmigratorio, residencia barrial y cultura en transición si se la compara con la cultura literaria más homogénea que caracterizó a la Argentina hasta el novecientos (SARLO, 2003, p. 179).

Nessa nova fase do campo intelectual, os escritores da tradição levarão o subúrbio para a literatura e os escritores imigrantes levarão a literatura até o subúrbio, cada um a seu modo de escrita. Beatriz Sarlo afirma ainda que é possível dizer que toda a poesia do período, incluindo a de Borges, está obcecada pela ideia de fronteira, de limite, de margem:

El escenario de las orillas ya no es el lugar literario de los Otros, considerados como pura ajenidad, como amenaza al orden social, la moral establecida, la pureza de la sangre, las costumbres tradicionales;

tampoco se trata solamente de los Otros a los que hay que comprender e redimir. Son otros que pueden configurar un nosotros con el yo literario de poetas e intelectuales; son Otros próximos, cuando no uno mismo (SARLO, 2003: 180).

A partir desse contexto histórico e da influência da técnica na produção das artes, nos perguntamos quais são as peças que compõem a máquina literária de Arlt? Técnica, Sistemas de Enunciação, Manual e Plano, Léxico da técnica e do lunfardo, *complot*, esses são alguns elementos da narrativa arltiana que abordaremos neste capítulo. Nossa proposta nesta segunda parte é primeiramente traçar uma breve discussão sobre o conceito de técnica através dos tempos, para em seguida identificar os dispositivos técnicos presentes na narrativa de Roberto Arlt e discutir como os mesmos podem funcionar no texto. Propomos uma chave de leitura de como a técnica pode entrar na literatura de Roberto Arlt. Pensaremos essa questão a partir de uma entrevista que o pintor anglo-irlandês Francis Bacon concede à escritora Marguerite Duras no ano de 1971, onde propõe o conceito de *imaginação-técnica*. Pretendemos realizar nossa leitura da técnica, presente nos romances arltianos, também vista como *dispositivo*, conceito utilizado por Gilles Deleuze onde se discute linhas de força e linhas de enunciação que formam processos instáveis que implicam uma série de movimentos.

Analisaremos a inserção do Manual e do Plano nos romances de Arlt, principalmente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, e como esses elementos também podem funcionar como um dispositivo que movimentam a engrenagem narrativa provocando também movimentos de desestabilização. Também discutiremos a possibilidade de ler o exercício de escrita de Arlt como *téchne* e analisaremos o léxico utilizado na ficção arltiana, composto por um vocabulário técnico e *lunfardo* relacionados com a ideia de *literatura menor* sugerida por Deleuze e Guattari e como o *complot* pode estar configurado na narrativa.

2.2. *Téchne*, Imaginação técnica e dispositivos da narrativa arltiana

Primeiramente para pensarmos como a técnica dialoga com o texto arltiano, acreditamos que além de situar o contexto histórico e social em que o texto de Arlt foi produzido, e verificar a ideia de modernidade relacionada à época em que foram escritos os textos, é preciso também demonstrar como o conceito de técnica adquire diferentes concepções em distintos momentos da história, a partir do conceito de *téchne* utilizado na Grécia antiga ao que conhecemos hoje como conceito instrumental moderno de técnica.

Não pretendemos traçar um percurso cronológico em que se abordaria toda a polissemia do termo, visto que esse conceito foi discutido amplamente não somente por linguistas, mas por filósofos que desenvolveram muitos estudos sobre o tema. Faremos uma breve digressão sobre o emprego do termo *téchne* para que possamos delimitar e compreender seu uso.

José Ferrater Mora (2001) com relação ao conceito e à etimologia da palavra técnica comenta que:

A distinção entre técnica e arte é escassa quando hoje o que chamamos “técnica” está pouco desenvolvida. Os gregos usavam o termo τέχνη (frequentemente traduzido por *ars*, “arte”, que é a raiz etimológica de “técnica”), para designar uma habilidade mediante a qual se faz algo (geralmente, transforma-se uma realidade natural, em uma realidade “artificial”). A *téchne* não é, contudo, uma habilidade qualquer, porque segue certas regras. Por isso *téchne* significa também “ofício”. Em geral, *téchne* é toda uma série de regras por meio das quais se consegue algo. Por isso há uma *téchne* da navegação (“arte da navegação”), uma *téchne* da caça (“arte da caça”), uma *téchne* de governo (“arte de governar”) etc (2001, p. 2820).

Heródoto foi o primeiro a definir o termo *téchne* e o denominou como a arte de fazer de maneira eficaz; já Platão, apoiado nas ideias de Sócrates, também fará considerável uso do termo *téchne* que pode ser lido fundamentalmente como o domínio de um método, de um procedimento que resultará em um fim específico. Para Aristóteles a τέχνη é superior à experiência, mas inferior ao raciocínio, no sentido de

um “puro pensar”, mesmo que o pensar demande regras, ou seja, para os gregos a τέχνη era um conhecimento prático que visava um objetivo concreto.

De acordo com José Ferrater Mora (2001: 2820) na Idade Média o termo *ars* frequentemente era utilizado no sentido da τέχνη grega, mas aos poucos a *ars mechanica* vai ganhando destaque a qual será logo denominada como propriamente a “técnica”. Mora também irá comentar o pensamento de Kant sobre o tema no qual afirma que o “modo técnico” será aplicado não somente à arte, mas também à natureza, onde a beleza da natureza revela uma técnica dela como sistema realizado de acordo com as leis. Kant irá realizar uma distinção entre uma *technica intentionalis* e uma *technica naturalis* na qual denominará “técnica da Natureza” à casualidade própria da natureza em relação com a forma de seus produtos enquanto fins. “Essa técnica da Natureza se contrapõe à mecânica da Natureza, e por isso pode-se dizer que a faculdade do juízo é de caráter técnico” (MORA, p. 2001, p. 2820).

O conceito de técnica tal como conhecemos hoje é próprio de Idade Moderna onde a técnica é incorporada ao saber enquanto ciência, especialmente quando a Enciclopédia Francesa dá ênfase a todas as técnicas, sobretudo para as técnicas mecânicas. De acordo com Mora “esta incorporação foi tão completa que num dado momento se considerou que não tanto a técnica é um saber, mas, antes, que o saber é fundamentalmente técnico” (2001, p. 2820).

Na literatura de Roberto Arlt observamos a técnica em duas instâncias: a primeira através dos elementos, textos e artefatos técnicos descritos na narrativa e a segunda através da escrita como técnica. No primeiro caso, é possível perceber nos romances de Arlt um discurso técnico que descreve manuais de instruções de mecânica, física e química, planos com estratégias de guerrilha, aparelhos, artefatos, descrição de *complots* e uma linguagem técnica sobre fórmulas de gás e metalização de materiais. Arlt utiliza em seus textos a língua familiar (palavras da língua paterna, o alemão, e palavras da língua materna, o italiano), vocabulário técnico e científico e o lunfardo. Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* principalmente, o leitor observa no texto a frequente recorrência aos saberes técnicos, Erdosain e o Astrólogo manejam conhecimentos sobre construção de bombas, gases, galvanoplastia, entre outros.

Beatriz Sarlo comenta que:

Arlt usa lo que tiene a mano, especialmente los saberes técnicos de la química, metalurgia y la física, para construir esa ciudad que todavía no existe y cuando describe lugares que realmente existen, enfatiza o imagina objetos futuristas: rascacielos, fachadas escalonadas, carteles de neón, acorazados, máquinas bélicas, grúas y cables. Su relación con las utopías de la modernidad tiene la intensidad inventiva de la ciencia-ficción (SARLO, 2007, p. 224).

É importante ressaltar que alguns dos materiais que Roberto Arlt utiliza para construir seus textos já figuravam na narrativa dos anos 20 e 30, pois já se pode observar algumas características dessa modernidade técnica em obras tais como as de Manuel Galvez e Eugenio Cambaceres, porém esses elementos foram trabalhados de uma maneira muito diferente. Arlt deu outro uso para esses materiais, empregou-os na narrativa de um modo que nenhum desses escritores imaginaria empregá-los.

Roberto Arlt utiliza-se de um léxico de ficção científica para elaborar uma narrativa que mistura sonhos com técnica. Erdosain, o inventor de *Los siete locos* e *Los Lanzallamas*, constrói um projeto que almeja a fabricação da rosa de cobre. O personagem acredita que pode ascender socialmente com a metalização de rosas, é o sonho que a maioria dos personagens arltianos cultiva, o mito da ascensão social por uma descoberta “incrível” resultante das inovações técnicas. Silvio Astier em *El juguete rabioso*, também é inventor e seus sonhos de ascensão social mesclam literatura de folhetim com fantasiosos procedimentos técnicos.

Beatriz Sarlo também afirma que a linguagem técnica utilizada por Arlt em seus textos funciona como equilíbrio, mesmo que instável, das diferenças culturais:

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. Para los sectores populares (y notablemente para Arlt) las

innovaciones técnicas colman la ausencia de saber en otras dimensiones. Cumplen una doble función: modernización cultural, por un lado; equilibrio (siempre inestable) de diferencias culturales por el otro (SARLO, 2007, p. 220).

Propomos uma reflexão sobre a leitura de Beatriz Sarlo quando a crítica sugere que a linguagem técnica que aparece nos textos de Arlt, é uma tentativa de cumprir a dupla função de compensação da pobreza de capital simbólico e insegurança do capital escolar, que seja uma compensação do saber em outras áreas e que Arlt também teria partilhado dessa opinião. Pensamos que a linguagem técnica presente na obra do escritor analisada dessa maneira é uma contribuição importante, sem dúvida, e é justamente a partir dela que propomos um possível aprofundamento no sentido de pensarmos o impacto e a dimensão que essa questão assumirá nos próprios procedimentos escriturais de Arlt. Como viemos sustentando, as escritas se dão a partir das bibliotecas, das experiências, das práticas culturais, etc., porém, as bibliotecas ocupam um papel fundamental na formação de um escritor e a biblioteca está constituída por todas as leituras de um autor.

Acreditamos que o léxico arltiano que deriva da técnica, constituído por conceitos da física, da química, da geometria, da mecânica e palavras do lunfardo está estreitamente relacionado aos seus procedimentos de escrita, e pode ser lido além dos temas abordados nos romances e frequentemente lembrados por uma importante parcela da crítica: angústia, pobreza, marginalização, decadência.

Tanto a linguagem técnica, os elementos técnicos, como o lunfardo e a língua familiar podem ser pensadas no exercício de escrita de Arlt como uma ruptura numa cadeia de procedimentos social e intelectualmente aceitáveis para o fazer literário de sua época. Pensamos na dissolução de uma hierarquia de saberes que supostamente seriam indispensáveis para escrever literatura e todos esses saberes estariam diretamente relacionados à norma culta, a qual obviamente excluiria o vocabulário técnico, o lunfardo e a língua familiar de Arlt.

Beatriz Sarlo ainda afirma:

La técnica es la literatura de los humildes y una vía hacia el éxito que puede prescindir de la

universidad o de la escuela media. La técnica está, por otra parte, en el centro de una sociedad transformada por el capitalismo y por la inserción de formas modernas en la vida cotidiana: artefactos eléctricos, medios de transporte y comunicación. En el discurso del Astrólogo los inventores pasan a ser los constructores del futuro y, diferenciándose del estereotipo del desinterés científico, pueden apuntar al mismo tiempo al poder tecnológico y el poder del dinero (2003, p. 57).

Sabemos que a técnica constitui sim a literatura das classes mais “humildes”, que o conhecimento técnico não tem o mesmo valor que o conhecimento compartilhado pelas universidades, por estar mais relacionado ao trabalho prático que ao trabalho intelectual, porém acreditamos que essa definição elaborada por Beatriz Sarlo serve para explicar o conhecimento técnico e sua suposta funcionalidade na sociedade histórica, mas talvez não seja suficiente para explicar como a mesma pode funcionar na narrativa de Roberto Arlt. O discurso do Astrólogo tampouco exerce de alguma maneira a função de doutrina motivadora que fará com que os protagonistas inventores possam ter acesso através da tecnologia ao poder e ao dinheiro. Acreditamos, ainda, que é difícil sustentar a argumentação de que há no texto a intenção de alguma apologia ideológica de mobilidade social porque o próprio enredo desfaz essa ideia já que os personagens não mudam, não colocam em prática seus planos, apenas discursam sobre os temas. Prova disso é que Erdosain consegue o dinheiro para repor o furto e não o faz, Silvio Astier tem a possibilidade de mudar de vida assaltando a casa do engenheiro Vitri e, sem motivos, destrói o plano, entregando o amigo à polícia e, as ideias da sociedade secreta em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* nunca foram colocadas em prática.

Queremos comentar essa leitura de Beatriz Sarlo com outra ideia de como a técnica entra na literatura de Roberto Arlt, pensaremos essa questão a partir de uma entrevista que o pintor anglo-irlandês Francis Bacon concede à escritora Marguerite Duras no ano de 1971. Nessa entrevista Bacon teoriza o que pode ser uma chave de leitura importante para entender a incrustação da técnica na literatura através da ideia de *imaginação técnica*. Acreditamos que Beatriz Sarlo tenha

conhecimento dessa entrevista porque seu livro, que trata sobre a técnica na literatura e na cultura argentina lançado em 1992, tem como título *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, entretanto a crítica contribui com uma abordagem diferente com relação ao conceito discutido por Francis Bacon.

O artista inicia a discussão sobre o conceito explicando uma técnica que utiliza para realizar a pintura:

No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás: *It's basically the technical imagination*: “la imaginación técnica”. Durante mucho tiempo, he buscado un nombre para esta forma imprevista, con la que se va a actuar. Sólo he encontrado estas palabras: imaginación técnica. Entienda usted, el tema es siempre el mismo. Es el cambio de la imaginación técnica lo que puede “dar la vuelta” al tema, el sistema nervioso personal (BACON, 2007, p. 2).

Entendemos assim, que a imaginação técnica segundo Bacon é uma teoria da estética que está estreitamente vinculada ao procedimento, onde o tema continuará sendo o mesmo, mas a modificação da imaginação técnica é que irá mudar o tema e, no caso da pintura, a imagem. Podemos supor que o tema seria uma espécie de referente que o artista utilizaria para compor a imagem, entretanto o objetivo estaria em deformá-la, ou seja, a imaginação técnica como técnica artística estaria condicionada a criar fora das convenções estabelecidas por movimentos artísticos anteriores.

Segundo Bacon, “la verdadera imaginación está construida por la imaginación técnica. El resto es la imaginación imaginaria, y esto no lleva a ninguna parte” (2007, p. 2). O pintor rejeita a “imaginação imaginária”, imaginação essa que também procede de uma técnica voltada à criação, porém que não opera mudanças, portanto, não muda a técnica, segue normas específicas. O “acidente” a que se refere Bacon está relacionado aos materiais e procedimentos que se utiliza na composição da pintura em busca de um resultado inovador, e o que ele chama de “acidente” podemos interpretar como um jogo de azar, como técnica de produção.

A imaginação técnica, de certa maneira, liberaria então a arte de importantes critérios estabelecidos pela tradição, não há mais representação do convencional, mas do mundo enquanto acontecimento, não como motivo. Trata-se de um mundo desprendido de toda a organização. Exemplificamos essa questão quando pensamos na imagem do corpo humano pintada por Bacon, o pintor deforma esse corpo, liberta-o da organização, seus corpos se aproximam do não-humano tornando-se figuras, ou seja, o pintor irá trabalhar com figuras e não com humanos, por isso a representação do corpo romperá com o ideal de corpo humano como representação orgânica. E esses mesmos princípios podem ser pensados com relação à escrita literária.

Acreditamos que uma das possíveis aberturas do texto arltiano se dá a partir da incrustação da técnica na literatura, pensaremos primeiramente os elementos e textos técnicos que aparecem em sua literatura, para em seguida pensar a escrita como técnica. A imaginação técnica não estaria então interessada na arte pela arte, mas no procedimento, no *como* fazer, por isso pensamos a imaginação técnica aproximando-a da literatura e tentaremos perceber nos textos de Arlt esse impulso que trabalha fora das leis. A imaginação técnica irá trabalhar em cima do gesto, do movimento, não procura descrever um tema, mas atuar com a justaposição de materiais que são selecionados ao azar, o artista opera com o acidente, o imprevisto, nunca se chega a um “produto final”, o que se cria será sempre outra coisa, por isso se está fora da lei. Assim, o texto arltiano não opera com uma manifestação sintomática, mas com a imaginação técnica.

Em *El juguete rabioso*, *Los siete locos* e *Los lanzallamas* o leitor é surpreendido por vários artefatos técnicos, por manuais de física e química: como explicar essa presença incomum nos romances? Quem comprovaria a eficiência de um manual de instruções dentro de um texto

literário? Somente o leitor de literatura, visto que um técnico não buscaria um romance para construir uma fábrica de gás. O que faz Arlt é transgredir a técnica literária com sua imaginação técnica ao aproximar o romance de textos técnicos. Não se trata somente da técnica como tema, mas da técnica em operar com a técnica. O que percebemos na escrita de Arlt é que a “verdade científica” foi envenenada pelo discurso literário e a literatura foi contaminada pelo discurso técnico. É a técnica operando como *indecidível*: a escrita como ciência e literatura.

É como se as fronteiras entre o que é ciência e ficção fossem rompidas, o texto não se entrega a uma definição de sua composição, é um jogo da escrita de Arlt. O escritor deixa entrar o mundo no livro e abrimos janelas para que possamos olhá-lo, porém somente o olhar não basta, é preciso tocá-lo, manuseá-lo. Derrida comenta que:

A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos (2005, p. 7).

Para desfazer o pano, pôr as mãos, tomar entre as mãos, é preciso habilidade, manusear é uma *téchne* e a *téchne* é um dispositivo. Lemos a técnica em Arlt como um *dispositivo* da máquina que produz a ficção. Entendemos por dispositivo o conceito discutido por Gilles Deleuze em *O que é um dispositivo?*, onde em seus diálogos com Foucault o filósofo assinala que um dispositivo:

[...] em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do

dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. [...] O certo é que os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar, tal como são analisadas por Foucault. A visibilidade não se refere à luz em geral que iluminará objetos pré-existentes; é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela. Não é apenas pintura, mas arquitetura também: tal é o “dispositivo prisão” como máquina ótica para ver sem ser visto. [...] um dispositivo implica linhas de forças. Pareceria que estas foram situadas nas linhas precedentes de um ponto singular a outro; de alguma maneira, elas “retificam” as curvas anteriores, traçam tangentes, envolvem os trajetos de uma linha com outra linha, operam idas e vindas entre o ver e o dizer e inversamente, agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha. A linha de forças produz-se “em toda a relação de um ponto a outro” e passa por todos os lugares de um dispositivo. Invisível e indizível, esta linha está estreitamente mesclada com outras e é, entretanto, indistinguível destas (DELEUZE, 1990, p. 155/156).

Sendo assim, entendemos que Deleuze afirma que a história dos dispositivos é a história dos regimes de luz e a história dos regimes de enunciação, regimes que é necessário definir em função do visível e do enunciável, com suas derivações, suas transformações, suas mutações. Os dispositivos pensados assim são uma ocorrência em que transcorrem feixes de linhas em movimento e de curvas que operam idas e vindas e se relacionam em função de variáveis múltiplas que agem interna e externamente e não se restringem ou envolvem sistemas homogêneos. Essas linhas de força e de enunciação seguem direções, traçam processos inestáveis, se afastam e se aproximam continuamente uma das outras. Deleuze comenta também sobre as dimensões que compõem um dispositivo, são elas: curvas de visibilidade e curvas de enunciação, curvas de subjetivação e, também a dimensão de poder, conceito debatido por Foucault, onde o poder é a terceira dimensão do espaço interno do dispositivo, espaço variável com e como os dispositivos.

Os dispositivos como linhas em movimento e de curvas que operam idas e vindas, desviam de posição, dispõem de outras maneiras e esse é um procedimento de imaginação técnica. Arlt desloca de posição o manual, o plano, o discurso técnico, a ciência, a ideia de progresso e a literatura, depois desse desvio, não poderá mais ser lida como anteriormente. Assim pensamos a técnica relacionada à escrita e, para isso, iniciaremos nossa discussão fazendo referência aos *Diálogos* de Platão, mais especificamente ao *Fedro*, texto que é abordado por Jacques Derrida em *A farmácia de Platão*. Retomemos a passagem do diálogo em que Sócrates narra ao discípulo sobre visita de Theuth, o deus das invenções, a Thamus, rei do Egito. Dentre as invenções que Theuth expõe ao rei, ele fala sobre a escrita, que consistiria em uma receita segura para a memória e a sabedoria dos egípcios. O rei, ao ouvir as argumentações sobre tal invenção, se posiciona contrário:

¡Oh rey!, le dijo Teut, esta invención hará a los egipcios más sabios y servirá a su memoria; he descubierto un remedio contra la dificultad de aprender y retener. —Ingenioso Teut, respondió el rey, el genio que inventa las artes no está en el mismo caso que la sabiduría que aprecia las ventajas y las desventajas que deben resultar de su aplicación. Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, le atribuyes todo lo contrario de

sus efectos verdaderos. Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. (Platón, *Fedro*, 274c-277a, disponível em: <http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Platon/Fedro.htm>).

Percebe-se no discurso do rei uma espécie de receio com relação à invenção da escrita. Um dos motivos possíveis é que talvez olhemos com desconfiança para o aparecimento de uma inovação ou invenção técnica, já que esta poderia, de certa maneira, ameaçar, destruir ou colocar em desuso práticas, descobertas, objetos ou competências utilizadas anteriormente. O que denominaria uma característica comum a toda inovação técnica: ser um veneno e um remédio.

Refletindo sobre os argumentos contra a escrita em *Fedro*, recordamos o texto *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982) de Walter J. Ong, no qual o crítico comenta que: “un texto escrito no produce respuestas. Si uno le pide a una persona que explique sus palabras, es posible obtener una explicación; si uno se lo pide a un texto, no se recibe nada a cambio, salvo las mismas palabras, a menudo estúpidas, que provocaron la pregunta en un principio” (p. 46). Essa afirmação evidencia uma ideia de passividade da palavra escrita e é com isso que acreditamos que a imaginação técnica rompe. Francis Bacon na entrevista com Marguerite Duras, sobre a pintura, afirma que: “No hay nadie a quién se pueda enseñar un cuadro, y que sea capaz de ver lo que hay de nuevo en este cuadro” (2007, p. 6), e essa premissa também pode ser aplicada à literatura: não há quem possa explicar ou ensinar um texto, esse é o seu jogo, esse é o jogo da imaginação técnica porque “um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível (DERRIDA, 2005, p. 7).

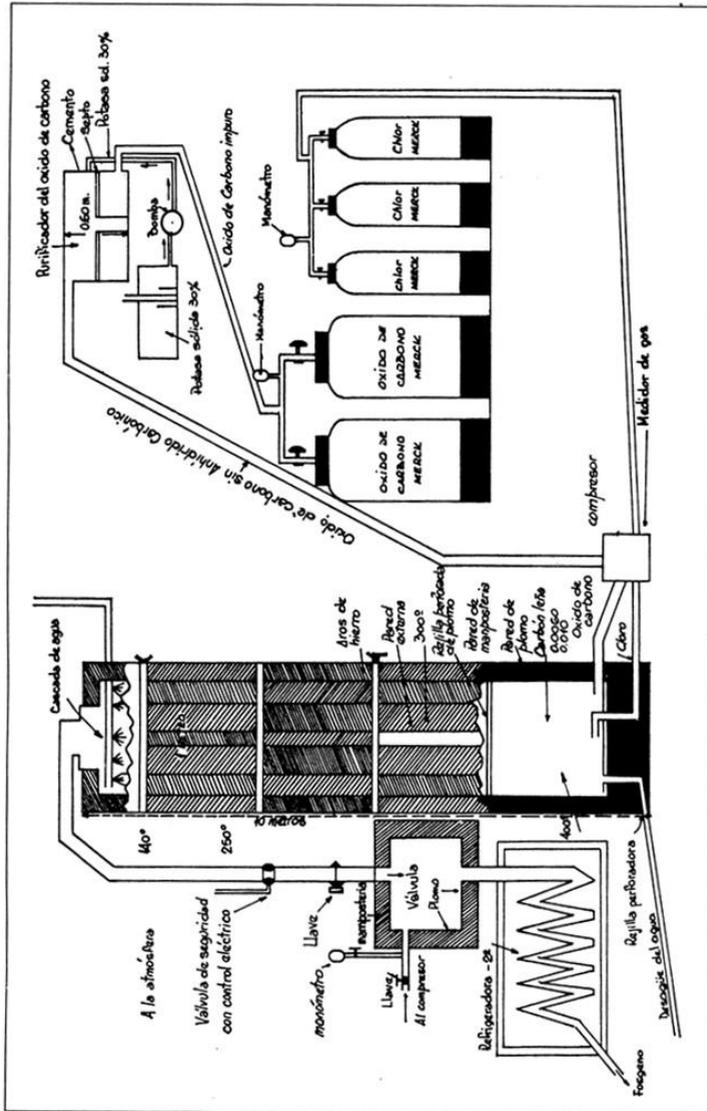
A imaginação técnica consiste em fazer no agora, pode-se supor que o artista possa aproximar-se do real, mas o que seria o real senão um enigma em que não há nada a ser descoberto? Apenas um convite a

movimentar-se sobre o seu entorno. Deste modo, o texto nunca será a ilustração de uma realidade, o tema será necessário somente para transformar o tema em si, o texto antes de ser uma ilustração da realidade é a recriação dessa realidade. A imaginação técnica em Arlt se ocupará, em parte, de colocar o mundo no livro e fazê-lo viver, deste modo o mundo e a técnica tornam-se inseparáveis. A técnica está no texto, o texto é a técnica e a técnica é o texto.

Gilles Deleuze comenta que para desemaranhar as linhas de um dispositivo é preciso “traçar um mapa, cartografar [...]. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal” (DELEUZE, 1990, p. 156). Propomos assim, traçar uma pequena cartografia dos elementos técnicos nos romances arltianos e discutir seus movimentos, suas curvas, onde ele provoca desequilíbrio, onde ele pode derivar, como operam idas e vindas, como trabalha com a visibilidade mostrando ou ocultando, como eles podem movimentar a máquina narrativa.

A técnica aparece inúmeras vezes nos textos de Arlt seja por meio de descrição de fórmulas químicas, manuais de instruções e planos de invenção de máquinas, armas e fábricas, temas ou metáforas. Arlt constrói uma espécie de dispositivo que é aquele que deflagra a ação narrativa, a coloca em movimento. Pensemos a noção de dispositivo como estratégia narrativa, como ele irá causar no texto desdobramentos narrativos e estéticos, como o escritor “recorta” a técnica e a insere em um espaço e um tempo, acrescentando ainda outros elementos que forçarão novos deslocamentos e conexões. O uso de dispositivos na construção narrativa implica uma operação de movimentos.

Arlt incorpora à literatura um vocabulário que até então lhe era estranho, palavras da química, física, conhecimentos de engenharia e arquitetura podem ser observados em todos os romances do escritor, porém não se trata de um uso que passe despercebido. Por exemplo, no subtítulo denominado “La fábrica de fosgeno” em *Los lanzallamas* o leitor percorre praticamente 12 páginas que descrevem detalhadamente a construção e funcionamento de uma fábrica de gás utilizado em guerras. Há inclusive junto ao texto um desenho da estrutura física da fábrica, não basta ler a técnica, é preciso visualizá-la, visualizar também seu funcionamento, como se pode observar na figura que acompanha a descrição detalhada de todos os procedimentos:



Este plano corresponde al capítulo titulado: «La fábrica de fósforo», que comienza en la página 566.

Acreditamos que esse desenho não aparece no texto por acaso, ele é apresentado antes mesmo de sua explicação, ou seja, a gravura tem algum propósito visual na narrativa, ela destaca sua propriedade “técnica” incorporada à ficção. Essa particularidade do texto serve para ressaltar a ideia de que os gráficos, as fórmulas, a técnica não são simplesmente elementos anexos da escrita de Arlt, mas estão densamente incorporados ao texto, são importantes porque formam parte da matéria que constitui sua escrita. A imagem nesse caso obriga o leitor a reconhecer a técnica, a visualizar a máquina da técnica conectada à máquina narrativa, há um intenso fluxo entre ciência e ficção. Arlt cria um modelo de texto que imprime também uma construção gráfica muito particular, instaurando um processo imagético que registra uma nova maneira de ver e ler.

O texto explicativo do desenho do plano da fábrica é redigido em forma de um manual de instruções onde após o leitor observá-lo pode ler os procedimentos detalhados nos seguintes tópicos: Efectos del gas, Composición, Fabricación, El aparato, La torre, Presión del gas, Controles, Precauciones, Táctica del gas, Línea de ataque de fosgeno, Transporte de Fosgeno e Táctica de ataque. A explicação de cada tópico está relacionada à figura e é realizada minuciosamente, há orientações de como construir a fábrica e como fazê-la funcionar, a história narrada fica em suspenso e é possível ler essas passagens como um texto alheio à história contada. No seguinte trecho é possível observar o vocabulário técnico a que nos referimos e como a narrativa se desenvolve:

La fabricación del fosgeno es sencilla. Los dos gases, cloro y óxido de carbono, se combinan en la base de una torre de diez metros de altura, cargada de carbón vegetal constantemente humedecido por una lluvia de agua. Un detalle importante consiste en que el carbón debe estar granulado en trozos perfectamente homogéneos, de un diámetro de seis a diez milímetros por trozo. El carbón de este catalizador, antes de ser enviado a la torre, es cuidadosamente lavado con ácido clorhídrico, luego con agua, y finalmente secado en el vacío, para despojarlo de cenizas y todo resto orgánico (ARLT, 2000, p. 570).

O trecho acima é apenas um fragmento que ilustra a narrativa das 12 páginas da subdivisão de capítulo à qual fazemos referência. A voz do narrador ao “desaparecer” faz com que a escrita adquira características de um manual de instruções, que relata procedimentos de forma impessoal, apesar de o leitor ter conhecimento que toda essa descrição técnica é uma leitura “a meia voz” do Astrólogo. Expliquemos. O plano da fábrica de fosgeno, segundo o narrador, foi escrito e desenhado por Erdosain em um caderno que foi entregue ao Astrólogo, que o lerá a meia voz na presença de Erdosain: “—Recibí hoy su telegrama – dijo Erdosain—. Aquí le traigo el proyecto de la fábrica de gases. —¡Ah, sí! ¿A ver?... Remo le entregó el cuadernillo que había confeccionado, y el Astrólogo se puso a leer a media voz” (ARLT, 2000, p. 567).

O que observamos neste momento é que a questão da técnica é um dispositivo disparador da narrativa que é ativada a partir do encontro que se dá entre esses personagens para criar linhas em movimento. O desenho leva à descrição dos procedimentos e os procedimentos escritos levam à voz do Astrólogo. O que está sendo narrado nesta ocasião é um dos tantos encontros ocorridos entre esses dois personagens, onde a técnica desenhada e escrita por Erdosain dispara o discurso do Astrólogo. É possível observar em quase todo o texto que o diálogo entre esses dois personagens se dá sobre discussões sobre técnicas ou sobre *complot*. Deste modo, o caderno de Erdosain dá voz ao Astrólogo, um personagem que é todo discurso, que se fortalece no dispositivo da técnica e do *complot*. O personagem perde sua força na narrativa fora do momento da ação desse dispositivo, ele se sustenta através das linhas de enunciação, desarmado o dispositivo o personagem quase perde sua funcionalidade dentro do texto porque não se narram suas ações, mas seus discursos.

Da mesma maneira em que o discurso técnico serve para sustentar o personagem na história, trabalhando com curvas de enunciação, ele também opera curvas de visibilidade, ocultando ao mesmo tempo em que mostra as vozes do Astrólogo e de Erdosain. O que acontece é que encontramos no discurso técnico deste capítulo, a reescrita de um texto escrito por um personagem que está sendo lido por outro. A reescrita dos procedimentos técnicos ofusca a voz dos personagens, a narração em voz impessoal: “Se conserva envasado en ampollas de cristal...”; “Se tratará de no lanzar el gas si hay una

velocidad de viento...”; Se evitará, cuidadosamente, lanzar una cortina de gas mientras la tierra permanece recalentada por el sol...”; “Se emplearán 40 litros de fosgeno líquido por metro lineal...” (ARLT, 2000, p. 570/571) acaba por lançar mais luz à percepção da estrutura de texto científico que à do texto ficcional “ofuscando” a voz dos personagens (Erdosain é quem escreve e o Astrólogo, quem lê em meia voz). Esses desdobramentos narratológicos acabam por desestabilizar o romance e percebemos que essas linhas de enunciação e visibilidade não formam um único dispositivo dentro de determinado romance, mas perpassam todos eles obrigando a novas curvas e outras conexões.

A técnica como dispositivo nos romances arltianos também pode traçar uma linha de fuga, se pensarmos na ideia que a crítica de Arlt tinha nos anos de 1920 e 1930 de estética e estilo nos romances, onde para um texto ser considerado “boa literatura” era submetido a um rigoroso código de regras para o labor literário. Segundo Ricardo Piglia, Arlt “se opone frontalmente a la norma pequeño burguesa de la hipercorrección que ha servido para definir el estilo medio de nuestra literatura” (2001, p. 21). Se considerarmos a heterogeneidade da narrativa de Arlt, a diversidade de seus materiais e seus usos, o discurso técnico é também uma linha de fuga da norma, perceberemos que Arlt “es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo” (PIGLIA, 2001, p. 23), ou seja, Arlt corrompe as noções tradicionais de estilo. Ricardo Piglia define o estilo de Roberto Arlt da seguinte maneira:

Es un estilo mezclado, diría yo, siempre en ebulición, hecho con restos, con desechos de la lengua. Arlt hablaba el lunfardo con acento extranjero, ha dicho alguien tratando de denigrarlo. Creo que esa es una excelente definición del efecto de su estilo. Hay algo a la vez exótico y muy argentino en el lenguaje de Arlt, una relación de distancia y extrañeza con la lengua materna, que es siempre la marca de un gran escritor. La música, el fraseo del estilo de Arlt está como condensado en su apellido: cargado de consonantes, difícil de pronunciar, inolvidable (2001, p. 21).

Arlt transforma esses “restos” e essa língua exótica em estratégia narrativa. São esses alguns importantes elementos de sua ficção que fazem com que, de certo modo, sua literatura de diferencie da literatura de seus contemporâneos. Outro aspecto relevante relacionado à ficção arltiana, que se pode discutir, é a sua capacidade de se transformar e metamorfosear-se. A ficção em Arlt é camaleônica, em muitos momentos ela assume outras roupagens. Camufla-se em ciência ao reproduzir planos, manuais, fórmulas e expor fortemente um léxico científico acompanhado de esquemas e gráficos; momento em que o texto perde sua característica de ficção assumindo uma roupagem científica. Transforma-se em relato policial quando Erdosain assassina a filha da dona da pensão para reproduzir uma nota que leu em um jornal, ou quando Silvio Astier em *El juguete jabioso* lê para roubar e também rouba para ler. O protagonista Balder de *El amor brujo* também lê romances sentimentais e os utiliza como referência na busca de uma aventura extraconjugal e ainda camufla-se em planos de revolução quando o Astrólogo quer copiar relatos da bíblia para criar um novo Deus para inventar uma nova religião para enganar as pessoas e assim provocar a revolução social.

É como se a ficção tivesse o poder de modificar a vida, e não se trata neste caso de ideologia presente em determinado discurso, que serviria de força motivadora, mas do poder do relato, da força da palavra escrita, de acreditar na história que se lê, e é também como se a literatura presente dentro da literatura servisse igualmente como dispositivo desencadeador do relato, se lê para contar a história.

Outra dimensão do dispositivo presente nos romances de Arlt é a dimensão do poder. A relação entre poder e ficção permeia fortemente todo o texto. O discurso do Astrólogo é um interrogante sobre o poder da ficção, o personagem “trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad” (PIGLIA, 2001, p. 24). Pensemos em uma das propostas centrais da sociedade secreta articulada pelo Astrólogo que é criar uma ficção que vá interferir na realidade. A ideia geral da sociedade secreta seria elaborar uma história envolvendo deuses, ideias revolucionárias e invenções técnicas onde as pessoas fossem capazes de acreditar nessa história, e acreditando, agiriam para mudar o mundo. Arlt joga com a ideia de crença. Segundo Ricardo Piglia a ficção para Arlt: “es sobre todo la posibilidad de hacer creer. Las formas en que Arlt trabaja la creencia

son múltiples. Uno podría decir que las novelas de Arlt son en el fondo relatos sobre la creencia” (2001, p. 24).

É importante pensar a ideia de crença assim configurada sobre os romances de Arlt, porque fazer crer é um jogo constante nas narrativas do escritor, não só no discurso dos personagens, mas no próprio jogo que se estabelece com o leitor através dos desdobramentos das vozes narrativas e das notas de rodapé que acompanham todo o relato. A ideia sobre crer no poder da ficção é desenvolvida durante toda a história de *Los siete locos* e *Los Lanzallamas* e fica bem evidente na seguinte passagem do romance:

¿No se creyó en la existencia del plesiosauro que descubrió un inglés borracho, el único habitante del Neuquén a quien la policía no deja usar revólver por su espantosa puntería?... ¿No creyó la gente de Buenos Aires en los poderes sobrenaturales de un charlatán brasileño que se comprometía a curar milagrosamente la parálisis de Orfilia Rico? Aquél sí que era un espectáculo grotesco y sin pizca de imaginación. E innumerables badulaques lloraban a moco tendido cuando el embrollón enarboló el brazo de la enferma, que todavía está tullido, lo cual prueba que los hombres de ésta y de todas las generaciones tienen absoluta necesidad de creer en algo. Con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros. Hay varios diarios que rabian por venderse o explotar un asunto sensacional. Y nosotros les daremos a todos los sedientos de maravillas un dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la Biblia... Una idea se me ocurre: anunciaremos que el mocito es el Mesías pronosticado por los judíos... Hay que pensarlo... Sacaremos fotografías del dios de la selva... Podemos imprimir una cinta cinematográfica con el templo de cartón en el fondo del bosque, el dios conversando con el espíritu de la Tierra (ARLT, 2000, p. 148).

Neste caso, para falar sobre o poder da crença na ficção o narrador ainda faz referências a histórias fora da ficção relatadas em jornais, como o caso de Orfilia Rico, uma famosa atriz uruguaia que trabalhou em Buenos Aires e devido a uma paralisia cerebral foi confinada a uma cadeira de rodas, situação que faz com que apareça um “vidente” brasileiro prometendo curá-la, porém sem sucesso. Identificamos assim, pelo menos duas maneiras em que a crença é trabalhada nesses dois romances; a primeira como já vimos na citação acima, é o modo como Arlt insinua que a sociedade pode ser manipulada pela notícia e pela ficção. Neste primeiro caso o escritor sugere que os jornais, a mídia, a propaganda, a fotografia e o cinema podem funcionar como mecanismos criadores de ficção capazes de interferir no meio social, e toda essa premissa é desenvolvida pelo Astrólogo em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. A segunda maneira com que o escritor trabalha a crença é no jogo com o leitor, questão que comentaremos mais adiante quando abordamos a presença do comentador no texto e suas notas emitindo opiniões sobre o que está sendo contado; estratégia que coloca em dúvida a procedência da voz narrativa e a veracidade dos fatos narrados.

Um elemento indissociável da técnica que aparece com frequência na narrativa de Arlt é o manual de instruções. Podemos pensar o manual presente nos textos também como um dispositivo, um conjunto multilinear que forma processos em desequilíbrio. Nesse tipo de texto, não há a presença de um enunciador específico e o receptor pode ser qualquer um. Quem nos fala quando lê um manual? Uma voz no infinitivo que descreve procedimentos, regras que se comprometem com o funcionamento de algum aparelho ou mecanismo. No manual não existe um comprometimento em encontrar um sentido, apenas instruções de como algo conectado com outra coisa ou de alguma maneira funciona ou não. Nenhum leitor de manual quando o “produto” não funciona se pergunta se as instruções são verdadeiras ou fazem sentido e sim se realizou as conexões corretas para um possível funcionamento.

O manual descreve o *modus operandi* de toda máquina ou procedimento químico, ele é lido ou redigido na tentativa de demonstrar o funcionamento de algum instrumento desconhecido. Em seu interior, o manual reúne procedimentos técnicos, códigos, fórmulas e instruções de uso, é um texto sem ambições retóricas, estilísticas ou artísticas que aparece desterritorializado na escrita de Arlt, seu vocabulário é simples, operacional e nenhuma construção sofisticada opera em sua sintaxe.

Esse texto sem “valor literário” em conexão com a narrativa de Arlt desloca o olhar da temática do texto para pensar seu funcionamento e seu modo de operar no circuito literário argentino. Os manuais em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* também constituem linhas de fuga e como a crônica, presente no texto arltiano, também desestabilizam a noção de gênero literário.

É importante lembrar que o manual de instruções em seu uso convencional serve para demonstrar de que maneira determinada engrenagem, fórmula, equipamento, objeto ou sistema funcionam. Entretanto, nossa leitura do manual nos textos de Arlt irá discutir como o mesmo rompe com essa ideia de funcionamento estável e linear da máquina narrativa e é suscetível de ser manipulado. Salientamos que o manual também impõe um modo de leitura, manuais de instruções são protocolos de leitura que normalmente orientam em uma única direção e é a partir e contra essa premissa que discutiremos a presença do manual dentro da narrativa de Roberto Arlt.

Acreditamos que os textos arltianos, principalmente *Los siete locos* e *Los lanzallamas* estão trabalhados sobre o corte e a constelação de manuais, porém o manual como inserto dentro do romance, não irá funcionar como um guia de leitura, impor um caminho, mas ao contrário, ele irá desestabilizar a ideia de gênero e questionar certas regras que se acredita imprescindíveis para se escrever literatura, principalmente com relação ao gênero romance. O que queremos analisar é como os manuais, que não são livros convencionais, inseridos nos romances de Arlt podem funcionar na máquina narrativa e até que ponto podem desestabilizar ou não a máquina e, de certa maneira, jogar com a ideia de valor, boa e má literatura, tão presente nas discussões em torno de sua obra.

O manual irá operar como um dispositivo na narrativa de Arlt, provocando uma série de movimentos. O primeiro movimento do manual insertado no texto arltiano é o de corte. Pensemos no manual para a construção da fábrica de gás presente em *Los lanzallamas*, conforme já descrevemos anteriormente. No decorrer da narrativa o leitor se depara com uma dúzia de páginas que descrevem procedimentos, o escritor provoca um grande corte na narrativa “obrigando” o leitor a ler um manual de instruções que explica em detalhes como construir uma fábrica. Não propomos discutir se houve ou não intenção do autor ou que tipo de intenção o mesmo teve ao

realizar essa inserção no romance, mas a presença desse elemento no texto e o possível estranhamento que o mesmo causa quando nos enfrentamos com ele que, além de suspender a história que vem sendo contada, provoca outros movimentos, como por exemplo, o de ir e vir de um lugar a outro.

Os cortes provocados pela inserção desse elemento acabam por traçar um tecido textual onde a linguagem técnica e a linguagem literária aparecem como sinônimas e o deslizamento entre uma e outra implica em um diálogo no qual os dois discursos, científico e ficcional, se entrelaçam mutuamente, já não há diferenças entre ciência e ficção. Ao fazer equivaler essas duas linguagens, Arlt questiona as regras que até então foram exigidas para sua escrita. Durante toda a sua carreira como jornalista e escritor seus textos sofreram cortes e correções, seus temas foram ridicularizados e seu vocabulário foi criticado severamente não lhe faltando imposição de receitas de como fazer “literatura de qualidade”.

Pensemos então na maquinação dessa escrita que não separa ciência e ficção, na maneira como trama seu vocabulário, como desenvolve seus discursos, os deslocamentos, equivalências, desterritorializações, fugas, desvios e outras diversas características que perpassam toda sua obra, o procedimento já não pode ser pensado separadamente do texto. É evidente uma preocupação pela configuração dessa escrita, porém ela corre fora dos padrões estabelecidos e normatizados pela época e não estabelece regras fixas para sua leitura ou interpretação.

A maquinação na escrita de Arlt é repetitiva, constante, compulsiva e quase exaustiva, além de fôlego o texto arltiano exige um leitor que construa seu próprio caminho, que saiba romper com as cristalizações impostas ao texto, um leitor como *operador desejante*, um leitor que saiba buscar no texto algo a mais que o sentido e que entenda que o sentido nunca será único, mas incalculável, porque o texto arltiano é uma máquina que propõe alternâncias e para operá-la é preciso estar aberto e colocá-la em movimento num processo de busca contínua, discutiremos esse tema mais adiante, no terceiro capítulo.

O segundo movimento produzido pelo manual é o de deslocamento, o ir de um lugar ao outro, o manual obriga o leitor a sair de um texto a outro e retornar ao texto inicial. Roberto Arlt introduz esse elemento através de um processo de colagem e não de montagem, porque dessa forma é possível fazer dialogar esse “corpo estranho” com

seu entorno; ao contrário da montagem que é sequencial, a colagem é simultânea e convida ao movimento. Por que tratamos o manual como outro texto? Porque é possível vê-lo como uma prótese da história narrada, um elemento autônomo, que pode funcionar tanto isoladamente como acoplado a uma estrutura maior e é isso que provoca os movimentos de idas e vindas.

Uma particularidade dos manuais de instruções é que normalmente eles podem se apresentar como folhetos, livros ou arquivos informativos que “ensinam” a operar algo e na maioria das vezes, se encontram em uma língua que é considerada “universal”, na maioria dos casos a língua escolhida é o inglês, e a presença de imagens nesses textos tem a função não somente de ilustrar, mas de auxiliar na compreensão visto que nem todos sabem ler em inglês. Assim como nem todos os leitores de literatura compreendem linguagem técnica, assim como nem todo leitor argentino entende o lunfardo, ou seja, não há uma “língua oficial” nos textos de Arlt, o escritor nos convida a refletir sobre a narrativa e como o próprio texto desfaz essa ideia de guia de leitura, de explicação didática do texto.

Os romances de Arlt não só convidam o leitor a operar a máquina narrativa de diferentes maneiras, como se utilizam de uma língua e um vocabulário pouco conhecidos ao leitor de romances, tais como o lunfardo e o vocabulário técnico-científico. Diferentemente de como procedem os manuais, os romances indicam que não há regras que ensinem a ler a ficção arltiana, não há um caminho único. As fórmulas, os desenhos, os informes explicativos que permeiam a história narrada, não têm função de explicar a técnica, esclarecer procedimentos da física ou da química a leitores de romances, esses elementos simplesmente se mostram, se exibem em constante questionamento sobre o que se está a narrar e como se narra.

O manual em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* acaba por funcionar como uma máquina que opera idas e vindas entre o mostrar e o narrar. São várias as passagens do texto em que Erdosain não só descreve como mostra através de fórmulas o que vem sendo explicado, como podemos observar no trecho abaixo retirado de *Los lanzallamas*:

Erdosain deja apoyadas las manos en la tabla blanca, lanza una ojeada al puñado de apuntes, y escribe después en un cuadernillo de páginas cuadrículadas:

«Llamando P al peso en kilogramos del animal sometido a la experimentación, y p a la cantidad mínima de gas destinado a producir la muerte, tenemos que P sobre p es igual...»

Remo tacha nerviosamente lo escrito y redacta nuevamente.

«Llamando Q a la cantidad de gas en miligramos disuelto en un metro cúbico de aire, A al número de metros cúbicos respirado por minuto, y T al número de minutos transcurridos entre la respiración y la muerte del sujeto, tendremos:

»Con A multiplicado por T el número de metros cúbicos de tóxico respirado, o sea:

$$p = Q \times T \times A$$

»Entonces, el grado de toxicidad específica de un gas de guerra es igual a:

$$Q \times A \times T = P \text{ (ARLT, 2000, p. 497/498).}$$

Os manuais, as fórmulas, a técnica se mostram demasiadamente durante toda a história dos romances, não cessam de maquinar no texto e se agruparem às vozes narrativas. Esses são elementos que constituem o texto narrativo, mas que ao mesmo tempo lhe parecem estranhos por estarem deslocados da área de conhecimento a qual lhes foi atribuída, entretanto nos romances não há como classificá-los em categorias diferentes, tudo é absorvido pela ficção.

Assim, o texto passa a maquinar com um excesso de materiais que se movimentam em intensos fluxos onde não é possível identificar os limites que separam as diversas narrativas que o compõem. Trata-se de uma escrita de desvios, colagens, acoplamentos, vinculações, emaranhados que tendem à descontinuidade, onde os elementos não se acomodam entre si na tentativa de constituir um todo uniforme que sirva de suporte. Os manuais também são uma maneira de dar corpo a escrita, agigantá-la, ampliá-la, torná-la monstruosa e esse corpo caótico mais que representar, deforma. O texto não é uma narrativa compacta, é fragmentado e resiste a converter-se em síntese, essa característica é evidenciada quando o leitor se depara com a dificuldade em narrar o que está sendo contado em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. Entretanto, é possível estabelecer conexões entre os três romances *El juguete rabioso*, *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, porém lembrando que estes constituem partes autônomas e as operações de combinação dessas partes serão sempre mutáveis.

Outra característica dos manuais nos textos arltianos é que eles buscam o movimento, procedem de maneira a colocar em funcionamento engrenagens ou forças capazes de atuar sobre algo ou modificar determinada estrutura ou condição pré-existente, porém, resistindo às ligações, provocando desarranjos, disfunções na máquina narrativa, evitando uma organização fixa do texto. Podemos assim, pensar o manual nos textos arltianos como uma prótese de um *Corpo Sem Órgãos* acoplado à máquina literária. Gilles Deleuze e Félix Guattari definem o CsO do seguinte modo:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 13).

A noção de *Corpo Sem Órgãos* vai contra a ideia tradicional de corpo onde se tem um organismo formado por diversos órgãos que exercem uma função pré-determinada com relação ao funcionamento da estrutura como um todo. O *Corpo Sem Órgãos* é um corpo disforme, sem órgãos, porém completo.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) apontam uma oposição entre máquinas desejanças e o corpo sem órgãos. Segundo eles esses dois elementos constituem fatores de produção e anti-produção, visto que o corpo sem órgãos impede que as conexões sejam fixadas e as máquinas desejanças operam múltiplas conexões que tenderiam a estruturar-se, organizar-se, caso não estivessem relacionadas aos corpos sem órgãos como fator de anti-produção. O corpo sem órgãos, na

máquina narrativa de Arlt, irá impedir qualquer organização de tornar-se constantemente fixa, irá produzir desarranjos no texto, opor-se às ligações:

O corpo sem órgãos se assenta sobre a produção desejante, e a atrai, apropria-se dela. As máquinas-órgãos engancham-se nele como num colete de esgrima ou como medalhas sobre o traje de um lutador que, ao andar, as faz balançar. (...) O corpo sem órgãos, o improdutivo, o inconsumível, serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar dele no movimento objetivo aparente que as reporta a ele (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 24).

O plano também é outro elemento que recebe destaque na narrativa de Roberto Arlt e assim como o manual opera maquinicamente no texto, ou seja, o plano é maquinico e o maquinico é uma linha de fuga em relação ao mecânico. Os planos se reproduzem no *corpus* literário de Arlt e não param de maquinar para o funcionamento da engrenagem narrativa e talvez seja um dos mecanismos mais importantes que compõem a máquina narrativa e está em conexão com outros mecanismos menores: revolução, sequestro, roubo, assassinato e construção de outras máquinas, energizando assim a máquina narrativa e colocando-a em movimento contínuo. Para abordar esse tema na narrativa de Arlt, discutiremos o conceito de plano estudado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no quarto volume de *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*.

De acordo com os dois teóricos, Nathalie Sarraute em *L'ère du soupçon*:

Propõe por sua vez uma clara distinção de dois planos de escrita: um plano transcendente que organiza e desenvolve formas (gêneros, temas, motivos), que consigna e faz evoluir sujeitos (personagens, temperamentos, sentimentos); e um plano totalmente distinto, que libera as partículas de uma matéria anônima, faz com que elas se comuniquem através do “envoltório” das formas e

dos sujeitos, e só retém entre essas partículas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, de afectos flutuantes, de tal modo que o próprio plano é percebido ao mesmo tempo em que ele nos faz perceber o impercebível (microplano, plano molecular) (1997, p. 56).

Segundo Deleuze e Guattari (1997:54) esses dois tipos de planos podem ser denominados como: *plano de organização-desenvolvimento* e *plano de consistência ou de decomposição*. Os teóricos afirmam que no primeiro caso, o plano assim concebido, reporta-se ao desenvolvimento da forma e da formação dos sujeitos, onde há uma estrutura oculta necessária às formas e um significante secreto necessário aos sujeitos e, esse é um plano de analogia porque assinala o termo eminente de um desenvolvimento e relações proporcionais da estrutura. Já no segundo plano não há formas nem desenvolvimento de formas ou sujeitos e formações de sujeitos, não existe estrutura apenas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão entre elementos não formados, moléculas e partículas de todos os tipos. Nesse tipo de plano nada se desenvolve, mas coisas acontecem com atraso ou adiantamento e formam diferentes tipos de agenciamentos de acordo com suas velocidades.

Acreditamos que o *plano de consistência ou de decomposição* é um tipo de plano que está presente nos romances de Arlt, especialmente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. Na narrativa arltiana acompanhamos a decomposição das vozes, dos personagens, dos espaços e a dissolução das formas através da movimentação e velocidades da engrenagem narrativa. Nos referidos romances, o leitor acompanha constantes deslocamentos e inércias do fluxo narrativo, das matérias dos corpos, dos gêneros: em Arlt “o plano não é princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos deslocam-se, devires catapultam-se e fazem bloco” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.58).

Os diversos planos existentes na narrativa de Arlt, principalmente nos romances, não colaboram para a organização do relato e sim agem como campos de fluxos livres. É através dos planos que o discurso se movimenta, porém sem uma atividade reguladora que se preocupe em organizar o que está sendo contado. Os planos em *Los*

siete locos e *Los lanzallamas* não confluem para um fim, nenhum deles é colocado em prática ou servem para conectar os acontecimentos da história narrada. O que podemos analisar nesses planos é como eles atravessam o texto e movimentam uma série de mecanismos menores, como por exemplo, o plano de revolução proposto pelo Astrólogo em *Los lanzallamas*. Vejamos uma importante passagem do texto em que o Astrólogo arquiteta esse plano:

Mi verdadero plan es organizar la Academia Revolucionaria. Se habla de revolución, mas en realidad la gente ignora la técnica de una revolución. Revolución quiere decir interrupción de todos los servicios públicos. ¿Cómo se abastece de agua a la ciudad? ¿Quiénes recogen las basuras? ¿Cómo se continúa haciendo llegar el ganado a los mataderos y la harina a las panaderías? Y los ferrocarriles, y la luz... ¿Se da cuenta que un movimiento revolucionario es el mecanismo más complicado que pueda concebirse, porque de inmediato lastima los intereses de la multitud, que es la que puede hacerlo fracasar? »Y los militares. El ejército rojo que hay que improvisar. Y el reparto de tierras. Y las herramientas. ¿Cuántas toneladas de hierro se necesitan para fabricar los arados? ¿Cuánto tiempo para fundirlo? ¿Cuántos hornos, cuántos operarios? ¿Y los bancos? ¿Las relaciones exteriores? ¿La resistencia de la burguesía? ¿El hambre? ¿Los movimientos de resistencia? Una revolución es posible improvisarla en un año, pero es imposible sostenerla sesenta y dos horas. En cuanto se terminó el pan y de las canillas no sale una gota de agua, la gente comienza a barruntar que es preferible una mala dictadura capitalista a una buena revolución proletaria. —¿Y entonces? —Hay que preparar técnicos. El Especialista en Revoluciones. Es una idea de Erdosain. Organizar cursos secretos donde se habiliten ingenieros en movimientos sociales bruscos. Así como durante la guerra se preparaban instructores militares, enfermeras, artilleros, etc., nosotros prepararemos Especialistas en Revoluciones. Ellos a su vez harán lo que hemos hecho nosotros, de manera

que una vez puesto en marcha el mecanismo no es necesario que las células tengan contacto con el núcleo central. En síntesis, incrustar en la sociedad actual una cantidad de pequeños cánceres que se multiplicarán. Usted sabe que un cáncer es un tejido que no acaba nunca de crecer. He visto cánceres que abarcaban un cuerpo entero. Algo fantástico (ARLT, 2000, p. 362/363).

Analisando o fragmento acima verificamos que uma série de planos menores trabalha articulada com um plano principal: plano de como executar tarefas, plano de organização, plano de preparação dos integrantes, plano de formação de agentes, etc. e, o que opera esses pequenos planos é a ideia de um *complot* contra a sociedade em geral. O *complot* como parte do plano é um elemento muito importante dentro da narrativa de Roberto Arlt porque o *complot*, de uma maneira geral, não implica somente uma ideia de revolução como também de ficção. O Astrólogo narra como se constrói um *complot*, e assim, como se constrói o romance.

Ricardo Piglia discute essas questões em *Teoria do Complot*, texto em que nos apoiaremos para discutir esse tema na narrativa de Arlt. Segundo Piglia, “A menudo, el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda” (2007, p. 10). E para lidar com o *complot* é preciso saber decodificá-lo, verificar o que pode estar implícito, ler em suas entrelinhas porque a matéria conspirativa não costuma ser evidente procedimento que também pode ser adotado pelo leitor dos romances de Arlt.

Para pensar o *complot* em Arlt, melhor dizendo, para pensar como o discurso do Astrólogo articula o *complot* na sociedade secreta em *Los siete locos*, não é preciso pensar necessariamente a política na Argentina enquanto tema, enquanto fato histórico, porque essa relação parece estar desconstituída na narrativa, mas sim pensar como é construído o político dentro desses textos, afinal a história também é um evento textual. Segundo Ricardo Piglia, no romance *Los siete locos*:

Es alrededor de la noción de maquinación que la novela constitui su eficacia. Ahí Arlt siempre está escribiendo la historia del presente porque capta la noción de complot como un nudo de la política argentina, y si uno lo relee siempre vuelve a encontrar la tensión. Lo importante es que la política no aparece tematizada como tal. Ustedes no van encontrarse con elementos de la realidad política ni con hechos relevantes de esos años, como sucede con otras novelas argentinas de la época que tienen una noción más esquemática de lo que se entiende por relación entre literatura y política. En Arlt, la relación con la política está desmaterializada, hay una sola referencia a Di Giovanni, ligada a la falsificación del dinero, y luego una nota al pie en la que el autor aclara que lo que ha escrito no tiene que ver con el golpe del 30, porque la novela es de 1929 (2007, p. 16).

De acordo com Ricardo Piglia (2007) nesses romances de Arlt a noção de *complot* trabalha basicamente com a maneira com a qual o sujeito, de forma isolada, tem de pensar o político. A política entra na ficção sob forma de *complot*, a diferença entre a tragédia e o romance está relacionada a uma noção de fatalidade, onde supostas forças obscuras maquinam o funcionamento secreto do real. “La percepción básica que Arlt transmite es que hay que construir un complot contra el complot” (PIGLIA, 2007, p. 18). E essa também é uma via que passa ao plano de sua escrita, escrever uma escrita do *complot* contra o *complot* da escrita normatizada, contra uma conspiração de regras e saberes que tentam manipular sua literatura. Escribir o *complot* é uma maneira de resistir a esse *complot*.

O plano na narrativa de Arlt também é um plano destinado ao fracasso, a escrita em Arlt pode ser considerada uma escrita do fracasso, por mais que a engrenagem narrativa funcione de modo a colocar em movimento constante a máquina literária, ela está destinada a fracassar e se auto dissolver nas próprias engrenagens. Beatriz Sarlo no artigo *Un extremista de la literatura* comenta que “nadie sale consolado de una novela de Arlt” (2007, p. 230). Acreditamos que esse fato se deva às diversas situações de fracasso que permeiam o texto, um texto que fala

sobre a própria literatura e a ideia de que a mesma não exerça alguma função transcendente no intuito de consolar o leitor.

Nada nos textos de Arlt se recompõe, tudo se dissolve, se decompõe, se autodestrói ou é destruído: a vida, a sociedade, os relacionamentos, os desejos, os sentimentos, as almas, o caráter, os discursos, a verossimilhança, a história, as vozes narrativas, enfim, o próprio texto onde os indivíduos são apenas figuras indefinidas, espectros que se deslocam, se deformam e muitas vezes se fundem a outros elementos da trama. Porém, para Deleuze e Guattari (1997: 59) o plano é sempre passível de fracasso porque é impossível ser fiel a qualquer tipo de plano, fracassar sempre fará parte dos planos justamente porque não há organização, desenvolvimento ou formação, mas transmutação não voluntária.

Se compararmos os quatro romances de Arlt perceberemos que têm características muito semelhantes, para os problemas não há soluções, há fuga, desterritorializações e os caminhos que levam a elas são drásticos, extremos e violentos: homicídio, suicídio, loucura, aniquilamento e revolução são algumas das alternativas escolhidas e esses mecanismos contribuem para o “vazio” em que irá culminar a narrativa: “Arlt no encuentra en ningún lado las reservas de entusiasmo reformador que permite castigar a los culpables y premiar a los honrados” (SARLO, 2007, p. 234).

Porém, o que mais nos interessa com relação a esse tema é o plano de escrita de Roberto Arlt, onde o maquínico é um plano de imanência que opera máquinas. Gilles Deleuze Félix Guattari em *O Anti-Édipo* (2010) comentam que em um plano de imanência todos os elementos estão em um mesmo plano sem hierarquias. Na imanência não há privilégios entre as relações, semelhanças, proximidades ou contiguidades, ou seja, no imanente não há identidade constitutiva indispensável, as relações que se estabelecem não colaboram para uma finalidade pré-estabelecida, menos ainda dependem de alguma determinação primária e fundamental.

No plano de imanência é possível observar a coextensividade do texto narrativo com outros campos, no caso de Arlt, por exemplo, com a técnica, ou seja, a narrativa não é uma estrutura homogênea fechada em si mesma, mas assegura-se como um campo aberto e fluído, sempre à procura de conexões e em produção contínua. Segundo Gilles Deleuze a imanência faz oposição à transcendência:

O transcendente não é o transcendental. Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. A imanência absoluta existe em si mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. (...) A imanência não se reporta a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter (DELEUZE, 1995, p. 4).

Assim, pensar o plano de escrita de Arlt de acordo com o princípio de imanência significa deixar de lado possíveis elementos transcendentes ao texto que impõem um caráter representativo já pré-determinado. O que almejamos é pensar o texto arltiano como máquina desejante, como um mecanismo produtor de outros mecanismos e para isso é necessário abdicar da ideia de literatura como representação mimética do real, como um plano onde são apresentados sempre os mesmo temas, elementos e encenações biográficas. E nesta concepção está imbricada a premissa de que o texto não esconde um sentido ou significado essencial a respeito do que se narra e sim, que evidencia sua capacidade de demonstrar como o texto funciona regulado por fatores diversos. Assim, a leitura do texto, neste caso, estará pautada em sua funcionalidade e não em seu sentido, mas como sobre a escrita pode funcionar.

O que queremos salientar é que as abordagens do texto pautadas em elementos que estão “fora” dele, tais como a biografia, a história, a política, entre outros, podem ser discutidas como “formas de expressão”, não como movimento determinante, como um processo inerente do texto que irá funcionar como agente estruturador da escrita e organizador de sentidos. Porque acreditamos que impor uma relação,

por exemplo, entre biografia e obra, história e texto, na leitura crítica de um texto é uma maneira de reprimir as outras várias possibilidades de leituras críticas, através da imposição de uma intenção ou finalidade que não lhe é intrínseca, mas que nem por isso, pode deixar de formar parte de um amplo leque de leituras.

Não se trata aqui de ditar normas de leituras, mas de explorar novos caminhos para a construção de um trabalho crítico que parta da pluralidade contida no próprio texto, tampouco se trata de rejeitar ou diminuir qualquer trabalho crítico que se paute nesses elementos, mas de buscar formas de articular alternativas diversas de abordagem dos textos de Arlt, porque acreditamos que somente uma leitura simplista desconsideraria a diversidade de leituras que podem ser elaboradas a partir de seus textos.

Principalmente com relação aos trabalhos críticos recentes sobre Arlt, é preciso levar em consideração a relação entre o que se critica e o que se apresenta como crítica. O que se apresenta como uma proposta diversificada com relação ao que já foi feito? Até que ponto os argumentos da crítica embrionária estão sendo desenvolvidos de outra maneira? Como desfazer as cristalizações críticas impostas a alguns textos que se firmaram como algo legitimado? Quais os críticos que retomaram algumas dessas questões e as reescreveram desenvolvendo-as de outro modo?

Não se trata de fazer uma cisão na fortuna crítica de Arlt, dividindo-a em “crítica boa” que deve ser conservada e reverenciada e “crítica ruim” que deve ser descartada, mas de um trabalho de reconfiguração e oxigenação de algumas ideias. Trata-se também de uma revisão de reposicionamento: rever onde eu me coloco quando leio o que estou a ler, é preciso considerar, como coloca Jean-Luc Nancy:

Dois corpos não podem ocupar simultaneamente o mesmo lugar. E, portanto, não é possível que tu e eu estejamos, ao mesmo tempo, no lugar onde eu escrevo, o lugar onde tu lêes, onde eu falo, onde tu ouves. Não há contacto sem intervalo. (...) Tu e eu não temos qualquer hipótese de nos tocarmos, nem de tocarmos nas entradass dos corpos. Um discurso deve indicar a sua fonte, o seu ponto de emissão, e a sua condição de possibilidade, e o seu embraiador. Mas eu não posso falar *donde* tu

ouves, nem tu ouvir *donde* eu falo – nem cada um de nós ouvir *donde* ele fala (e *donde se* fala) (NANCY, 2000, p. 56, grifo do autor).

A crítica arltiana vem crescendo cada vez mais, atualmente encontramos importantes e inovadores trabalhos que superam o enfoque biográfico e historicista, com um olhar muito mais dinâmico sobre o texto, como é o caso da crítica sobre Arlt elaborada por Alan Pauls, Ricardo Piglia, César Aira e Noé Jitrik. Acreditamos que é importante para perceber a máquina que opera na escrita de Arlt ler os trabalhos mais recentes desses críticos juntamente com outros trabalhos críticos mais tradicionais, como os de Raul Larra, Omar Borré, Beatriz Sarlo e Sylvia Saítta, todos importantes investigadores da obra de Arlt, que ajudam a ampliar o olhar sobre o texto e armar uma leitura crítica que prime pela pluralidade, não somente de sentidos, mas de olhares.

2.3. A escrita de Roberto Arlt como *téchne*

Anteriormente comentamos como a técnica aparece tematizada nos textos de Roberto Arlt, como elementos que normalmente estão associados ao saber técnico, tais como os manuais e os planos são explorados na sua narrativa. Como já havíamos indicado na subdivisão do capítulo acima, discutiremos agora a possibilidade de ler o exercício de escrita de Arlt como *téchne*. Ao apontarmos anteriormente à etimologia da palavra *téchne* verificamos que os gregos exploraram uma relação entre *téchne* (arte, saber fazer, habilidade) e *logos* (palavra), onde na concepção grega a arte e a técnica parecem estar minimamente diferenciadas. Escrever também é uma técnica.

Acreditamos que talvez existam limites, que de certa maneira, distinguem o status de um texto enquanto sua denominação entre científico e ficcional, porque são várias as características que diferenciam esses dois tipos de textos, e talvez a principal delas seja o discurso de “verdade” e o uso de certas leis que fundamentam a especificidade de um texto científico ou técnico. Entretanto, na escrita de Roberto Arlt esses limites tornam-se difusos. O que queremos focar neste momento na relação entre técnica e escrita nos textos de Arlt é o movimento que desloca o saber técnico para a literatura transformando-

o em ficção, como esse mesmo movimento, que também é técnico, deixa sua marca. Ao deslocar elementos, do que poderíamos denominar de maneira geral como “conhecimento técnico ou científico”, para a literatura há uma escrita dessa técnica que se transforma em ficção, entretanto a técnica deixa seu rastro.

Jacques Derrida em *El cine y sus fantasmas*, uma entrevista concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse traduzida por Fernando La Valle e publicada em *Cahiers du cinéma*, nº 556 em abril de 2001, comenta que se escrevesse sobre o cinema o que lhe interessaria seria acima de tudo seu modo e seu regime de crença:

Hay en el cine una modalidad del creer absolutamente singular: hace ya un siglo se inventó una experiencia sin precedentes de la creencia. Sería apasionante analizar el régimen del crédito en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que está inscripto en la pintura, y, por supuesto –algo totalmente diferente – en lo que el cine nos muestra y nos relata (2001, p. 4 Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>).

Ricardo Piglia, como mencionamos anteriormente, já havia ressaltado que a ficção para Roberto Arlt é, sobretudo uma possibilidade de fazer crer e acreditamos que para fazer crer exige-se técnica. Voltamos à questão: Quem irá, por exemplo, acreditar na fórmula para metalização de rosas descrita por Erdosain? Novamente, o leitor de romances. Porém esse deslocamento da linguagem técnica para a ficção não é um movimento natural, é um movimento técnico que elimina a possibilidade de uma leitura única da técnica como tema e da literatura de Arlt como realista, porque a técnica da escrita decompõe, manipula e artificializa a realidade.

Derrida, ainda sobre esse tema relaciona a crença com a técnica:

En una ideología espontánea de la imagen, se olvidan a menudo dos cosas: la técnica y la creencia. La técnica, es decir que allí donde la

imagen (el documental o el film) se supone que nos pone ante la cosa misma, sin trucos ni artificios, hay un deseo de olvidar que la técnica puede transformar absolutamente, recomponer, artificializar la cosa. Y luego, está este fenómeno tan extraño que es el de la creencia. Incluso en un film de ficción, hay un fenómeno de creencia, de hacer «como si», que guarda una especificidad muy difícil de analizar: se «cree» más en un film. Se cree menos, o de otro modo, en una novela. En cuanto a la música, es una cosa diferente, no implica creencia. Desde el momento en que hay representación novelesca, o ficción cinematográfica, hay un fenómeno de creencia que es sostenido por la representación (2001, p. 9 Disponible em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>).

Para Derrida a literatura requer protocolos de leitura diferentes da imagem, porque é mais fácil acreditar na imagem que no texto, entretanto, em uma escrita que se desenvolve fortemente articulada pela técnica, como no caso de Arlt, o jogo com o poder da crença é tão forte quanto no cinema. Em muitos textos de Arlt há uma tendência a um pacto de leitura que supõe que estamos diante do que é narrado. Isso se verifica principalmente nos textos que despertam abordagens biográficas, políticas ou que descrevem exaustivamente a topografia de Buenos Aires, o que faz com que aconteça o que Derrida descreve, esse esquecimento de que a técnica justamente é uma espécie de transformação do natural no artificial, que uma de suas propriedades principais é a artificialidade. Esse “como se” que Jacques Derrida menciona adquire uma carga tão alta de verossimilhança no texto arltiano que muitas vezes é interpretado como “é”, fechando o leque de leituras e ignorando que a escrita é técnica. O que não se pode anular nas leituras sobre a técnica em Arlt é esse movimento da técnica da escrita e a escrita da técnica.

O artificial está tão presente na escritura de Arlt que em *Los siete locos e Los lanzallamas* aparece metaforizado no projeto da rosa de cobre: “Luego se coloca la flor a la luz que reduce el nitrato a plata metálica, quedando de consiguiente la rosa cubierta de una finísima película metálica, conductora de corriente. Luego se trata por el común

procedimiento «galvanoplastia» del cobreado... y, naturalmente, la flor queda convertida en una rosa de cobre” (ARLT, 2000, p. 32). A ideia de artificializar as coisas, a vida a escrita, é manipulada por Arlt em muitos de seus textos.

Ainda dentre as relações que Jacques Derrida estabelece entre o cinema e a escrita, a que mais nos interessa é a ideia de montagem relacionada ao aperfeiçoamento da técnica:

Entre la escritura de tipo deconstructivo que me interesa y el cine, hay una relación esencial. Se trata de la explotación en la escritura, ya sea la escritura de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades de montaje, es decir de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lengua, de cruces entre las «disciplinas» y las reglas del arte, de las artes. El cine, en este dominio, no tiene equivalente, salvo, quizás, en la música. Pero la escritura es como inspirada y aspirada por esta «idea» del montaje. Además, la escritura, o digamos la discursividad, y el cine son arrastrados en la misma evolución técnica, y en consecuencia estética, la de las posibilidades cada vez más finas, rápidas, aceleradas, que ofrece la transformación técnica (computadoras, internet, imágenes de síntesis). Existe a partir de ahora, en cierto modo, una oferta o una demanda de desconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. Todo reside en saber qué hacer con ella. Cortar y pegar, la recomposición de los textos, la inserción de citas facilitada, todo lo que permite la computadora, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente. De modo que el cine está a punto de convertirse, paradójicamente –a medida que aumenta su nivel de tecnicidad–, en una disciplina más «literaria», y a la inversa: es evidente que la escritura, desde hace algún tiempo, participa un poco de cierta visión cinematográfica del mundo. Se trate de desconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montajista. Y hoy, lo es

incluso más. (2001, p. 7. Disponível: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>).

Essas possibilidades de montagens, o jogo da escrita, a inserção de materiais de diferentes composições, as mudanças da língua, o cruzamento de diferentes saberes, são procedimentos que elaboram toda uma técnica da escrita do texto que opera com essa visão cinematográfica do mundo. Trata-se de um movimento que cria um novo imaginário de produção de realidade, da reinvenção de realidades, onde não há mais oposição entre realidade e ficção, entre ciência e literatura, é como se esses dois pólos vistos antes como opostos, se fundissem derrubando essas fronteiras.

Josefina Ludmer em *Aquí América Latina: una especulación* (2010) ao discutir a ideia de literatura pós-autônoma reflete sobre essas escritas que atravessam a fronteira da literatura, do que é definido como literatura, escritas que se situam fora e dentro em posição diaspórica, “afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran en éxodo” (LUDMER, 2010, p. 150). Sobre essas escritas que excedem os limites da literatura Josefina Ludmer comenta que:

Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, “sin metáfora”), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad (LUDMER, 2010, p. 150).

Segundo a crítica esses textos ultrapassam não somente a fronteira da “literatura” como também da “ficção”, isso porque reformulam a categoria de realidade: “Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo” (LUDMER, 2010, p. 151). Neste caso, entendemos que esse tipo de escrita literária trataria de desprender-se de princípios e movimentos

literários que determinaram o que se compreende por literatura, assim o texto literário poderia ser um testemunho, uma investigação histórica, uma reportagem, uma crônica policial, entre outros. Essa visão sobre o que seria ou não literatura de certa forma olha para o livro como mercadoria, o texto está imerso no cotidiano, retirando a literatura do seu lugar sagrado, fazendo com que possa ser confundida com a leitura de um jornal ou um diário. De acordo com Josefina Ludmer esses textos “fabricam presente” com a realidade cotidiana:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático (2010, p. 151).

Para Ludmer trata-se de uma ficção que é “realidade”, uma realidade distinta que abarcaria todos os movimentos literários anteriores, toda a história da literatura, todos os tipos de textos, justapostos e fundidos que se articulam para construir esse novo tipo de ficção que se distancia abertamente da ficção clássica e moderna. A crítica nomeia essa realidade de “cotidiana”: “en la realidad cotidiana no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad” (LUDMER, 2010, p. 152).

Josefina Ludmer desenvolve todo um discurso pautado na perda da autonomia pela literatura, onde define que “Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma” (2010, p. 153), o que resultaria na perda das classificações literárias, oposições, divisões onde os textos exigiriam outro tipo de leitura fora desses parâmetros. Ludmer define como marco

temporal desse tipo de escrita, que tem como proposta sair dessa delimitação do que se estabeleceu como literário, um conjunto de textos elaborados a partir dos anos 2000, denominada essa literatura como *pós-autônoma* e cita alguns de seus possíveis representantes, escritores como, por exemplo, Roberto Bolaño, Daniel Link e César Aira.

A ideia de literatura pós-autônoma desenvolvida por Ludmer nos interessou muito principalmente no que diz respeito a esse apagamento de fronteiras e desconstituição de uma ideia de formalidade e classificação, que há tanto tempo tem servido de abordagem de muitos textos. Principalmente com relação aos clássicos latino-americanos e também porque a literatura assim definida por Ludmer passa a exigir um novo tipo de crítica que dê conta desses movimentos, uma crítica menos engessada e, por que não dizer, menos tradicional. Entretanto, acreditamos que também é possível reconhecer muitas das características atribuídas às literaturas pós-autônomas, a qual descreve Ludmer, em textos de escritores que desenvolveram seu projeto de escrita bem antes dos anos 2000: seria o caso, por exemplo, de Roberto Arlt e Juan Carlos Onetti. Assim, essas características não seriam somente uma especificidade dessa literatura definida como “escritas do presente”, mas também de escritores em que seus próprios textos, ou melhor, sua imaginação técnica, já problematizava essas questões.

Ludmer para iniciar a discussão em seu artigo sobre as literaturas pós-autônomas comenta que:

Mi punto de partida es este. Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido (LUDMER, 2010, p. 149).

A citação acima poderia descrever a escrita de Roberto Arlt, seus romances aparecidos entre 1929 e 1933 já convidavam a esse tipo de leitura e também explicaria a dificuldade que a crítica contemporânea a Arlt teve em delimitar esferas e classificações para sua escrita e também a ideia de “má literatura” que acompanhou o escritor em vida. As leituras críticas dos anos de 1930 e 1940 sobre os textos de Arlt

contemplavam a ideia de valor literário porque o texto foi lido sob essa perspectiva, as classificações, compartimentações e fronteiras serão construídas a partir de onde e como se determina o olhar para a leitura. Ludmer afirma que: “O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega [...], y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura (2010, p. 155).

Pensemos em um objeto, um manual ou uma máquina, por exemplo, quando inseridos na narrativa de um romance, o que teremos é a representação desse objeto, não sua semelhança, mas sua imagem; não a imitação, mas seu efeito. A imaginação técnica de Arlt manipula objetos técnicos no texto que não se destacam por sua verdade científica, mas por sua natureza artística, a representação irá produzir uma nova realidade e esse é seu efeito.

A imaginação técnica de Arlt também irá fazer dialogar distintos campos semióticos: a linguagem e a imagem; o desenho da fábrica de gás fosgeno e as inúmeras passagens descritivas que comportam um forte processo imagético incorporado ao texto proporcionam uma intersecção entre esses dois campos. É possível observar também uma espécie de deslumbramento com a técnica, derivado da sua possibilidade em libertar os objetos no texto diferenciando seus usos.

Entendemos que essa ideia de pós-autonomia, de transformação do que se entende por uma espécie de identidade literária, não seja um movimento natural e sim técnico que já vem sendo elaborado muito antes dos anos 2000. Acreditamos que para que esses outros modos de leituras possam surgir, além de perceber essas mudanças de estatutos no interior da indústria da língua, as novas condições de produção e circulação do livro, poderíamos partir da imaginação técnica empregada pelo escritor, porque o estudo do procedimento também pode colaborar na construção dessas novas leituras.

2.4. A língua de Roberto Arlt: um esquivar-se e desviar-se

Retomemos a linguagem utilizada por Arlt, agora para discutir seu léxico. Acreditamos que este coloca em questão a literatura

enquanto valor, rompendo com a dicotomia escrever bem *versus* escrever mal, boa e má literatura. Como já mencionamos, o texto como manual, como plano, é transgressivo das “belas letras” e não opera meramente como transmissor de uma mensagem ou um único sentido. O manual descreve procedimentos e só é possível dar um sentido, no contato com o leitor e sua biblioteca, porque o que faz um texto acessível é o conjunto de protocolos que está fora dele, por isso seu sentido será sempre *indecidível*.

De acordo com Jacques Derrida, a instituição literária impõe limites ao texto obrigando-o a uma determinada classificação e essa é uma maneira de tentar apagar a indecidibilidade contida nos textos. Ao impor a classificação se almeja encobrir a complexidade do processo de escrita e as implicações que a indecidibilidade pode ocasionar. São diversas as forças, desvios, rupturas e agenciamentos maquínicos que operam em um texto e que não podem ser aprisionados em uma ordem classificatória porque escapam às regras estabelecidas pela literatura enquanto instituição. Na literatura de Roberto Arlt o indecível torna inviável a sistematização em gênero (romance, crônica, autobiografia, manual); a língua também não é um sistema rígido e fixo, não há significante algum que contenha a presença plena de significado, toda escolha por um sentido implica uma ausência.

Optar por uma leitura do texto não garante que seja única, assim como a nossa também não o é, porque sempre restarão leituras em suspenso, toda escolha, interpretação ou recorte equivale a um método castrador. A diferença e a ausência são condições necessárias para que o signo exista, o signo produz sentido porque é diferente de outros signos, toda presença marca uma ausência, a palavra fixa não existe, salvo na *metafísica da presença*, em nenhum texto há plenitude de significado ou presença de verdade. Roberto Arlt rompe com a *hierarquia violenta*, a qual menciona Jacques Derrida, entre discurso literário e discurso técnico a partir do momento em que coloca os dois discursos em um mesmo nível. Ao inserir diversos manuais, o escritor ficcionaliza o discurso técnico que é visto como soberano e verdadeiro, questionando as noções de ciência e verdade.

Os usos das normas gramaticais e do léxico fora dos padrões acadêmicos também são questões debatidas pela crítica de Roberto Arlt. Para discutir a problemática do uso da língua nos textos arltianos partiremos de um deles, a aguafuerte *El idioma de los argentinos* (1930) texto no qual o narrador utiliza o tema em suas reflexões. É importante

observar, antes de discutir o texto em questão, que essa aguafuerte de Arlt leva o mesmo título de um ensaio de Jorge Luis Borges, publicado em um de seus livros de ensaios, que também se intitula *El idioma de los argentinos* (1928), ou seja, é bem provável que Arlt tenha lido o texto de Borges.

Nesse ensaio, Borges também vai discorrer sobre o tema do idioma nacional na Argentina abordando tanto a língua falada como o uso da língua na literatura. Segundo ele há duas influências antagônicas que entre si militam contra uma fala argentina: “Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción” (BORGES, 1999, p. 56).

Borges irá discutir a questão do lunfardo diferenciando-o da fala “arrabaleira” ou “portenha” e uma suposta relação entre o espanhol da Espanha e o espanhol utilizado na Argentina. Segundo ele, o dialeto arrabaleiro não se trata da língua utilizada nos arrabaldes e nas *orillas* que estão configuradas pelo espaço entre o campo e a cidade, porque a palavra *arrabal* na Argentina tem um caráter mais econômico que geográfico. De acordo com Borges, o arrabalde argentino pode ser visto em vários lugares: nos cortiços do centro, nos bairros desordenados do oeste de Buenos Aires, nas paisagens inacabadas da periferia, entre tantos outros ambientes de pobreza que se espalham por Buenos Aires. Por esse motivo, “Arrabal es demasiado contraste para que su voz no cambie nunca” (BORGES, 1999, p. 56/57).

Segundo Borges:

No hay un dialecto general de nuestras clases pobres: el arrabalero no lo es. El criollo no lo usa, la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe con evidente y descarada farolería, para gallear. El vocabulario es misérrimo: una veintena de representaciones lo informa y una viciosa turbamulta de sinónimos lo complica. Tan angosto es, que los saineteros que lo frecuentan tienen que inventarle palabras y han recurrido a la harto significativa viveza de invertir las de siempre. Esa indigencia es natural, ya que el arrabalero no es sino una decantación o

divulgación del lunfardo, que es jergonza ocultadiza de los ladrones (BORGES, 1999, p. 57).

Notamos assim que, na concepção de Borges, não há um único lugar que defina o arrabalde argentino e tampouco uma única voz que represente o dialeto arrabalero, por isso, ele não pode ser o dialeto das classes pobres. O dialeto arrabalero também irá transitar pelo lunfardo na medida em que incorpora algumas de suas expressões e igualmente irá figurar em algumas obras literárias. Porém para Borges, o arrabaleiro é tão inaudível que os clássicos do subúrbio poderiam ter sido escritos sem ele:

El arrabalero, por lo demás, es cosa tan sin alma y fortuita que las dos clásicas figuraciones literarias de nuestro suburbio pudieron llevarse a cabo sin él. Ni el entrerriano decidor José Sixto Álvarez ni el entrerriano *un poco chacotón y un poco triste* que en todos los recuerdos de Palermo sigue colaborando, el ya genial muchacho Carriego, le dieron su favor. Ambos supieron el dialecto lunfardo y lo soslayaron: Álvarez, en sus *Memorias de un vigilante*, publicadas el año noventa y siete, dilucidó muchas de sus palabras y giros; Carriego se entretuvo en alguna décima en broma y se desentendió de firmarla. Lo cierto es que entre los dos opinaron que ni para las diabluras de lá gracia criolla ni para la recatada piedad, el lunfardo es bueno. Tampoco don Francisco A. Sicardi, en ese su infinito y barroso y huracanado *Libro extraño*, se sirvió de él (BORGES, 1999, p. 57).

Jorge Luis Borges segue de maneira semelhante ao tratar o lunfardo, porém sua postura é mais agressiva com relação a esse dialeto, principalmente sobre seu uso na literatura:

Desertar porque sí de la casi universalidad del idioma, para esconderse en un dialecto chucaro y receloso -jerga aclimatada en la infamia, jergonza

carcelaria y conventillera que nos convertiría en hipócritas al revés, en hipócritas de la malvivencia y de la ruindad- es proyecto de malhumorados y rezongones. Ese programa de trágica pequeñez fue declinado ya por De Vedia, por Miguel Cañé, por Quesada, por Costa Álvarez, por Groussac. *¿Se rechazará la carabela en nombre de la jangada?*, hizo como que preguntaba este último, con ejercitada ironía (BORGES, 1999, p. 58).

Tanto em *El idioma de los argentinos* como em outros ensaios posteriores, percebe-se no discurso de Borges sobre o léxico utilizado na literatura argentina, uma crítica que vai contra a busca e a utilização de palavras diferentes, palavras derivadas de idiomas estrangeiros e presentes nos diversos tipos de dialetos que circularam pela Argentina. Entretanto, acreditamos que isso não significa que Borges defenda a ideia de um idioma nacional que aponte para uma identidade nacional, mas talvez a concepção que ele mesmo criou do idioma dos argentinos como: “ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual” (BORGES, 1999, p. 60).

Essa é uma perspectiva que se amplia com relação à ideia de um “idioma para os argentinos” porque trata do uso das vozes em sua coletividade, em um contexto que o desvio da norma torna-se inconsistente quando se trata da busca de uma identidade cultural pela língua. O que talvez seja um contrassenso, se pensarmos que o próprio Borges nos anos 1920, quando volta da Europa, utiliza palavras de dialetos parecidos em alguns de seus livros tais como se pode observar em: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* e *Luna de enfrente*.

Já no texto “*El idioma de los argentinos*” de Roberto Arlt, o narrador que assina o texto com as iniciais Q. B. S. M. inicia a discussão comentando que leu uma entrevista concedida por Monner Sans a um repórter de um jornal chileno de nome *El Mercurio* onde faz a seguinte afirmação:

En mi patria se nota una curiosa evolución. Allí, hoy nadie defiende a la Academia ni a su gramática. El idioma, en la Argentina, atraviesa por momentos críticos... La moda del ‘gauchesco’ pasó; pero ahora se cierne otra amenaza, está en

formación el ‘lunfardo’, léxico de origen espurio, que se ha introducido en muchas capas sociales pero que sólo ha encontrado cultivadores en los barrios excéntricos de la capital argentina. Felizmente, se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos (ARLT, 1998, p. 161).

Observando o fragmento acima verificamos que o narrador tece uma crítica feroz e irônica aos gramáticos e ao uso da norma culta como obrigatoriedade no fazer literário. Utiliza como exemplo um escritor que para manter uma suposta pureza da língua castelhana substitui a expressão “un señor se comió un sandwich” por “y llevó a su boca un emparedado de jamón” e a discussão ganha força quando o narrador relaciona a gramática ao boxe. Verifiquemos abaixo o trecho em que é realizada a analogia:

La gramática se parece mucho al boxeo. Yo se lo explicaré: Cuando un señor sin condiciones estudia 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: "¡Este 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. De más 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, y de allí que ya haga camino esa frase nuestra de "boxeo europeo o de salón", es decir, un boxeo que sirve perfectamente para exhibiciones, pero para pelear no sirve absolutamente nada, al menos frente a nuestros muchachos antigramaticalmente boxeadores. Con los pueblos y el idioma, señor Monner Sans, ocurre lo mismo. Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan

palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista. Eso sí; a mí me parece lógico que ustedes protesten. Tienen derecho a ello, ya que nadie les lleva el apunte, ya que ustedes tienen el tan poco discernimiento pedagógico de no darse cuenta de que, en el país donde viven, no pueden obligarnos a decir o escribir: "llevó a su boca un emparedado de jamón", en vez de decir: "se comió un sandwich" (ARLT, 1998, p. 162/163).

O boxe é um esporte no qual durante o confronto os lutadores trocam golpes através de movimentos repetitivos. Mais que uma repetição sistemática de pancadas rápidas, para ter sucesso em uma luta, é necessário ao boxeador saber esquivar-se e desviar-se, lutar boxe como escrever constituem, para Arlt, uma arte de esquivo e de desvio. A escrita de Roberto Arlt é conduzida por um esquivar-se e desviar-se constante: da norma culta da língua, da noção de gênero literário, da convencionalidade da leitura e da escrita. Arlt ao construir seus textos toma palavras de todos os ângulos indignando parte da crítica e causando estranhamento aos leitores, mas são os constantes deslocamentos (de vozes, de temas, de enredo, de gênero, de significados) que marcam a disparidade dos textos.

Roberto Retamoso, em seu ensaio intitulado *Lenguaje y escritura en Roberto Arlt* (2003), comenta que a linguagem literária de Arlt:

Se construye en gran medida a partir de las formas coloquiales y populares del español hablado por los habitantes de Buenos Aires, modulado por un decir idiosincrástico del Río de la Plata y contaminado por giros y expresiones propios de otros idiomas a los que habían introducido las multitudes de inmigrantes que accedían a la Argentina desde fines del siglo XIX. En rigor,

debería decirse que Arlt construye una lengua literaria que mezcla diversos registros verbales, puesto que en sus textos se reconocen asimismo formas castizas de un español de folletines, que representa la lengua de traducción por la cual pudo acceder a la lectura de múltiples autores europeos de consumo popular. Debe recordarse que Arlt es un lector de traducciones, lo que acota y determina de un modo singular el universo verbal con el que trabaja (2003, p. 179).

Essa ideia de que Arlt “constrói” uma língua literária é relevante para pensar o uso do léxico nos textos arltianos. Essas formas coloquiais e populares do castelhano, o lunfardo, o vocabulário técnico não são empregados isoladamente, fazem parte da língua em sua totalidade. Arlt utiliza uma língua muito particular em todos os seus textos, tanto seus romances e contos como suas crônicas jornalísticas são escritos com a mesma matéria linguística. Segundo Gilles Deleuze cuja concepção de literário se aproxima daquela de Arlt, comenta que a literatura traça precisamente “uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (1997, p. 16).

Percebe-se também nos textos de Roberto Arlt um questionamento sobre a origem e os usos dessa ferramenta de expressão com a qual trabalha. Não é que Arlt desconheça a linguagem utilizada pelos setores majoritários da sociedade, ele observa esse uso e conhece suas regras, tanto que até ironiza algumas delas em algumas de suas narrativas. É perceptível que Arlt adota uma postura provocativa frente à língua oficial e seus usos, que burla com deboche de suas regras que exigem um uso “correto” da língua, dentro de normas e padrões pré-estabelecidos e também vai contra a tradição que nos anos 1920 e 1930 tenta resgatar a língua dos arrabaldes portenhos e do *gaucho*.

Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka por uma literatura menor* comentam que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (1977, p. 25). Acreditamos que esse seja o caso de Arlt, já que o escritor utilizou em seus textos uma língua fabricada com palavras do ambiente

familiar, das ruas e da técnica modificando a “língua da literatura” através de um expressivo coeficiente de desterritorialização. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari:

A função de desterritorialização: D é o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga. Porém, casos muito diferentes se apresentam. A D pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa, com o que a linha de fuga permanece bloqueada; nesse sentido, podemos dizer que a D é negativa. Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, “valer pelo” território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema (1997, p. 224).

Filho de pai alemão e mãe italiana, Roberto Arlt fez uso de expressões estrangeiras em vários textos, utilizou a sintaxe de forma “incorreta” e deslocou expressões de uma linguagem marginal das ruas, o lunfardo, para o texto escrito, ou seja, a língua se desterritorializa da fala dos marginais para se reterritorializar na escrita. Dentro do cenário literário argentino, o escritor poderia ser considerado um estrangeiro dentro de seu próprio país, pela dificuldade de falar e escrever em castelhano “corretamente” e por fazer uso de uma língua muito pouco utilizada na literatura produzida por seus contemporâneos. A língua familiar e seu processo de desterritorialização acabam por funcionar como uma máquina linguística que durante muito tempo foi vista como deficiente, uma máquina que as editoras insistiram em mexer nas peças com o intuito de “consertar o produto” resultante do movimento das engrenagens.

Muitas edições dos livros de Arlt passaram por ferozes revisões nas quais não foram realizadas somente correções ortográficas como também muitas palavras foram substituídas com o intuito de deixar o texto com um vocabulário “mais polido”. Algumas edições apresentam as “correções” como notas e mantêm o texto original, outras interferem diretamente na escrita inicial de Arlt praticamente efetuando um

processo de reescritura. Ao mesmo tempo em que a escrita de Arlt promove a desterritorialização da “língua falada” na escrita, as editoras tentam reterritorializá-la na norma culta através de alterações no texto na tentativa de aproximá-lo o mínimo que seja do centro, entretanto, essa tentativa é em vão porque a escrita de Arlt escapa à idéia de eixo.

A máquina linguística de Arlt questiona a norma culta da língua como único uso possível na literatura, é formada de diferentes peças, com diferentes formas de uso. Palavras estrangeiras, discursos políticos, filosóficos, técnicos e científicos, gírias, influências de traduções de textos renomados convivem no texto contrariando-se, fundindo-se, metamorfoseando-se, sempre em uma constante experimentação. A língua no texto arltiano perde a rigidez esquizofrênica da norma culta, faz o vocabulário vibrar com intensidade construindo um campo de multiplicidades no qual se debatem esses elementos díspares em conflito. De acordo com Alan Pauls:

La política de la lengua arltiana sabe nombrar a sus enemigos: los que se apoyan sobre “el” idioma nacional como sobre una superficie consistente y homogénea, como sobre un depósito de constantes dadas que habría que conservar o refinar, pero siempre proteger de las variables que las amenazan. A esa lengua-monumento paranoica, Arlt opone una marejada vertiginosa de estado de lengua que se encuentran en relaciones de atracción y repulsión, atravesados por líneas de fuerza y por voluntades de dominación (1989, p. 257).

A escrita de Roberto Arlt comporta engrenagens que funcionam através de procedimentos químicos e maquinicos. A língua funciona quase que quimicamente, assim como o gás fosgeno estudado por Erdosain, a língua familiar, o lunfardo e o vocabulário técnico deslizam por todo o *corpus* literário, invadindo campos e “contaminando” ambientes. A língua utilizada por Arlt tem o efeito de uma verdadeira guerra química porque é capaz de produzir as transformações mais devastadoras e em grande extensão, devastadora no sentido de romper com a estrutura rígida do idioma nacional que preza a forma e o conteúdo.

Materia y forma, contenido y expresión: qué arcaicas suenan al lado de esa multiplicidad que es la lengua arltiana, y qué impertinentes para evaluar su funcionamiento. Hacer del “idioma de los argentinos” un cuerpo sobre el cual inscribir nuevas fuerzas centrífugas, y de la lengua literaria un medio en el que puedan pasar los idiomas secretos, las contraseñas de grupo, todos los *pidgin* que aplazan la constitución de una identidad de lengua (PAULS, 1989, p. 257).

Se, como afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas a que uma minoria faz em uma língua maior, então podemos pensar a literatura de Arlt como a de uma língua maior produzida dentro de um grupo minoritário. Nesse aspecto, a literatura de Arlt pode ser lida como literatura menor, sem juízo de valor. Ainda de acordo com esses dois teóricos, observamos que:

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua a ramificação do individual no imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale lembrar dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida) (1977, p. 28).

Nesse caso, Deleuze e Guattari afirmam que nas literaturas menores tudo é político porque a pequena dimensão de seu espaço faz com que cada evento individual seja prontamente ligado à política, fazendo com que ele assuma maiores proporções na medida em que outra história se agita nele. Os acontecimentos individuais assim acabam por ocupar mais espaço do que realmente ocupariam. Já nas literaturas ditas maiores um evento individual costuma apontar a outros eventos não menos individuais, onde o meio social servirá apenas como cenário formando um bloco. Ainda segundo os teóricos, nas literaturas menores tudo adquire um valor coletivo porque não há muitos talentos, por isso,

“as condições não são dados de uma *enunciação individuada* que seria a de tal ou tal ‘mestre’, e poderia ser separada da *enunciação coletiva*” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 27).

Para alguns críticos da obra de Arlt parece que sua literatura deverá ter a função de enunciação coletiva, é como se por estar situado na margem o escritor pudesse tratar o discurso político e social com mais propriedade, na tentativa de pensar outra sociedade, assim como os personagens da sociedade secreta planejam outra sociedade. “A máquina literária substitui assim uma máquina literária futura, não inteiramente por razões ideológicas, mas porque somente está determinada a preencher as condições de uma enunciação coletiva que faltam em toda a parte nesse meio: *A literatura tem a ver é com o povo*” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 27, grifo do autor).

2.5. O fracasso e a busca cega do sentido

Outro aspecto importante a ser observado e discutido nos textos de Arlt é o fracasso. O leitor artiano geralmente observa uma legião de personagens angustiados e desgraçados por excelência, viventes de uma tautologia de si mesmos porque estão condenados a ser o que são. Os protagonistas, principalmente os dos romances, todos fracassados habitantes da cidade moderna, padecem do abandono do sentido em um mundo onde os deuses estão mortos e nessa sociedade incrédula buscam em vão (porque todos os planos ficam somente no discurso) construir uma nova mitologia que organize um sistema de crenças e restitua o sentido para os atos de suas vidas. Porém, o fracasso pode ser mais que um tema na narrativa de Arlt, o fracasso pode ser lido como um plano de construção narrativa onde só se pode narrar a partir do fracasso, a narrativa só acontece porque os personagens fracassam.

A construção dos narradores artianos não compactua com a ideia de dar um sentido à trama que proporcione o acesso rápido e previsível ao significado do texto. A escrita de Arlt resiste à *metafísica*, termo utilizado por Jacques Derrida para descrever sistemas que necessitam de uma origem primeira capaz de construir uma hierarquia de significados. Derrida discute, a partir da *desconstrução*, a ideia de que a Filosofia Ocidental e sua linguagem almejam o acesso imediato ao significado do texto privilegiando a presença sobre a ausência.

Em todos os romances de Roberto Arlt observamos que para que a narrativa aconteça, é necessário que se cometa uma transgressão ou que se fracasse. O primeiro capítulo de seu primeiro romance intitulado *El juguete rabioso* (1926) chama-se “Los ladrones”; nele o protagonista Silvio Astier começa a narrar em primeira pessoa suas aventuras pelo mundo do delito inspiradas em suas leituras da “literatura bandoleira”: “Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia” (ARLT, 1981, p. 17). Fascinado pelos livros que lê, Silvio procura alguns amigos para construir sua própria história bandoleira e em todo o primeiro capítulo, a partir de cada infração do grupo, a narrativa vai sendo construída e a transgressão é necessária para que o narrador protagonista possa enunciar.

No segundo e terceiro capítulos, intitulados “Los trabajos y los días” e “El juguete rabioso”, o leitor percebe que Silvio fracassa em seu projeto de ser um bandido como Rocambole, seu personagem literário favorito: “Yo ya había leído los cuarenta y tantos tomos que el vizconde de Ponson du Terrail escribiera acerca del hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de la alta escuela” (ARLT, 1981, p. 22). Aos 15 anos e em estado de extrema pobreza, a mãe pede a Silvio que trabalhe. A partir desse momento Silvio muda de bairro, deixa de ver os amigos e começa a trabalhar numa casa de compra e venda de livros usados, lugar onde passa por muitas privações e é humilhado frequentemente - “¡Oh, ironía!, y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!” (ARLT, 1981, p. 82). A literatura que antes inspirava os sonhos do protagonista, agora mostra sua faceta comercial e o fracasso nesse momento passa a ser o fator desencadeador do relato. Silvio em todo o segundo e terceiro capítulos irá narrar todas as privações, humilhações e misérias de sua existência.

No quarto e último capítulo, “Judas Iscariote”, Silvio relata suas piores angústias e humilhações de indivíduo fracassado enquanto trabalha como vendedor de papel para embrulho nas ruas imundas do arrabalde portenho. O personagem percorre os mercados de peixes e verduras onde conhece o Rengo, um manco, cuidador de carros que gosta de contar histórias sobre o arrabalde, memórias de roubos e

assaltos à luz do dia e aventuras de *compadritos* como os irmãos Arévalo e Cabecita de Ajo. Esse é o capítulo mais intrigante da narrativa não somente no que se refere ao enredo, mas em termos de elaboração narrativa. Silvio inicia uma amizade com Rengo, os dois narram suas histórias de privações e divagam sobre as mazelas da existência até que o guardador de carros convida Silvio a participar de um assalto à casa de um engenheiro, ato que mudaria suas vidas.

O Rengo tem tudo planejado, sua mulher é cúmplice, o plano é brilhante, tem tudo para funcionar. O leitor supõe que finalmente os personagens abandonarão sua condição de miseráveis e haverá uma mudança de rumo no enredo. Entretanto, sem esboçar motivo Silvio Astier relata que, no dia combinado para o assalto, foi até a casa do engenheiro e denunciou o companheiro, não aceitou dinheiro com a denúncia, não lucrou financeiramente, aparentemente não obteve vantagem alguma com o ato. Escolheu fracassar no plano de ganhar dinheiro e mudar de vida.

Arsenio Vitri me recibió en su escritorio. Estaba pálido y sus ojos no me miraron al decirme:

— Siéntese.

Inesperadamente, con voz inflexiva me preguntó:

— ¿Cuánto le debo por sus servicios?

— ¿Cómo...?

— Sí, ¿cuánto le debo...?, porque a usted sólo se le puede pagar.

Comprendí todo el desprecio que me arrojaba a la cara.

Palideciendo, me levanté:

— Cierto, a mi sólo se me puede pagar. Guárdese el dinero que no le he pedido. Adiós.

— No, venga, siéntese... ¿dígame, por qué ha hecho eso?

— ¿Por qué?

— Sí, ¿por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?

Enrojado hasta la raíz del cabello, le respondí.

— Es cierto... Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... de destrozar para siempre la

vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos (ARLT, 1981, p. 217-218).

Observando o trecho acima e no decorrer da trama o leitor não consegue identificar os motivos que levaram Silvio Astier a trair o companheiro, já que ele seria um dos maiores beneficiados com o roubo. Durante toda a história se observa o poder devastador da miséria na “vida” do personagem, não se encontra justificativas nem sentido para o desfecho da história. O que significaria a delação do amigo dentro do contexto da história narrada? É nesse momento que percebemos que a busca do sentido e do significado do texto é irrelevante, Silvio Astier decide fracassar no plano para poder continuar narrando, para ter o que contar, para não fechar o sentido do texto. A delação nesse caso poderá ser vista como um dispositivo da máquina narrativa e esse mecanismo é encontrado também em *Los siete locos*. No início da narrativa desse romance, o leitor sabe que o protagonista Erdosain está prestes a ser preso por um roubo que cometeu na empresa onde trabalhava e o delito só foi descoberto, porque Barsut, o primo de sua esposa, que também trabalhava na mesma empresa, o delata aos patrões.

Nos romances de Arlt os fatos narrados em si pouco importam, os motivos se dissolvem dentro de uma maquinaria narrativa que trabalha com um forte jogo de sistemas de enunciação e essa máquina tem seu funcionamento elevado ao extremo em *Los siete locos* (1929) e *Los lanzallamas* (1931). Esses dois livros compõem o díptico arltiano onde quase nada acontece, tudo é discurso, enunciação, na maior parte do texto os personagens falam para si mesmos em uma narrativa introspectiva, sustentada por monólogos interiores.

Em *Los siete locos* um narrador em terceira pessoa começa a contar a história de Augusto Remo Erdosain. Nos primeiros parágrafos do romance o leitor se depara com as seguintes informações: “Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde. [...] – Tenemos la denuncia de que usted es un estafador, que nos ha robado seiscientos pesos” (ARLT, 2000, p. 7). A narrativa mais uma vez se inicia a partir de um delito, a princípio uma voz em terceira pessoa reveza-se com a voz de Erdosain reproduzida em discurso direto, e intercalando-se irão construindo o relato, juntamente com as vozes de outros personagens.

O argumento inicial da trama consiste em descrever as andanças de Erdosain pelas ruas de uma Buenos Aires avassaladora, em busca do dinheiro para repor a quantidade roubada na companhia açucareira em que trabalhava para que não fosse preso. O protagonista dialoga com alguns personagens no intento de conseguir o dinheiro emprestado e a discussão sobre a necessidade de roubar desencadeia outros debates sobre temas diversos. A narrativa de *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é marcada por uma série de encontros entre personagens, e esses relatos compostos de diálogos e monólogos revelam confissões, planos e ideias de revoluções diversas. A transgressão de Erdosain dá voz aos personagens, porém o fato em si vai sofrendo apagamento durante a história, o leitor “esquece” a história que estava sendo contada ao percorrer o texto, está imerso em um turbilhão de vozes que discursam sem parar.

As vozes narrativas nesses dois romances de Arlt discursam movimentando diferentes sistemas de enunciação. O texto é construído por uma série de encontros dessas vozes, fazendo com que a narrativa funcione por articulação, corte, superposição e decomposição. O primeiro encontro do texto acontece entre Erdosain e o farmacêutico Ergueta, e é nesse momento em que o leitor observa o primeiro relato-confissão:

Y Erdosain, tomándolo de un brazo a Ergueta, exclamó:

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

El farmacéutico guiñó lentamente el párpado izquierdo y 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 desean los hombres. ¿No sos vos el fraudulento y el lobo que diezma el rebaño?...

—Pero, decíme, ¿vos no podés prestarme esos seiscientos pesos?

El otro movió lentamente la cabeza: —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, turríto, rajá (ARLT, 2000, p.21-22).

Após ter seu pedido negado por Ergueta, Erdosain continua em busca da solução para o problema. A negação nesse caso dará início à movimentação da engrenagem que rege o sistema de enunciação, o personagem irá se deslocar no tempo e no espaço. É importante ressaltar que a voz em terceira pessoa narra o percurso do protagonista pela cidade de Buenos Aires e, neste momento, ela se identifica através de notas de pé de página como comentador e cronista, fato que discutiremos mais adiante. Porém, o percurso de Erdosain e dos outros personagens é textual, construído de discursos articulados onde a voz do Astrólogo é de suma importância.

O segundo e o mais importante encontro da história acontece entre Erdosain e o Astrólogo, personagem idealizador da sociedade secreta. A partir desse encontro o discurso do Astrólogo começa a realizar superposições ao discurso de Erdosain, fazendo com que perca força:

Erdosain recordó la misión que lo llevó a la casa del Astrólogo, y dijo:

–Tendría que hablar con usted...

–Un momentito... estoy en seguida con usted – y siguió –: El poder de esta sociedad no derivará de que los socios quieran dar, sino de lo que producirán los prostíbulos anexos a cada célula. Cuando yo hablo de una sociedad secreta, no me refiero al tipo clásico de sociedad, sino a una supermoderna, donde cada miembro y adepto tenga intereses, y recoja ganancias, porque sólo así es posible vincularlos más y más a los fines que sólo conocerán unos pocos. Este es el aspecto comercial. Los producirán ingresos como para mantener las crecientes ramificaciones de la sociedad. En la cordillera estableceremos una colonia revolucionaria. Allí, los novicios seguirán cursos de táctica ácrata, propaganda

revolucionaria, ingeniería militar, instalaciones industriales, de manera que estos asociados el día que salgan de la colonia puedan establecer en cualquier parte una rama de la sociedad... ¿Me entiende? La sociedad secreta tendrá su academia, la Academia para Revolucionarios.

El reloj suspendido del muro dio cinco campanadas. Erdosain comprendió que no podía perder más tiempo, y exclamó:

–Perdone que lo interrumpa. He venido para un asunto grave. ¿Tiene usted seiscientos pesos? (ARLT, 2000, p. 37).

Os planos de revolução do Astrólogo agem como cortes no fluxo de consciência do protagonista que utiliza na maior parte do tempo monólogo interior. Enquanto o Astrólogo planeja a ação, Erdosain permanece imóvel em suas zonas de angústia, porém tudo é discurso, não há ação efetiva sendo narrada. Erdosain é o protagonista da história, mas é o discurso do Astrólogo a peça principal que move a máquina narrativa.

O Astrólogo inicia seu discurso sobre como construir a sociedade secreta no subtítulo “El Astrólogo” (pg. 33), que é retomado passados alguns subtítulos em “La propuesta” (pg. 88), segue em “El discurso del Astrólogo” (pg. 140) e termina a explicação em “La farsa” (pg. 157). A partir desse momento o personagem passa a discutir durante toda narrativa os detalhes sobre o plano e como os outros personagens poderão fazer parte dele. O discurso do Astrólogo rompe a estrutura narrativa em forma de relatos-confissões (enunciador-receptor) que vinha sendo utilizada até o momento, e começa a operar o discurso de um enunciador para muitos receptores. O discurso assim operado rompe com a linearidade dos fatos narrados, desloca tempo e espaço, faz um grande corte na narrativa.

O projeto do Astrólogo na narrativa, ao contrário do que a maior parte dos críticos afirma, pode não ser um projeto ideológico que move um discurso social e político que servirá para criticar a moral da sociedade argentina, mas também um projeto narrativo. Seu projeto revolucionário pode não ser lido somente como um tema, mas como uma engrenagem que produz ficção, o personagem discursiva sistematicamente, cria condições para sustentar esse discurso e consegue colocá-lo em prática a partir do momento que interage com as vozes de

outros personagens. Ao interagir com a voz enunciativa do Astrólogo os demais personagens se movem na narrativa, ganham corpo, voz, tempo, espaço e executam ações.

Outro importante encontro que observamos no decorrer do enredo é o que ocorre entre Erdosain e Arturo Haffner, também conhecido como el Rufián Melancólico. O Astrólogo apresenta Haffner a Erdosain quando visita-o pela primeira vez em sua chácara:

–Erdosain, le voy a presentar a Arturo Haffner.

En otra oportunidad, el fraudulento hubiérale dicho algo al hombre que el Astrólogo llamaba en su intimidad el Rufián Melancólico, quien, después de estrechar la mano de Erdosain, se cruzó de piernas en el sillón, apoyando la azulada mejilla en tres dedos de uñas centellantes. Y Erdosain remiró aquel rostro casi redondo, con laxitud de paz, y en la que sólo denunciaba al hombre de acción de chispa burlona, movediza, en el fondo de los ojos, y ese movimiento de levantar una ceja más que otra al escuchar al que hablaba. Erdosain distinguió a un costado, entre el saco y la camisa de seda que usaba el Rufián, el cabo negro de un revólver. Indudablemente, en la vida, los rostros significan poca cosa (ARLT, 2000, p. 35).

Após a apresentação, o Astrólogo e Haffner praticamente ignoram a presença de Erdosain e continuam discursando sobre como colocar em prática os planos da sociedade secreta, até que Erdosain desesperado interrompe o discurso dos dois e pede o dinheiro do roubo emprestado ao Astrólogo. A discussão toma outro caminho, agora os personagens fazem perguntas a Erdosain sobre como cometeu o delito. Mostrando impaciência, diz: “Pero, ¡qué diablo!, yo no he venido aquí para dar explicaciones, ¿saben? Lo que necesito es plata, no palabras” (ARLT, 2000, p. 41). É quando o Rufián Melancólico oferece um cheque a Erdosain para o pagamento da dívida e ele o aceita.

Esse momento marca o ingresso de Erdosain na sociedade secreta e a decomposição do argumento inicial da história: Erdosain não precisará mais perambular pela cidade à procura do dinheiro para repor a quantia roubada, precisará de palavras e discursos para construir o

mundo idealizado pelo Astrólogo. Observemos o seguinte trecho do relato:

Erdosain recogió el cheque, y sin leerlo lo dobló en cuatro pliegos, guardándolo en su bolsillo. Todo había ocurrido en un minuto. El suceso era más absurdo que una novela, a pesar de ser él un hombre de carne y hueso. Y no sabía qué decir. Ya no los debía, y el prodigio lo había obrado un solo gesto del Rufián. Este acontecimiento era un imposible de acuerdo con la lógica que rige los procedimientos corrientes, y sin embargo había ocurrido (ARLT, 2000, p. 42-43).

Logo na página 42 o personagem consegue resolver o que parecia ser o conflito maior da história em se tratando de enredo. O narrador comenta que “o ocorrido era mais absurdo que um romance”, faz referência ao processo de escrita deixando subentendido que na ficção é possível criar qualquer argumento para que a narrativa se desenvolva e ainda afirma que o ocorrido “era impossível de acordo com a lógica que regiam os procedimentos correntes”, visto que até o momento o personagem encontrava-se em extrema angústia, sem expectativa alguma de reverter os acontecimentos. Entretanto, a lógica dos fatos narrados é dispensável em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, Erdosain consegue o dinheiro para poder narrar, para ganhar voz ativa dentro do texto, para interagir com o discurso do Astrólogo. A leitura do texto nesse momento pode partir não somente do tema, da história propriamente dita, mas da construção narrativa, porque não há o que se contar nesses romances de Arlt, há palavras, discursos que se encontram, processos de escrita que como em toda produção maquínica se reproduzem.

Como havíamos mencionado anteriormente, a voz narrativa em terceira pessoa que aparece nas primeiras linhas de *Los siete locos*, na página 54 do romance, se identifica pela primeira vez como um personagem “onisciente”: “A las ocho de la noche llegó a su casa. – El comedor estaba iluminado... Pero expliquémonos – dijo Erdosain –, mi esposa y yo habíamos sufrido tanta miseria, que el llamado comedor consistía en cuarto vacío de muebles” (ARLT, 2000, p. 54). Nesse trecho percebemos a presença de um receptor que ouve as confissões de

Erdosain, ou seja, o protagonista não narra e sim tem seu discurso reproduzido. Mais tarde saberemos através de notas de rodapé que esse receptor é um comentador, como ele próprio se autodenomina na primeira nota que surge no texto: “Nota del comentador: Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen a cometer no existiría en el en una forma subconsciente, lo que explicaría su pasividad frente a la agresión de Barsut” (ARLT, 2000, p. 80). Mais adiante a voz narrativa em terceira pessoa também se autodenominará “cronista”, só que dessa vez no corpo do texto: “El cronista de esta historia no se atreve a definirlo a Erdosain, tan numerosas fueron las desdichas de su vida, que los desastres que más tarde provocó en compañía del Astrólogo pueden explicarse por los procesos psíquicos sufridos durante su matrimonio” (ARLT, 2000, p. 110).

Sendo assim, o leitor supõe que o comentador/cronista está narrando a partir do seu ponto de vista uma história supostamente contada e escrita em um diário pelo protagonista Erdosain. A voz narrativa que no começo do romance está submersa no que conta se apresenta com diferentes nomes – comentador, cronista, narrador – e interfere no que está sendo contado ao realizar análises sobre o personagem e interpretar os fatos. Aparecem no texto ao todo 22 notas (encontradas nas páginas 80, 99, 104, 105, 121, 140, 161, 165, 279, 308, 329, 405, 420, 424, 447, 476, 478, 490, 532, 539, 552 e 583) distribuídas entre os dois romances e essas notas também funcionam como corte na narrativa.

O comentador/cronista em seu papel de narrador é quem vai assumir a escritura do texto, escutará o relato, organizará a história, irá interagir com Erdosain, interrompendo-o algumas vezes, ou solicitará explicações, anotará o que ouve, para finalmente reescrever. Sabemos a partir deste momento que a voz de Erdosain é reproduzida de forma indireta, existe agora um sujeito que enuncia também como personagem da história, logo o sentido do texto estará sempre comprometido com o ponto de vista desse enunciatador. Porém, vejamos como Arlt joga com a ideia de busca de sentido do texto através do sistema enunciativo, sua escritura é um jogo. De acordo com Jacques Derrida,

Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o

advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem (2008, p. 8).

Muitas vezes não percebendo o jogo narrativo, o leitor identifica as diferentes vozes no texto e se pergunta: - Quais são os meios disponíveis para “acessar” o sentido do texto em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*? Ele pode, assim, identificar três caminhos diferentes para tal tarefa: a reprodução das palavras de Erdosain pelo comentador/cronista, a consulta a outras vozes narrativas que não sejam a do protagonista, e a interpretação ou dedução dos fatos narrados. Sobre a reprodução do relato de Erdosain pelo comentador/cronista, identificamos com precisão no final do texto o tempo e as circunstâncias do relato, conforme se pode observar no seguinte trecho:

Quando la raya amarilla de sol, que se deslizaba por el piso, llegó hasta su pie calentándole el cuero del zapato, salió de la lechería, dirigiéndose a mi casa. Permaneció allí tres días y dos noches. En ese intermedio me confesó todo. [...] Erdosain quedábase sentado en el borde de una silla, la espalda arqueada, los codos apoyados en las piernas, las mejillas enrejadas por los dedos, la mirada fija en el pavimento. Hablaba sordamente, sin interrupciones, como si recitara una lección grabada al frío por infinitas atmósferas de presión en el plano de su conciencia oscura. El tono de su voz, cuales fueran los acontecimientos, era parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj. Si se le interrumpía no se irritaba, sino que recomenzaba el relato, agregando los detalles pedidos, siempre con la cabeza inclinada, los ojos fijos en el suelo, los codos apoyados en las rodillas. Narraba con lentitud derivada de un exceso de atención, para no originar confusiones. [...] Resultaba asombrosa su resistencia. Conversaba hasta dieciocho horas por día. Yo

tomaba notas urgentemente. Mi trabajo era penoso, porque tenía que trabajar en la semioscuridad. Erdosain no podía tolerar la luz. Le era insoportable (ARLT, 2000, p. 589/591).

Erdosain narra metódico como uma engrenagem de um relógio, uma máquina narrativa, e o comentador/cronista afirma que anotou o relato-confissão do protagonista, supostamente organizou e estruturou o texto a partir dessas anotações, porém, muito antes, na página 310 de *Los lanzallamas* também faz referência a um diário de Erdosain ao qual teve acesso: “En una especie de diario, en el que Erdosain anotaba sus sinsabores — y que el cronista de esta historia utiliza frecuentemente en lo que se refiere a la vida interior del personaje — encontró anotado...” (ARLT, 2000, p. 310). Sendo assim, o comentador/cronista escreve a história baseado na reescritura de suas anotações do relato de Erdosain e em um suposto diário que o protagonista teria deixado.

Levando em consideração que a busca do sentido do texto está diretamente ligada à ideia de veracidade, se o leitor escolher encontrar o sentido dos romances pela primeira via, a reprodução das palavras de Erdosain, a única “veracidade” a que terá acesso será a do comentador/cronista. É importante acrescentar que a visão é incompleta, ele não tem acesso a todas as informações sobre todos os personagens e acontecimentos, ele recria a narrativa. Sabemos que o comentador/cronista também ouve uma versão de parte da história de Elsa fato que menciona em uma nota, e do personagem Advogado no subtítulo “El abogado y el Astrólogo”, como se pode observar no seguinte trecho: “— Nunca vi palidecer a un hombre de esa manera — diría más tarde el Abogado —. Creí que el Astrólogo iba a matarme, pero levantó el brazo, se enjugó la saliva del rostro, echó la mano al bolsillo, sacó un reloj, y consultándolo, con voz calmosísima me dijo: Es muy tarde. Hoy he hablado mucho. Es mejor que se vaya”. Y entonces yo me fui (ARLT, 2000, p. 387). Essas são versões dos fatos reproduzidas pelo comentador/cronista que parece consultar quase todas as vozes que aparecem no texto.

O comentador/cronista (re)constrói a história de Erdosain do modo como ele imagina que os fatos aconteceram, é a ficção dentro da ficção, ou seja, sua leitura dos fatos. Então como encontrar um sentido

unívoco e verídico do texto se este foi supostamente narrado pelo protagonista e reproduzido por outro personagem através de fragmentos já escritos? O texto se decompõe no decorrer da narrativa e por mais que o leitor tente “montar” a história através dos relatos, será sempre uma nova versão com significados plurais. O próprio texto desmonta a ideia de veracidade, afinal quem conta a história: Erdosain ou o comentar/cronista?

Ao escolher a interpretação dos fatos narrados para acessar o sentido do texto, o leitor também tende a uma leitura parcial. A experiência da leitura vai além da interpretação, um texto nunca será totalmente acessível ao leitor e, para que faça sentido, não é necessário que o leitor encontre uma causa transcendente que o justifique, porque, como afirma Liliana Reales,

O texto, na sua materialidade opaca, nunca é simultâneo ao que lê, nunca é transparente à leitura, nunca chegará a pertencer-nos. Um texto comunica a descontinuidade fundamental entre ele e quem o lê; ele nunca poderá fazer-se presente do mesmo modo que nunca estará inteiramente presente quem lê no momento em que lê e do mesmo modo em que nunca estará inteiramente quem escreve no momento em que o faz (2009, p. 19).

Em uma das notas de pé de página, o comentar/cronista também faz referência ao relato que escreve, denominando-o crônica:

Nota del comentar. – Más tarde con motivo de los sucesos que se desarrollaron y que ocupan las partes posteriores de esa crónica, tuve la oportunidad de conversar con Elsa, por cuyo motivo he adoptado en esa parte de la crónica el diálogo directo, que puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron (ARLT, 2000, p. 420).

Cabe ressaltar a proximidade da narrativa de Roberto Arlt com esse gênero literário, pois a crônica ou folhetim é um relato em que se relacionam tempo e memória e o comentador/cronista organiza cronologicamente os fatos narrados. Em *Los siete locos*, *Los lanzallamas* e em *El juguete rabioso*, como em outros textos de Arlt, aparecem referências a notícias de jornais, principalmente à crônica policial. Silvio Astier descobre que seu amigo Enrique, o falsificador, foi preso através da leitura de uma crônica de jornal: “En eso Enrique reacciona, le pregunta de dónde son esos miles, y no supo qué contestar; van al banco y allí en seguida se enteraron de todo. —Es colosal. —Increíble. Yo leí toda la crónica de eso en El Ciudadano, un diario de allí” (ARLT, 1981, p. 172). O assassinato da Bizca também é noticiado pelos jornais nas páginas de crônicas policiais, ressaltando o caráter sensacionalista da crônica, como se pode observar na seguinte passagem:

Los titulares de las noticias abarcaban una y dos páginas. De la mañana a la noche, los cronistas policiales trabajaban amarrados a la máquina de escribir. El día sábado casi todos los diarios de la tarde se convirtieron en álbumes de fotografías macabras. Los reporteros cenaron viandas frías, escribiendo entre bocado y bocado nuevos pormenores de la tragedia. La fotografía de Erdosain campeaba en todas las páginas, con las leyendas más retumbantes que pudiera inventar la imaginación humana (ARLT, 2000, p. 591).

Rengo, o traído de *El juguete rabioso*, é preso porque os policiais encontraram em sua casa recortes de jornais que o personagem guardava em uma caixa junto ao revólver e relacionaram os planos de assalto à casa do engenheiro a essas notícias policiais, conforme se pode observar no seguinte parágrafo:

En un cajón de querosene, con algunos trapos viejos, hallaron un revólver y en el fondo, oculto casi, recortes de periódicos. Referían un asalto cuyos autores no había individualizado la policía. Como las noticias de los periódicos trataban del

mismo delito, se supuso con razón que el Rengo no era ajeno a esa historia, y precaucionalmente fue detenido el Pibe, es decir, se le envió con un agente a la comisaría de la sección (1981, p. 213).

O Astrólogo também explorava em seu discurso de revolução o caráter sensacionalista da crônica policial. Supunha que para disseminar suas ideias revolucionárias precisaria apenas de uma notícia de jornal: “Con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros. Hay varios diarios que rabian por venderse o explotar un asunto sensacional. Y nosotros les daremos a todos los sedientos de maravillas un dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la Biblia” (ARLT, 2000, p. 148). Copiar relatos da bíblia: observamos nesse trecho a menção ao livro-raiz ao qual se atribui a geração de uma literatura consistente e “verdadeira” que traz como referência a literatura clássica.

A relação entre crônica policial e romance se estreita ainda mais ao fim de *Los lanzallamas*, onde a morte de Erdosain é narrada duas vezes, primeiramente pelo Secretário, um editor de jornal, depois pelo próprio comentarista/cronista no Epílogo. Nessa passagem da história, o editor recebe a notícia da morte de Erdosain e podemos observar como Roberto Arlt utiliza-se de uma estratégia narrativa, o entrelaçamento dos gêneros crônica e romance, para promover uma quase fusão de gêneros, questionando a ideia de que o romance esteja diretamente relacionado à norma culta ao combiná-lo com um gênero destinado às massas que é a crônica policial publicada por jornais.

Logo no início do parágrafo o leitor observa que o editor chefe do jornal atende a um telefonema de um correspondente local que avisa que Erdosain se suicidou dentro de um trem. O editor recebe o telefonema dentro da redação do jornal em meio ao ruído das máquinas de impressão e a conversa telefônica é reproduzida quase que mecanicamente, com a repetição de diversas palavras:

En un rincón repiquetea débilmente la campanilla del teléfono. — Para usted, Secretario — grita un hombre. Rápidamente, el Secretario se acerca. Se pega al teléfono. — Sí, con el Secretario. Oigo... Hable... Más fuerte, que no se oye nada... ¿Eh?... ¿Eh?... ¿Se mató Erdosain?... Diga... Oigo... Sí... Sí... Sí... Oigo... Un momento... ¿Antes de Moreno?... Tren... Tren número. Un

momento... —el Secretario anota en la pared el número 119 —. Siga... Oigo... Un momento... Diga... Pare la máquina... Diga... Sí... Sí... Va en seguida. El Capataz le hace una señal al Jefe de Máquinas. Este aprieta un botón marrón. El ruido del oleaje merma en el taller. Resbala despacio la sábana de papel. La rotativa se detiene. Silencio mecánico (ARLT, 2000, p. 594).

A presença da máquina impressora na cena em que o editor escreve o relato que ouve do correspondente nos remete à ideia da escrita como máquina. A máquina de impressão que trabalha incessantemente no ambiente entra em conflito com a máquina de escrita personificada na figura do editor. Ao não conseguir ouvir com clareza o interlocutor ao telefone, o editor reproduz mecanicamente o relato, como se não houvesse qualquer afecção com relação ao que se escreve. As repetições: “Un momento... Un momento...”, “Sí... Sí... Sí...”, “Oigo...Oigo...Oigo...Oigo...”, “¿Eh?... ¿Eh?...”, “Tren... Tren...” repassam a impressão de uma engrenagem em movimento, assim como a escrita é movimento, repetição e deslocamento.

A expressão “silêncio mecânico” também pode ser pensada no exercício da escrita de Arlt. Como definir um silêncio mecânico no texto? Esse silêncio que não é do mesmo tipo do silêncio no vazio, que não se pode buscá-lo de imediato, que não se repete, que não pode ser retomado, ao contrário, o silêncio mecânico é repetitivo, aquele que se dá quando a máquina é desconectada, quando o fluxo se detém, quando a engrenagem pára de maquinar. O silêncio mecânico na narrativa alrtiana se dá quando a máquina narrativa opera alguns de seus cortes.

A expressão encontrada na penúltima página do texto, antes do epílogo, nos remete à ideia da interrupção do fluxo narrativo, a narrativa é silenciada e entra em cena a crônica policial de um jornal que narra o destino final do protagonista, acontecendo a ficcionalização da crônica. Erdosain suicida-se e calam-se as vozes que até então movimentavam a trama, resta agora somente a voz do comentador-cronista que diz reconstruir o suicídio do protagonista: “Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche com Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio” (2000, p. 596).

A voz narrativa nesse momento alega investigar o ocorrido que foi relatado através de uma notícia de jornal e relatado por testemunhas que presenciaram o fato, assim reescreve o momento do suicídio acrescentando outras informações ao que já havia sido anteriormente narrado. Observamos novamente um corte no fluxo da narrativa, a notícia da morte do protagonista no jornal é recontada por quem supostamente narra a história e esse processo de reescritura do que já foi contado dá continuidade ao fluxo, a máquina entra em movimento agora através de outra voz narrativa, outra perspectiva, porém em conexão com o que foi narrado anteriormente. O contar e o recontar neste caso se confundem já que primeiramente o comentarista diz narrar a história, o suicídio do protagonista por primeira vez não é narrado por ele, porque o leitor tem conhecimento do mesmo através do jornal, e para reassumir a voz narrativa o comentarista reescreve sua versão do que foi narrado, curiosamente com características de crônica policial.

Longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como continuidade ideal. É que, como vimos, toda máquina é máquina de máquina. A máquina só produz um corte de fluxo se estiver conectada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo. (...) Em suma, toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada. É esta a lei da produção de produção. Por isso no limite das conexões transversais ou transfinitas, o objeto parcial e o fluxo contínuo, o corte e a conexão se confundem num só (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 55).

Essa estratégia narrativa utilizada por Arlt, a ficcionalização da crônica jornalística, é talvez uma das mais inovadoras encontradas nos textos escritos na época, porque alguns dos personagens de seus romances aparecerem nas páginas das crônicas policiais dentro da história. Esse deslocamento de gêneros também pode ser considerado um processo de *desterritorialização* na narrativa, conceito discutido por Gilles Deleuze que já comentamos anteriormente. Como já mencionamos, o leitor sabe do suicídio de Erdosain através do jornal:

El Secretario se acerca rápidamente al escritorio del taller y escribe en un trozo de papel cualquiera: «En el tren de las nueve y cuarenta y cinco se suicidó el feroz asesino Erdosain». Le alcanza el título a un chico, diciendo: — En primera página, a todo lo ancho. Escribe rápidamente en otro trozo de papel sucio: «En momentos de cerrarse esta edición, nuestro corresponsal en Moreno nos informa telefónicamente — el Secretario se detiene, enciende la colilla y continúa — que el feroz asesino de la niña María Pintos y cómplice del agitador y falsificador Alberto Lezin, cuya detención se espera de un momento a otro, se suicidó de un balazo en el corazón en el tren eléctrico número 119, poco antes de llegar a Moreno. Se carece por completo de detalles. Al lugar del hecho se han trasladado los empleados superiores de investigaciones de la Capital y Provincia, así como el juez del crimen de La Plata. En nuestra edición de mañana daremos amplios detalles del fin de este trágico criminal, cuya detención no podía demorar...». El Secretario tacha las palabras “cuya detención no podía demorar” y punto y aparte agrega: «Espérase con este hecho que la investigación para aclarar los entretelones de la terrible banda de Temperley entrará en un franco camino de éxito. En nuestra edición de mañana daremos amplios detalles». Le entrega el papel al hombre vestido de azul, diciéndole: — Negra, cuerpo doce, sangrado (ARLT, 2000, p. 594).

O desterritorializar-se da crônica jornalística na literatura de ficção pode ser visto como uma inovação porque sabemos que as diferenças entre esses dois gêneros textuais são bem pontuais, a literatura mostra enquanto o jornalismo diz, o jornalismo sintetiza, clausura, enquanto a literatura amplia o sentido, um passa pela experiência e outro pela informação.

Observamos também que a notícia de jornal dialoga diretamente com a trama quando uma crônica policial dentro do texto sugere que Alberto Lezin, conhecido pelo leitor como Astrólogo, poderá ser preso a qualquer momento e que a investigação sobre a morte de Erdosain irá esclarecer os crimes “cometidos” pela sociedade secreta na chácara do Astrólogo. Entretanto, o leitor sabe que os crimes não têm relação direta com os planos do Astrólogo, a sociedade secreta só existia no discurso, os assassinatos formam parte de uma rede de acontecimentos descontextualizados dentro do enredo, mas que servirão como dispositivos disparadores ou contentores da narrativa.

Por exemplo, Barsut tem a morte forjada como estratégia do Astrólogo para inserir Erdosain na sociedade secreta, o Rufián Melancólico morre assassinado por um rival de profissão. Sua morte desencadeia uma contenção no discurso do Astrólogo que perde um de seus maiores interlocutores. Bromberg é assassinado por Barsut porque tenta matar o Astrólogo, personagem que simplesmente não pode morrer por causa da construção da engrenagem narrativa, a morte do Astrólogo culminaria praticamente na “morte” do romance, e Erdosain assassina a Bizca sem motivo aparente: “El asesino permaneció un tiempo incontrolable acurrucado en su ángulo. Si algo pensó, jamás pudo recordarlo” (ARLT, 2000, p. 587). Neste caso, é inútil ou mesmo dispensável para a trama que se encontre um sentido que justifique qualquer um dos assassinatos, acreditamos que só podem ser explicados se pensados como estratégia narrativa. Qualquer tentativa de busca do sentido para os fatos narrados pode ser questionada pelos próprios argumentos do enredo.

A narrativa em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é construída de discursos e se decompõe a partir do momento que essas vozes vão se calando no decorrer da história. O primeiro fato que contribuirá para a decomposição narrativa e a desintegração do mundo constituído pelo Astrólogo juntamente com os outros personagens, é a morte do Rufián Melancólico, personagem incumbido do financiamento do projeto da sociedade secreta. É nesse momento que o discurso do Astrólogo começa a perder força pela eliminação de um de seus mais importantes interlocutores. A morte do Rufián Melancólico é o primeiro de muitos acontecimentos que culminam no fim da sociedade secreta e no silenciamento dos personagens que ocorre gradativamente com o assassinato de Bromberg, a fuga do Astrólogo e Hipólita, o assassinato da Bizca e o suicídio de Erdosain.

CAPÍTULO 3

MÁQUINAS, CARTOGRAFIAS, DESEJO, MONSTROS, CORPO E *CORPUS*

3.1. A escrita maquínica de Roberto Arlt

Neste capítulo discutiremos os conceitos *máquina* e *desterritorialização* na literatura de Roberto Arlt, segundo as definições propostas por Jacques Derrida, Paul De Man, Gilles Deleuze e Félix Guattari, abordaremos também a concepção de mapa na narrativa e de leitor como *operador desejante*. Também discutiremos como a ideia de “monstro” aparece na produção literária de Arlt, além de discutir a relação entre corpo e *corpus* nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*.

Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia* (2004) discutem o conceito de máquina:

Isto funciona por toda a parte: umas vezes sem parar, outras descontinuamente. Isto respira, isto aquece, isto come. Isto caga, isto fode. Mas que asneira ter dito *o* isto. O que há por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite e a boca uma máquina que se liga com ela. A boca do anoréxico hesita entre uma máquina de comer, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma). É assim que somos todos ‘bricoleurs’, cada um com suas pequenas máquinas. Uma máquina órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes. O presidente Schreber tem raios de sol no cu. Ânus solar. E podem ter a certeza de que isto funciona. O presidente Schreber sente qualquer coisa, produz alguma coisa, e é capaz de teorizar. Algo se produz: efeitos de máquinas e não de metáforas (2004, p.7, grifo do autor).

De acordo com Deleuze e Guattari a máquina é definida por um sistema de cortes que se relacionam por um fluxo contínuo, ou seja, máquinas são máquinas de outras máquinas, “há por todo o lado

máquinas produtoras ou desejantes, máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer” (2004, p. 8). Os filósofos relacionam máquina e desejo e trabalham o desejo como máquina onde o desejo faz funcionar a máquina. A máquina desejanse exclui qualquer ideia de sentido único, é apenas uma engrenagem que produz efeitos e usos. Para Deleuze e Guatarri:

As máquinas desejanse são máquinas binárias, de regra binária ou regime associativo; uma máquina está sempre ligada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: <e>, <e depois>... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que se lhe une, realizando um corte, uma extracção de fluxos (o seio/ a boca). E como a primeira, por sua vez, está ligada a outra relativamente à qual se comporta como corte ou extracção, a série binária é linear em todas as direções. O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta (2004, p. 11).

É importante ressaltar que ao discutirmos a literatura de Arlt como máquina, não pensamos em procedimentos mecânicos e sim maquinicos, isso porque na mecânica uma engrenagem trabalha em ciclo onde os movimentos seguem um processo linear em que há somente repetição, já a maquinica compreende o agenciamento de várias máquinas que se relacionam entre si em fluxo contínuo, operando também com cortes.

A literatura arltiana pode ser pensada como uma engrenagem que pode funcionar de diferentes maneiras. Nos textos arltianos encontramos diversos mecanismos tecnológicos, vibrações, artefatos, movimentos mecânicos que algumas vezes são temas desenvolvidos na narrativa por inventores, arquitetos, engenheiros, farmacêuticos e químicos. Em Arlt o texto máquina elabora toda uma retórica que coloca a temática em segundo plano, originando procedimentos narrativos, elaborando outra proposta estilística.

Podemos pensar o exercício de escrita de Arlt como um maquinismo de produzir ficção, um maquinismo inorgânico que reproduz o texto impassivelmente, sem que para isso se pense em

intenção do autor. Essa possibilidade de abordagem do texto rompe com o processo de leitura hermenêutica que sugere uma interpretação única, no caso de Arlt, leituras que utilizam como método vida/obra relacionado ao contexto político, social e histórico no qual se criou o texto, ignorando outras possibilidades de leituras. Nesse caso “a leitura não poderá já estar ancorada na compreensão hermenêutica do sentido que desejaria transmitir um discurso, no caso o literário, e sim deverá estar atenta à face oculta deste, a tudo o que, na fixação de um sentido, ficou recalçado, reprimido, sedimentado” (REALES, 2009, p. 23). É difícil perceber a escrita maquina de Arlt porque há muitas leituras cristalizadas que impõem o privilégio semântico do texto e a soberania do autor. Essas leituras estão pautadas na ideia de que nos textos a vontade e a intenção do autor são leis supremas; nesse caso, Roberto Arlt é visto como o pai do texto e guardião do verdadeiro sentido da obra.

A máquina literária de Arlt desestabiliza o mundo da representação ao provocar movimentos que rompem com a ideia de literatura como sistema representativo de ascendência aristotélica, onde se prega uma escrita dualista e vertical em que há uma matriz de que sempre irá derivar uma cópia. Arlt quebra com essa verticalidade ao conceber uma escrita que opera com multiplicidades que se definem pelo fora. Segundo Deleuze e Guattari, “todas as multiplicidades são planas uma vez que elas ocupam todas as dimensões” (1995a, p. 17). Arlt trabalha em seu projeto literário com um *plano de consistência* das multiplicidades onde os movimentos que maquinam em sua escrita se espalham por toda a dimensão da obra estabelecendo conexões, linhas de fuga e desterritorializações que modificam sua natureza quando em contato com outras, como por exemplo, a desterritorialização da língua, o manual como linha de fuga, as conexões e deslocamentos dos gêneros textuais.

Alan Pauls em seu ensaio *Arlt: La máquina literária* (1989), - um dos textos críticos que mais apreciamos sobre a literatura de Arlt -, não só porque trabalha fora da perspectiva autobiográfica e histórica, mas porque propõe uma abordagem diferenciada do texto analisando-o a partir do processo de escritura para discutir a máquina que rege os textos arltianos, utiliza como referência suas *Aguafuertes* e a ideia do escritor como *bricoleur*.

Segundo o crítico, a máquina literária do escritor *bricoleur* não opera com matérias primas, mas com materiais já elaborados, com fragmentos de obras, sobras e pedaços, a regra de seu jogo de escritura é trabalhar com o que encontra a mão. O olhar do escritor assim direcionado para o material de produção irá descrever o método da máquina literária de Roberto Arlt, que de acordo com Pauls irá operar da seguinte forma: “pasear entre los restos, identificar el excedente, recolectarlo o extraerlo y, por fin, *desviarlo* de su función original, dirigirlo en otra dirección, atribuirle otro uso” (1989, p. 255, grifo do autor).

Pensamos que a ideia do escritor *bricoleur*, também discutida por Deleuze e Guattari, igualmente pode ser utilizada não somente com referência às *Aguafuertes* de Arlt, mas a todos os textos que compõem seu *corpus* literário. A escritura maquínica de Arlt diferencia-se não somente pela disparidade de elementos que a compõem, mas mais especificamente pelo desvio desses elementos de sua função primeira. A escrita de Roberto Arlt é uma escrita do desvio da língua, da norma, de ofícios, de discursos, de gênero, de enredo, ou seja, os elementos utilizados na construção narrativa frequentemente assumem outro uso diferente do convencional. O *rufián* se transforma em financiador de uma sociedade secreta, o cobrador da companhia açucareira em inventor de máquinas de guerra mortíferas, o Astrólogo em líder revolucionário, os discursos bíblicos se convertem em discursos revolucionários e políticos, a crônica policial passa a ser literatura de ficção, a literatura de ficção se transforma em manual de instruções, o plano do complot vira plano de escrita, plano de fracasso e assim por diante. A operação maquínica nesses casos não trata de substituir um componente por outro, mas de uma operação de deslocamento onde elementos heterogêneos são colocados em constante experimentação.

Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, ao ouvir o relato de Erdosain e escrever a história, o comentador/cronista também assume a autoria do texto proporcionando de certa forma o apagamento da figura do autor Roberto Arlt. Essa estratégia narrativa é inovadora porque transfere a “responsabilidade” da escritura para o personagem, tudo o que está implicado no ato de escrever, a problemática de como narrar em si, é transmitida ao personagem-autor.

Nesse caso o distanciamento entre autor e obra, criador e criação, ainda é maior porque o sistema narrativo sofre múltiplo desdobramento: um personagem (Erdosain) relata e escreve a história

para outro personagem (o comentador/cronista) que por sua vez ouve e anota o relato, consulta algumas anotações do diário de Erdosain, para em seguida reescrevê-la através do seu ponto de vista. É o comentador cronista quem organiza as informações, escolhe o léxico, dita a ordem do que é narrado, reduz, comenta, amplia, refaz, decide o que e como narrar. De acordo com Liliana Reales esse processo:

Trata de apresentar não só o narrador, o escritor e através dele, mesmo que indiretamente, todas as vicissitudes da escrita. Escrever significa reescrever, reorganizar, cortar, acrescentar, restaurar, rasurar, colar, operar “cirurgicamente” sobre um suporte (...), e assumir a responsabilidade da organização de um material que será “manipulado”, também materialmente, pela leitura crítica. A construção do narrador não só como escritor, mas também como “autor” do que lemos faz parte de um jogo de exclusão do “autor” de carne e osso (2009, p. 63).

No caso de Arlt o emprego dessa estratégia narrativa é ainda mais inventiva, porque a crítica na maioria das vezes atribuiu a “falta de estilo” do texto à figura do autor, e ao “transferir” a autoria a seus personagens é como se ele, o autor “real”, estivesse isento de qualquer “culpabilidade”, porque foi assim que o texto foi lido inicialmente: o texto apresenta erros ortográficos, léxico estranho ao vocabulário da literatura de ficção, falta de estilo por “culpa” de Arlt que não “sabe” escrever devido a sua formação precária. Se a autoria do texto é encarregada aos personagens, qual seria o papel exercido pelo autor de carne e osso? Neste caso o autor seria apenas encarregado de escolher as peças de montagem da máquina, o suficiente para que as engrenagens se movimentem e o sistema funcione sozinho, autônomo, sem afecção nem auto-afecção, isso caracterizaria um processo de funcionamento autônomo da máquina narrativa.

Jacques Derrida em *Papel Máquina* (2001) também irá discutir a ideia de texto-máquina e o fará a partir da reflexão sobre *Alegorias da leitura* de Paul De Man. De acordo com Derrida:

Quanto à máquina, ela estaria, ao contrário, fadada à repetição. Ela estaria destinada a produzir impassivelmente, insensivelmente, sem órgão nem organicidade, a ordem recebida. Em estado de anestesia, ela obedeceria ou comandaria, sem afecção nem auto-afecção, como autômato indiferente, um programa calculável. Seu funcionamento, quando não sua produção, não precisaria de ninguém (2004, p. 37).

As máquinas, engrenagens e fábricas nos textos de Roberto Arlt aparecem como cenários e objetos da modernidade e também como elementos que colaboram para a construção de uma retórica técnica que interage com as estratégias narrativas. O vocabulário técnico e os traços característicos do manual de instruções percorrem quase todos os textos arltianos. Entretanto, é preciso pensar a ideia de máquina no texto arltiano não somente como peças e paisagens da narrativa, mas a máquina enquanto texto, a máquina textual de Roberto Arlt.

De acordo com Jacques Derrida o conceito de máquina textual é produzido por Paul De Man. Derrida afirma que é como se ao mesmo tempo o termo fosse inventado e descoberto por De Man em sua leitura de Rousseau e dialoga com *Alegorias da Leitura* (1979) onde De Man comenta que:

A máquina é como a gramática de um texto, quando isolada de sua retórica, o elemento meramente formal sem o qual nenhum texto pode ser gerado. Não pode haver nenhum uso da linguagem que não seja, dentro de uma certa perspectiva, assim radicalmente formal, ou seja, mecânico, não importa a que nível de profundidade esse aspecto possa ser ocultado por ilusões estéticas e formalistas (1996, p. 328).

Paul de Man percebe o texto como um espaço de pares opostos, onde se pode perceber certa incompatibilidade de estrutura entre os tropos e o sistema gramatical. O texto existiria por sua gramática que atua antes de qualquer condição de aplicação ou interpretação, são as regras gramaticais que produzem o texto e, segundo De Man, essas

regras funcionam de uma maneira mecânica, porque se repetem, mas o texto não seria somente a sua gramática por isso não pode ser interpretado unicamente com relação a sua gramaticalidade, visto que é possível realizar várias leituras gramaticalmente corretas de um mesmo texto. Assim, o enfrentamento entre gramática e retórica dá-se na problemática da leitura.

Jacques Derrida sobre essa definição de máquina ressalta que De Man não diz que a máquina é uma gramática do texto, tampouco que a gramática do texto é uma máquina, neste caso uma seria *como* a outra a partir do momento em que a gramática é isolada da retórica de acordo com uma outra distinção. “Determina-se a máquina a partir da gramática, e vice-versa. Isolada de sua retórica, enquanto suspensão da referência, a gramática é puramente formal. Isso vale em geral: nenhum texto pode ser produzido sem esse elemento formal, gramatical ou maquinal. Nenhum texto, nem nenhuma linguagem” (DERRIDA, 2004, p. 126).

Assim, Paul De Man irá determinar que o texto é a impossibilidade de convergência das funções performativas e constativas da linguagem. Antes do sentido, da interpretação, o texto é uma máquina que desfaz continuamente a ideia de identidade, e a máquina “não apenas gera, mas também suprime, e nem sempre de um modo inocente e equilibrado. [...] As partes do texto que se destinam a ser meras adições e exemplos adquirem um poder autônomo de significação, que chega ao ponto de podermos dizer que elas reduzem o argumento principal à impotência” (DE MAN, 1996, p. 328). Ainda segundo De Man:

Na economia geral da *Rêverie*, a máquina desloca todas as outras significações e se transforma na *raison d'être* do texto. Seu poder de sugestão vai bem além de seu propósito ilustrativo, especialmente se tivermos em mente a caracterização anterior da linguagem ficcional e não motivada como *machinal*. Os padrões estruturais subjacentes de adição e supressão, assim como o sistema figurativo do texto, convergem para ela. Mal disfarçado por sua função periférica, o texto aqui representa a máquina textual de sua própria constituição e

desempenho, sua própria alegoria textual. O elemento ameaçador nesses incidentes torna-se então mais claro. O texto como corpo, com todas as suas implicações de tropos substitutivos que, em última instância, sempre levam de volta à metáfora, é deslocado pelo texto como máquina e, no processo, sofre perda da ilusão de significado (DE MAN, 1996, p. 332).

Derrida reelabora essa discussão de De Man ao repensar os conceitos de máquina e acontecimento textual. O que Derrida define como acontecimento, a função performativa do texto, não pode ser vista separadamente do funcionamento maquínico deste. Para Derrida o corpo e a experiência fazem parte do texto-máquina desde o primeiro momento do ato da escrita, e isso é o que difere em relação à diferença de estruturas entre o performativo e o constativo determinado por De Man, porque Derrida irá pensar em uma espécie de movimento performativo de promessa que antecede a operação maquínica, a promessa de se dizer algo autobiográfico, do que se sabe, do que aconteceu, independente do indecível entre a ficção e a realidade. O acontecimento também irá determinar maneiras de preservar, comunicar e legitimar produzidas pela possibilidade de repetição, citação e tradução de um texto que conformam a sua dimensão performativa.

Essa concepção de máquina e acontecimento textual elaborada por Jacques Derrida abriria uma nova chave de leitura para pensar o texto-máquina em Roberto Arlt. O texto arltiano assim concebido não poderia ser lido fora do seu funcionamento maquínico, a máquina já existiria como texto, procedimento e invento caminhariam juntos e indissociáveis, o texto estaria diretamente associado ao movimento da escrita, é um porvir. Esse preceito eliminaria a ideia de que os textos de Arlt “quisessem dizer” algo, não há um segredo em sua composição, uma mensagem, uma ideologia, há apenas um mascaramento de sua textura e uma espécie de reconstituição de seu tecido textual a cada opção de leitura.

Essa ideia também tornaria indiferente a discussão sobre ficção e realidade, discurso literário e discurso técnico na narrativa de Roberto Arlt, o foco estaria em seu funcionamento. Arlt de certa maneira problematizou essa combinação em que literatura se iguala à máquina e à técnica em uma passagem de *El juguete rabioso* em que o protagonista

Silvio Astier conversa com um oficial do corpo de engenheiros da escola de mecânica. Astier relata que estuda mecânica e literatura tratando as duas instâncias como que simultâneas, o protagonista olha a máquina desconhecida e imagina seu funcionamento podendo sugerir a instância em que o texto-máquina deve ser lido:

—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 (ARLT, 1981, p. 130).

Percebe-se que no texto-máquina de Arlt há também uma dispersão entre o que é visível e o que é legível que se evidencia ainda mais quando no meio da narrativa de *Los llanzallamas* é apresentado um desenho do projeto da fábrica de gás fosgeno. Como se viu anteriormente, trata-se de um jogo entre o que pode ser visto e o que pode ser lido, o que poderia sugerir também, uma simultaneidade onde ver é ler. Poderíamos atribuir também como propriedade do texto-máquina de Arlt a possibilidade de um ler na ilegibilidade, onde o distanciamento das condições pré-existentes para a leitura do texto, asseguradas pela figura do autor, impossibilitaria a fixação de um único sentido.

Dentre todas as ideias levantadas nessa pesquisa sobre o funcionamento da engrenagem narrativa de Roberto Arlt, essa concepção de texto-máquina desenvolvida por Jacques Derrida é talvez a que mais se aproxime em responder a nossa hipótese porque pensa o procedimento juntamente com o invento, escrita e texto se relacionam de forma indissociável. Assim, não importaria tanto *o que* Arlt quer dizer, mas *como* o diz.

3.2. Cartografias, passagens, deslocamentos e trajetos.

Em Roberto Arlt, também é possível pensar em uma atividade cartográfica contida nos textos, é possível observar alguns mapas onde o leitor irá escolher o caminho a ser percorrido, através de uma cartografia com diversas entradas e saídas, porém é preciso abster-se da ideia fixa de encontrar um sentido para o texto. O escritor argentino, como sustentam muitos trabalhos críticos direcionados a sua obra, não poderia “representar a realidade argentina” porque a própria narrativa tem como argumento da história a criação de uma nova sociedade, ou seja, não se copia a sociedade argentina, se cria uma sociedade argentina.

Acreditamos menos ainda que seus textos tivessem a pretensão de servir como bandeira ideológica capaz de motivar a luta por uma sociedade mais justa e igualitária, literatura de protesto, ou que se enquadrariam na literatura como uma espécie de anúncio profético que anteciparia acontecimentos históricos como o golpe militar na Argentina, como pregam alguns críticos. Pensando essas questões, nos perguntamos: por onde entrar nos textos de Arlt? Qual o caminho a percorrer? Como são os mapas que constituem a narrativa?

Trabalhamos com a leitura de que a obra tem múltiplas entradas e saídas porque escrever “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, os textos mais representativos da literatura de Arlt, sob os quais nos deteremos mais precisamente para discutir a ideia de uma cartografia do texto, observamos a presença constante de mapas, não somente como representações visuais de determinadas regiões, como por exemplo, as várias referências que o Astrólogo faz ao mapa dos Estados Unidos, mas como conectores e desconectores de territórios, trajetos, extensões, intensidades e fluxos.

Nesses romances observamos que há um constante deslocamento espacial onde o percurso é realizado caminhando ou através de máquinas símbolos da modernidade como o trem. Mas, a mobilidade dos personagens pelo espaço da narrativa, as ruas da cidade de Buenos Aires, vai muito além do deslocamento espacial, a cidade não é somente um cenário, mas também um dispositivo produtor de relatos que elabora narrativas que o leitor percorre. Esse é um dos primeiros

procedimentos cartográficos que identificamos: ler os deslocamentos do espaço e das vozes narrativas como mapa.

Erdsain caminha frequentemente pela cidade, nas ruas a narrativa é introspectiva e diluída, a voz narrativa oscila entre o monólogo interior do personagem protagonista e a paisagem e, em determinados momentos, esses dois elementos se fundem, “O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento” (DELEUZE, 1997, p. 83).

Aparentemente há apenas uma entrada em que a narrativa parece adquirir certa estabilidade, que é o acesso à chácara do Astrólogo, local comum à maioria dos personagens porque é lá onde quase todos os personagens se encontram, onde se discute os planos de construção da sociedade secreta, onde as vozes interagem diretamente. Entretanto, essa entrada que de certa forma remete à ideia de “a porta certa”, porque é onde a narrativa ganha fôlego e as vozes se organizam no sistema enunciativo, pode ser também uma armadilha.

Por que uma armadilha? Porque é a porta mais sedutora para se encontrar uma maneira rápida de acesso ao sentido do texto devido à quantidade de temas polêmicos que permeiam o discurso do Astrólogo atrelado ao de outros personagens. Nos momentos de encontro na chácara os personagens debatem temas políticos, sociais e religiosos, criticam o capitalismo, o cristianismo, a hipocrisia da sociedade moderna, planejam mudanças e normalmente as falas seguem uma sequência cronológica que repassa a sensação de organização do enredo e coerência dos fatos narrados, já que, nesse momento, os personagens se concentram para organizar o plano de ataque dos “revolucionários” e esse plano é descrito passo a passo.

A narrativa em forma de diálogos facilita o entendimento da história que, quando narrada fora do espaço da chácara, sofre apagamento pela intensidade introspectiva da voz de Erdsain. Os deslocamentos de espaço também deslocam as vozes narrativas ocasionando uma tensão gerada pelo conflito entre os discursos do Astrólogo e a memória de Erdsain, enquanto a voz do Astrólogo apela para a ação, para o movimento (construir, criar, fazer funcionar, nomear, distribuir, outorgar), a voz de Erdsain apela para a inércia (angústia,

tristeza, sufocamento, desespero, solidão), o Astrólogo é todo verbos, Erdosain substantivos.

Ao ingressar por essa entrada o leitor poderá originar uma série de explicações e sentidos para o texto pelas facilidades temáticas e pela organização do sistema narrativo, mas essa é uma porta que esgota as possibilidades porque não é possível continuar se deslocando, é uma porta que ao mesmo tempo em que se abre mostrando uma passagem, se fecha não oferecendo outra opção que não seja permanecer em um único ponto ou retroceder e o retrocesso nem sempre é fácil. O melhor caminho é aquele em que não haja portas, apenas orifícios de passagem, diferentes entradas e saídas, cruzamentos que ligam entradas, apenas linhas de fuga como em um rizoma:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentadas explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

O acesso ao texto arltiano pode ocorrer por qualquer entrada, da mais estreita à mais larga, nenhuma delas será melhor ou mais conveniente que a outra, mesmo que algumas pareçam mais fáceis que as outras, mas é preciso desconfiar das entradas óbvias, dos caminhos simples, do percurso que parece ser reto e plano. O que se tem que

observar ao entrar em um texto são as conexões que podem ser feitas com a porta de entrada, quais corredores se conectam a outras saídas, que mapas vamos construir e como ele se transformaria se mudássemos o percurso ou se escolhêssemos uma entrada diferente: “o princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 7).

Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é possível perceber algumas linhas de fuga e movimentos de desterritorialização que fazem proliferar as conexões e provocam outras intensidades. Erdosain ao sair da cidade para ir à chácara do Astrólogo passa por um momento de desterritorialização, porém não deixa de se reterritorializar no grupo formado pelos membros da sociedade secreta, no sistema de suas regras e submissões. A sociedade secreta não deixa de ser uma máquina-burocrática, a qual obriga Erdosain a interagir para o seu funcionamento: entrar para a sociedade secreta implica movimentar as engrenagens de outro tipo de máquina-narrativa, uma máquina que exigirá outros movimentos, sem muito espaço para os monólogos interiores. A sociedade secreta é constituída pelos sete loucos e por agenciamentos coletivos de enunciação.

É no universo da Buenos Aires ficcional, a cidade devoradora criada por Arlt, que Erdosain passa a maior parte da narrativa, que sua voz se debate entre as recordações, sensações e a paisagem. Erdosain não apenas se desloca pela cidade, ele vive a cidade. As engrenagens e maquinarias da modernidade que constituem a paisagem são densamente interiorizadas, Erdosain se vê mutilado, perfurado, torturado, invadido por ameaçadoras estruturas metálicas, a angústia se corporifica, transforma-se em dor física: “Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha” (ARLT, 2000, p. 9). Não se distingue mais paisagem e personagem, há um desterritorializar-se um no outro; tampouco há cópia ou imitação, há uma linha de fuga onde as estruturas se desfazem juntamente com as significações, conforme se pode observar no fragmento a seguir:

¡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 ladroncitos 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. El cual parecía que ahondaba sus rectas al interior de su pecho, de modo que casi podía admitir que si se mirara a un espejo, el frente de su cuerpo presentara un salón estrecho, ahondado hacia la perspectiva del espejo. Y él caminaba en el interior de sí mismo, sobre un pavimento enfangado de salivazos y aserrín, y cuyo marco perfecto se biselaba hacia lo infinito de las sensaciones adyacentes (ARLT, 2000, p. 192).

Outra opção para refletir sobre a ideia de atividade cartográfica dentro dos romances de Arlt é pensar em uma espécie de mapa cronológico da angústia, traçado pelo protagonista Erdosain, que irá oferecer um percurso diversificado de como esse sentimento poderá estar configurado dentro do relato. Primeiramente a angústia se apresentará nos castigos impostos pelo pai, Erdosain narra uma passagem de sua infância e descreve a responsabilidade paterna na construção de sua condição de indivíduo angustiado:

Sí, mi vida ha sido horriblemente ofendida... humillada. Créalo, capitán. No se impaciente. Le voy a contar algo. Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me

decía: «Mañana te pegaré». Siempre era así, mañana... ¿Se dan cuenta?, mañana... Y esa noche dormía, pero dormía mal, con un sueño de perro, despertándome a media noche para mirar asustado los vidrios de la ventana y ver si ya era de día, mas cuando la luna cortaba de barrote del ventanillo, cerraba los ojos, diciéndome: falta mucho tiempo. Más tarde me despertaba otra vez, al sentir el canto de los gallos. La luna ya no estaba allí, pero una claridad azulada entraba por los cristales, y entonces yo me tapaba la cabeza con las sábanas para no mirarla, aunque sabía que estaba allí... aunque sabía que no había fuerza humana que pudiera echarla a esa claridad. Y cuando al fin me había dormido para mucho tiempo, una mano me sacudía la cabeza en la almohada. Era él que me decía con voz áspera: «Vamos... es hora». Y mientras yo me vestía lentamente, sentía que en el patio ese hombre movía la silla. «Vamos», me gritaba otra vez, y yo, hipnotizado, iba en línea recta hacia él: quería hablar, pero eso era imposible ante su espantosa mirada. Caía su mano sobre mi hombro obligándome a arrodillarme, yo apoyaba el pecho en el asiento de la silla, tomaba mi cabeza entre sus rodillas y, de pronto, crueles latigazos me cruzaban las nalgas. Cuando me soltaba, corría llorando a mi cuarto. Una vergüenza enorme me hundía el alma en las tinieblas. Porque las tinieblas existen aunque usted no lo crea (ARLT, 2000, p. 62).

A angústia segue sendo observada no ambiente escolar do personagem que se sente oprimido frente aos colegas que levavam uma vida diferente da sua. Erdosain menino paralisava-se ao ouvir os relatos dos colegas sobre suas famílias:

Yo sabía que a la mayoría de los chicos los padres no les pegaban y en la escuela, cuando les oía hablar de sus casas, me paralizaba una angustia tan atroz que si estábamos en clase y el maestro

me llamaba, yo lo miraba atontado, sin darme cuenta del sentido de sus preguntas, hasta que un día me gritó: «¿Pero usted, Erdosain, es un imbécil que no me oye?» Toda la clase se echó a reír, y desde ese día me llamaron Erdosain «el imbécil». Y yo, más triste, sintiéndome más ofendido que nunca, callaba por temor a los latigazos de mi padre... (ARLT, 2000, p. 63).

Em seguida, observamos a angústia na adolescência do personagem conformada sob o signo da masturbação. Erdosain, com seu “miserable cuerpo mal vestido que ninguna mujer se dignaba mirar y que sentía el desprecio y la carga de los días” (ARLT, 2000, p. 114), sentia-se angustiado pela privação social e financeira que o distanciava das mulheres. Não podia procurar os prostíbulos porque não dispunha de dinheiro, entregava-se então a um mundo imaginário povoado por “doncellas altas, finas y pulidas, ya colegiales corrompidas, un mundo femenino y diverso del que nadie podía expulsarle, a él, pobre diablo, a quien las regentes de los prostíbulos más destartados miraban com desconfianza” (ARLT, 2000, p. 115). Nesse caso observamos a angústia enfocada através de um aspecto sócio-econômico: somente desta forma Erdosain se entregava aos prazeres que sua condição social e financeira lhe negava, masturbava-se “queriendo aniquilar sus remordimientos en un mundo del que nadie podía expulsarlo, rodeándose de las delicias que estaban alejadas de su vida” (ARLT, 2000, p. 114).

Carlos Correas em *Arlt literato* (1995) faz uma interessante leitura sobre como a masturbação pode estar configurada em *El juguete rabioso*. O crítico começa analisando a famosa frase que dá início ao primeiro romance de Arlt: “cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afares de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz...” (ARLT, 1981, p. 18). Segundo Correas, o modo como está configurada a frase, a ideia de iniciação de um garoto por um velho, o uso das palavras “deleites y afares” carrega em sua própria estrutura uma ideia masturbatória porque:

Deleites y afares: es lo propio de la masturbación, y al mismo tiempo de la literatura bandoleresca; leer historias de bandoleros es como masturbarse; y masturbarse es un acto bandoleresco que

requiere ansia y ahínco, y proporciona deleite. [...] Me masturbo y me invento sólo en y por mí mismo un disfrute que se acompaña necesariamente de la creación de una fantasmagoría que me pasma y me libera imaginariamente de la realidad inmediata; pero ese maridaje habrá de extenderse al universo de modo de hacer surgir un trasfondo cósmico en el que la delicia vivida sea la clave y la razón del deseo y de la voluntad: una literatura que produce goce no puede ser más que una literatura bella, y será también bella la masturbación – en efecto, me irrealiza y me sumerge por unos instantes en un mundo irreal que es mi propia invención – , por lo que, de inmediato, seré bandolero para ser bello, y más bello aún si soy un bandido de alta escuela (1995, p. 13).

A angústia segue seu percurso no casamento onde Erdosain é constantemente humilhado pela mulher que exige que a sustente, a garota bonita e virgem do início do relacionamento ganha proporções de sonho frente à mulher com a qual convive. Elsa, a esposa de Erdosain, lhe propõe trabalho assim que se casa com a finalidade de transformar o marido em um “hombre de provecho”.

Recuerdo, como si fuera hoy, que el día que contrajimos matrimonio él comenzó a hablarme de la pureza, del ideal, y no recuerdo de cuántas cosas más. Yo lo miraba asombrada, dándome cuenta de que me había casado con una criatura. Cierto es que lo quería, pero había algo en él inadmisible... estúpido, si se quiere. Al otro día de la noche de bodas le propuse que trabajara de dependiente en una ferretería (ARLT, 2000, p. 405).

O protagonista não corresponde às expectativas da mulher que o abandona, Elsa leva seu amante em casa e, quando Erdosain chega, diz que vai embora com ele. Sentindo-se extremamente humilhado,

Erdosain inicia um longo diálogo com a mulher e seu amante sobre a angústia de sua condição social:

–¿Por qué te vas, entonces?

–Estoy cansada, Remo.

Erdosain sintió que el furor le encrespaba la boca en malas palabras. La hubiera insultado, mas al pensar que el otro podía aplastarle la cara a puñetazos retuvo la injuria, replicando:

–Vos siempre estuviste cansada. En tu casa estabas cansada... aquí... allá... también allá en la montaña... ¿te acordás?

No sabiendo qué responder, Elsa inclinó la cabeza.

–Cansada... ¿qué es lo que tenés cansada vos?... Y todas están cansadas, no sé por qué... pero están cansadas... Usted, capitán, ¿no está cansado también? El intruso lo observó largamente.

–¿Y qué entiende usted por cansancio?

–El aburrimiento, la angustia... ¿no se ha fijado usted que éstos parecen los tiempos de tribulación de que habla la Biblia? Así los nombra un amigo mío que se ha casado con una coja. La coja es la ramera de las Escrituras...

–Nunca me di cuenta de eso.

–En cambio yo sí. A usted le parecerá extraño que le hable de sufrimientos en estas circunstancias... pero es así... los hombres están tan tristes que tienen necesidad de ser humillados por alguien.

–Yo no veo tal cosa.

–Claro, usted con su sueldo... ¿Qué sueldo gana usted? ¿Quinientos?

–Más o menos.

–Claro, con ese sueldo es lógico...

–¿Qué es lógico?

–Que no sienta su servidumbre.

El capitán detuvo una mirada severa en Erdosain.

–Germán, no le haga caso –interrumpió Elsa–. Remo está siempre con esa historia de la angustia.

–¿Es cierto?

–Sí... ella, en cambio, cree en la felicidad, en el sentido de «eterna felicidad» que estaría en su vida si pudiera pasar los días entre fiestas...

–Detesto la miseria.

–Claro, porque vos no crees en la miseria... la horrible miseria está en nosotros, es la miseria de adentro... del alma que nos cala los huesos como la sífilis.

Callaron (ARLT, 2000, p. 56/57).

O mapa cronológico da angústia segue seu percurso nas engrenagens da cidade moderna que irá agravar fortemente o processo iniciado pelo pai. Erdosain interioriza as maquinarias, estruturas, geometria e engrenagens da paisagem urbana e esses elementos converterão a angústia em dor física:

Más de pronto se sacude: Barsut no existe, no existe ni como el pálido sedimento, y esta certidumbre no aliviana ni rompe el nudo que eslabona la franja de sus pensamientos, sino que introduce un vacío angustioso en su pecho. Este 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 se dice: “Podrían dibujarme. Se han hecho mapas de la distribución muscular y del sistema arterial; ¿cuándo se harán los mapas del dolor que se desparrama por nuestro pobre cuerpo?” Erdosain comprende que las palabras humanas son insuficientes para expresar las curvas de tantos nudos de catástrofe (ARLT, 2000, p. 333).

Observemos na citação acima que o protagonista sugere a construção de um mapa do próprio corpo, mapas da dor, e de certa forma, esse mapa corporal pode ser observado na narrativa. São inúmeras as passagens com descrições de sensações e percursos do corpo do personagem. Cada zona do corpo de Erdosain representa uma

região, o personagem percorre esses atalhos corporais movimentando diferentes espaços na engrenagem narrativa.

Esses mapas corporais se transformam e se modificam no decorrer da narrativa em função da descrição da subjetividade do personagem e seus monólogos interiores. Trata-se de uma cartografia que nunca será fixa, que se molda conforme a voz narrativa opera os trajetos e estados do personagem: o corpo de Erdosain é território, é mapa e é *corpus* à medida que se narra. “Corpus talvez possa ser uma escrita compacta, coleção de golpes surdos e de síncopes baças sobre a parede do sentido bruto de cofragem. Palavras reenviadas até junto da boca, junto à página, à tinta ou ao ecrã, palavras que voltam a entrar logo após terem saído, sem que se propague a mínima significação” (NANCY, 2000, p. 56).

Além de visualizar um mapa cronológico da angústia, o leitor igualmente percebe a ideia de um mapa da angústia em extensão. O protagonista em um momento da narrativa vê o sentimento como um espaço físico constituído:

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 la angustia». Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente 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 del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, 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).

De acordo com Gilles Deleuze “Os mapas, ao contrário, se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um

remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa a outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos” (1997, p. 86). É isso que observamos na cartografia construída em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, uma superposição de mapas que vai lidar com trajetos e devires, com uma possibilidade de mobilização da narrativa: “cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima” (DELEUZE, 1997, p. 86). Pensar as trajetórias no texto pode servir para indicar não somente os movimentos do texto, mas as estratégias de leitura.

3.3. Os monstros de Roberto Arlt

Em algumas passagens de *Los siete locos* e *Los lanzallamas* podemos observar a transformação de Erdosain em algo inumano, uma espécie de monstro. Lembramos ainda que o romance *Los lanzallamas* se chamaria inicialmente *Los monstruos*, porém Arlt modificou o nome segundo consta em uma nota no final do texto: “... 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”, fue sustituido por el de “Los lanzallamas” por sugerencia del novelista Carlos Alberto Leumann...”(ARLT, 2000, p. 599).

As palavras monstro, monstruoso e monstruosidade aparecem diversas vezes na narrativa, precisamente identificamos 60 ocorrências dessa classe de palavras nos dois romances, e o próprio protagonista se refere aos outros personagens e a ele mesmo como monstros: “¡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? Yo mismo estoy descentrado, no soy el que soy, y, sin embargo, algo necesito hacer para tener conciencia de mi existencia, para afirmarla (ARLT, 2000, p. 39).

A palavra monstro, segundo sua etimologia, deriva do latim *monstrare* que significa mostrar, tornar evidente, ou seja, o monstro é aquele que se mostra e se mostra para além da normalidade porque o monstro é aquele que não está subordinado, que desobedece às normas, que quebra as regras e que transgride. Se pensarmos o monstro na

mitologia clássica, podemos focar também em uma característica fundamental que é a sua composição: o monstro, nesse caso, é constituído por criaturas diferentes, por partes diferentes, matéria em excesso ou restos de matérias, o monstro é irregular e excedente.

A escrita de Arlt é monstruosa na medida em que joga com os processos de leitura, escrita, reescrita e construção de sentidos, “el monstruo sale de lo novelesco puro, que Arlt encontró en el folletín truculento. Es más: para dar lugar a la explicación, la invención debe estar químicamente libre de explicaciones a priori, debe nacer de un auténtico vacío de pensamiento o de discurso, y ese vacío es lo novelesco” (AIRA, 1997, p. 8). O monstro no texto arltiano é uma máquina que incorpora uma multiplicidade de substâncias, deslocamentos, matérias e formas que terão seus contornos definidos pelo leitor.

Normalmente a noção de monstro é utilizada para fazer referência ao que se distingue da norma, assim a monstruosidade só existe em relação com uma ordem estabelecida ou com um outro. Então, a escrita arltiana também é monstruosa ao ser definida como estranha, não familiar e defeituosa. Identificamos, assim, pelo menos dois movimentos que movem o monstro na escrita de Arlt: o primeiro diz respeito a sua constituição, sua matéria, e o segundo um tipo de crítica, que adota como estratégia discursiva a articulação das diferenças nos textos de Arlt, entende sua heterogeneidade e contribui para renovar, renomear e transformar as leituras que são realizadas sobre os textos arltianos.

Quando pensamos a noção de monstro em Roberto Arlt a primeira ideia que nos vem à cabeça é a relação com o *Frankenstein* do romance de Mary Shelley, em que um dos personagens principais utiliza pedaços de vários corpos humanos costurados uns nos outros para construir uma criatura onde o resultado é um ser monstruoso que se rebela contra seu criador, temos nesse caso a noção romântica de monstro. Como pano de fundo no romance, permeia a vontade do criador, de inventar sozinho, uma obra inusitada e exclusiva. Podemos pensar a partir disso a ideia de monstruosidade em Arlt como o desejo de produzir, também sozinho, porque Arlt estava só em seu projeto literário, uma literatura inquietante, monstruosa. Uma literatura também perturbadora, a partir do momento em que se estabelece uma relação conflituosa entre autor e texto, criador e criatura, esse movimento de certa forma, constitui o enfrentamento do escritor com a própria escrita.

Também neste caso, é possível pensar a ideia de filiação entre autor e obra e desfazer a visão que supervaloriza o autor em função da obra criada, admitindo que o autor não tenha controle sobre o texto que cria e que a obra é autônoma, um monstro que não se submete ao seu criador. Nos romances *Los siete Locos* e *Los lanzallamas* essa ideia pode ser discutida a partir da ideia de reescrita do texto, quando em várias ocasiões o narrador faz referências a esse processo.

A reescrita em Arlt também pode ser entendida como o desejo de substituir o criador na criação e esse desejo, como produção, cria monstros elaborados a partir de pedaços de outros textos, outros gêneros e outras línguas. Reescrever no caso de Arlt é recriar a partir de fragmentos de diferentes tipos de textos um todo monstruoso que se excede, ou melhor, reescrever, recriar, reinventar e reimaginar são maneiras de apagar os traços de paternidade dos textos arltianos e contribuir para sua pluralidade.

Em seu ensaio *A cultura dos monstros: sete teses*, Jeffrey Jerome Cohen comenta que: “Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez” (2000, p. 27). Pensar a escrita monstruosa de Arlt como deslocamento, pensar seus textos concebidos nesse intervalo, pode ser uma alternativa eficiente para suscitar leituras que desprezem a busca de seu significado pela filiação, o texto é livre e toda teoria do texto se constrói no próprio texto e o texto monstro, assim como o *Frankenstein*, tende a se rebelar contra a figura do pai.

Observemos agora o seguinte trecho de *Los siete locos* que descreve o movimento de Erdosain em monstro:

Erdosain encerraba todo el sufrimiento del mundo, el dolor de la negación del mundo. ¿En qué parte de la tierra podía encontrarse un hombre que tuviera la piel erizada de más pliegues de amargura? Sentía que no era ya un hombre, sino una llaga cubierta de piel, que se pasmaba y gritaba a cada latido de sus venas. Y sin embargo, vivía. Vivía simultáneamente en el alejamiento y en la espantosa proximidad de su cuerpo. El ya no era ya un organismo envasando sufrimientos, sino

algo más inhumano... quizá eso... un monstruo enroscado en sí mismo en el negro vientre de la pieza. Cada capa de oscuridad que descendía de sus párpados era un tejido placentario que lo aislaba más y más del universo de los hombres. Los muros crecían, se elevaban sus hiladas de ladrillos, y nuevas cataratas de tinieblas caían a ese cubo donde él yacía enroscado y palpitante como un caracol en una profundidad oceánica. No podía reconocerse... dudaba que él fuera Augusto Remo Erdosain. Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas. ¿Quién sabe lo que ya había muerto en él? Sólo perduraba para su sensibilidad una conciencia forastera a lo que le había ocurrido, un alma que no tendría el largo de la hoja de una espada y que vibraba como una lamprea en el agua de su vida enturbiada. Hasta la conciencia de ser, en él no ocupaba más de un centímetro cuadrado de sensibilidad. Sí, todo su cuerpo sólo vivía, estaba en contacto con la tierra, por un centímetro cuadrado de sensibilidad. El resto se desvanecía en la oscuridad. Sí, él era un centímetro cuadrado de hombre, un centímetro cuadrado de existencia prolongando con su superficie sensible, la incoherente vida de un fantasma. Lo demás había muerto en él, se había confundido con la placenta de tinieblas que blindaba su realidad atroz (ARLT, 2000, p. 32).

O devir-monstro de Erdosain también pode ser pensado como um processo de desterritorialização. Tornar-se monstro é realizar um movimento, traçar uma linha de fuga, “encontrar um mundo de intensidades puras onde todas as formas se desfazem, todas as significações, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos asinificantes” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 20). O devir-monstro em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* não constituirá uma metáfora, Erdosain não é como um monstro, não há decalque e sim “há uma morte da metáfora,

do simbolismo, da significação, não menos do que toda designação” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 34).

Outro elemento importante, do fragmento do romance mencionado acima, é a referência à placenta. Sabemos que a placenta está totalmente relacionada ao gerar, porque é o órgão que serve para estabelecer a comunicação entre o sistema circulatório do feto e o da mãe durante a gestação. A placenta normalmente gera um filho natural com características dos pais e mesmo que não gere, se tenta reproduzir nele as características idealizadas para o filho. Pensemos na crítica e no discurso de filiação para construir a leitura do texto, no drama de ser obrigado a estabelecer relações com a paternidade, neste caso, possuir o produto final da criação cuja leitura não pode ser fixa, faz com que o resultado do que foi criado não pareça natural e se não parece natural é monstruoso (se mostra) e se é monstruoso é desprezível. A relação de paternidade entre autor e texto só tende a reduzi-lo e confiná-lo a uma leitura única.

Também encontramos na composição do texto-monstro de Roberto Arlt, principalmente nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, diversos comentários do narrador comentador, notas de rodapé, prefácios, pós-fácios, correções ortográficas anexadas nas margens da página, elementos que predominam e ao mesmo tempo contêm o texto. Esses elementos se inserem em séries e formam um contínuo de texto sobre o texto, de maneira que o texto desfaz qualquer leitura de representação mimética da realidade.

Jeffrey Jerome Cohen comenta que o monstro sempre escapa porque não pode ser facilmente categorizado, “eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção” (2000, p. 30). Assim se comporta a escrita-monstro, assim é o texto arltiano dentro do contexto histórico, cultural e social em que foi escrito, ele questiona e problematiza uma ordem classificatória imposta aos textos.

Este poder para se esquivar e para solapar tem corrido pelo sangue do monstro desde a época clássica, quando, a despeito de todas as tentativas de Aristóteles (e, mais tarde, Plínio, Agostinho e Isidoro) para incorporar as classes monstruosas a

um sistema epistemológico coerente, o monstro sempre escapou para retornar à sua habitação às margens do mundo (que, mais do que um locus geográfico, é um locus puramente conceitual). Os livros clássicos sobre “maravilhas” solapam, de forma radical, o sistema taxonômico aristotélico, pois, ao recusar uma compartimentalização fácil de seus monstruosos conteúdos, eles exigem um repensar radical da fronteira e da normalidade. As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração (COHEN, 2000, p. 31).

Ao se esquivar das categorias classificatórias da crítica, a literatura de Roberto Arlt nos anos 20 e 30 foi colocada nas margens do cenário cultural argentino e, efetivamente, como o que ocorre com o monstro, não se trata de um reposicionamento geográfico e sim conceitual porque ao recusar a compartimentalização de sua literatura, a crítica, de certa maneira, foi obrigada a repensar não só seus conteúdos e temas, mas como opera sua escrita, questionando e repensando o que definir por *literatura menor*, apagando as fronteiras entre escritores de tradição e escritores de origens imigratórias, desfazendo uma suposta hierarquia de classes que prevaleceu também na leitura dos textos, assim como a oposição binária com que se leu Arlt em contraposição a Borges durante tanto tempo, convidando a uma crítica mais polifônica.

O monstro é, dessa forma, a corporificação viva do fenômeno que Derrida (1974) rotulou de “o suplemento” (*ce dangereux supplément*): ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do “isto ou aquilo”, por meio de um raciocínio mais próximo do “isto e/ou aquilo”, introduzindo o que Barbara Johnson chamou de “uma revolução na

própria lógica do significado” (COHEN, 2000, p. 32).

Segundo César Aira em seu artigo *Arlt* publicado na revista *Paradoxa 7*, a literatura de Arlt não pode ser denominada como um fluir de consciência. De acordo com o escritor:

La literatura llamada de "fluir de la conciencia" propone una unidad haciéndose cargo sucesivamente de la pluralidad del mundo. Para ello debe establecer una fuga constante, un abandono, y los objetos van quedando dispuestos en una perspectiva. En contraste, Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos. Repito que "conciencia" es una palabra. Lo mismo podría decir "lenguaje" o cualquier otra cosa. Se trata del dispositivo de hacer monstruo. Es tan eficaz, tan diabólicamente eficaz, que puede hacerlo con cualquier material. Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo (1993, p. 4).

César Aira (1993), ao refletir sobre o conceito de monstro nos textos de Arlt, afirma que a consciência produz os monstros que povoam a narrativa, a própria linguagem é um dispositivo de criar monstros, a linguagem falando de si mesma é monstro. Segundo o escritor, nos romances de Arlt tudo se faz explicação e o discurso tenta sair dela, porém, sem sucesso e a explicação se contorce para explicar a si mesma, mas deixa de explicar seu membro ativo, com o qual vacila mutilada e deformada como um paradoxo infernal.

El Monstruo crea su propia necesidad en el discurso, su necesidad de explicarse o expresarse. De ahí procede el volumen de la novela. El Monstruo es locuaz, es un monstruo de locuacidad; afectada de la misma locura proliferante, la expresión quiere expresarse a sí misma, y se vuelve hacia adentro para hacerlo... Ahí está el Monstruo. Lo encontramos a cada paso (AIRA, 1993, p. 5).

Sendo assim, em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, o monstro não nasce da explicação, os dois caminham juntos, o monstro nasce da própria escrita e nunca será um sujeito porque no texto arltiano não há sujeitos, não há forma ou formação de sujeitos, apenas seres em deslocamento. O monstro é também um *indecidível*, percebemos esse fato quando Erdosain ao referir-se aos outros personagens como monstro e a ele próprio ainda comenta que: “Para todos soy la negación de la vida. Soy algo así como el no ser. Un hombre no es como acción, luego no existe. ¿O existe a pesar de no ser? Es y no es” (ARLT, 2000, p. 39).

3.4. Erdosain: o corpo e o *corpus*

Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* o leitor acompanha o relato da história de Erdosain, o relato de um corpo, um corpo que se move e se deforma, se territorializa e se desterritorializa, um corpo que também é *corpus* à medida que vai sendo narrado pelo comentador/cronista. O que sabemos de Erdosain é o relato do relato, “é a grafia que se ergue tomando lugar do corpo e tentando diversos caminhos semânticos. *Diversus*, virado para diferentes sentidos” (REALES, 2009, p. 44, grifo da autora). A história de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, de certa maneira, não deixa de ser a história da construção narrativa do próprio texto, da construção de um relato que se contradiz, se nega, se faz e refaz, que dissimula a figura do autor, é a história do narrar sobre o narrar. De acordo com Liliana Reales:

Escrever sobre o escrever, narrar sobre o narrar, pode ser entendido, segundo essa lógica, como um modo privilegiado do procedimento que persegue a ocultação do lugar daquele que escreve. Em todo metatexto, em toda metalinguagem, cria-se o efeito de dissolução do sujeito que escreve e o de ser o texto que está a *se* escrever (2009, p. 178-179).

Entre o corpo e o *corpus* permeia outro conceito, o da escrita, e não há dicotomia ou binarismo entre esses conceitos, há deslocamentos, passagens, transição de elementos, conexão entre partes e com outros elementos tais como: indecível, rastro, presença, ausência, afecção, entre outros. Pensando a partir dessa perspectiva, imaginamos a confluência entre corpo e *corpus* na escrita de Roberto Arlt, o corpo que escreve produz a escrita de um corpo que se faz *corpus* e esse corpo/*corpus* sofre alterações a cada circunstância de enunciação e nunca será o mesmo, a escrita torna-se um jogo que tem como proposta desestabilizar o leitor. Segundo Liliana Reales:

Há textos, então, que elaboram estratégias destinadas a desestabilizar, em maior ou menor grau, o lugar do leitor e seu processo de apreensão. Fazem-no precisamente usando as armas de que dispõem. Prefigurar e representar, mesmo que obliquamente, o leitor destinando-lhe um espaço instável é pôr em andamento um jogo onde este não encontra um posto seguro de observação, obrigando-o a um movimento incessante de reconstrução de suas estratégias de leitura e, assim, a oscilação entre observador/observado (2009, p. 178).

Erdsain, o corpo que é *corpus*, em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* interage com vários corpos (os corpos de outros personagens, o corpo da sociedade secreta, o corpo urbano, o corpo familiar, o corpo do Estado, o corpo da justiça) e se submete a interferências, ações, a diferentes tempos e espaços que o modificam e

essa interação provoca os agenciamentos de enunciação e interferem na construção do relato e consequentemente nas estratégias de leitura.

Uma das questões que nos interessa é pensar esse movimento do corpo de Erdosain em *corpus*, como que esse procedimento é capaz de dissolver a ordem, a ideia de unidade do corpo e do *corpus*, como esse fluxo se desajusta, desconcerta e desloca. Na narrativa de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, além de o comentador contar a história de Erdosain, ele descreve minuciosamente os fluxos e movimentos corporais do personagem. O leitor observa o desfazimento do corpo de Erdosain no decorrer de todo o texto e essa decomposição, essa quase desumanização também rompe com a ideia de unidade à medida que é manipulado e desfigurado pela voz narrativa. É possível identificar nesses textos diversos movimentos de deformação desse corpo/*corpus*. Vejamos alguns deles:

No terminaba de descender, ¡quién sabe cuántas leguas de longitud invisible tenía su cuerpo físico, que no acababa de detener el hundimiento de su conciencia amontonada ahora en un erizamiento de desesperación! De sus párpados caían sucesivas capas de oscuridad más densa (ARLT, 2000, p. 32).

Essa ideia de alargamento permeia não só o corpo físico do personagem, mas o *corpus*, que se expande continuamente numa extensão invisível, labiríntica e nauseante, constituída por relatos de relatos. Não é somente a extensão do corpo que se multiplica, mas a escrita, a escrita de um corpo que é cartografado, porém de difícil definição de suas fronteiras, seus limites são indefinidos, instáveis e por esse motivo não podemos ver com exatidão onde esse território cessará de se expandir.

No podía reconocerse... dudaba que él fuera Augusto Remo Erdosain. Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas (ARLT, 2000, p. 344).

Um corpo fabricado de duas substâncias distintas, um *corpus* fabricado de muitas substâncias distintas, corpo monstruoso, *corpus* monstruoso, de partes multiplicadas pelo excesso, onde coabitam em sua composição irregularidades estéticas, um mesmo que se torna outro, numa máquina disforme que incorpora uma espécie de violação do jogo da leitura, da escrita e da reescrita.

Las palabras estarían toda la vida en él, arraigadas en su entraña como un crecimiento de carne. Y sus dientes rechinaron. Quería sufrir más aún, agotarse de dolor, desangrarse en un lento chorrear de angustia. (ARLT, 2000, p. 108).

Dentre as associações que o narrador estabelece entre as palavras e o corpo, essa é talvez, a que mais evidencie o apagamento entre as fronteiras do corpo e do *corpus* na narrativa de Arlt. Conceber as palavras como “arraigadas à entranha como um crescimento de carne” é de certa forma corporificar a escrita, o corpo como a inscrição das palavras e nesse corpo deixam-se rastros e marcas, trata-se de uma escrita no corpo e do corpo.

—La realidad mecánica ensordece la noche de los hombres con tal balumba de mecanismos, que el hombre se ha convertido en un simio triste. A veces los cuerpos, a tres pasos de las máquinas, refugiados en una bohardilla, se inclinan; las manos despojan los pies de las botas, luego caen los vestidos, después los cuerpos se acercan a los espejos, se miran un instante, luego levantan un lienzo, se cubren, cierran los ojos y duermen. A veces un miembro entra en un orificio, vuelca su esperma, los dos cuerpos se separan hartados, y cada uno por sublado duerme sudoroso. Y despacio crecerá el vientre... y esto es todo (ARLT, 2000, p. 470).

Nesse fragmento observamos uma referência ao corpo como um organismo mecânico e não maquínico, que se move por repetição. O

corpo nesse caso não constitui um sistema de forças intensivas, é um organismo estático que segue um mesmo percurso e tende à repetição exaustiva, sem que fluxos de movimentos aleatórios o perpassem e o animem, realidade mecânica, corpo mecânico.

O corpo na narrativa de Arlt é um corpo deforme. A deformação nos textos de Arlt está relacionada às inúmeras ocorrências de corpos deformados que povoam as narrativas e a deformação também pode ser identificada no processo de escrita, não como uma imagem da narrativa, mas como um procedimento. Um dos exemplos de deformes mais conhecidos é o cordunda do conto *El jorobadito*:

Estaba yo sentado frente a una mesa, meditando, con la nariz metida en mi taza de café, cuando, al levantar la vista distinguí a un jorobadito que con los pies a dos cuartas del suelo y en mangas de camisa, observábame con toda atención, sentado del modo más indecoroso del mundo, pues había puesto la silla al revés y apoyaba sus brazos en el respaldo de ésta. (...) Pero, lo que causaba en él un efecto extraño, además de la consabida corcova, era la cabeza cuadrada y la cara larga y redonda, de modo que por el cráneo parecía un mulo y por el semblante un caballo (ARLT, 2008, p. 15).

A deformação não é apenas física, ela está relacionada com a interioridade dos personagens. Na narrativa de Arlt não somente o corpo se rompe, se desarticula, se deforma, mas os sentimentos, a existência, a vida:

- Padre, padre mío: estoy solo. He estado siempre solo. Sufriendo. ¿Qué tengo que hacer? Me han roto desde chico, padre. Desde que empecé a vivir. Siempre me han roto. A golpes, a humillaciones, a insultos. - No puedo más, ahora. Estoy por dentro magullado, roto, padre. Me han destrozado como a una res. Igual que en el matadero (ARLT, 2000, p. 487).

O corpo deforme é um dos elementos constitutivos da poética de Roberto Arlt, são inúmeras às referências as formas corporais que causam estranheza: mancos, corcundas, figuras humanas disformes, corpos geometrizados desproporcionalmente, corpos hiperbólicos, estão presentes na maioria de seus contos e romances, é o grotesco configurado no corpo.

Pensaremos o corpo grotesco na escrita de Arlt de acordo com o estudo que Rocco Carbone realizou sobre esse elemento em *Los siete locos*. O crítico traça uma cronologia do termo explicando suas concepções com relação às artes no passar do tempo, baseando-se principalmente nas teorias de Wolfgang Kayser sobre o grotesco no Romantismo e Mikhail Bakhtin sobre o realismo grotesco, onde o corpo grotesco está relacionado ao riso, ao horrível, ao desprezível, a tudo aquilo que difere do que a sociedade afirma como normalidade. De acordo com Rocco Carbone:

Una de las características del cuerpo grotesco es que no está separado del resto del mundo. De hecho, para que amerite el adjetivo de grotesco *no debe* ser cerrado, en el sentido de concluido en sí. Ni debe ser *determinado*, en la acepción de *dado*, sino que tiene que superarse a si mismo, romper y salir de sus propios límites físicos. Se trata de un cuerpo cuya singularidad, entonces, es la de proyectarse hacia afuera. Una de sus principales tendencias es estar listo para concebir y/o para ser fecundado. Su peculiaridad general, tal como aquélla de lo grotesco o, si se quiere, su unidade debe ser doble. Con esto quiero decir que no se trata de un solo cuerpo y también que no son todavía dos. Se trata de una “entidad” en *estado de transición*: un cuerpo abierto e incompleto como *Los siete locos mismo*, cuya modalidad de composición es igualmente abierta. Partes de cuerpos diversos o ingredientes de índole distintas (humanos y “urbanos”, como veremos, en el caso de Erdosain) se reúnen para configurar “un solo cuerpo plural” (2007, p. 338, grifo do autor).

O corpo grotesco é um corpo que cresce e excede seus próprios limites, um corpo completo, que se abre para o exterior. No caso de Erdosain, se funde com a cidade através de seus estados de consciência em suas caminhadas pelo espaço da urbe de Buenos Aires, momento em que o personagem descreve a paisagem, a mesma paisagem que o contém, está contida em seu corpo geometrizado e comprimido pelas estruturas pontiagudas, metálicas, geométricas da arquitetura que observa nesses deslocamentos.

Uma deformidade comum a muitos personagens de Arlt é mancar, alguns dos personagens de seus textos mais conhecidos são mancos: Hipólita, a prostituta de *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é manca, o Rengo, personagem delatado por Silvio Astier em *El juguete rabioso* é manco, o Zapatero Andaluz que inicia Silvio Astier na literatura também manca, entre outros:

¡Qué distinta era la Coja en la realidad! Sin embargo, recordaba que le había dicho a Ergueta:
—¡Qué linda es!... ¡Debe tener una gran sensibilidad!...

—Sí, es así; además es muy delicada en sus modales. Me gusta la aventura. Mirá la cara que pondrán los que dudaban de mi comunismo. He plantado a una cogotuda, a una virgen, para casarme con una prostituta. Pero el alma de Hipólita está por encima de todo. (ARLT, 2000, p. 199)

—Rengo, vení, Rengo.

Y porque le estimaban, al llamarle se reían con gruesas carcajadas, mas el Rengo reconociéndome desde lejos, para gozar de su popularidad caminaba despacio, cojeando ligeramente. Cuando frente a un puesto encontraba a alguna criada conocida, se tocaba el ala del sombrero con el cabo del rebenque (ARLT, 1981, p. 184).

Quando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz. [...] Era cargado de espaldas, carisumido y barbudo, y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el

pie redondo como el casco de una mula con el talón vuelto hacia afuera (ARLT, 1981, p. 18).

“Los cojos” nos fazem pensar em como essa característica por ser utilizada como metáfora da escrita de Arlt: “cojear” na língua, uma escrita que “cojea”, que “escorrega” no idioma, que se arrasta na sintaxe e deforma as regras, por isso é feia, por isso é de mau gosto. Emprega-se neste caso, o mesmo princípio da noção de corpo utilizada no Romantismo, uma ideia de corpo individualizado, de corpo esteticamente perfeito, onde a comparação entre os corpos vai resultar na inferiorização que vai ser relativa à deformação comparada a um padrão estético.

Outra leitura que se poderia suscitar com relação ao uso da palavra “cojo” para designar alguns personagens, Hipólita, por exemplo, é nomeada durante todo o romance como “La coja” e o cuidador de carros de *El Juguete rabioso* como “El rengó”, é o significado que tem a expressão coloquial “no ser cojo ni manco” na língua espanhola, que segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, quer dizer: “ser poco escrupuloso para apropiarse lo ajeno”. Tanto Hipólita casou com o farmacêutico Ergueta por interesse e o Rengó planejou o assalto à casa do engenheiro, fato que não ocorreu devido à delação de Silvio.

As descrições corporais do personagem se alongam pelo texto, apagando a história contada. Erdosain, por exemplo, é o sujeito das sensações do corpo e da linguagem auto-referente e seus incontáveis monólogos interiores não jogam na fronteira da ausência total de um outro, mas no intenso contato consigo mesmo, na sua presença enquanto auto-afecção através do ouvir-se falar. Neste caso, o processo mimético de representação da realidade é substituído pela análise do sujeito, de seu corpo que produz signos e do funcionamento do texto de maneira geral. Entretanto, é imprescindível levar em consideração que Erdosain não é um homem, é a escrita de um homem, a escrita de um corpo/*corpus*.

A ideia de dissolução do corpo como um todo organizado é importante para pensar como o leitor nos romances de Arlt, ao libertar seu olhar do corpo/*corpus* como algo orgânico, estruturado, ou seja, ao liberar o olhar de sua integração com um todo específico, é capaz de

ampliar sua visão o que irá libertá-lo da mera posição de espectador. O leitor é convidado a participar do texto, lutar contra uma inflexibilidade da leitura, na realidade, em Arlt não existe um texto inflexível, o texto está repleto de fluxos, peças, traços, rastros que convidam o leitor a movimentá-los, apagá-los, rompê-los. O texto maquínico de Arlt desfaz a percepção de narrativa meramente ilustrativa através do jogo da escrita.

O leitor de Roberto Arlt não pode ser somente espectador do texto, porque o texto também o olha, afeta sua percepção, o obriga a pensar, reescrevê-lo, o que o incomoda e o desloca de sua posição de passividade, de sua invisibilidade e seu isolamento com relação ao que está sendo narrado, melhor, de como está sendo narrado. Ler Arlt é fixar um olhar que afeta a nós mesmos, é um estranhamento que nos torna outros. Jean-Juc Nancy sobre essa questão, em *Corpus*, comenta que:

Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é o contacto (da minha mão que escreve, das tuas mãos que seguram o livro). Este tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda -, mas resta o ínfimo grão obstinado, ténue, a poeira infinitesimal de um contacto que por toda a parte se interrompe e por toda a parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lêes-me, e eu escrevo-te (NANCY, 2000, p. 51).

Outro olhar que podemos lançar sobre essa relação corpo e *corpus* está relacionado a uma cronologia da crítica de Roberto Arlt. Como já foi dito no primeiro capítulo de nossa pesquisa, os trabalhos críticos dirigidos à produção literária de Arlt durante sua vida estão, em sua maioria, pautados na biografia, o escritor em vida sofreu inúmeras pressões por sua condição social e a procedência de sua educação, contudo Arlt morre muito cedo, o que faz com que essa crítica fique quase uma década em silêncio após o “desaparecimento” de seu corpo. Entretanto, o autor morre, mas deixa o texto, sai o corpo e entra o *corpus* obrigando de certa maneira a um desvio do olhar. É a partir deste

momento, aproximadamente nos anos de 1950, que a crítica começa a se renovar.

O que talvez se perceba nesse momento pós-morte na crítica é que a oposição vida e obra em Arlt já não corresponda ao funcionamento de sua máquina literária, onde a indecibilidade contida e identificada no texto faz com que não seja mais possível diferenciar tanto em sua escrita ficção e autobiografia, como romance, crônica, manual, entre outros. Todos esses elementos estão ramificados em um processo interminável, e acreditamos que a essa altura torna-se insuficiente e insustentável, para alguns críticos, a ideia de que Arlt se refugie em sua literatura por frustração, protesto, impotência ou pobreza, como vinham sugerindo alguns trabalhos e opiniões elaborados até esse momento. À medida que seu corpo se retira do cenário cultural e social, sua literatura surgirá como uma linha de fuga em detrimento dos textos de sua época: o corpo se desvanece para que o *corpus* se fortaleça.

Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* discutem a máquina literária de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust e acreditamos que a configuração de alguns dos elementos dessa máquina também pode ser observada nos textos de Arlt, especificamente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*:

[...] até que ponto todas as partes são produzidas como lados dissimétricos, direções quebradas, caixas fechadas, vasos não comunicantes, compartimentações, nas quais até mesmo as contiguidades são distâncias e as distâncias, afirmações, pedaços de quebra-cabeça que não são do mesmo, mas de diferentes quebra-cabeças, violentamente inseridos uns nos outros, sempre locais e nunca específicos, e com suas bordas discordantes, sempre forçadas, profanadas, imbricadas, umas nas outras e sempre com restos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 63).

A máquina literária de Arlt é energizada e funciona por seus curtos-circuitos, sua pane, suas falhas, em um contínuo onde suas partes nunca estão reunidas numa totalidade. Por esse motivo é preciso pensar

o leitor arltiano como um *operador desejante*, um leitor que seja capaz de operar conexões independentes de seu funcionamento como um todo.

São vários os significados da palavra desejo, uma das concepções mais conhecidas, e talvez a mais utilizada, esteja relacionada à psicanálise que define o desejo como algo que é reprimido e recalçado, que advém do inconsciente, ideia defendida por Freud, que irá discutir o inconsciente representacional relacionado ao complexo de Édipo, sustentado pelo triângulo Pai – Mãe – Filho e a Castração. Frequentemente o desejo é tratado como carência, como falta, porém, adotaremos a ideia de desejo sustentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O Anti-Édipo* onde os teóricos não ignoram essa noção do inconsciente freudiano, mas sugerem um inconsciente maquínico-desejante.

Segundo Deleuze e Guattari (2010), o desejo é produção e não mais teatro, não a representação da história de Édipo, mas fábrica, sendo que o desejo não se opõe a sua realização, se o desejo produz ele produz real, “se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43). Sendo assim, para esses teóricos o desejo é máquina onde o insconsciente-produtor toma lugar do insconsciente-teatro.

O leitor como *operador desejante* nunca será cúmplice do texto, ele irá proceder em um processo de buscas e para isso é preciso estar atravessado pelo desejo. Para ler Arlt é preciso aceitar o convite do desejo, entender que o texto arltiano é uma constelação de outros textos, que são vários os movimentos do texto, que o sentido não será único, que apesar de invocar uma questão semântica ou uma ideia de orientação – O que? Para onde? – o sentido é um fluxo incalculável. O leitor como *operador desejante* irá operar o inconsciente maquínico, a narrativa não será a reprodução indefinida de enredos, personagens, tramas, temas, mas uma produção contínua de intensidades, de potência criativa, de invenções do próprio texto, desejar é uma operação maquínica. Assim, é possível articular e re-articular processos de leituras cristalizados, romper com a linearidade e a repetição previsível.

Pensando os diferentes tipos de textos que compõem os romances arltianos: crônicas jornalísticas, manuais, planos, fórmulas e a diversidade de elementos que o constituem: vocabulário técnico, lunfardo, linguagem coloquial, entre outros, acreditamos que o leitor

não pode ser um autômato preso à engrenagem da máquina narrativa, seu olhar deve percorrer a diversidade desses elementos, as passagens em que eles estão inseridos, as comunicações que existem entre eles.

A noção que temos do leitor como operador desejante seria a mesma de *leitor* salteado que Roberto Ferro discute a partir da ideia de Macedonio Fernández em *O legado de Macedonio*, onde afirma que “o leitor salteado é, de algum modo, um andariho textual que vagabundeia de um lugar a outro, atento ao que flui ante seus olhos, mas com uma atenção não só regida pelo pensamento como também pela intuição e pela imaginação” (2010, p. 142). Esse tipo de leitor se confronta com o *leitor seguido* que tentaria de resguardar o texto numa tentativa de protegê-lo de qualquer desvio. O *leitor salteado* teria livre acesso, venceria os obstáculos e as vias que levam ao acesso a um sentido fácil do texto, um leitor que “é obrigado a saltar para superar as barreiras do estereótipo, dos percursos tipificados; mais do que proteger, abre leituras” (FERRO, p.144).

A noção de leitura salteada de Macedonio Fernández é muito eficiente para exemplificar o tipo de leitura esperada do leitor como *operador desejante*, de um leitor que sai de seu papel passivo, segundo Ferro:

A leitura salteada não deixa o texto como estava, reescreve-o em outra superfície, o que não pode ser feito sem certa violência em relação ao sentido, mas esse risco é inevitável, se a leitura mantém sua vontade de tocar o texto, de produzir certo efeito, no texto e em tudo o que se condensa na norma – referências objetivas, imposições institucionais, pensamentos e afetos cristalizados. O trabalho do leitor salteado envolve uma intervenção na escrita em que aponta para a ativação de relações impensadas, marcadas pela magnitude do incalculável. A possibilidade da configuração fragmentária que gera a atividade da leitura salteada revela tanto a instabilidade das rupturas, seu próprio reconhecimento, quanto o incalculável do sentido posto em ato em cada travessia (2010, p. 144).

É preciso levar em consideração que nem o autor nem seu texto têm o “controle” do que o texto quer dizer, não há uma unidade nessas relações, todo *corpus* é formado de rastros, de marcas, de reescrituras, de repetições, que quando perpassados pelo desejo do leitor sofrem modificações, diferem, produzem sentidos múltiplos. De acordo com Gilles Deleuze, ler um texto: “nunca é um exercício erudito à procura dos significados, e ainda menos um exercício altamente textual em busca de um significante, mas é um uso produtivo da máquina literária, uma montagem de máquinas desejanter, um exercício esquizoide que extrai do texto sua potência revolucionária” (DELEUZE; GUATTARI, p. 144/145).

Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O Anti-Édipo* (2010) também concebem o desejo como campo de imanência produtiva, o que faz com que os dualismos sejam dissolvidos na ideia de máquinas desejanter. Segundo esses autores, o desejo como falta, como gozo impraticável e como prazer, se relaciona a uma cadeia de dualismos nos quais o desejo só pode ser pensado através da transcendência, de maneira que o desejo, neste caso, será definido pelo objeto e não por si mesmo. O leitor como operador desejanter tem que buscar romper com esses dualismos, pensar o desejo como produtor, sua leitura não pode estar amparada por uma ideia de intencionalidade do texto e sim agir como potência de conexão.

Uma possibilidade é pensar a escrita de Arlt como uma máquina de guerra contra a norma culta, contra as regras pré-determinadas, contra as “receitas” para escrever literatura, regras essas responsáveis por um movimento regulador e organizador de supostos elementos e saberes “indispensáveis” para a escrita literária. Ler o texto arltiano como mera representação de realidades é recalcar o desejo e atrofiar a máquina de escrita de Arlt. Isso porque a representação, ao reprimir o desejo, rompe com a potência conectiva da máquina e o desejo encarcerado na representação confunde-se com ela.

3.5. A máquina polifacética de Arlt: as diversas faces de uma escrita

Alan Pauls faz a seguinte observação sobre a literatura maquina de Roberto Arlt:

Arlt anarquista, Arlt fascistoide, Arlt izquierdista... Pero nada de eso es lo que Arlt “quería decir”. Con Nietzsche, a quien no ignoraba, Arlt parece gritar: si quieren saber qué quiero decir, encuentren la fuerza que le da un sentido, y un sentido necesariamente nuevo, a lo que digo. Eso hicieron los pocos textos arltianos de que dispone la literatura argentina: no interpretar a Arlt, sino maquinarlo en un nuevo complot que se apodera de sus piezas y decide acerca del sentido de sus palabras (1989, p. 261).

Como salienta Alan Pauls, não faltaram rótulos para Roberto Arlt. Se o escritor pertenceu a Boedo ou Florida, se era de esquerda ou de direita, se era um escritor realista, expressionista, fantástico, comunista, anarquista, autobiográfico são questões que talvez não explorem, ou não dêem conta da complexidade de em um processo de escrita que tenta o tempo todo fugir dos rótulos e elaborar um texto que tenta expressar sua própria voz, resistindo à asfixia da norma e da cultura oficial. Roberto Arlt constrói uma escrita que vai contra a sacramentalização da língua oficial e da literatura na Argentina dos anos 1920 e 1930, numa tentativa de questionamento da guerra pela apropriação dos sentidos, da concepção de boa literatura, do belo e da perfeição estética que sacraliza o texto. E o escritor faz isso a partir do momento que escolhe enunciar a partir de um lugar distinto, fora do cânone e de suas normas rígidas que acabaram por definir noções de bom gosto e demarcar posturas sociais e políticas. A escrita de Arlt mostra o que a sociedade argentina se esforçava por esconder, quando traz à luz uma escrita que afronta o que se institui por moral e bons costumes.

É possível ler na escrita de Roberto Arlt seu processo de criação, “escrever mal” no caso de Arlt, não somente denota uma carga de ironia, como também um processo de renovação da linguagem. Pode-se perceber na escrita de Arlt uma proposta em rever os modos de expressão e como procedimento para isso, a escrita escolhe o falar de si mesma. Os narradores ao mesmo tempo em que mostram suas leituras: crônicas, folhetim, manuais de física e química, poesias, romances, se apropriam delas fazendo uso desse material que está à mão de maneira

diversa, ou seja, ler servirá para roubar, sequestrar, construir uma fábrica, cometer um assassinato, criar uma sociedade secreta, planejar uma revolução, entre tantos outros usos. Roberto Arlt mostra o material com o qual vai construir a sua escrita, cita as fontes, descreve fórmulas, expõe leituras e cria uma ficção fragmentada e heterogênea, elaborando um novo discurso no qual irá dialogar com ele mesmo.

Ao enunciar fora do cânone, Arlt cria um lugar distinto, um deslocamento da instituição, tal como esta entendia a si mesma. O lunfardo, a língua popular, o discurso técnico, o folhetim são alguns dos recursos que não constavam nos modelos europeus de se fazer literatura, fortemente adotados por escritores argentinos da tradição. Acreditamos que Roberto Arlt ao incorporar esses elementos na sua escrita, não somente opera com uma nova maneira de escrever, mas também de dizer, de repensar velhas posturas e, de certa forma, intervir no cânone ao estremecer a relação entre o sentido e a sua referência. A escrita de Arlt não irá descrever a realidade argentina, tampouco irá buscar uma suposta identidade nacional ou reproduzir fielmente a fala dos imigrantes que constituíam grande parcela da população de Buenos Aires. De acordo com Ricardo Piglia:

Para Arlt la lengua nacional es el lugar donde conviven y se enfrentan distintos lenguajes, con sus registros y sus tonos. Y ése es el material sobre el cual construye su estilo. Éste es el material que él transforma, que hace entrar en la <<máquina polifacética>>, para citarlo, de su escritura. Arlt transforma, no reproduce. En Arlt no hay copia del habla. Arlt no sufría de esa ilusión que abunda entre los escritores que rodean a Borges, como Bioy, Peyrou, el primer Cortázar, que por un lado escribían <<bien>>, pulcramente, con <<elegancia>>, y por otro lado mostraban que podían transcribir y copiar el habla pintoresca de las clases <<bajas>>. El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde no hay copia del habla, transcripción cruda de lo oral (2003, p. 138).

Não que alguns elementos que já apareciam na escrita de alguns escritores, não fossem utilizados pelo escritor, porém Arlt irá incorporá-

los, mas de outro modo, atualizando-os, renovando seu uso. Arlt cria a ilusão de uma realidade, inventa uma sociedade argentina, uma “realidade” própria, que se sustenta por si mesma no universo ficcional. O escritor articula procedimentos que vão exigir do leitor uma nova percepção desse universo ficcional e habilidade para decifrar, nesse processo de leitura que tende à experimentação, esses elementos expressivos que irão constituir a escrita.

Uma característica comum nos romances de Arlt é o distanciamento entre o que é narrado como história, que de certa forma induz a um entendimento, e os caminhos que toma a voz narrativa. A história normalmente fornece todas as pistas e caminhos que parecem levar a determinado fim com relação ao contexto da história narrada, mas a voz narrativa em certo momento da história desfaz esses caminhos óbvios. Por exemplo, Silvio Astier é um jovem miserável, o leitor sente-se sufocado ao percorrer todas as mazelas de sua história, mas finalmente aparece um fato na história que vai mudar essa “realidade” do personagem, um assalto com plano perfeito. A problemática será solucionada, mas para surpresa do leitor, Silvio Astier sem motivos denuncia o parceiro e o crime não acontece e a história continua em seu martírio. Erdosain também consegue o dinheiro para repor o roubo e não o faz e Balder, em *El amor brujo*, decide que não vai ficar com Irene. A engrenagem narrativa sempre parece desautorizar o que vem sendo contado, desfazendo a crença na força da representação mimética da realidade onde os fatos são previsíveis e dão margem a uma única interpretação.

A estratégia de jogar com o que se conta, e com o como se conta, é uma maneira de desacreditar a capacidade que tem o mero processo descritivo de retratar esse universo ficcional. Como narrar mimeticamente corpos em dissolução, a fusão do sujeito com a paisagem urbana, as relações entre corpo e *corpus*, a monstrosidade reveladora da escrita, um mundo que muda constantemente, que se constrói e se desfaz, que se reinterpreta delirantemente o tempo inteiro?

A narrativa de Arlt não se satisfaz com o olhar dos personagens, ela move o foco, penetra em seus corpos desarticulando-os, desintegrando-os em partes autônomas que funcionam por si mesmas. Os pontos de vista se ampliam no desdobramento das vozes narrativas, o comentador de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, que agirá como um duplo, irá tecer diversos comentários ao pé das páginas que irão mostrar

sua opinião sobre o que está sendo narrado, seu ponto de vista sobre como se comportam os personagens, “esclarecendo” fatos que estão fora do que vem sendo narrado, fornecendo detalhes sobre os fatos, descrevendo minuciosamente a interioridade dos protagonistas, e, acima de tudo, colocando em dúvida o que está sendo contado, ao lançar dúvidas, e uma disputa, sobre quem narra a história.

Além das notas de pé de página em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* serem identificadas como notas do narrador-comentador, também aparecerão no decorrer do texto, outras notas denominadas “notas do autor” que marcam de maneira quase cínica, a distância que o leitor deve estabelecer entre ficção e realidade, entre vida e obra, como podemos observar na passagem do texto em que o Mayor fala sobre o exército, o governo e a política na sociedade argentina da ficção, onde sua fala aparece acompanhada de uma observação do autor:

Fala do Major:

El Mayor continuó, fijas las miradas de todos en él:

—El ejército es un estado superior dentro de una sociedad inferior, ya que nosotros somos la fuerza específica del país. Y sin embargo, estamos sometidos a las resoluciones del gobierno... ¿y el gobierno quién lo constituye?... el poder legislativo y el ejecutivo... es decir, hombres elegidos por partidos políticos informes... ¡y qué representantes, señores! Ustedes saben mejor que yo que para ser diputado hay que haber tenido una carrera de mentiras, comenzado como vago de comité, transando y haciendo vida común con perdularios de todas las calañas, en fin, una vida al margen del código y de la verdad. No sé si esto ocurre en países más civilizados que los nuestros, pero aquí es así. En nuestra cámara de diputados y de senadores, hay sujetos acusados de usura y homicidio, bandidos vendidos a empresas extranjeras, individuos de una ignorancia tan crasa, que el parlamentarismo resulta aquí la comedia más grotesca que haya podido envilecer a un país. Las elecciones presidenciales se hacen con capitales norteamericanos, previa promesa de otorgar concesiones a una empresa interesada en explotar nuestras riquezas nacionales. No exagero cuando digo que la lucha de los partidos políticos

en nuestra patria no es nada más que una riña entre comerciantes que quieren vender el país al mejor postor ¹ (ARLT, 2000, p. 160).

Abaixo a nota do autor que comenta sobre as palavras do Mayor, que provavelmente tem relação com o descontentamento dos militares e a intenção de dar o golpe de Estado, fato que coincidentemente aconteceu na história da Argentina em 6 de setembro de 1930, onde foi derrubado o presidente radical Hipólito Yrigoyen que havia assumido a presidência da República em 1928 pela segunda vez:

- (1) Nota del Autor: - Esta novela fue escrita em los años 28 y 29 y editada por la editorial Roso em el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces, creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario de 6 de septiembre de 1930. Indudablemente resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de septiembre coincidan con tanta exactitud con aquéllas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de septiembre (ARLT, 2000, p. 161).

Essa fala do Mayor foi utilizada com frequência por alguns críticos para “confirmar” um caráter antecipatório da literatura de Arlt com relação à história política da Argentina. Esses romances de Arlt foram lidos como “premonições” por alguns críticos que exaltaram a relação entre a escrita de Arlt e a situação política e social na Argentina. Entretanto, o próprio autor ironiza essas associações; a nota, nesse caso, não trabalha somente em tom explicativo, mas aponta de certa maneira para um lugar do qual o escritor não quisesse ser lido.

Essas questões sobre a escrita de Roberto Arlt durante muito tempo foram ignoradas e tratadas como “falta de estilo”, mas o que é o estilo nos textos arltianos? Quando pensamos em estilo em Roberto Arlt a primeira impressão que nos chega é a de que é fácil corrigir sua

escrita, mas é difícil escrever como Arlt. Para Noé Jitrik a noção de estilo em Arlt “no puede ser más que aproximativa y alusiva porque no se trata tan solo de <<un>> escritor sino de ciertas resonancias que para ser comprendidas necesitan otras entradas, además de la individual” (2000, p. 660).

Acreditamos que alguns críticos não notaram o estilo de Arlt porque na época não havia nada que se comparasse a sua escrita e a ideia de estilo que se tinha estava vinculada à forma, sendo assim, realmente a noção de estilo jamais corresponderia à literatura de Arlt. Muitos críticos dividiram tema e forma e confundiram uma escrita alucinada, que incitava uma vontade avassaladora de dizer, de narrar sobre muito temas, e tudo isso em ritmo acelerado, com falta de cuidado com a forma. De acordo com Ricardo Piglia: “No hay nada igual al estilo de Arlt (...) Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, esse estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del tema de sus novelas. El estilo Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra” (2003, p. 139).

Segundo Ricardo Piglia, o estilo de Roberto Arlt é constituído, no plano linguístico, do mesmo material com o qual constrói o tema de seus romances, por esse motivo não se pode pensar a questão do estilo em Arlt separando tema e estrutura das estratégias narrativas. A máquina literária de Arlt funciona a partir da maquinação simultânea desses dois elementos. Piglia aborda a questão do estilo em Roberto Arlt em dois de seus textos, *Respiración artificial*, o qual já mencionamos anteriormente, e *Nombre falso*, texto no qual o crítico discute sobre o estilo e sobre a temática utilizada por Arlt em seus textos, além de abordar uma série de outras questões, tais como a literatura como roubo, como falsificação.

Nombre Falso é composto por um conjunto de textos denominados de “contos”, dentre os quais nos interessa o texto *Homenaje a Roberto Arlt* que está dividido em cinco partes das quais a primeira não leva título e as outras quatro são numeradas de 1 a 4 seguidas de um apêndice de nome *Luba*. As primeiras partes constituem uma espécie de introdução a *Luba* que, segundo a narrativa, é um conto inédito, supostamente escrito por Roberto Arlt, no qual o narrador tenta esclarecer sua autoria:

Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de

Roberto Arlt; de modo que voy a tratar de ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llama Luba. Arlt lo escribió aproximadamente entre el 25 de marzo y el 6 de abril de 1942. Es decir, poco antes de su muerte. El texto fue redactado a mano, en un cuaderno escolar, con letra apretada que cubría los márgenes (PIGLIA, 1994, p. 89).

A narrativa se passa em primeira pessoa e ao final do conto sabemos que o narrador leva o mesmo nome do autor do livro: “Ricardo Piglia”. O narrador nos apresenta um manuscrito que define como investigativo e informativo, onde primeiramente parece realizar a descrição do trabalho de um crítico literário, reunindo uma série de informações sobre Roberto Arlt, algumas contraditórias no que diz respeito à publicação de alguns de seus textos, porque conforme se sabe pela crítica especializada, alguns dos textos que menciona como publicados não o foram. No conto o narrador-investigador Piglia “confunde” vários dados, o que coloca em dúvida a veracidade das informações que são repassadas ao leitor e no decorrer de todo o texto encontramos notas de pé de página que transcrevem grandes trechos de contos, romances e cartas de Roberto Arlt, além de comentários do narrador sobre os dados que escreve.

Em seguida, o conto apresenta supostas informações sobre a biografia de Arlt que vão desde suas tentativas como inventor: “Entre las páginas del cuaderno había una carta y la memoria escrita por Arlt para solicitar la patente de su invento de las medias engomadas” (PIGLIA, 1994, p. 109) até outras informações biográficas que podemos encontrar em estudos de Omar Borré, Mirta Arlt e em algumas de suas *Aguafuertes*. Em seguida, o relato continua fornecendo informações sobre um suposto romance que Arlt queria escrever:

En ese tiempo quería dar vuelta El príncipe idiota. Iba a escribir la historia de un tipo que se purificaba porque sólo piensa en el dinero. “Si me ofrecen 100.000 pesos y los rechazo entonces no soy un ser humano.” Esa era más o menos la tesis. La metafísica al revés: el crimen económico como

camino de santidad. San Agustín mezclado con Otto Bemberg.

—De todos modos no la pudo terminar.

—No, y ¿sabe por qué? Mire qué paradoja: no la pudo escribir porque quería ganar plata, primero quiso hacerse millonario con la estupidez esa de las medias (PIGLIA, 1994, p. 120).

E finaliza discorrendo sobre o conto *Luba* que segundo o narrador:

“Es un texto de Arlt”, pensaba. “Un inédito”. Retardaba el momento de sentarme a leerlo, temía que fuera a desencantarme, atrapado por un extraño sentimiento de posesión, como si ese texto fuera mío y yo lo hubiera escrito. El relato tenía cerca de 5.000 palabras y estaba entre lo mejor de Arlt. La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites. Lo releí varias veces con cuidado (PIGLIA, 1994, p. 125).

O que nos interessa precisamente nessa descrição de *Luba* é o fato do narrador afirmar uma espécie de possessão onde está imbricada a ideia de autoria, como ressalta o próprio narrador: “é como se o texto fosse meu, como se eu o tivesse escrito”. Esse apropriar-se da escrita do outro estará implícito no texto na ideia de literatura como roubo, como falsificação, questão discutida sobre o texto arltiano pelo próprio Ricardo Piglia e por Noé Jitrik. A ideia do leitor e/ou do crítico como investigador aparece, tanto nos textos de Arlt, quanto no conto de Piglia, não somente como temas, mas como discurso, afinal o texto é um conto, um relato investigativo, a descrição de um manuscrito, etc? E esse é um dos enigmas principais que o texto propõe que seja desvendado e que alguns textos de Arlt também propõem, por exemplo, como descrever o relato de *Los siete locos* e *Los lanzallamas*? Estes se encaixariam perfeitamente na definição de romance? O próprio texto joga com essa ideia. De acordo com Ricardo Piglia:

Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma. A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial, está presente con toda nitidez en Arlt. Por un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo (PIGLIA, 1994, p. 122).

“Homenaje a Roberto Arlt” é uma leitura da obra de Arlt construída a partir de modelos de escrita do próprio Arlt. Um texto maquinico que articula peças discordantes: cartas com procedimentos de química, fragmentos de textos de Arlt, informações desencontradas, falsas pistas sobre o relato, discurso crítico fccionalizado, notas do narrador-investigador com comentários sobre o texto, enfim, elementos de uma escrita polifacética.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na aguafuerte “*Yo no tengo la culpa*”, Arlt escreve o seguinte comentário sobre o seu sobrenome: ¿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”? (ARLT, 1998, p. 43). O termo polifacético, mencionado pelo próprio escritor, poderia servir para pensar também sua escrita, uma escrita de muitas faces que manipula peças diversas. A máquina e a técnica no texto arltiano podem adquirir várias facetas: são temas, texto, ingredientes, procedimentos e algumas vezes podem aparecer como modelo de aplicação.

Polifacética é uma palavra que ressoa muito na obra de Arlt e nas leituras que se podem realizar dela. Podemos estabelecer uma analogia onde o escritor pode ser visto como a “máquina de escrever”, num sentido figurativo do termo, porque o que pode se tornar crucial para sua literatura será o momento da leitura, porque a literatura de Roberto Arlt será simultaneamente o procedimento e a arte, a maquinação e o invento.

Constatamos que os trabalhos críticos sobre a obra de Arlt realizados na Argentina a partir dos anos de 1930 até a atualidade, foram muito importantes para pensar seus textos e entender a articulação de diversos elementos de sua escrita. Ao realizar um percurso por essa crítica é possível perceber uma longa discussão sobre como o escritor constrói sua literatura, que materiais são utilizados, que discursos desenvolve, que possíveis relações com a história e a biografia se pode estabelecer, o que diferencia a escrita de Roberto Arlt da escrita de seus contemporâneos, porque em vida Arlt foi considerado um escritor menor, como a técnica e o conhecimento adquirido nas ruas podem aparecer configurados nessas narrativas, enfim, uma série de argumentos que apontam para o texto ou para fora dele e que ajudam a identificar e a compreender certas particularidades de sua literatura e a construção de sua fortuna crítica.

Dialogar com esse trabalho crítico nos permite repensar essas leituras e reelaborar outros olhares sobre o texto. O que nos interessou particularmente na crítica de Arlt foi a maneira como ela foi se diversificando através do tempo e reelaborando suas leituras. Mas foi especificamente a questão da técnica que nos motivou a repensar a

escrita de Roberto Arlt, não somente a técnica como tema, ou como uma ideia de compensação dos saberes acadêmicos que o escritor não vivenciou dentro das instituições, mas a técnica de sua escrita, o *como* escrever a partir de bibliotecas não convencionais, de manuais de física, mecânica, química e saberes não institucionalizados.

Ao investigar a presença da técnica nos textos arltianos nos surpreendemos porque verificamos que ela está intimamente relacionada ao processo de escrita, a escritura e o texto podem ser lidos como uma fórmula: <procedimento = invento>. A linguagem técnica, os manuais, os planos, os *complots*, as fórmulas químicas, os inventores, as máquinas, são elementos que não servem somente para ilustrar acontecimentos da história narrada, mas para articular o procedimento de escrita que atuará de forma muitas vezes imprevisível. Os componentes técnicos remanejados pelo que Francis Bacon nomeou de *Imaginação Técnica* constituirão a escrita de Roberto Arlt e são as modificações da *Imaginação Técnica* que darão voltas nos temas, por esse motivo acreditamos ser importante esse deslocamento de olhar entre o *que* se escreve e *como* se escreve para enfim, poder manipulá-los.

Pensar a técnica e a máquina, a escrita como técnica, o texto como máquina, o procedimento igual ao invento foi, para nós, mais que uma tentativa de apontar para o caráter polifacético do texto arltiano, foi um convite a repensar o projeto literário de um escritor irreverente, deslocado da tradição literária de sua época, que escreveu a partir de uma biblioteca tão diversificada que a crítica talvez ainda não tenha conseguido reconstituí-la porque Arlt cruzou a fronteira de outros saberes e os trouxe ficcionalizados para a sua literatura.

É importante para o leitor perceber a biblioteca de Roberto Arlt e saber que, ao mesmo tempo em que o escritor expõe essa biblioteca, ele a utiliza. Acreditamos que Arlt movimentou em seus textos um processo de renovação constante de suas práticas de escrita, reinventando seus temas, seus personagens, sua técnica, seu discurso, sua linguagem a cada novo texto, em um processo de auto-referencialidade onde é possível identificar seu próprio processo criativo.

A figura do escritor normalmente é acompanhada pelo público com curiosidade e para um escritor que escrevia nas condições em que escreveu Roberto Arlt, essa curiosidade só tende a ser ampliada e muitas

vezes deslocada para a leitura do texto. Trata-se de uma espécie de fetichismo, o mesmo que descreveu Jacques Derrida na entrevista *No escribo sin luz artificial* realizada por André Rollin em 1982. Nela o entrevistador realiza várias perguntas sobre como Jacques Derrida escreve: com o que (mão, máquina, computador), em que posição, onde, quando; e em várias respostas Derrida hesita em continuar explicando, o que justifica no início do texto com a seguinte colocação:

[...] por las que dudé si responder a sus preguntas en este contexto? Al principio era por una especie de..., no de desconfianza, pero sí de reserva respecto a cierta imaginaria complaciente alimentada por los escritores y por todos los que explotan esas imágenes. Me refiero a la insistencia en los fetiches de la escritura, en un tipo de entorno que ciertos escritores exhiben de modo narcisista. No tengo nada contra el narcisismo ni contra el fetichismo como tales -tendría que extenderme mucho sobre ello y no es el momento-; lo que me parece cargante, lo que ha llegado a ser cargante, es el estereotipo de ese fetichismo, y eso no hay que fomentarlo. Entonces, cuando usted me dijo que precisamente quería romper con esa representación y todo lo que la sustenta en nuestra cultura, pensé: ¡pues adelante! (Entrevista com Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*, por André Rollin disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artificial.htm>).

Neste sentido, pensamos ser importante discutir e repensar alguns estereótipos criados sobre a escrita de Roberto Arlt, entretanto, sabemos que não é fácil jogar o jogo dessa escrita sem pensar nos caminhos que durante tanto tempo tentaram comandá-lo de fora. Estamos cientes que algumas vezes podemos ter caído nas armadilhas desse caminho nessa investigação, que por ter sido tantas vezes percorrido, demonstra uma facilidade e uma eficácia bastante específicas no intento quase que inconsciente de domar o texto. Não sei se podemos dizer que erramos ou como erramos durante essa trajetória de leitura, mas também não seria o caminho da errância uma maneira de

se afastar do que se estabelece como verdade? De certa forma, dentro da norma ou não, errar excederia qualquer ideia de trajeto dominante se pensarmos que estamos inseridos em máquinas institucionais, culturais, sociais e políticas que muitas vezes fixam os caminhos onde nos vemos condicionados a seguir por eles.

Ao término desta investigação, que nada tem de conclusiva, mas de abertura aos diversos caminhos de leituras a que os textos de Roberto Arlt convidam, resta-nos uma impressão de escrita e de leitura. Hoje quando retomamos os livros de Roberto Arlt entre as mãos e recorremos os dedos por suas páginas em um movimento falsamente linear, mais do que ler e ver, ouvimos. É um ruído indeterminado, tenso, metálico que ressoa da montagem e colagem de diversos blocos e elementos assimétricos que são todo o tempo rearranjados, reconectados de maneiras distintas, através de diferentes operações de entrecruzamento e deslocamentos contínuos, procedimentos de uma escrita-experimento. O texto arltiano é movimento, um fluir instável e descontínuo de diferentes elementos que se entrecruzam com velocidades e ritmos distintos em um processo de reinvenção e desvio.

Desviar-se das normas, reinventar realidades, reler, reescrever, não significar, não representar mimeticamente, através de um inesgotável desdobrar-se de estratégias e procedimentos; porque sabemos que o procedimento é próprio de toda criação, porém o difícil nesse processo é nomeá-lo; identificar o gesto, a busca, o acidente. É deste modo que percebemos a escrita de Roberto Arlt, esse dispositivo aberto em constante devir, que opera com a experiência da multiplicidade e o fluir das diferenças.

Se for possível concluir algo nessa investigação, concluir não no sentido de fechar a discussão, mas de pronunciar-se, diríamos que talvez na escrita de Arlt, nada se afirma além do seu próprio maquinar. Atentemos para o caráter polifacético e maquínico de sua obra, lancemos nosso olhar para seus textos e todos os seus elementos que estão ali dispostos, como em um laboratório convocando a um modo de funcionamento que pode ser operado em cada leitura. Reflitamos sobre a equação <procedimento = invento> e continuemos experimentando...

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

AIRA César, *Arlt In: Paradoxa*, N° 7, Editora Beatriz Viterbo: Rosario, 1993.

AMÍCOLA, José. *Elogio de la razón y la locura*. In. Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. 2000. p. 666/686.

ANTELO, Raul; REALES, Liliana. *Argentina: texto tempo movimento*. Ed. Letras Contemporâneas, 2011.

ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica*. 1. ed. Colección Archivos 44. Nanterre Cedex: 2000.

_____. *El jorobadito*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. *Trescientos millones*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 2005.

_____. *El amor brujo*. 3ª ed. Buenos Aires: Losada, 2001.

_____. *Saverio el cruel. La isla desierta*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 2003.

_____. *Aguafuertes II. Obras Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.

_____. *Aguafuertes porteñas*. 13ª ed. Buenos Aires: Losada, 2006.

_____. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Ediciones Reysa, 2004.

_____. *Aguafuertes Gallegas*. 1ª ed. Buenos Aires: Ameghino Editora S.A., 1997.

_____. *Los problemas del Delta y otras aguafuertes*. 1ª ed. Buenos Aires: Embalse, 2007.

_____. *Al margen del cable: crónicas publicadas en El Nacional - México, 1937/1941*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 2003.

_____. *Aguafuertes madrileñas: presagios de una guerra civil*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 2000b.

_____. *Aguafuertes gallegas y asturianas*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999.

_____. *África. La juerga de los polichinelas. Un hombre sensible*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004a.

_____. *El fabricante de fantasmas. Prueba de amor*. Buenos Aires: Losada S.A., 2004b.

_____. *El juguete rabioso*. 2. ed. Barcelona: Editorial Bruquera S.A., 1981.

_____. *Cuentos completos*. 2.ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 2008.

_____. *El paisaje em las nubes: crónicas en El Mundo 1937 – 1942*, 1ª. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AVELLANEDA, Andrés. *Clase media y lectura: la construcción de los sentidos*. In. Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. 2000. p. 633/656.

BAKHTIN, Mikhail *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. Introdução e Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Aula*. Trad: e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. *Novos Ensaios Críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. *Paris, capital do século XIX. A Paris do Segundo Império de Baudelaire*. Parque Central. Teses sobre filosofia da história. In. KOTHE, Flávio R. (Org.) Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Passagens*; edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Feres Matos; tradução do

alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNINGTON, G. *Desconstrução e ética*, in: DUQUE-ESTRADA, P.C. (org.) *Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. PUC-Rio / Edições Loyola, 2002.

_____. *Entrevista com Geoffrey Bennington*, in: DUQUEESTRADA, P.C. (org.) *Desconstrução e Ética: ecos de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. PUC-Rio / Ed. Loyola, 2004.

BENNINGTON, G., DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996.

BERNARDO, F. *Jacques Derrida: a exceção absoluta*, in: BERNARDO, F. (coord.) *Derrida à Coimbra / Derrida em Coimbra*. Coimbra: Palimage, 2005.

_____. *Mal de hospitalidade*, in: NASCIMENTO, E. (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

BERG, Edgardo H. *Roberto Arlt: un autor en escena*. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.
Disponível em:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/paparlt.html> Acesso em: 26 de maio de 2012.

BRESCIANI, Stella Maria. (org.) *Palabras da Cidade*. 1 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

BIANCO, José. *En torno a Roberto Arlt*, Casa de las Américas, La Habana, marzo-abril 1961, vol. 1, n° 5, pp. 45-57.

BONINO, Silvia et all. *Roberto Arlt: "La isla desierta". Intento de un descubrimiento*. Montevideo: Ediciones del nuevo siglo, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madri: Alianza Editorial, 1999.

BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt, su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

_____. *Arlt y la crítica (1926-1990)*. Buenos Aires: Ediciones América Libre, 1996.

BORRÉ, Omar. ARLT, Mirta. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó: ARGOS, 2002.

CARBONE, Rocco. *Imperio de las obsesiones - los siete locos de Roberto Arlt: un grotexto*. 1ª ed. Bernal: Univ. Nacional de Quilmes, 2007.

CEDRO, Gabriela. *Boedo y Florida. Una antología crítica*. Buenos Aires: Losada, 2006.

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: 7 teses*. In: *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da construção de fronteiras*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORBELLINI, Helena. *Roberto Arlt*. Montevideo: Editorial Técnica, 2000.

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

COSENTINO, Gastón. *Desejo-invenção-traição: uma re-leitura em El juguete rabioso de Roberto Arlt*. Florianópolis, 2012. 136 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

CULLER, J. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2004.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995 (L'écriture la différence. Paris: Seuil, 1997, Writing and Difference. Chicago: Chicago University Press, 1978).

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Aprender finalmente a viver: entrevista com Jean Birnbaum*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.

_____. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Do Espírito*. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, G. (1974). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva. 1994.

_____. *O que é a filosofia* (2 ed.). São Paulo: 34, 2004.

_____. *¿Que és un dispositivo?* Trad. de Wanderson Flor do Nascimento. In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Trad. de Wanderson Flor do Nascimento.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 1997.

_____. *Diferença e repetição* (2 ed. rev. e atual). Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *A imanência: uma vida...* In: Philosophie, nº 47, 1995: 3-7. Trad: Tomaz Tadeu da Silva. Acessado em: <http://pt.scribd.com/doc/7182897/Deleuze-Gilles-A-Imanencia-Uma-Vida>

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 1) Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 3). São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 5). São Paulo: Ed. 34, 1997b.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo: 34, 1995b.

_____. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd. Tradução de Júlio Castañón Guimarães, 1977.

_____. *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*, tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

DELEUZE, Gilles. e PARNET, Claire. *Dialogos*. Pre-textos: Espanha, 1980.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ENTRALGO, Pedro L. et all. *Roberto Arlt, Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 11, Madrid.

FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Tradução de Jorge Wolff. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998

_____. *Derrida: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1988.

_____. *As palavras e as coisas*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GARCIA, Wladimir. *Territórios virtuais e educação*. In: *Educação e Realidade*, 27(2): 67-76, julho/dezembro de 2002. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25917> Acessado em: 22 de junho de 2012.

GOLDAR, Ernesto. *Proceso a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 2000.

GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt, Política y Locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

GUERRERO, Diana. *Arlt: El habitante solitario*. 2. ed. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

JITRIK, Noé. *Un utópico país llamado Erar*. In. Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. Nanterre Cedex: 2000.

_____. (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2006, vol. V: La crisis de las formas, 1ª. Edición.

_____. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2004, vol. 9: “El oficio se afirma”, 1ª. Edición.

_____. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2002, vol. 6: “El imperio realista”, 1ª. Edición.

_____. *La presencia y vigencia de Roberto Arlt*. Antología Roberto Arlt. México: Siglo Veintiuno editores, 1980.

_____. *La vibración del presente: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores Latinoamericanos*. México: Terra Firme, 1998.

_____. *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*. Bogotá, Panamericana Editorial Ltda., 2001, 1ª. Edición.

_____. *Verde es toda teoría*. Buenos Aires: Liber Editores, 2010.

JORDAN, Paul (org.). *Roberto Arlt*. Florianópolis, Fragmentos, n° 32, 2007.

KONDER, Leandro. *Terrorismo e socialismo: um profeta argentino*. In: *Jornal do Brasil*, Idéias, 16/07/05.

KULIKOWSKI, Maria Zulma M. *Roberto Arlt: a experiência radical da escritura*, *Revista USP*, São Paulo, n° 47, p. 105-111, setembro/novembro 2000.

_____. *Seria cómico se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt*. São Paulo, USP, 1997. Tese de doutorado.

_____. *Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt*. São Paulo: USP, 1991. Dissertação de mestrado.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974.

LARRA, Raul. *Roberto Arlt el torturado*. 6 ed. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1992.

LINK, Daniel. *Cine, memoria y archivo*. In: Argentina: texto tempo movimento. Org. Raúl Antelo e Liliana Reales. Ed. Letras Contemporâneas, 2011, p. 9-19

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: Uma especulación*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. In. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MASIELLO, Francine. *Acerca de la parodia y la locura*. In: Lenguaje e ideología. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MATTALIA, Sonia. *Modernización y desjerarquización cultural: el caso Arlt* (de La vida puerca a El amor brujo), Revista Ibero-americana, vol. LVIII, n° 159, abril-junho, 1992.

MELIS, Antonio. *La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de Roberto Arlt*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, 390, pp. 683-689.

MASOTTA, Oscar. 1ª ed. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Eterna Cadencia, 2008.

MONTANARO, Pablo. *Roberto Arlt: el arte de inventar*. Buenos Aires: LEA, 2005. Guias básicas de lectura.

MORA, João Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tomo IV (Q-Z) Edições Loyola, São Paulo, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Traducción de Le sens du monde, Paris, Editions Galilée, 1993: Jorge Manuel Casas. La marca editora: Buenos Aires, 2003.

_____. *Las musas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

_____. *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

_____. *Tumba de sueño*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007

_____. *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

_____. *La deconstrucción del cristianismo*. Buenos Aires, La Cebra, 2006.

_____. *El intruso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

_____. *Corpus*. Trad. Tomás Maia, Lisboa: Vega Passagens., 2000.

_____. *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires, La Cebra, 2006.

NUÑEZ, Angel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Minor Nova, 1968.

PARK, Robert Ezra. *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano* In: O fenômeno urbano. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

PASTOR, Beatriz. *Roberto Arlt, la rebelión alienada*. Gaithersburg, Maryland: Hispamérica, 1980.

PAULS, Alan. *Arlt la máquina literária*. In: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916 – 1930) Ed. Graciela Montaldo. Vol. 7 Historia social de la literatura argentina. Ed. David Viñas. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p. 250-261.

PLATÃO, (s/d) *Fedro o de La belleza*, disponible em: <http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Platon/Fedro.htm>

PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires: 1986.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. 2ª. Ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria*. Los libros, n°. 29, mar.-abr. 1973

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria*. In: Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas. Buenos Aires, Norma, 2004, p. 55-71.

_____. *Teoría del Complot*. 1ª. ed. Buenos Aires: Mate, 2007.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

PRIETO, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

_____. *Silvio Astier, lector de folletines* In: Hispamérica, ano XV, n° 45, 1986, pp.165-172.

_____. *Roberto Arlt, Los siete locos y Los lanzallamas*. In: Roberto Arlt. Los siete locos y Los lanzallamas. Venezuela: Ayacucho, 1978.

_____. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Buenos Aires: FCE, 2003.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

REALES, L. R.. *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009. v. 1. 292 p.

_____. *Paradoxos, metáforas e contaminações do mundo, Tlön*. In: José Roberto O'Shea; Maria de Lourdes Borges. (Org.). *Filosofia e Literatura*. 1 ed. Florianópolis: Bernuncia, 2010a, v. 1, p. 87-98.

_____. *Pasajes secretos de La vida breve*. In: Corbellini, Helena; Olazaval, Pablo Silva. (Org.). *Bienvenido, Juan*. 1 ed. Montevideu: Linardi y Risso, 2007, v. 1, p. 142-151

REALES, L. R. (Org.); FERRO, Roberto (Org.). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010b. v. 1. 168 p.

RENAUD, Maryse. *Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor de expresionismo*. In. *Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica*. 1. ed. Colección Archivos 44. Nanterre Cedex: 2000.

_____. *La ciudad babilônica o los entretelones Del mundo urbano em Los siete locos y los lanzallamas*. In: CAMBRA, Rosalba. (coord.) *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini Editori, 1989.

RIVERA, Jorge. B. *Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa* In: *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura Vol. 2*, Editora UNICAMP, São Paulo: 1994.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la argentina*. Buenos Aires: Huemul, 1979.

_____. *El caso argentino y otros ensayos*. Buenos Aires: Hispamérica, 1987.

SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*. 1ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

_____. *Rumo ao Brasil em primeira classe: Roberto Arlt no Rio de Janeiro*. Tradução de Maria Paula G. Ribeiro. *Revista USP*, São Paulo, número 47, setembro/novembro 2000, pp. 116-120.

_____. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

_____. *La escritura de una vida: breve (auto) biografía de Roberto Arlt*, In: *Tramas, para leer la literatura Argentina*, Córdoba, número 5, volume II, 1996, pp. 129-181.

_____. *Vientos de conspiración en Los siete locos. Los lanzallamas*. Fragmentos, Florianópolis, Editora da UFSC, vol. 1, n 1 (jan./jun. 1986)

SARAIVA, José Morales. / SCHUCHARD, Bárbara. (eds) com a colaboração de Wolfgang Matzat. *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

SARLO, Beatriz. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 1ª ed. Nueva Visión, Buenos Aires: 2003.

_____. *Escritos sobre literatura argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

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

_____. *Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada*. In: Chiappini, L. & Aguiar, Flávio W. de (orgs). *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 de setembro de 1991.. Sao Paulo: EDUSP, 1993, pp. 223-242.

SARLO, Beatriz e ALTAMIRO, Carlos. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

SICARD, Alain (org). *Seminário sobre Roberto Arlt* (realizado em abril de 1976). Poitiers: Centre de recherches latino-américaines, 1980.

TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Porto: Guadarrama, 1972.

VIÑAS, David. *Literatura Argentina y Política: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

_____. "Prólogo" a *Roberto Arlt*. Antología. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

YUNQUE, Alvaro. *Roberto Arlt*, In: *Nosotros*, Buenos Aires, julho 1942, ano VII, pp. 113-114.

ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*. 1. ed. Buenos Aires: Hachette, 1987.

Revistas:

Contorno: edición facsimilar. VIÑAS, Ismael y David. [et. al] 1ª ed. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

Crítica Cultural. QUIROGA, Jorge. *El ojo mocho*. Buenos Aires. Otoño 1997 n. 9/10, p. 57-64

Cuadernos Hispanoamericanos. PIGLIA, Ricardo. *Ficción y política en la literatura argentina*, Madrid (julio- septiembre 1993), p. 514-516.

Cuadernos Hispanoamericanos. PONCE, Esteban. *De Arlt como iluminado*. n. 653-654 (noviembre/diciembre 2004.) p. 157-166.

Cuadernos Hispanoamericanos. TASSI, Loris. *Estética del fracaso en Roberto Arlt*. n. 653-654 (noviembre/diciembre 2004.) p. 167-177.

Cuadernos Hispanoamericanos. SORRENTINO, Fernando. *Seis curiosidades de El juguete rabioso*. n. 653-654 (noviembre/diciembre 2004.) p. 178-185.

Cuadernos Hispanoamericanos: ABÓS, Álvaro. “Los últimos mil días de Roberto Arlt”. En: Cuadernos. Hispanoamericanos, Madrid, N° 599, mayo 2000, p. 83/97.

Hispanamérica, PIGLIA, Ricardo. “Roberto Arlt, la ficción del dinero”. Año III, n° 7, julho de 1974, pp.25-28.

La maga. CASTILLO, Abelardo. “Arlt, el bárbaro. Buenos Aires”. A. 6 n. 342 – 5 de agosto de 1998. P. 41-42

La maga. RUSSO, Miguel. “Roberto Arlt, escritor por prepotencia”. Buenos Aires, 17 de junio de 1992, p. 18

La maga. “Un reportaje desconocido a Roberto Arlt”. Año 5, número 244. 18 de septiembre de 1996, p. 36/37

La Trama de la Comunicación. RETAMOSO, Roberto. “Lenguaje y escritura en Roberto Arlt”. Vol. 8, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2003.

Teatro Colón. VIÑAS, David. “El escritor vacilante”. Revista año 5, número 39, Buenos Aires, Argentina.

Sites:

Derrida en Castellano

<http://www.jacquesderrida.com.ar/>

Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina

<http://www.bcnbib.gov.ar/>

ANEXO

**ENTREVISTA COM NOÉ JITRIK, ESCRITOR E CRÍTICO
LITERÁRIO ARGENTINO**

Entrevista com Noé Jitrik

Por: Janete Elenice Jorge

Concedida no dia 19 de junho de 2012 na cidade de Buenos Aires – Argentina.

1. En el libro *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura* usted comenta que la revista *Contorno* hace una recuperación crítica de la obra de Arlt con un sentido más moderno. ¿Podría explicar en qué consistiría ese “sentido más moderno”?

La idea de moderno tiene dos aspectos: uno define no solo una época, define una manera de vivir una época y el otro sentido es lo actual, la actualidad, se cruzan las dos. A veces se piensa que porque se vive lo actual o se comprende lo actual o hay una fórmula para hablar del actual si es moderno, pero la modernidad es también un concepto histórico, es el paso de un momento de la historia a otro, de la edad media, por ejemplo, a lo que sigue es ya el ingreso en la modernidad y va tomando diversas formas en el sentido de la aparición de las fuerzas que la definen. Eso es claro, a principio esa modernidad está en el pensamiento, es cartesiana, pero luego está en las ideas iluministas, está en la Revolución Francesa, está en la aparición de la burguesía, está en el nacimiento de la industria y de la energía y el aprovechamiento de la energía, en el desarrollo de la ciencia y en literatura empieza estar en el orden de las vanguardias, las pre-vanguardias que estarían en el último tercio del siglo diecinueve y ya las vanguardias avanzadas en siglo veinte. En cada uno de esos momentos se habla de modernidad y de modernización como programa, incluso políticamente también cuando se quiere que un país se ponga al tanto de los avances que se produce en el mundo se habla de modernización. Pero el otro sentido es tal vez más vivencial, se siente que se es moderno porque se posee una expresión que corresponde a lo contemporáneo. En el caso entonces de la mirada sobre de Roberto Arlt en 1953 más o menos, lo moderno, la mirada moderna consistía en la aplicación del existencialismo sartriano a muchos objetos, pero en particular a Roberto Arlt, era la manera de mirar lo moderno. De hecho el protagonista, de cierto modo de toda esa historia, Oscar Masotta, después de la experiencia de Roberto Arlt, escribió un libro inclusive y eso es un poco lo que da el tono a ese numero de *Contorno*, él después pega saltos siempre en el sentido de la modernidad, por ejemplo, se ocupa de la historieta, se ocupa de los

happenings que son la modernidad por excelencia y después termina en el psicoanálisis lacaniano es una especie de traductor, introductor de Lacan. Él siempre sintió la necesidad de que su discurso se adecue a lo que en la contemporaneidad estaba funcionando como la cifra de lo moderno. En ese sentido se puede hacer esa afirmación pero como pretensión, como búsqueda porque definirlo como efectivamente moderno es mucho más difícil o es un acto de arrogancia, si yo soy moderno ¿por qué soy moderno yo? Eso sería una pura declaración. Son los demás que tienen que reconocer en lo que hago estas características de modernidad.

2. Algunos estudios críticos en Argentina sobre Roberto Arlt promueven discursos que suelen identificarlo como un escritor torturado, incomprendido y postergado, hasta Arlt ayudó a reforzar esa idea en los textos que escribió sobre él mismo. ¿Arlt fue un escritor “torturado” por la crítica de su época o la construcción de su figura pública así denominada es un tanto mitificada?

Yo creo que sí, que es mitificada. En realidad el tema del escritor fracasado, por ejemplo es literario, esas son sus lecturas de Dostoievski, básicamente de Dostoievski, que están muy presentes en toda la obra narrativa de él. Hay tres vertientes en la obra de Arlt: una la narrativa, digamos, que está impregnada de Dostoievski, otra la costumbrista que es la mirada sobre los fenómenos urbanos y la tercera la vanguardista que es la inconsciente, es aquella que aparece tanto en las narraciones como en los artículos y que son incontrolables pero es también una de las facetas que se puede determinar. En cuanto a que él se sintiera fracasado yo no lo puedo saber, pero además no sería más que lo que todo escritor siente, no hay escritor que se sienta no fracasado, un escritor auténtico siempre es un fracasado por la sencilla razón de que jamás se alcanza digamos a una plenitud que se le devuelva una imagen así resplandeciente. Puede haber una satisfacción de momento, puede haber un halago de público de crítica, pero el trabajo sobre el lenguaje siempre está en un más allá y por lo tanto siempre se es un fracasado. Yo creo que él lo debe haber sentido también de ese modo, porque no creo que le importara mucho lo que se decía lo que se dejaba de decir, además había en él por lo que sabemos por la biografía una pulsión vital muy angustiada, de hecho el modo en que murió así lo indica, a él le

habían diagnosticado problemas cardíacos y subía escaleras de diez pisos así corriendo, entonces obviamente había alguna ansiedad, alguna cosa en él que si viene arengado a su vida le permitía prescindir de los juicios que le podían hacer sobre si escribía bien, mal, regular, etc. De hecho también obtuvo un premio y de hecho circulaba entre los escritores de Boedo y los escritores de Florida, tenía un lugar, en una estructura, en una sociedad literaria muy primaria, es decir que apenas se estaba conformando, no era Francia de los hermanos Gon Curro, no, esto era a los tropezones, ahí en ese ámbito él se movía y era reconocido. Pero cuando se habla de reconocer en ese sentido es un discurso como pretendidamente glorificador que los demás deberían haber pronunciado, no se lo reconoció pero yo lo estoy reconociendo ¿porqué digo que no se lo reconoció? Porque otros no lo reconocieron y esos otros en el momento no estaban en condiciones de reconocerlo.

3. El fracaso aparece como tema diversas veces en la narrativa de Arlt y la idea del fracaso desarrollada por la crítica arltiana muchas veces está relacionada con la dicotomía vida y obra. Al desarmar esa dicotomía es posible establecer otros tipos de conexiones. ¿De qué otra manera usted cree que es posible pensar el fracaso en el proyecto narrativo de Arlt?

Ya te lo dije en cierto sentido antes. Lo que uno podría reconocer por ejemplo tanto en *El Juguete Rabioso* como en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* no tanto en *El Amor Brujo*, ese es un acto excepcional, es una ansiedad, hay una ansiedad, la ansiedad de contar, la ansiedad de llegar, la ansiedad de lo que no se logra amarrar. Piense un poco en el final de *El Juguete Rabioso*, el personaje que anda sin destino, se le ocurre, porque no es deliberado, se le ocurre traicionar a su amigo y a partir de eso la solución que encuentra es migrar, irse, o sea, todo era un objeto de persecución ansiosa diría yo, que también está en el desplazamiento de Erdosain, está como se relata en los proyectos fallidos, en la insatisfacción, en el pobre homosexual de *El juguete rabioso* humillado. Pero todo eso además de que ese rasgo de la ansiedad podría ser una proyección, un desplazamiento o un motor, no una proyección, un motor para la escritura, está también la saturación literaria, a lo general. Yo hice algo sobre eso, una reflexión sobre la humillación que está en Dostoievski casi textualmente, es decir, alguien humilla al otro y ese otro acepta la humillación, se siente rebajado y al

mismo tiempo psicoanalíticamente experimenta cierto goce en la humillación. Eso es un tema, es un tópico, no es una proyección personal necesariamente, sería realmente muy audaz, muy arrogante atribuirlo, decirlo de ese modo, es un tópico y es el tópico del poder, es una emanación de la cuestión del poder, de la esclavitud, de la sumisión, que tiene un re hambre muy antiguo que en alguien como Dostoievski está bien claro. Hay un episodio en *Los siete locos* que yo sé que lo tomé para hacer un artículo⁴, que no me acuerdo adónde está pero lo hice, es alguien que le dice algo a Erdosain creo, y dice “se puso mortalmente pálido” esa palidez era a de haber sido puesto en el lugar del humillado y eso viene de lejos, esa cosa facial, que la dijo como una metáfora muy dramática, uno se pone pálido cuando se le dice algo muy desagradable que genera una sensación de sumisión. Entonces digamos que la dicotomía vida/obra es una facilidad en realidad, es una facilidad crítica, que en general tanto es una facilidad que le adoptan, se inclinan sobre la vida y dejan de lado a la obra, por lo general. Yo creo que puede ser sorteada si uno pone atención precisamente en los elementos internos de la obra y percibe ahí algunos núcleos de significación que le permiten como generar un modelo. Cuando yo digo “se puso mortalmente pálido” eso me permite construir algo en relación con lo que está ocurriendo en el texto y dejo de lado si él se sentía humillado, si flertaba, si le daba lástima, si tenía piedad del humillado, o lo que sea, todo eso deja de ser totalmente relevante.

4. En el texto *Presencia y vigencia de Roberto Arlt* usted afirma que algunas cualidades del texto arltiano “fueron disminuidas desde una perspectiva ideológica de lo “correcto” y académico que, como se sabe, brilla en todos sus textos por su ausencia”. ¿Usted podría hablar un poco más sobre el tema?

Es un tema de la crítica arltiana, vuelve siempre, yo justamente quise dejarlo de lado por eso renuncié, yo dije en ese artículo se dice eso o se habla de eso pero yo quiero apartarme de esa cuestión. Porque digamos

⁴ El artículo que el escritor menciona es *Un utópico país llamado Erar* que puede ser encontrado en la edición crítica de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de la Colección Archivos, editora Scipione Cultural, 2000, organizada por Mario Goloboff.

el modelo de la corrección, de la escritura correcta, por un lado puede ser una imposición de las reglas por parte de las reglas de una sociedad que necesita controlar todo y también el discurso, entonces eso particularmente funciona en las escuelas, a los niños se quiere que utilicen la lengua con corrección, correctamente. Desde esa perspectiva alguien dice “Roberto Arlt es incorrecto”. Pero visto desde otra perspectiva, dejando eso de lado, aunque alguien pueda reprochar que se deje de lado y diga no, pero entonces de que estamos hablando, dejándolo de lo posible de lado, el error, la falta de ortografía, la sintaxis imperfecta, etc., pueden ser manifestaciones puramente funcionales y otra vez volvemos a la idea de angustia, a la idea de la ansiedad. Uno cuando está cansado, molesto, tenso, indignado, etc., comete errores, es decir, hay un hueco en esas circunstancias que lo lleva, entonces el error tiene que ser también entendido en función de una situación anterior y no solamente como un hecho de ignorancia porque cuando se habla de corrección de Arlt se le juzga como ignorante, como quién no conocía el español. Conocía o no conocía el español no importa lo que importa es que esos son como brotes, son surgimientos que habría que analizar, que habría que ver y ahí hay una perspectiva psicoanalítica posible, podemos en lugar de leer su texto, podemos imaginarlo en una camilla diciendo algo incorrecto y entonces desde ahí se empieza a indagar: ¿Por qué dice eso? ¿Por qué usa esa expresión? ¿Por qué ignora esa regla? etc. Puede haber un trabajo que va a ir a una zona más profunda que simplemente a la noción de la ignorancia. Entonces dada la riqueza de posibilidades que tiene esos libros de Roberto Arlt eso me parece que hay que dejarlo de lado porque de lo contrario habría que tomarlo en serio e ir verlo psicoanalíticamente pero tampoco es posible porque ya no hay como examinarlo. Es esto, por ejemplo, hay un vicio en el lenguaje de muchos argentinos, no entienden bien la relación entre un verbo en subjuntivo y un verbo en potencial, la cláusula condicional no la entienden, entonces mezclan, en lugar de usar el subjuntivo usan el potencial y a veces en lugar de usar el potencial usan el subjuntivo. Eso es más característico de una zona del país de litoral, de Entre Ríos y demás, y cuando uno los detienen y dice no, no es así, se sorprenden, no saben muy bien, porque no lo aprendieron así, en la escuela no se les enseñó así. Ellos han cometido una especie de acto de violencia contra una regla que es una regla que tiene sentido porque en la cláusula condicional el subjuntivo es una manifestación de algo irreal, de algo que no existe, en cambio el potencial es de una posibilidad que puede

existir, esos son conceptos fuertes que cierta gente no logra internalizar, ¿Por qué no lo pueden internalizar? ¿Por qué no pueden aprender eso? ¿Por qué no pueden comprenderlo? Habría entonces que ir un poco más lejos en eso y no simplemente decir que son ignorantes y no saben manejar. Y eso se aplicaría a este juicio que cada día que pasa me parece más trivial sobre la obra de Roberto Arlt. Pero tanto mira, yo lo dije eso en el prólogo de la antología que hice en México y me salió una nota en un periódico crítico sobre el texto diciendo que yo no hacía referencia a las incorrecciones del lenguaje de Arlt, el tipo quería que yo hablara de eso, el convencionalismo de repente no deja pensar y todo acercamiento al texto es sobretodo una invitación a pensar y no a afirmar.

5. Aún en *Presencia y vigencia de Roberto Arlt* usted comenta que existe una tendencia bastante generalizada de la crítica en leer a Arlt en contraposición a Borges con la intención de realizar un esquema de opuestos, sin embargo, usted define ese procedimiento como una *bipolaridad* insatisfactoria porque deja de lado multitud de interrelaciones y particularidades. ¿Dónde la oposición Arlt y Borges desaparece y qué esos dos escritores tendrían en común?

Eso lo dije en este artículo. Es decir en el final de *El juguete rabioso* el desplazamiento que es permanente, desplazamiento por la ciudad, que también significa algo, sí, se puede decir los personajes de la novela caminan del barrio al centro, se mueven, pero esto tiene relación con un imaginario urbano que está despertando, la ciudad ésta es un objeto de inquietud, entonces la caminata de los personajes no es simplemente una característica personal del personaje, es también una zona de descubrimiento de una ciudad que es como una estructura que funciona en un imaginario. En ese desplazamiento el personaje de Roberto Arlt, ese Silvio Astier, de pronto es vendedor de papel, vende papel, y la venta de papel la hace en una carnicería y él también va a cometer la traición, o sea, el papel va a ser el vehículo de la traición. El papel no solo es donde se envuelve la carne sino donde se escribe, es decir, la escritura sería por series sucesivas la fuente de la traición y ahí estaría también ese conflicto entre pensamiento y acción, entre literatura y vida, pero no vida y obra, literatura y vida. El papel donde se escribe es el vehículo de la traición, el acto vital más extremo si se quiere, que se puede concebir, eso tiene como marco la carnicería que es también una

zona, una especie de mancha la carnicería en las ciudades, en una ciudad como ésta que se está empezando a organizar. Es una mancha roja, no es lo mismo que la florería donde todo es tan bonito, ni la verdulería, ni la lencería donde aparece las ropas femeninas expuestas ahí, no, la carnicería es una mancha, es un lugar crítico. Hay un poema de Borges que es de caminata también, que en los primeros poemas Borges anda y hace poemas sobre las calles, la Recoleta, Villa Urquiza y también un poema sobre la carnicería, quiere decir que caminata y carnicería correrían juntos en ambos. Quiere decir que habría esos tipos de conexiones y no las conexiones convencionales de por ejemplo, la influencia de sobre, eso es descartado, o las temáticas globales que estarían en uno y en otro, no las temáticas de Borges son otras completamente diferentes, esto funcionaría en el plano de un imaginario de búsqueda que radica más o menos significativamente en un punto que es la carnicería que es además muy especial para el descubrimiento de una ciudad que se está empezando a organizar. Habría otras posibilidades también, pero yo encontré esa, digo modestamente es eso nada más para mí, pero es también un esquema de interpretación, es un interpretante, diría yo así, a partir de ahí alguien podría ver más cosas.

6. En *Presencia y vigencia de Roberto Arlt* usted también comenta que la obra de Arlt proporciona una imagen clara y diversa de cómo era Argentina, Buenos Aires y sus gentes, pero que no se reduce a eso, que en sus textos hay una vibración “textual” que tiende hacia nosotros, hacia nuestra capacidad de lectura, más allá del documento. Sin embargo, en la mayoría de los trabajos críticos sobre Arlt que llegan hasta nosotros en Brasil, aun los más recientes persiste una crítica historiográfica y/o biográfica. ¿Qué impide a la crítica académica tradicional de observar, analizar o comentar esa vibración textual? ¿Es posible decir que aún hay una especie de prejuicio académico con relación a la escrita de Arlt?

Prejuicio académico hay en relación con toda la literatura y lo que falta me parece que es una percepción de algo que es la literatura propiamente dicha y hay un reduccionismo, es decir, para la crítica académica ésta, que no solamente actúa así sobre la obra de Arlt sino todo que se pone frente a sus ojos, la literatura, digamos, aparece no en forma de texto sino en forma de obra. El texto, la noción de texto es muy rica en el sentido de que responde a articulaciones, tiene que ver

con una articulación y tiene que ver con una constante, una permanencia, con algo que no cesa y la de obra no, la obra es ópera, es lo terminado, dejan de lado los textos y se ocupan de las obras, por empezar. En segundo lugar consideran las obras como atadas a un campo referencial muy preciso y se ocupan del campo referencial y eso es lo que caracteriza todo ese tipo de cosa, de una manera u otra y a veces las más actuales iluminan eso o disimulan ese comportamiento citando teorías o ideas que no tienen exactamente esos límites, que no padecen de esos límites, pero de todos modos en lo fundamental es un poco eso. Ahí hay una diferencia entonces, primero percibir el hecho literario de otra manera, en segundo lugar ocuparse de textos no de obras, en tercer lugar dejar de lado lo referencial para ver lo que vibra en los textos y en cuarto lugar dejarse también penetrar por esa vibración que es una vibración que no se puede definir pero que hay que aceptar y que digamos puede ser peligrosa en el sentido de que descoloca y genera un fenómeno de lectura que es también de descolocamiento si es que es verdaderamente de lectura. Una lectura no puede ser una lectura de un entendimiento absoluto, en una lectura se escapa mucha cosa y eso es lo que tiene de fascinante, eso es lo que tiene de fuerte el hecho de la lectura. Y la crítica académica prescinde de todo eso y entonces tiene diferentes manifestaciones que van en ese sentido; una es la biográfica, otra es la filológica, otra es la sociológica, otra es la histórica pero todas en general articuladas por lo representativo, por la representación y la referencialidad.

7. En *Entre el dinero y el ser – Lectura de El juguete rabioso, de Roberto Arlt* usted dice que “el secreto de un texto es lo que el texto nunca entregará. Para cubrir esa negativa - que se torna impotencia desde la crítica – nos arrojamos sobre él, lo tapamos desde afuera cubriéndolo, doblemente, puesto que el texto viene ya de por sí cubierto, o bien la imposibilidad nos traba, no llegamos a él, recorremos sus bordes acariciando sensualmente lo que además pide una penetración”. Creo que una mirada crítica así sobre la escritura arltiana no es común y además es una lectura muy innovadora ya que hay una tendencia en clasificarla, significarla, en fin, castrarla. ¿Por qué es tan difícil encontrar trabajos críticos que entiendan el texto de Arlt de esa manera?

Yo te diría que algo que no puedo hacer es explicar porque yo hago de ese modo y no de otro, lo que también me trae una cantidad de inconvenientes y aislamientos, no creo que haya entusiastas que sigan lo que yo propongo porque prefieren el otro camino que es mucho más cómodo y mucho más fácil. Porque esto invita no a imitarme, invita a pensar en como podría uno hacer con un sentido semejante pero personalmente, no imitando, ni copiando. Yo hago así, yo trabajo de ese modo, he trabajado de ese modo.

8. En ese mismo texto usted utiliza el término “residuo” escriturario y dice que *es tal vez este residuo lo que constituye el objeto y la materia del descubrimiento de Arlt, su exhumación. ¿De qué se trata ese “residuo” escriturario?*

Es una serie que se puede establecer, residuo es lo que queda, ¿ahora queda de qué?, de una serie de operaciones. En la escritura también quedan algunas materias no resueltas y la podemos llamar residuo. La idea de residuo aparecería como correlativa de una idea un poco más fuerte de falta, es decir, si hay un residuo es porque falta terminar un proceso si se concluyera el proceso no quedaría un residuo. Pongámoslo en el término de la metalurgia: si encontramos un pedazo de mineral lo procesamos y encontramos oro y encontramos quizás en ese mismo bloque, encontramos plomo, encontramos plata, encontramos esto, hasta que en el proceso queda algo que ya no podemos encontrar, pero podemos imaginar que el proceso podría haber seguido y que podríamos haber encontrado más cosas, esas otras cosas están en ese residuo. Entonces en el plano de la literatura ese residuo está en el orden de la significación, podría uno pensar que ha quedado o ha faltado algo, que es inevitable porque la palabra no da más de sí misma en una instancia de escritura, y ahí podíamos indagar, y ahí podríamos preguntarnos realmente qué podría seguir habiendo en ese residuo. Esa idea es la que justifica las nuevas lecturas que se hace sobre todos los textos, ¿por qué volvemos al Quijote? por qué volvemos al Mío Cid?, por qué volvemos al Sertões, por qué volvemos a la obra de Borges, por qué volvemos al cantar de *La Chanson de Roland*, por qué volvemos a Flaubert permanentemente, y volvemos a Proust? Porque hay ahí algo que todavía sigue faltando y que está en ese residuo, en lo que no ha terminado de constituirse o de encontrarse pero que además es hasta ahí

donde ha podido llegar ese proceso químico en que consiste la literatura, la escritura.

9. Algunos estudios críticos apuntan a Borges como el mayor representante de Florida y a Arlt como mayor representante de Boedo, sin embargo, el propio Arlt se desplaza entre los dos grupos. También es posible considerar esa relación apenas como una operación de la crítica frente a oposición de las revistas *Contorno* y *Sur*. ¿Evaluando los grupos literarios de la época es posible decir que como escritor Arlt estaba solo?

Sí. Claro que sí, es decir, como escritor estaba solo, ahora iba efectivamente de uno a otro, pero no iba de uno a otro en el sentido de que publicaba en uno y publicada en otro como así lo hacía, quizás, Gonzales Tuñón que es otro escritor que iba de un lado a otro. Pero situarlo como la cabeza de Boedo es un abuso, él no era, no fue la cabeza de Boedo, él podía simpatizar, oír o discutir. Esa manera de pintar las cosas habla de una especie de armonía de dos grupos y de cada uno en si mismo y nunca hay tal armonía, eso es ridículo, el grupo estaba formado por gente que coincidía en un espacio y en muchas propuestas y en muchas perspectivas poéticas en un lugar y en el otro, pero los miembros tenían objetivos diferentes. Y en ninguno de los dos había una cabeza única. Por ejemplo, en Florida, Borges se hacía notar mucho, pero se hacía notar por su brillo, su inteligencia, pero los otros poetas que formaban parte del grupo Marechal, Bernárdez, Brandano, José eran igualmente buenos, no es que fueron unos mediocres a la sombra del jefe y no es que el jefe les dijera como habría que escribir, de ninguna manera, y además “los jefes” se referían a otros padres, a Macedonio Fernández, a Ricardo Güiraldes. Es decir, que nunca ni siquiera para Florida se pudo hablar de Borges como su cabeza, tampoco para Boedo a Roberto Arlt menos todavía porque digamos estaba solo y se estaba construyendo una poética, digamos, que se empieza a manifestar temprano en *El juguete rabioso* y que no tiene el mismo signo que las obras, que los trabajos de Boedo y en Boedo los protagonistas son otros tienen una poética del miserabilismo, de la compasión, son entre cristianos, y socialistas, y anarquistas, y es una cosa rara pero que se fijan más bien en la miseria social que en los conflictos sociales como lo hace Roberto Arlt. Él está más presente en

eso y además tiene una libertad mucho mayor y él se atreve a hacer parodia de todo eso, es una fuerza singular. Nada de cabezas en grupos que son como temas de esa crítica académica forzada y que tal vez esa sería otra posibilidad de ver esas dos presencias tan diferentes como que de ahí se desencadenan actitudes literarias. Hay una cadena Borges, hay una cadena Arlt. La cadena, por ejemplo, Ernesto Sábato se proclama herederos de Roberto Arlt y en la cadena Borges se la ayuntan Bioy Casares, Silvina Ocampo, aunque no sean hijos de él, ni en un caso ni en el otro, pero sí como cadenas de una actitud frente a la literatura con objetivos expresamente diferentes, yo lo veo un poco así.

10. ¿Usted cree que hay relación entre la labor periodística de Arlt y su trabajo novelístico y literario? ¿Hasta qué punto Arlt periodista pudo o no influir a Arlt novelista?

Lo común a eso es una cierta vocación por la observación, observar personajes, observar situaciones, observar lenguajes, sobre todo el lenguaje que está tomando forma en Buenos Aires en ese momento que es un poco de la mezcla de lo que queda de la inmigración mezclada con el lenguaje precedente digamos de la escuela, y de la academia, y de la clase dominante por decirlo así, ahí está como hirviendo. Hay en el lenguaje una búsqueda también de la identidad nacional. Yo escribí una nota, un artículo sobre el nacionalismo en Argentina y uno de los aspectos de la cuestión que tomo es ese lenguaje, como hay ciertos procedimientos muy locales de constitución de lenguaje, por ejemplo de la marca de un producto tomarla como definición de un producto, es decir, la gente decía “para dolor de cabeza tómate un Geniol”, pero el Geniol era la marca de la aspirina, no decían una aspirina, decían Geniol. El Geniol, la Gomina y una cantidad enorme de palabras como que indican algo así como un hervor lingüístico que corresponde a una búsqueda de identidad en función del proceso histórico de mezcla que se vivía en el país. Arlt tiene una mirada también sobre eso, sobre personajes, sobre comportamientos, sobre situaciones y es un lector de periódicos, no le resulta extraño el crimen, la traición, la estafa, la impostura, nada de eso le parecía extraño, lo observa y lo incorpora. Digamos que no necesariamente de esa mirada que escribe periodísticamente que va a insertar sobre lo que escribe narrativamente, lo común a ambas cosas es la observación sobre este hervor semiótico, podemos decir, de la sociedad en ese momento. Ahora cuando luego se

entera mucho más al periodismo, sigue en las Aguafuertes, escribe las Aguafuertes, si aparecen observaciones de las Aguafuertes o clima de las Aguafuertes en las obras del teatro, ya lo deriva para el lado de teatro, que es un teatro un poco más abierto, es un teatro también de vanguardia y ahí hay también una transformación ese es el interés que hay en la obra de Roberto Arlt, ese desplazamiento y transformación.

11. Usted cree que es posible pensar las novelas de Arlt, principalmente *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, como una propuesta para enfrentar la tradición novelesca de la época ya que en ellas hay un intento de romper con el consecutivo y casual e intenso diálogo de materiales diversos que hasta el momento no figuraban en las narrativas?

Si, en cuanto a los materiales sí figuraban en las narrativas, en la obra de Manuel Gálvez tiene materiales semejantes pero lo que hay en Roberto Arlt es también una conversión de esos materiales es un trabajo de otra índole que un escritor realista como Manuel Gálvez no había hecho nunca, no se le pasaba por la cabeza hacerlo. Gálvez era un realista de doctrina, era partidario del realismo tal como estaba establecido en la literatura europea de fines del siglo XIX y él la siguió fielmente, pero Arlt que parece realista porque sus personajes y ese material son identificables como referentes reales los trabaja destruyéndolos, destruye el concepto de realismo en realidad y no pasa a esa otra categoría trivial que es fantástico. Esa es su originalidad, es decir, él maneja referentes que son reconocibles como reales pero no los fantasmagoriza sino que los reelabora en función de determinadas estructuras literarias que tal vez espontáneamente, sin pensarlos demasiado maneja muy bien, por ejemplo la parodia, la sociedad revolucionaria de *Los siete locos* es una parodia de todas las cosas que se estaban dando en el mundo y también es una parodia de Dostoievski, de *Los demonios*, es literatura que va y viene y tiene una manera muy salvaje de cierto modo en el sentido de que no parece alguien lo invoque pero si lo realiza.

12. En diversos trabajos críticos sobre la obra de Arlt, principalmente sobre las novelas, hay una inclinación didáctica de

significar y explicar el texto por algo que lo pudiese haber originado: la biografía, la historia o la sociedad argentina. ¿Si pasamos de la didáctica a la estética, usted cree que es posible encontrar una teoría de la novela en el conjunto de las novelas de Arlt?

No lo sé. Eso me supera un poco, una teoría de la novela. Eso, me sostengo más a lo inmediato, a lo que pasa en esos textos, no sé si puede finalizarse, entonces sucedería que si hay implícitamente alguna teoría de la novela es lo que pretenden los seguidores, esos que se ponen en la línea de Roberto Arlt, digamos que llegan desde Ernesto Sábato, Abelardo Castillo y unos cuantos escritores más que dicen ser arltianos y no borgianos. Entonces, es que ellos habrían comprendido la índole de esa teoría de la novela, pero no creo que lo puedan mostrar muy fácilmente, no es tan sencillo. En la novela de Sábato también vienen muchas otras cosas que intervienen ahí, algo que se asemeja pero no da de hablar de una teoría de la novela, además ¿qué sería una teoría de la novela? ¿Y quién tiene una teoría de la novela? Tal vez Flaubert tenga una teoría de la novela o Carlos Fuentes que preconiza siempre la novela como una entidad iluminadora como una estructura superior, a mi me desbordan esos temas, no podía decirte nada de concreto.