

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA LITERÁRIA**

**A CIDADE EXPRESSIONISTA DE ROBERTO ARLT: A CONSTRUÇÃO DO
ESPAÇO FICCIONAL EM LOS SIETE LOCOS E LOS LANZALLAMAS**

JANETE ELENICE JORGE

Florianópolis, março de 2009.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA LITERÁRIA**

**A CIDADE EXPRESSIONISTA DE ROBERTO ARLT: A CONSTRUÇÃO DO
ESPAÇO FICCIONAL EM LOS SIETE LOCOS E LOS LANZALLAMAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Liliana Reales

JANETE ELENICE JORGE

Florianópolis, março de 2009.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Liliana Reales (UFSC)

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis (UnB)

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

Prof. Dr. João Ernesto Weber (UFSC)

*A minha orientadora Liliana Reales,
a pessoa mais importante nesta trajetória.*

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr^ª. Lílíana Reales para quem as palavras seriam insuficientes para expressar toda a minha gratidão. Obrigada pelo profissionalismo, paciência e dedicação.

Ao Prof^º. Dr^º. Cláudio Cruz pelo carinho e pela atenção dispensados durante o curso e co-orientação desta pesquisa.

Aos companheiros do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos, especialmente a Felipe Andrade e Juan Manuel Terenzi.

A minha família e amigos pelo apoio e paciência.

Ao amigo do curso de Pós Graduação em Literatura Santo Gabriel Vaccaro pelo apoio, pelas indicações bibliográficas e pela troca constante de idéias.

Aos professores e funcionários do curso de Pós-Graduação em Literatura

A CAPES órgão que viabilizou esta pesquisa.

**Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano,
por las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña, en los cruces de
Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el
espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura,
y negadas para siempre a los desdichados. Sus
pies, en las veredas blancas, hacían crujir las hojas caídas de los plátanos,
y fijaba la mirada en los óvalos cristales de las grandes ventanas,
azogados por la blancura de las cortinas interiores.
Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía,
otro mundo para el que ahora su corazón latía
con palpitaciones lentas y pesadas.**

(Roberto Arlt, *Los siete locos*)

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	08
Resumo.....	09
Abstract.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – Buenos Aires 1920 e 1930: cidade e modernização.....	14
1.1 Roberto Arlt: a Buenos Aires despida de tradição	15
1.2 Cidade e modernização.....	17
1.3 Buenos Aires: o impacto imigratório chega à literatura.....	25
CAPÍTULO II – A Buenos Aires ficcional de Roberto Arlt.....	36
2.1 Uma Buenos Aires de Palavras.....	37
2.2 A cidade canalha: como emerge no texto a Buenos Aires de Roberto Arlt.....	49
2.3 O apelo dos símbolos: a função das formas e das cores na narrativa arltiana.....	57
CAPÍTULO III – O espaço ficcional em <i>Los siete locos</i> e <i>Los lanzallamas</i>: um olhar para o expressionismo alemão.....	66
3.1 O expressionismo: os <i>fauves</i> , os <i>brücke</i> , Dresden e Berlim.....	67
3.2 Kirchner, George Grosz, Ludwig Meidner e Arlt: a expressão da cidade moderna.....	73
3.3 A poética expressionista.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

FIG. 01 – Ernst Ludwig Kirchner – <i>Friedrichstrasse, Berlin</i> – Oil on canvas Staatsgaleria Stuttgart, Germany.....	74
FIG. 02 – George Grosz – <i>Suicide</i> (Suicídio) 1916 – Oil on canvas 100 x 77.6cm.....	76
FIG. 03 – George Grosz, <i>Grobstadt</i> (A cidade) 1916, Oil on canvas, 100 x 102 cm Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid.....	78
FIG. 04 – George Grosz, <i>Metropolis</i> (Metrópole) 1917 – Oil on board, (68 x 47.6 cm)	80
FIG. 05 – George Grosz – <i>John, der Frauenmörder</i> (João, a esposa do assassino) 1918 óleo sobre tela 86,5 x 81,2 cm.....	82
FIG. 06 – Ludwig Meidner – <i>Apokalyptische Landschaft</i> , (Paisagem Apocalíptica), 1913 Oil on canvas, 26 1/2 x 31 1/2 in. – Fishman Family Collection.....	84
FIG. 07 – Ludwig Meidner – <i>Ich und Die Stadt</i> (Eu e a cidade) 1913 auto-retrato, coleção privada, Cologne.....	86
FIG. 08 – Edvard Munch – <i>Skrik</i> (O grito) – 1893.....	93
FIG. 09 – Xul Solar - <i>Drago</i> - 1927 – Aquarela – 25.5 x 32 cm.....	96
FIG. 10 – Xul Solar – <i>Pagoda</i> 1925 – Tinta e aquarela – 28 X 37 cm – Coleção Particular.....	96
FIG. 11 – Xul Solar - <i>Fecha Pátria</i> (1925), aquarela e tinta sobre papel 28 x 38 cm ..	97
FIG. 12 – Xul Solar. <i>Ciudad</i> 1929, guache e aquarela, 30 x 45 cm Coleção particular.....	97
FIG. 13 – Xul Solar – <i>Barrio</i> (Bairro) – 1953 – Témpera – 40 x 56 cm.....	98
FIG. 14 – <i>Ciudad y abismos</i> (Cidade e Abismos) 1946 – Xul Solar.....	98

RESUMO

A proposta deste trabalho é observar como foi construída a Buenos Aires ficcional de Roberto Arlt no texto *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, e através das características da cidade que emerge da narrativa, verificar de que maneira o texto arltiano dialoga com o expressionismo alemão. Serão capturados alguns traços característicos do expressionismo, em especial da pintura expressionista, para reconhecê-los na escritura arltiana. Acredito que o espaço nos romances de Arlt, relacionado à modernidade e à urbanização como fator negativo, também pode ser encontrado no expressionismo alemão numa releitura que coloca em diálogo as inquietações de alguns artistas alemães com as do escritor argentino.

Palavras Chaves: Roberto Arlt – Cidade – Expressionismo Alemão

ABSTRACT:

The objective of this paper is to observe how Roberto Arlt's fictional Buenos Aires was built in the text *Los Siete Locos* and *Los Lanzallamas*, and through the characteristics of the city which emerges from the narrative, check in what way the text of Arlt has a dialogue with the German expressionism. Some characteristic traces of the expressionism will be captured, in special in expressionist painting, to recognize them in Arlt's writing. I believe that the space in Arlt's romances, related to modernity and urbanization as a negative factor, can also be found in the German expressionism in a re-reading which puts in a dialogue the concerns of some German artists together with those of the Argentinian writer.

Key-words – Robert Arlt – City – German Expressionism

INTRODUÇÃO

A nossa pesquisa problematiza a construção da cidade ficcional por Roberto Arlt nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. Investigamos na narrativa arltiana a relação entre cidade, modernidade e expressionismo alemão. Para isso foi necessário pensar os discursos sobre a cidade através da ordem simbólica e da ordem física sem, no entanto, confundir as duas dimensões definidas por Angel Rama (1998) como “cidade letrada” e “cidade real”.

Também foi preciso considerar que “a cidade [...] nunca é absolutamente sincrônica: o tecido urbano, o comportamento dos cidadãos, as políticas de planificação urbanística, econômica ou social desenvolvem-se segundo cronologias diferentes. Mas, ao mesmo tempo, a cidade está inteira no presente” (LEPETIT, 2001, p. 139).

Para verificar em que contexto foi construído o espaço na ficção arltiana foi necessário recorrer à historiografia da cidade de Buenos Aires, não no intento de comparar a Buenos Aires histórica com a Buenos Aires que emerge da ficção, mas para verificar porque Roberto Arlt optou por elaborar uma urbe com determinadas características e não outras daquelas que aparecem em seus textos.

O processo de imigração na Argentina trouxe inúmeras mudanças para a sociedade que influenciaram significativamente a literatura. A modernização da paisagem urbana, a tecnologia e a aceleração do tempo exigiram uma nova maneira de fazer literatura, e o que será mais significativo na escritura arltiana não será a temática da cidade moderna presente no texto, mas *como* Roberto Arlt irá abordá-la. No conceito de paisagem urbana enfatizaremos sua dimensão simbólica enquanto rede de significados e significantes.

A paisagem vai se constituindo de acordo com os momentos históricos e seus grupos sociais. Milton Santos comenta que “considerando um ponto determinado no tempo, uma paisagem representa diferentes momentos de desenvolvimento de uma sociedade. A paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos” (1992, p. 13). Entendendo as transformações da paisagem urbana podemos verificar como as cidades serão retratadas na literatura e nas representações plásticas expressionistas.

No primeiro capítulo desta dissertação: *Buenos Aires 1920 e 1930: cidade e modernização* veremos em que contexto social Roberto Arlt, filho de imigrantes, se fazia presente e como o distanciamento das origens tradicionais afastaram sua literatura daquela produzida por escritores argentinos de seu tempo. Em seguida, trataremos da relação entre cidade e modernização e como as transformações advindas da tecnologia moderna e as mudanças nos relacionamentos influenciaram na subjetividade do sujeito. Ao final do primeiro capítulo apresentaremos alguns dados históricos e discutiremos o impacto imigratório na produção literária do Rio da Prata nos anos 20 e 30.

No segundo capítulo: *A Buenos Aires ficcional de Roberto Arlt* pretendemos verificar como emerge no texto a aterrorizadora Buenos Aires de Roberto Arlt, uma cidade que nascerá através do discurso. Abordaremos a cidade como *escrita* segundo argumento de Roland Barthes e em seguida relataremos como se apresentam as formas e as cores na narrativa arltiana.

No terceiro e último capítulo: *O espaço ficcional em Los siete locos e Los lanzallamas: um olhar para o expressionismo alemão* discutimos como a narrativa arltiana dialoga com o expressionismo alemão. Investigamos como é construída a paisagem urbana nos textos de Arlt e de alguns pintores expressionistas e quais são os pontos de contato entre elas. Neste momento acreditamos necessário estudar as vertentes expressionistas, o movimento dos *fauves* e o movimento dos *brücke* e como

eles se configuraram para identificar qual deles se aproxima mais do texto arltiano. Finalmente, apresentamos algumas leituras de telas de artistas expressionistas e as confrontamos com os textos de Arlt, identificando características similares para em seguida tratar sobre poética expressionista.

CAPÍTULO I

BUENOS AIRES 1920 E 1930: CIDADE E MODERNIZAÇÃO

1. 1 Roberto Arlt: Buenos Aires despida de tradição

Para decifrar a Buenos Aires ficcional arltiana é necessário recorrer à memória histórica da cidade e resgatar personagens, paisagens e discursos ocultos na lembrança portenha. E para compreender melhor o texto arltiano é necessário verificar em que contexto social e cultural Roberto Arlt estava inserido.

Roberto Arlt, escritor argentino de origem imigratória, foi 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, cursou a escola primária até o terceiro ano, em seguida entrou para a *Escuela de Mecanica de la Armada* de onde foi expulso por má conduta.

Publicou seu primeiro romance, *El juguete rabioso*, em 1926, livro que evoca a capital da Argentina. Neste mesmo período começa também a escrever para os jornais *El mundo* e *Crítica*. Suas colunas diárias, conhecidas como *Aguafuertes Porteñas*, aparecerão entre 1928 e 1935, para mais tarde serem reunidas em livro que levou o mesmo nome.

Segundo algumas biografias sobre o autor, Roberto Arlt exerceu sua atividade como escritor, mas ao mesmo tempo se aventurou em projetos onde tentou prestígio financeiro, porém sem sucesso. Formou uma sociedade com o ator Pascual Naccaratti, época em que instalaram um pequeno laboratório químico em Lanús. Chegou a desenvolver meias femininas reforçadas as quais patenteou, mas que nunca foram comercializadas e o próprio Arlt admitiu que as meias pareciam “botas para bombeiros”.

Em 1935, a serviço do jornal *El mundo*, 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 sua narrativa. 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 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).

Roberto Arlt morreu de um ataque cardíaco, aos 42 anos, no dia 26 de julho de 1942 em Buenos Aires, e sua obra foi reconhecida pela crítica argentina quase uma década após seu falecimento. Beatriz Sarlo comenta:

[...] quizás como a ningún otro escritor del período, la historia puso límite y condiciones de posibilidad a 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. (2003, p.50)

Em uma época de exacerbado espírito nacionalista durante a qual se buscava na Argentina uma “identidade nacional”, devido à grande quantidade e à profunda heterogeneidade de imigrantes chegados ao país nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, não foi fácil para Roberto Arlt, filho de imigrantes não letrados, construir sua literatura. O escritor utilizou na criação de seus textos os conhecimentos adquiridos nas ruas, na literatura em edições baratas e mal traduzidas e em centros de ocultismo, entre outros. Segundo Beatriz Sarlo, Arlt transitou por “los laberintos *underground* donde circula de todo: teosofía, psiquiatría, espiritismo, hipnotismo, ensoñaciones escapistas” (2003: 56). No intento de representar a “alma” de

uma urbe grotesca, Roberto Arlt recorreu a elementos grotescos e isto lhe custou a maior parte da crítica negativa a sua produção literária.

As questões relacionadas à ideologia e à estética vão ocupar grande espaço no meio cultural argentino em 1920 e 1930, principalmente no que se refere à literatura. O debate sobre o conceito de “boa” e “má” literatura, as definições sobre o que poderia ser um “bom” ou “mau” escritor, o aparecimento de grupos literários como o de Boedo e o de Florida irão acirrar as discussões no circuito literário de Buenos Aires.

1.2 Cidade e Modernização

David Viñas comenta que “1880-1900 el período de apogeo de la oligarquía liberal coincide con la acentuada estetización del viaje europeo” (1995:42). Na Argentina de 1880 viajar à Europa era bem visto pelos integrantes da elite argentina, os chamados por Viñas de “*gentleman escritores*” viajavam à Europa com a finalidade de lá obter reconhecimento e, já consagrados, retornarem a seu país.

Foram muitos os motivos que provocaram essa “fuga” de argentinos, em especial os de Buenos Aires: o impacto imigratório no Rio da Prata, o aparecimento de novas classes sociais em consequência da imigração desenfreada, os conflitos culturais e sociais, entre outros. Entretanto, de acordo com Viñas, essa é uma “viajem estética”, um aspecto que vai além da ideologia de uma classe em seu momento de apogeu. Naquele momento, a Europa era o modelo a ser seguido, “la Argentina o Buenos Aires son la materia desdeñable, el cuerpo pecaminoso o el mal, y de eso hay que purgarse a través de la iluminación que descende desde el empíreo europeo” (VIÑAS, 1995: 39).

Os escritores que regressavam da Europa passavam a olhar a Argentina com uma visão européia, exaltando supostos valores europeus. E é nesse clima de caos

imigratório, com os vestígios dessa visão europeia dos anos 80, que vão surgir na década de vinte em Buenos Aires, dois importantes grupos literários: Boedo e Florida. O “grupo de Boedo”, batizado com o nome de uma das ruas do subúrbio ao qual pertenciam alguns de seus membros, formado por Roberto Arlt, Leónidas Barletta, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Enrique Amorim, Lorenzo Stanchina, Álvaro Yunque, entre outros, era considerado populista e olhava para a Rússia de Dostoievski. O grupo de Florida, com o nome de uma das ruas pomposas e cosmopolitas de Buenos Aires, formado por Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, Conrado Nalé Roxlo, entre outros, pensava no ideal estético, era intelectualista e olhava para a Europa do ultraísmo.

Alguns críticos argentinos chegaram a afirmar que o escritor mais representativo de Boedo foi Roberto Arlt e o de Florida Jorge Luis Borges, entretanto, soube-se que mais tarde Arlt transitou por ambos os grupos que adotaram posturas ideológicas opostas e bem definidas. Boedo e Florida essencialmente tinham que se diferenciar, os “humanitaristas” de Boedo eram acusados de praticar uma literatura de péssimo gosto, sem a estética e as origens tradicionais que caracterizavam os integrantes do grupo de Florida, os escritores de Boedo, leitores de traduções, estavam à margem da elite intelectual argentina.

Entretanto, alguns críticos admitem que não se possa interpretar a literatura de Borges como meramente “estetizante” e a literatura de Arlt como meramente “social”. Afinal, Roberto Arlt inventou sua própria estética não inferior à estética de Florida, e o primeiro Borges utilizou em seus textos matéria primordial dos escritores de Boedo: o subúrbio e o arrabalde.

A temática da cidade vem sendo estudada cada vez mais por diversas áreas do conhecimento: arquitetura, geografia, urbanismo, sociologia, literatura, entre outras,

numa tentativa de entender as complexidades do espaço urbano. Isso se torna possível através de uma abordagem que vai além dos aspectos físico-geográficos da cidade. A modernização, a urbanização, a formação das metrópoles alterou não somente a paisagem urbana, mas o perfil e as experiências de seus habitantes.

Marshall Berman em seu estudo *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986) define por modernização no século XX os processos sociais que dão vida ao turbilhão da vida moderna, “mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 1986:16). De acordo com Berman,

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

Com a Revolução Industrial acelera-se o processo de modernização do espaço urbano, surgindo assim as grandes metrópoles caracterizadas pela individualidade, violência, desestabilidade de valores, angústia, pela problemática da exclusão, entre outras características. A cidade adquire acentuada polifonia, abrigando uma infinidade de discursos, questionando valores, afastando-se cada vez mais das referências do passado, da memória e da tradição.

As mudanças aceleradas, o progresso tecnológico, as transformações culturais, sociais, econômicas e políticas resultantes do processo de modernização, irão causar

grande impacto na sociedade. O indivíduo terá que se adaptar a um ambiente caótico, é a transição de um mundo seguro para um mundo de incertezas.

As condições de vida na metrópole irão exigir do tipo metropolitano a luta contra sua uniformização, a preservação de sua individualidade diante do poder esmagador da urbe. O sujeito irá resistir a ser nivelado pelo desenvolvimento sócio-tecnológico e um dos grandes problemas oriundos da vida moderna será a massificação das pessoas nos grandes centros urbanos. De acordo com Georg Simmel (1979) metrópole constituirá a sede do poder monetário e o dinheiro será o maior dos niveladores.

Tanto no Brasil como na Argentina as questões relativas à vida nas cidades vêm sendo estudadas desde o século XIX, mas é com a *modernidade* que o tema ganha abordagens diferenciadas. Nesta pesquisa, nos apropriaremos do conceito de modernidade de Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a ventura da modernidade*, onde o crítico apresenta uma investigação sobre a dialética da modernização e do modernismo.

Berman designa a modernidade como um conjunto de experiências vitais. O crítico afirma:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. (1986, p. 15)

O estudo de Marshall Berman também apresenta uma abordagem sobre as experiências da modernidade, da modernização e do conceito de “ser moderno”. Segundo Berman, a modernidade é absorvida e vivenciada por meio de diferentes

percepções através de um período de tempo. As pessoas do início do século XVI até final do século XVIII apenas experimentam a vida moderna sem perceber o que as atingiu; com a Revolução Francesa surge um grande e moderno público que compartilha o sentimento de viver numa era revolucionária, e esse público moderno do século XIX vivencia a dicotomia de um mundo que não é completamente moderno; já no século XX, o processo de modernização irá se expandir abarcando virtualmente todo o mundo, e a cultura mundial do modernismo triunfará na arte e no pensamento.

Na literatura, as cidades primeiramente eram utilizadas apenas como cenário, como pano de fundo onde decorriam as ações dos personagens, mas com o aparecimento da narrativa urbana alguns escritores encontraram maneiras diversas de representar a cidade. Victor Hugo, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Emile Zola, Charles Dickens, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo, Érico Veríssimo, Rubem Fonseca, Ricardo Piglia, Carlos Drummond de Andrade, entre tantos outros escritores (re)construíram suas cidades para a literatura através de diferentes percepções.

Walter Benjamin afirma que nenhum outro tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX como o da multidão. De acordo com Benjamin:

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. (2000:46)

Vários autores terão a urbe como personagem, várias cidades ficcionais serão construídas tanto na prosa como na poesia, e como exemplos podemos citar Charles Baudelaire e Victor Hugo que irão evocar Paris, a “menina dos olhos” de muitos escritores, Charles Dickens fará renascer Londres, Machado de Assis e Lima Barreto irão denunciar um Rio de Janeiro que aspirava ser Paris, Roberto Arlt construirá uma

Buenos Aires angustiante, já seu conterrâneo Jorge Luis Borges irá optar por uma Buenos Aires indecisa entre o campo e a cidade.

Para compreender essas cidades imaginárias nascidas da literatura é preciso analisá-las além de seu espaço físico, é preciso entender a cidade como um discurso. A cidade ficcional irá emergir da leitura que cada escritor faz dela, será uma construção do indivíduo que observa sua paisagem, seus tipos humanos e sua memória. A cidade nascida da escrita não será apenas um conceito geográfico, mas o reflexo das mazelas e complexidades da existência humana.

Assim nasceu a Buenos Aires arltiana, da leitura que Roberto Arlt fez da Buenos Aires de 1920 e 1930, uma cidade modificada pela fúria modernizante do “novo”, pelo progresso tecnológico, pelo perfil do “novo cidadão argentino” e principalmente pelo impacto imigratório no Rio da Prata. A capital da Argentina cresceu assustadoramente nas duas primeiras décadas do século XX, os nativos e os filhos da imigração absorveram desnorteados, sob o impacto da modernização, as modificações abruptas da cidade ocorridas em um espaço tão curto de tempo.

Jorge B. Rivera comenta que transformada em cidade mitológica, como as cidades invisíveis das que fala Marco Pólo no encontro com Kublai Khan segundo o relato de Calvino, Buenos Aires é um dos grandes e reiterados assuntos da literatura dos últimos cinquenta anos. Muitos escritores se apropriaram da capital da Argentina como espaço inspirador de suas construções literárias de cidades modernas e também como tema de suas narrativas.

A crítica argentina tem destacado que Roberto Arlt não foi o primeiro escritor no Rio da Prata a abordar Buenos Aires como cidade literária em seus textos. Em 1880 Eugenio Cambaceres já ficcionalizava a cidade de Buenos Aires como espaço de suas narrativas. Entretanto, a urbe aparecerá de uma forma muito sutil devido ainda à

recorrente alusão ao campo. No ano 1884, Lucio V. López publica *La gran aldea*, considerado pela crítica o primeiro romance que irá efetivamente descrever a vida na capital portenha. Em meados de 1889, Manuel Podestá publica o romance *Irresponsable*, que irá abordar a Buenos Aires resultante do processo imigratório e, em 1890, Julian Martel conhecido pelo pseudônimo de José María Miró publica o romance *La bolsa* que vai descrever a vida bonaerense dos anos oitenta.

Mas há um consenso da crítica em afirmar que é efetivamente com a narrativa de Roberto Arlt que a cidade de Buenos Aires vai ocupar um espaço privilegiado na literatura, revelando-se a urbe como principal protagonista de sua ficção. Ao contrário dos realistas e naturalistas do final do século XIX, onde a cidade no romance servia apenas como espaço no qual se deslocavam os personagens, a urbe arltiana não irá ser somente o ambiente da trama, ela influenciará diretamente nos personagens e na construção do próprio texto, tornando-os essencialmente urbanos.

A cidade ficcional construída por Roberto Arlt dificilmente irá passar indiferente aos olhos do leitor. Juntamente com a temática dos textos que irá abordar normalmente a angústia, a humilhação, a hipocrisia da sociedade burguesa, a busca metafísica, a marginalidade, a farsa, o poder relacionado ao dinheiro, o jogo, a transgressão e degradação do indivíduo, o homem perdido na cidade grande e nos labirintos de sua consciência, aparecerá uma imponente Buenos Aires, uma cidade que cresce junto com a prosa.

Nessa cidade, elementos simbólicos característicos do expressionismo alemão aparecerão com uma frequência quase obsessiva. Arlt tem uma aguçada percepção da paisagem urbana que expressará não só a “modernidade” como também o martírio do “homem moderno” nessa engrenagem de diversas formas e matizes. Os cilindros, os cubos, as pirâmides, os quadrados, as torres, os paralelogramos, os ângulos agudos,

despontarão da paisagem urbana e irão invadir a existência do homem com grande agressividade.

É possível perceber em seus romances que essa geometria, ao invadir a existência do homem enquanto personagem, também se expressará em seu corpo, aparecerão os rostos alongados, as carnes cúbicas, as pernas finas e arqueadas, os braços longos e perpendiculares, os narizes torcidos, as silhuetas curvilíneas, as formas corpóreas desproporcionais, entre outras características.

Concomitantemente à proliferação dessa geometria de ferro e cimento aparecerá a violência das cores como o amarelo mostarda, o cobre, o vermelho, o azul, o verde, o cinza e o preto. A riqueza cromática nos textos de Arlt, além de colorir a paisagem, representará a atmosfera da urbe e os sentimentos dos personagens como a angústia, o ódio, o desespero, a solidão, entre outros.

É nesse labirinto arquitetônico de cores marcantes que transitarão os angustiados personagens arltianos. Desprovidos do frescor vegetal, a cidade que lhes é oferecida é uma Buenos Aires em ebulição, uma paisagem desfeita pela fúria da modernidade. Erdosain, o protagonista de *Los Lanzallamas* e *Los siete locos*, principais romances de Roberto Arlt, pode ser facilmente identificado com a figura angustiada que compõe a paisagem de cores alucinantes da famosa tela expressionista *O grito* (1893) do pintor norueguês Edvard Munch.

Alguns críticos acreditam que Roberto Arlt inspirou-se na Buenos Aires de 1920 e 1930 para construir sua Buenos Aires ficcional, entretanto, é notável que o autor não se limitou a procedimentos miméticos de acontecimentos de uma época ou do mundo ao seu entorno. A literatura de Arlt menciona uma cidade e uma época com referentes no “mundo real”, no entanto são somente referências, necessárias porque no caso de Arlt

particularmente, não seria possível abandoná-las por completo já que sua narrativa faz referência constante a lugares específicos da cidade de Buenos Aires.

É preciso lembrar que o escritor argentino acima de qualquer hipótese, preocupou-se em construir uma “cidade escrita”, um mundo autônomo através de palavras, sua cidade vem do discurso e somente nele se sustenta. Sua urbe é criada por palavras, por uma linguagem crua e agressiva e somente no texto essa Buenos Aires apocalíptica consegue existir. Da Buenos Aires histórica o escritor apenas faz referência direta a cenários urbanos específicos como algumas ruas, lugares históricos, bairros ou praças.

1.3 Buenos Aires: o impacto imigratório chega à literatura

Para compreender como Roberto Arlt fez sua leitura da Buenos Aires de 1920 e 1930, é necessário recorrer à historiografia de Buenos Aires, investigando o processo em que se desenvolveu a cidade desde a sua fundação, principalmente no que diz respeito à formação da urbe.

Segundo dados históricos encontrados em Germinal Nogués (1996) Buenos Aires recebeu esse nome em homenagem à “Virgen del Buen Aire” uma santa venerada pelos sacerdotes mercenários da expedição de seu primeiro fundador. A cidade teve duas fundações, a primeira em 3 de fevereiro de 1536 por Pedro Mendoza, nobre espanhol conhecido na corte de Carlos V, e a segunda em 11 de junho de 1580 por Don Juan de Garay um fidalgo espanhol. A primeira cidade foi assolada pela fome e destruída pelos índios que a habitavam em 1541.

Em 1776 o rei Carlos III outorga a don Pedro Cevallos o título de primeiro vice-rei do Rio da Prata e Buenos Aires passa a ser a capital do vice-reinado. Esta posição é

ocupada por don Pedro Cevallos até 25 de maio de 1810, data em que é destituído do poder por revolucionários ligados ao movimento de emancipação da coroa que originou a Primeira Junta do Governo Nacional. Os movimentos revolucionários ocorridos no Rio da Prata vão avançar até outros territórios e culminarão na declaração da Independência Argentina, através do Congresso Geral realizado no dia 9 de julho de 1816, na cidade de Tucumán.

A municipalidade da cidade de Buenos Aires será criada em 1856 e segundo Germinal Nogués (1996) o primeiro censo projeta uma população de 70.000 habitantes. Em 21 de setembro de 1880 é promulgada pelo presidente Nicolás Avellaneda a lei que converte Buenos Aires na capital da República Argentina.

Nos anos seguintes, a cidade vai sofrer o ingresso massivo de imigrantes; calcula-se que chegaram ao país cerca de 500.000 pessoas entre 1880 e 1886 e a partir deste momento começam as importantes transformações urbanas. A urbanização e a conseqüente modernização resultante do processo imigratório na Argentina proporcionaram mudanças sociais econômicas e topográficas muito aceleradas, modificando assim a percepção coletiva do espaço. As cidades cresceram aceleradamente e o campo também teve que se adaptar aos imigrantes e ao processo de modernização.

Paris foi durante muito tempo cultivada como “modelo ideal” de cidade. Alguns países almejavam alcançar o prestígio dessa famosa metrópole redesenhando suas principais cidades segundo o modelo da cidade francesa e, no caso argentino, esse fato não foi diferente. De acordo com Germinal Nogués

Cuando la aristocracia bonaerense pensaba en su ciudad, en el período de 1880 a 1920, lo hacía mirando a París, que en ese entonces era el modelo a alcanzar por una metrópoli que se apreciara. Por eso no bastaba con el esquema trazado por Juan de Garay al fundar por segunda vez Buenos Aires, ni con los terrenos – antes patrimonio exclusivo de las quintas – que se le sumaron después. Hacía falta desplazar la ciudad para el Norte (Recoleta, San Nicolás, Retiro), marcar diagonales, plazoletas y calles con vueltas. Había que salir a la vereda,

mostrarse, ir al teatro y al café. Los modelos arquitectónicos eran realizados en Francia por profesionales que, por lo general, no conocían la Argentina. (1996, p. 41)

No entanto, nas duas primeiras décadas do século XX, a parte de Buenos Aires que comportava o centro e os bairros, já tinha seu traçado definido e era possível observar na paisagem urbana os progressos da modernização. Avistavam-se nas ruas da cidade os letreiros luminosos, os cinemas, os teatros e automóveis. Em 1930 já havia sido implantada a rede elétrica, ocorreram melhoramentos nos serviços públicos, observava-se a construção de prédios, casa novas e elegantes, ruas limpas e cuidadas, setores arborizados e praças e parques desenhados por paisagistas famosos. Em 1913 Buenos Aires passa a contar com uma rede subterrânea de transporte e em 1931 entra em vigor o sistema de coletivos, entretanto, havia ainda muitas áreas em construção e terrenos baldios.

Até o final do século XIX e começo do século XX, a arquitetura da cidade de Buenos Aires irá sofrer importantes transformações devido à boa situação econômica que prosperava no país e aos preparativos da cidade para a comemoração do primeiro Centenário, em 1910. Os projetos arquitetônicos serão influenciados pelo cubismo e pela *art déco*, vão aparecer as pirâmides, os retângulos, os motivos egípcios e orientais, especialmente nos bairros Caballito, Flores e Balvanera.

Essas características do progresso da cidade de Buenos Aires em 1920 e 1930 também estarão presentes na urbe ficcional arltiana. Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* são constantes as viagens de trem do protagonista que percorre o centro e o subúrbio, e contrastando com os arranha-céus, jardins, letreiros luminosos, cabos da rede elétrica, vitrines de vidro, aparecem as casas em construção, os terrenos baldios, toda uma paisagem mal acabada, no entanto em crescente movimento.

Nas duas primeiras décadas do século XX Buenos Aires já podia ser considerada uma cidade cosmopolita, pois abrigava culturas, tradições e línguas diferenciadas. A migração tanto externa quanto interna foi determinante no processo de urbanização argentino, segundo Beatriz Sarlo (2003), imigrantes e filhos de imigrantes representaram 75% do crescimento da cidade de Buenos Aires no período.

A imigração causou forte impacto no Rio da Prata. Em Buenos Aires os argentinos de origem imigratória começarão a ocupar espaços anteriormente reservados aos argentinos de origem tradicional. Os filhos de imigrantes ingressam nas universidades e começam a fazer parte da vida social, cultural e política da Argentina. Aparece um novo perfil do cidadão argentino, aquele das classes médias e populares, e para atendê-lo irão surgir as novas editoriais, revistas e jornais, uma outra literatura, proveniente de um novo mercado cultural.

A grande quantidade de imigrantes que passará a ocupar Buenos Aires na década de vinte irá aumentar consideravelmente o volume das classes sociais de baixo poder aquisitivo, modificando também o estilo arquitetônico da cidade. Com o crescimento das classes marginais começam a aparecer os bairros operários, as casas simples, os blocos residenciais com características idênticas e jardins comuns. Os espaços compostos por esses tipos de residências irão se somar aos bairros já existentes, e esse processo se torna particularmente visível nas regiões como Saavedra, Chacabuco e Lugano.

Essa classe marginal oriunda do movimento imigratório também ocupará seu espaço nos textos literários. Nas décadas dos anos 20 e 30 do século vinte, com o surgimento da nova classe de intelectuais, irá surgir um forte mercado editorial visando atender a esse novo público. A cultura começa a se democratizar, a literatura deixará de ser produzida somente pela aristocracia portenha e para a aristocracia portenha.

As revistas irão adquirir grande importância no meio cultural, não só para a classe média, mas também no que se refere às classes populares. A revista e editorial *Claridad* de Antonio Zamora é um exemplo que ilustra essa nova realidade. De acordo com Beatriz Sarlo (2003), *Claridad* era um empreendimento dinâmico e moderno que em pouco menos de dez anos imprimiu um milhão de exemplares, com tiragens que normalmente correspondiam a 10.000, mas que na década de trinta Zamora levou até os 25.000. O conteúdo das revistas como *Claridad*, *Los intelectuales* e *Los pensadores* variava entre ficção europeia e ensaios filosóficos, políticos e estéticos.

Os jornais também serão mais difundidos e passarão a ser consumidos por grande parcela da população. O material confeccionado consistia em breves artigos que poderiam ser lidos no percurso até o trabalho, nas plataformas de trem, nos subterrâneos, nos cafés, etc., conformando-se às exigências da agitada vida moderna.

Os jornais *El mundo* e *Crítica* tiveram muita importância 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.

Importantes escritores dirigiam esse novo jornalismo na Argentina. Tanto nomes conhecidos no campo intelectual, como Borges, e escritores de origem imigratória, como Arlt, tiveram participação na redação de jornais nos anos vinte. 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. (2003:20-21)

Os intelectuais argentinos começarão a produzir e articular seus discursos influenciados pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, pelas alterações da paisagem urbana, pelo impacto do processo de modernização nos costumes e tradições.

As revistas, em especial, servirão de palco 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, 2003:27).

Nas revistas serão discutidos os tópicos e problemas enfrentados pelo movimento de democratização da cultura argentina. Os assuntos polêmicos, as contradições, os conflitos entre novos e velhos intelectuais também aparecerão em suas páginas. Serão debatidos temas como a questão da língua, cultura na sociedade, arte, preferências do público, ideologias, política, estética, entre outros, porém, todos os debates serão permeados por conflitos sociais, culturais e estéticos. Segundo Beatriz Sarlo (2003) a própria cidade será alvo de um debate estético-ideológico, pois se torna ambiente propício para a celebração ou repúdio da modernização.

Os jornais e as revistas para as massas ao ocuparem lugar no universo cultural da cidade também irão afetar a cultura de elite. Por exemplo, *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” (SARLO, 2003: 22).

A literatura Argentina nas décadas de vinte e trinta também irá denunciar o mundo que surge às margens do processo de modernização da cidade. Será reelaborado um novo perfil do sujeito marginal, que deixará de ser “invisível” para assumir novas formas de representação nas narrativas das quais fazem parte. Os imigrantes que

chegaram à Argentina ainda cultivavam consigo ideologias européias como o socialismo e o anarquismo. Essas idéias encontraram território fértil para se desenvolverem, pois o país vivia o domínio das classes privilegiadas e não restava aos “novos argentinos” outra solução a não ser viver às margens da sociedade. Essas ideologias aparecem constantemente nos textos de Roberto Arlt e ficam ainda mais evidentes nos discursos do Astrólogo, um dos principais personagens dos romances *Los lanzallamas* e *Los siete locos*.

Mas, não foram somente os imigrantes europeus que encontraram dificuldades para sobreviver em território argentino. Os argentinos do interior do país, atraídos pelas promessas inovadoras da modernização, também deixaram o campo e migraram para as cidades, Buenos Aires em especial, e não encontraram outro destino que não fosse a pobreza e a marginalidade.

Todas essas transformações sociais, culturais e da paisagem irão refletir na literatura. Buenos Aires se transformou em uma cidade em que os subúrbios tornaram-se evidentes, inclusive os marginais irão “contaminar” o centro e os bairros onde vivem as classes abastadas. Os escritores começarão a olhar as margens com outros olhos e retratarão um novo perfil dos marginais. De acordo com Beatriz Sarlo (2003), 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 na Argentina dos anos vinte não irá somente colocar em foco os marginais e os subúrbios como também vai elaborar um novo ponto de vista sobre eles. Sarlo afirma que como sujeitos sociais, pobres e marginais se tornaram mais

visíveis, mudaram suas formas de representação e as histórias inventadas sobre eles como personagens, também mudaram.

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: 179)

Nos anos vinte os escritores que vêm da margem vão ingressar no campo intelectual e o tema da margem vai ingressar nas obras que eles mesmos produzem. Isso resultará em textos com diferentes estéticas e diferentes línguas. Beatriz Sarlo (2003) para exemplificar esse novo processo na literatura, utiliza como exemplo Nicolás Olivari que publica *La musa de la mala pata* em 1926, o mesmo ano que aparece *El violín del diablo* de Raúl Gonzáles Tuñon na edição da revista *Martín Fierro*. De acordo com Sarlo, um verso deste livro define o espaço estético ideológico da margem: “es la frontera del cafetín”. A autora afirma ainda que é possível dizer que toda a poesia do período, incluindo a de Borges, está obcecada pela idéia 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)

Neste momento os subúrbios e as margens são espaços que passam a existir efetivamente na cidade e eles só podem ser retratados na literatura se pensados como espaços culturais, “cuando se les impone una forma a partir de cualidades no solo estéticas sino también ideológicas” (SARLO, 2003: 180).

Segundo Beatriz Sarlo (2003), é realizado então um triplo movimento: reconhecer uma referencia urbana, vinculá-la com valores e construí-la como referência literária. Para a autora, nestas operações não só se compromete uma visão “realista” do subúrbio, senão uma perspectiva desde onde olhá-lo; também uma oposição temporal a respeito do cenário construído, que define se será possível escrever o subúrbio em tempo presente ou passado: se esse será o espaço da nostalgia ou da experiência contemporânea da enunciação dos textos.

Os escritores argentinos irão construir seu subúrbio a partir de combinações estéticas e ideológicas particulares. Jorge Luis Borges em seus textos iniciais, construirá sua Buenos Aires ficcional através de confluência de duas perspectivas “la que interroga por una ciudad que ya no existe (y que no ha existido necesariamente como se la recuerda) y la que imagina Buenos Aires según el ideologema básico de las orillas” (SARLO, 2003: 46). Sua cidade literária estará no espaço entre a Buenos Aires imigratória, aquele espaço inacabado, em crescente construção e o pampa.

La solución de Borges incluye los ideogramas suburbanos, que son una invención de su primera poesía, y las citas que ponen en evidencia su trabajo a partir de las literaturas extranjeras. Borges acriolla la tradición universal y, al mismo tiempo, universaliza las orillas, todavía indecisas entre la ciudad y el campo. Su lectura de Carriego y de la gauchesca son bases de esta doble construcción. (SARLO, 2003: 181)

Já a Buenos Aires de Roberto Arlt, será a cidade devoradora, violenta, provocadora de mal-estar, uma cidade em ebulição. Nesta urbe tão distante do sonhado ideal parisiense de cidade, será possível encontrar todos os odores, agonias e conflitos da Buenos Aires dos anos vinte e trinta, aquela tencionada pelas mudanças.

O processo de urbanização das cidades, na maioria dos casos, demonstrava um falso progresso. A construção de monumentos, praças, ostentosos edifícios, muitas vezes maquiavam uma perversa realidade social. Em Buenos Aires a moderna

arquitetura que o Estado ajudou a construir, os jardins arborizados e os letreiros luminosos ofuscavam a classe marginal que perambulava pelo centro da cidade.

A demolição de prédios antigos e o surgimento de modernos projetos arquitetônicos em seu lugar não era o suficiente para sustentar a idéia de progresso. “Como exemplo clássico da *coisificação*, os projetos de ‘renovação’ urbana tentavam criar uma utopia social mudando a disposição de edifícios e ruas – objetos no espaço – deixando intactas as relações sociais” (BUCK-MORSS, 2002: 120).

Paris, a mais famosa das cidades da época, também passou por esse processo quando o Barão de Haussmann, ministro de Napoleão III, instaurou a “limpeza dos bairros baixos”. Haussmann mandou destruir os bairros operários, transferindo-os para os subúrbios longe do centro de Paris. Segundo Susan Buck-Morss “a demolição de Paris ocorreu em escala maciça e foi mais destrutiva para a velha Paris do que o efeito de uma invasão armada” (2002: 122). Entretanto, a representação da cidade das luzes na literatura, muitas vezes, exibiu uma visão glamourosa.

Walter Benjamin, no livro *Passagens*, um inacabado projeto em que o autor nos oferece uma variada coleção de notas, de amplas fontes históricas sobre a indústria cultural do século XIX, cita uma nota de Roger Caillois sobre a construção de Paris na literatura. Segundo Caillois

[...] surgem sempre novas obras em que a cidade é o personagem essencial e difuso, e o nome de Paris, que quase sempre aparece no título, deixa muito claro que o público quer que assim seja. Nessas condições, como não se desenvolveria em cada leitor a convicção íntima – que se percebe ainda hoje – de que a Paris que ele conhece não é a única, nem mesmo a verdadeira; que ela não é senão um cenário brilhantemente iluminado, mas demasiadamente *normal* – um cenário cujos bastidores não se descobrirão jamais – e que dissimula uma outra Paris, a Paris real, uma Paris fantasma, noturna, inapreensível. (CAILLOIS Apud. BENJAMIN, 2007, p. 121)

O leitor do texto arltiano consegue perceber no mínimo duas faces da Buenos Aires ficcional. Os personagens de Arlt transitarão pelos subúrbios, pelas periferias, vão

conviver com um ambiente hostil, degradado e sem perspectivas. A cidade arltiana, na maioria das vezes, não será um refugio agradável, onde o personagem possa fugir de seus conflitos interiores através da contemplação da paisagem. O que se vê nessa urbe em transformação não convida ao deleite, as cores, os odores e as formas que constroem essa cidade tendem a incitar o personagem à marginalidade.

Em alguns breves momentos da narrativa de Roberto Arlt aparecerão espaços que não fazem parte do mundo marginal, mas esses lugares nunca irão se agregar ao subúrbio. Nos textos de Arlt o leitor perceberá essas “duas Buenos Aires”, a dos subúrbios, espaço predominante da narrativa, e a da pequena burguesia portenha, espaço “secundário”, caracterizado pelos jardins de Palermo ou pelas ruas centrais da cidade.

Os personagens também distinguem a existência desses dois espaços, entretanto, o primeiro se sobrepõe ferozmente sobre o segundo. O espaço burguês é tão limitado que se torna quase imperceptível, talvez porque a multidão de indivíduos que sobrevivem na “urbe marginal” saiba que é praticamente impossível ter acesso a essa “outra urbe”, a não ser por meio da imaginação. “Esta ciudad, la única a la que tiene acceso, parece disminuida frente a la otra donde se desenvuelve la vida de quienes imagina con derecho a existir porque están fuera de su ambiente encanallado” (GUERRERO, 1986: 154).

O essencial dessa cidade secundaria é que ela, quase que como consolo, pode proporcionar a imaginação. Os angustiados personagens arltianos irão percorrer essa urbe tão atrativa por suas luzes e seus odores, através do imaginário, na tentativa de diminuir as frustrações diante de tudo o que na “outra cidade” lhes é negado.

CAPÍTULO II

A BUENOS AIRES FICCIONAL DE ROBERTO ARLT

2.1 Uma Buenos Aires de palavras

Buenos Aires, este é o nome com o qual Roberto Arlt batiza a cidade que emerge de sua escritura. Inspirada na capital da República Argentina, a urbe arltiana se ergue no texto à medida que o leitor avança na leitura. A cidade criada por Arlt possui odores, formas, cores, vozes e identidade específicas e essas características aparecem permeadas por uma atmosfera infernal onde perambulam os humilhados personagens arltianos.

Ruas em constante movimento, arranha-céus, fumaça, luzes de néon, torres de energia, cabos de alta tensão, ferro, cimento, gases, uma variada gama de cores, objetos e estruturas pontiagudas, são alguns dos inúmeros elementos que o texto arltiano oferece ao leitor para que ele perceba a inquietação desta Buenos Aires alucinada, angustiada e caótica que só existe no papel, uma cidade muito além daquela que Roberto Arlt presenciou em 1930.

Da Buenos Aires histórica o leitor encontrará apenas rastros de ruas, praças, monumentos históricos e outros lugares presentes na topografia da urbe portenha. A cidade de Arlt nasce da escrita e somente nela se sustenta, uma Buenos Aires que cresce página após página, uma cidade feita de discurso. “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala de seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (BARTHES, 2001 p. 224) Narradores e personagens arquitetam essa cidade ficcional palavra por palavra, uma cidade violenta, hostil, cruel que irá suscitar nos seres que nela habitam angústia, tristeza, desamparo e caos.

O espaço na ficção arltiana é praticamente tratado como personagem. A cidade adquire “corpo” e vozes monstruosos, é ela quem influencia no destino dos

personagens, quem dita as regras que geralmente levam a um salto no vazio. Roberto Arlt apresenta no texto uma Buenos Aires alucinante, um signo e segundo Michel Foucault

[...] os signos invocam do exterior, pela margem que desenham pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela no interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede de significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos. (FOUCAULT, 1988 p. 23)

Roland Barthes comenta que para realizarmos uma abordagem semântica da cidade é preciso compreender o jogo dos signos, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca devemos tentar preencher essa estrutura. A cidade arltiana é um texto que expande o significante onde o leitor tenta decifrá-la através de múltiplas leituras.

Arlt construirá uma cidade de onde se desprenderão os personagens e suas vozes. Descrita como uma Babilônia, a Buenos Aires arltiana é uma paisagem inacabada, caótica, em crescente construção. O espaço urbano está saturado de símbolos (materiais, formas, cores) que irão se impor como características muito relevantes à representação. Neste labirinto de ruas e construções inacabadas, quase nada é por acaso e quase tudo nos remete ao conflito produzido entre o homem – enquanto personagem – e a cidade.

A cidade arltiana irá expressar muito mais que o conjunto de instituições burocráticas e convenções sociais, ela expressará também os ânimos, o “estado de espírito” dos habitantes dessa cidade. A arquitetura urbana irá refletir na existência do indivíduo e isso será essencial na construção da narrativa arltiana. À medida que a paisagem urbana sofre transformações os personagens e o discurso também se modificam.

Arlt utilizará em seu discurso vocabulário técnico e científico, além do lunfardo¹. Segundo Beatriz Sarlo “el vocabulario técnico, el nombre de las substancias químicas, las palabras que designan piezas de máquinas o armas, son la materia de la escritura arltiana” (2007, p. 235). Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, principalmente, o leitor observa no texto a freqüente recorrência aos saberes técnicos. Erdosain e o Astrólogo manejam conhecimentos sobre construção de bombas, gases, galvanoplastia, entre outros. De acordo com Beatriz Sarlo:

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)

Roberto Arlt utiliza-se de um léxico de ficção científica para construir uma narrativa que mistura sonhos com técnica. Erdosain, o inventor de *Los siete locos* e *Los lanzallamas* elabora 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 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.

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 José 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 lo tanto, ya no son utilizables en su campo de origen. (1984, p. 108)

Desprovidos dos conhecimentos da educação intelectual da elite, os personagens de Arlt tentam compensar a distribuição desigual de conhecimento entre as classes sociais através da utilização de outros saberes.

Se trata de un saber de lo práctico que cumple la doble función de mito de ascenso y compensación de la pobreza de capital simbólico e inseguridad sobre el capital escolar. 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)

O léxico arltiano que deriva da técnica, constituído por palavras da física, da química, da geometria, da mecânica e do lunfardo, também construirá a paisagem urbana e a subjetividade dos personagens. O texto de Arlt apresentará uma formação discursiva que irá organizar uma Buenos Aires de cores, metal, cimento e geometria. O conceito de formação discursiva, do qual nos apropriaremos neste momento, aparece em *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault, onde o teórico afirma que os discursos são uma dispersão, ou seja, Foucault considera que os discursos são compostos por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade que os precedem, assim:

[...] sempre que se puder descrever, entre certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva. (1997, p 43)

Nos textos de Roberto Arlt veremos organizarem-se os elementos simbólicos fazendo com que eles dêem forma à cidade ficcional. As superfícies geométricas, as cores, os procedimentos técnicos e os materiais, presentes na moderna urbe arltiana, serão dispostos no texto de maneira a formar o corpo e as vozes da cidade que não será um espaço homogêneo. O espaço burguês irá se contrapor ao espaço marginal, entretanto os marginais aparecerão em maior número e o limite que os separa da classe abastada será rigoroso e intransponível.

A Buenos Aires de Roberto Arlt surge infernal, angustiada e avassaladora, é um ambiente decadente onde os personagens aceitam humilhações quase como merecidos castigos pelo fracasso, como se pode observar no seguinte trecho de *Los siete locos*: “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.” (ARLT, 2000, p. 56)

Os personagens têm consciência de que o sofrimento não cessa, de que é impossível viver segundo os próprios desejos, todos estão fadados a rastejar pela cidade, a humilhação atingirá seu limite e a tristeza nunca cessará. “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).

A angústia é uma das principais características do personagem arltiano e se apresenta em *Los siete locos* e *los lanzallamas* como essencialmente ligada ao espaço urbano. Esse sentimento nascerá da “inadecuación entre las aspiraciones del hombre y un entorno inhóspito, agudizada por una coyuntura política que favorece la exclusión, la marginalidad y la pérdida de toda referencia ideológica o religiosa” (RENAUD, 2000, p. 704) e moverá os personagens na narrativa. Quase todas as ações do protagonista são pautadas pela angústia.

Esse sentimento que toma conta do homem na multidão metropolitana, em menor ou maior grau, traça na narrativa arltiana a difícil relação do protagonista com o tempo. Erdosain recorda um passado perturbador, imagina um futuro sem perspectivas e se debate em um presente desprovido de qualquer ânimo, está abandonado ao poder do entorno.

O trabalho aterrorizador da angústia no psíquico e na vida sócio-econômica de Erdosain começa na infância com os castigos impostos pelo pai. O protagonista relata

uma lembrança de sua meninice que desempenha importante papel na sua “formação” 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)

O ritual cruel do pai que fixava o castigo em hora pré-determinada pode ser considerado uma espécie de iniciação de Erdosain no estado de angústia e em sua difícil relação com o tempo. O menino com então dez anos de idade, perdia horas de sono na angústia que antevia o castigo, entre ele e a humilhação paterna um espaço perturbador de tempo que feria e atormentava mais que as pancadas do pai. A partir deste momento o leitor pode traçar uma espécie de mapa cronológico da angústia na existência do personagem e a visão plural em que será configurado este sentimento dentro de todo o relato.

A angústia irá continuar assolando Erdosain na escola, ao sentir-se diferente dos outros garotos aos que imaginava não sofrerem castigos impostos pelos pais. Punha-se angustiado ao ouvir os colegas falarem de suas casas, ambientes tão diferentes daquele

em que se encontrava imerso. A opressora estrutura familiar contribuiu para o desenvolvimento das atribulações na subjetividade do protagonista.

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)

Na adolescência a angústia e a humilhação configuravam-se 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 em que povoavam “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 destartalados miraban com desconfianza.” (ARLT, 2000, p. 115) É 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).

O casamento dará continuidade ao processo da angústia na juventude do protagonista e é importante lembrar que na narrativa arltiana o casamento e o amor são incompatíveis. De acordo com Diana Guerrero (1986) o casamento na narrativa de Arlt é estruturado da seguinte maneira: a relação entre os namorados se desenvolve sob a vigilância da futura sogra, que delegada pela sociedade “controla el cumplimiento de su sentido de antesala mentirosa y dorada desde la cual se accede a la vida pequeño-

burguesa” (p. 51). A noiva além de manipulada pela mãe exerce a difícil tarefa de seduzir um homem que satisfaça o anseio de ambas. Normalmente a sogra nos textos de Arlt utiliza-se da beleza e da virgindade da filha para consumir o matrimônio, o noivo quando rendido pela beleza e a sedução da noiva, casa-se para em seguida dar-se conta que foi enclausurado numa teia de obrigações medíocres exigidas pela sociedade. Segundo Guerrero (1986, p. 52) o ato do casamento se converte numa etapa extremamente mentirosa que a noiva e a sogra transformam em um acontecimento dourado no qual o noivo tem o papel de consumidor, consome a beleza e juventude da noiva ao preço de suas obrigações matrimoniais.

A primeira constatação de Erdosain após o matrimônio é perceber a mutação da noiva em esposa que exige que o marido se transforme em um “homem correto” e trabalhe para mantê-la. 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)

Erdosain percebendo a conduta da mulher, proveniente do sistema estabelecido pela sociedade e exigido que se faça cumpri-lo pela sogra, busca um trabalho nos moldes predeterminados pela esposa. No entanto, as investidas de Elsa na tentativa de que Erdosain se tornasse um “hombre honrado” transformam-no em um cínico, como se pode constatar no seguinte fragmento:

Algunas veces, cuando yo me recostaba, de pronto, sin que su actitud se explicara, sentábase a la orilla de mi cama, y con una lentitud de extrañeza me acariciaba el cabello sobre la frente, con la yema de los

dedos me alisaba las pestañas, los párpados, ponía la cálida palma de su mano sobre mi garganta y de pronto me besaba en la boca con esa frialdad brutal de los hombres que tratan a bofetadas a las mujeres y hacen de ellas lo que quieren. Yo trataba de resistirme a ese salvaje modo de su ser, pero era imposible. De pronto el alma se me llenaba de una misericordia enorme: él era quien tanto me había querido; y entonces yo levantaba mi mano hasta su rostro, mis dedos se detenían en sus ásperas mejillas frías o le apretaba la boca; sus ojos estaban muy próximos a los míos y de pronto ocurría algo horrible: él sonreía cínicamente, y dándome la espalda se retiraba a su cuartito, donde, estirado en la cama, se quedaba pensando, con las manos en asa debajo de la nuca. (ARLT, 2000, p. 411)

Erdosain, sabendo que jamais seria capaz de corresponder às expectativas da mulher, dedica o tempo de que dispõe ao seu lado para humilhá-la, até que Elsa decide abandoná-lo e vai embora com um capitão. Neste momento a angústia que o protagonista carrega constantemente adquire maior proporção, e há uma inversão nos papéis, Erdosain não mais humilha, se sente humilhado.

Entretanto, é o universo da Buenos Aires ficcional, essa cidade “canalha” criada por Roberto Arlt, que se encarregará de dar continuidade e agravar violentamente o processo de angústia iniciado pelo pai. As engrenagens e maquinarias da cidade moderna são fortemente interiorizadas, Erdosain se vê mutilado, perfurado, torturado, invadido por ameaçadoras estruturas metálicas, a angústia se corporifica, transforma-se em dor física. Segundo Maryse Renaud (2000, p. 706), a cidade percebida dessa maneira está distante da celebração futurista da modernidade, da exaltação vanguardista, mas muito próxima da sombria visão dos expressionistas alemães onde o típico personagem arltiano se parece estranhamente ao patético homem, que tem a cabeça rodeada por uma cidade alvo de um apocalíptico terremoto, do quadro *Eu e a cidade*, de Ludwig Meidner.

Segundo consta em algumas de suas biografias, Arlt conviveu com prostitutas e marginais de todos os tipos, conhecia a vida nas ruas, os subúrbios, os cortiços, a classe pobre de Buenos Aires. Unindo a leitura que fazia dos marginais com conhecimento

técnico, literatura de folhetim e lunfardo, Arlt desenvolveu em sua escritura um discurso violento, obsceno e grotesco, a mesma matéria que ajudou a elaborar sua cidade e seus personagens.

O escritor argentino encontrou na cidade moderna, e utilizou em sua literatura, palavras, materiais e leituras que ainda não figuravam na narrativa local de seu tempo. Roberto Arlt através de sua escritura renovou o léxico, os temas e o discurso da literatura vigente. Beatriz Sarlo comenta que “nadie sale consolado de una novela de Arlt” (2007: 230); essa é uma leitura do texto arltiano que muitos dos leitores compartilham e talvez o grande responsável pelo “desconsolo” do leitor arltiano, principalmente dos romances, seja o discurso que tem no grotesco seu eixo estruturador.

Na ficção arltiana não há lugar para sentimentalismos, as vozes que povoam o texto disparam frases repletas de violência, cinismo, obscenidade e crueldade. O grotesco com sua riqueza interpretativa porque é um dos “modos aglutinantes privilegiados, una de las formas de operar la síntesis, una de las maneras de unir lo que aparece fragmentado, disperso y uno de los recursos a los que se echa mano para lograr ese efecto cuasi-cómico o semi-trágico” (ZUBIETA, 1987, p. 99) também é uma das características predominantes na narrativa de Roberto Arlt.

Pode-se considerar como grotesco na escritura arltiana a transmutação de acontecimentos graves em acontecimentos quase cômicos. Evidentemente que o texto arltiano não pode ser classificado como cômico no sentido denotativo da palavra, até mesmo porque o efeito produzido pela comicidade que emerge em alguns momentos do relato não alivia as tensões e não conforta devido a sua relação com um tipo de humor ácido, negro, cruel. Ana María Zubieta (1987) define este deslocamento trágico/cômico no texto arltiano como “efeitos de relato” que segundo ela são produzidos, demarcados

e mobilizados pelo grotesco tornando-se estes os pontos condensadores da síntese final, da união do desregrado, da junção do que não é conexo.

Um exemplo de como os efeitos de relato irão agir em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é como Erdosain se refere ao assassinato da Bizca, uma garota de catorze anos, virgem que ele seduziu na pensão onde morava, prometeu casamento e depois a assassinou. Observe-se a seguir, as palavras de Erdosain no fragmento retirado de *Los Lanzallamas*

El asesino permaneció un tiempo incontrolable acurrucado en su ángulo. Si algo pensó, jamás pudo recordarlo. De pronto, un detalle irrisorio se hizo visible en su memoria, y poniéndose de pie exclamó, irritado: —¿Viste?... ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? ¡Perdiste la virginidad! ¿No te da vergüenza? Y ahora Dios te castigó. Sí, Dios, por no hacer caso de los consejos que te daban tus maestras. (ARLT, 2000, p. 587)

Erdosain, ao exclamar para o cadáver da garota que se não tivesse colocado as mãos em sua braguilha dentro do trem não teria sido assassinada, desloca o sentido trágico do acontecimento para um sentido quase cômico. A gravidade e a violência do assassinato da garota são minimizadas diante das palavras vulgares do protagonista, interage em seu discurso uma dualidade onde estão presentes tragédia e humor, da combinação desses dois elementos na mesma proporção emerge o grotesco arltiano que “permite la manipulación dual sin perderse en ella porque da lugar a la síntesis, a la unión, a la convivencia de sentidos” (ZUBIETA, 1987, p. 106).

Assim, percebe-se que o grotesco na narrativa de Roberto Arlt não exerce apenas uma função alegórica, que teria como objetivo a hipérbole, o bizarro, o caricato, o disforme, o extravagante ou a exaltação de alguns traços dos personagens ou de situações vividas por eles. Esse elemento presente nos textos de Arlt não desempenha um papel meramente decorativo, servirá também como componente organizador do discurso.

Os textos de Arlt apresentam discursos conflitantes que vêm acompanhados de uma forte crítica à moral da sociedade e ao sentimentalismo. Para os problemas não há soluções, há fuga, e os caminhos que levam a ela são drásticos, extremos e violentos: homicídio, suicídio, loucura, aniquilamento e revolução são as alternativas escolhidas pelos personagens para se libertarem dos conflitos internos e externos. Essas medidas extremas no texto dão à literatura de Arlt um caráter extremista. “El extremismo arltiano presupone a la violencia no como táctica para resolver una situación, sino como forma de anularla. Entre la ensoñación y la ‘vida puerca’, sólo la violencia extrema. No hay camino intermedio” (SARLO, 2007, p. 227).

O extremismo latente no texto também anula a classificação da escritura de Roberto Arlt como realista ou conivente com algum apelo a qualquer ideologia de caráter social. Toda a revolução, toda solução proposta para as mudanças da sociedade ficam na base do discurso e da ironia, nenhum personagem realiza qualquer ação capaz de modificar sua condição enquanto sujeito social.

La violencia es la única forma de la política, que, a su vez solo se expresa como delirio. El batacazo es la única forma del cambio de fortuna, la única proximidad con la riqueza que pueden fantasear los pobres. En el capitalismo, la riqueza no se consigue sino delictivamente o por un golpe de fortuna. Delictivamente, reafirmando con Proudhon la idea de que toda riqueza es un robo. Por un golpe de fortuna, en el camino de los buscadores de tesoros y los inventores que, con una ingenuidad tan extrema como sus deseos, quieren enriquecerse con la producción de objetos imposibles. El fracaso es inevitable, conocido desde el comienzo. (SARLO, 2007, p. 227)

As palavras e os discursos na narrativa arltiana possuem grande ambigüidade, utilizada para a transgressão e deslocamento do sentido. Não existem palavras neutras no texto arltiano e a mobilidade dos sentidos muitas vezes atua de maneira cruel e obscena na narrativa. “Los aspectos laudatórios e injuriosos son propios de toda palabra y también del lenguaje literario si aceptamos definirlo como poseedor de un exceso de conotación” (ZUBIETA, 1987, p. 103).

No trecho do livro *Los lanzallamas* mencionado a seguir, o leitor pode observar a mobilidade dos sentidos no diálogo de Erdosain com sua esposa Elsa:

Y yo, que nunca me había pintado, lo esperé un día con los labios y las mejillas teñidas, y al verme así, sonriendo irónicamente, dijo por todo comentario: — ¡Qué curioso! Las prostitutas, cuando llega el “marido”, hacen todo lo contrario de las mujeres honestas: se despintan. (ARLT, 2000, p. 411)

Ao ler o comentário de Erdosain ou o leitor supõe que Elsa é uma prostituta porque está maquiada ou que Elsa não é prostituta porque permanece maquiada. Segundo Diana Guerrero (1986, p. 57) Erdosain insinua a Elsa que o casamento responde ao mesmo princípio da prostituição. A prostituta se pinta ao ir trabalhar em benefício do homem que sustenta e remove a maquiagem quando o recebe para apagar as marcas do trabalho, já a esposa fica em casa enquanto o marido trabalha para sustentá-la e quando este volta, ela se pinta com a finalidade de criar uma aparência admirável para esconder as marcas do trabalho doméstico.

A equivalência realizada por Erdosain supõe que a esposa e o homem sustentado pela prostituta exploram o trabalho do parceiro, o que não deixa de provocar um mal estar. Esse é apenas um exemplo da violência gratuita do discurso no texto arltiano que segue sempre como numa rua de mão dupla onde estarão presentes o cinismo e o deboche.

2.2 A cidade canalha: como emerge no texto a Buenos Aires de Roberto Arlt

Roland Barthes, em *Semiologia e urbanismo*, resgatando a velha intuição de Victor Hugo, comenta que “a cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o usuário da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, segundo as suas obrigações e os seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los

em segredo” (2001:228). No texto arltiano o leitor encontra a imagem da cidade na leitura que os personagens fazem dela, essa mesma cidade em que estão inseridos, e é nesse sentido da “cidade como escrita”, da cidade que nasce da leitura, que iremos encaminhar as reflexões sobre a construção da cidade ficcional de Roberto Arlt nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*.

Os constantes deslocamentos dos personagens e da narrativa arltiana pela cidade são fundamentais na construção do espaço ficcional. Erdosain, o protagonista do díptico arltiano, percorre a cidade guiado por sua angústia e o espaço externo, a paisagem urbana, constantemente se confunde com o espaço interno do personagem. De acordo com Maryse Renaud

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

A mobilidade dos protagonistas no espaço ficcional é determinante para a descoberta dessa cidade de palavras. O leitor do texto arltiano se comporta como um *flaneur*, seu olhar desloca-se pelo texto junto com os deslocamentos do protagonista, rua por rua, palavra por palavra, uma embriaguez própria da *flanerie* tal como descrita por Walter Benjamin apodera-se dele. A cada página o “caminhar” do leitor pelo texto adquire uma fascinação crescente onde a sedução dos cafés, das fisionomias que cruzam o relato vão diminuindo e “cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua” (BENJAMIN, 2007, p. 462). Assim como para o *flaneur*, para o leitor arltiano torna-se evidente o prazer de olhar.

Erdosain cruza as periferias, entretanto a maioria de seus percursos é traçada no centro da cidade. É nos cafés, nas esquinas, em frente às vitrines, nas ruas, que se decidem as ações, que se encontram as pessoas, que se submerge na angústia, enfim, é no centro que tudo acontece. Segundo Roland Barthes “a cidade, essencial e semanticamente, é o lugar do encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade” (2001, p. 229). Barthes ainda afirma que o centro da cidade é vivido como um lugar de troca das atividades sociais e eróticas, numa acepção ampla da palavra, e neste espaço agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura e forças lúdicas, tudo o que não é o centro não é espaço lúdico, não é alteridade: a família, a residência, a identidade.

O erotismo citadino ao qual Barthes se refere diz respeito às atividades de consumo: vestuário, alimentação, produtos tecnológicos, entre tantos outros. O apelo das vitrines, a mercadoria que desperta o desejo de consumo, não deixa de exercer no tipo metropolitano um fascínio quase erótico, no centro da cidade são encontrados inúmeros objetos desencadeadores de desejo. Walter Benjamin também faz referências às passagens das grandes cidades como centro de mercadorias de luxo. Segundo ele as grandes galerias comerciais são:

(...) uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura. (BENJAMIN, 2007, p. 40)

Benjamin também trata a cidade grande como o lugar do desejo em virtude do potencial de consumo, onde as imagens emitidas pelas galerias comerciais procuram “tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nessas imagens de desejo vem

à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente” (BENJAMIN, 2007, p. 41).

Na cidade do erotismo e do desejo, o tipo metropolitano está exposto a uma quantidade excessiva de estímulos, incluindo os visuais. Os estímulos contrastantes e suas mudanças rápidas e freqüentes são impostos aos nervos resultando assim em um fenômeno psíquico, típico da metrópole, estudado por Georg Simmel como atitude *blasé*.

Nas grandes cidades a concentração de objetos e pessoas faz com que o sistema nervoso do indivíduo se agite até o seu extremo atingindo seu ápice onde “através da mera intensificação quantitativa dos mesmos fatores condicionantes, essa realização é transformada em seu contrário e aparece sob a adaptação peculiar da atitude *blasé*” (SIMMEL, 1979, p. 17). Nessa adaptação da atitude *blasé* o sistema nervoso do indivíduo se recusa a reagir aos estímulos na probabilidade de acomodar-se à vida na metrópole. Nesse caso o mundo objetivo perde seu valor, os objetos passam a ser inúteis e o sujeito também se acredita inútil.

Erdsain sofre essa adaptação da atitude *blasé*: na paisagem urbana tudo lhe é indiferente, as próprias pessoas lhe são indiferentes, o protagonista se desloca em meio à multidão como que absorvido por ela. A angústia, sentimento típico da metrópole faz com que o personagem se feche em si mesmo numa atitude de reserva, é preciso preservar-se das esmagadoras forças da urbe e do outro. Na cidade moderna onde a objetividade se sobrepõe ferozmente sobre a subjetividade “o indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva” (SIMMEL, 1979, p. 23).

Walter Benjamin, analisando a experiência da multidão em Baudelaire, comenta que o olhar obtém em sua plenitude a “experiência da aura”, onde essa repousa “sobre a transferência de uma reação, normal na sociedade humana, a relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos” (BENJAMIN, 2000, p. 66). A aura segundo Benjamin é a “manifestação irrepetível de uma distância”, e para que ocorra a experimentação da aura de um fenômeno é exigido que se levante o olhar.

A modernidade obriga o olhar, inclusive o olhar ao outro. Simmel comenta que antes da invenção dos modernos meios de transporte, que obrigam as pessoas a se olharem durante tanto tempo sem se falarem, as pessoas não experimentaram outra situação em que se olhavam tanto. Ao homem da metrópole é negado o olhar sonhador da distância, em um ambiente em que a visão é mais importante que a audição, o indivíduo tem que estar com o olhar atento para manter-se em segurança. O homem mergulhado na multidão leva os olhos repletos de atividades de segurança: é preciso olhar os semáforos, olhar o espaço do deslocamento em que se move a onda humana da multidão, olhar as placas indicativas, olhar um constante apelo de sinais orientadores.

Erdoesain caminha em meio à multidão vivenciando o choque com as pessoas e uma proliferação de apelos visuais. Não lhe é possível olhar a distância em uma atmosfera de sonho, é preciso estar atento à cidade e a sua palpitação interior, onde a devoradora Buenos Aires é a grande responsável pela destruição de sua aura. Baudelaire nomeou a perda de aura de “sensação da modernidade”, é o preço que o tipo metropolitano paga por ser “moderno”.

Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* a leitura que Erdoesain faz da cidade vai servir de guia para outras leituras da cidade arltiana na narrativa. O protagonista dos romances observa a cidade, descreve-a e é absorvido por ela. Porém, as incansáveis

caminhadas do personagem pela cidade e seu olhar sobre ela estão longe da *flânerie* da clássica interpretação benjaminiana da obra de Baudelaire. A cidade de Roberto Arlt nega a possibilidade da emergência de um *flâneur*, Erdosain não pode ser considerado um *flâneur* porque é arrastado pelo ritmo alucinante da urbe e da modernidade, o que anula o prazer do estado de devaneio. Segundo Benjamin, “no *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar, este pode concentrar-se na observação – daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso – e então o *flâneur* se transforma no *badaud*” (2000, p. 8).

Victor Fournel, em seu estudo *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, comenta que há uma tendência em confundir a figura do *badaud* com a figura do *flâneur*. Fournel deixa clara a diferença entre os dois tipos, pois segundo ele o *flâneur* sempre conserva sua individualidade, já a individualidade do *badaud* desaparece, “fica absorvida pelo mundo circundante; este o embriaga até o auto-esquecimento. O *badaud* se torna um ser extraordinário sob a influência do espetáculo que se lhe oferece; já não é mais ser humano, é público, é multidão”. (FOURNEL Apud BENJAMIN 2007, p. 473)

A descrição da cidade arltiana por Erdosain, se nos apoiarmos na interpretação de Walter Benjamin baseada nas reflexões sobre a modernidade e a cidade no texto baudelairiano, já não compartilha da vivência da cidade experimentada pelo *flâneur* e pelo *badaud*. Essencialmente porque na grande cidade moderna do século XX não há mais espaço para o ato de flunar, principalmente na convulsionada urbe arltiana marcada pela velocidade dos deslocamentos. Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* a turbulência da vida moderna e principalmente o estado de angústia anula o tempo ocioso, a partir do momento que o personagem cessa o deslocamento físico aumenta o ritmo de seu deslocamento mental, como se ele tivesse sempre em constante movimento. E ao contrário do *badaud* Erdosain busca a individualidade perdida, reage a

ser apenas mais um na multidão e não se embriaga com o mundo até o auto-esquecimento, ao contrário, sente extrema necessidade em ser lembrado, de ser percebido na cidade “canalha”.

Benjamin afirma que as descrições sobre a grande cidade não pertencem ao *flâneur* e ao *badaud* e sim ao *fantasque escrime*. Analisando a metáfora do esgrimista em Baudelaire, onde o poeta francês apresentava traços marciais como traços artísticos, Benjamin afirma que as descrições da grande cidade “pertencem àqueles que atravessaram a cidade como que ausentes, perdidos em seus pensamentos e preocupações. A este faz jus a imagem do *fantasque escrime*” (2000, p.09). Erdosain, assim como o *fantasque escrime* de Baudelaire, percorre a cidade mergulhado em seu estado de consciência, em suas preocupações motivadas pela urgência em arrecadar o dinheiro para cobrir o furto que cometeu na companhia açucareira em que trabalhava. Entretanto, a noção de *fantasque escrime*, tal como discutida por Benjamin, também não pode ser aplicada a ele e a sua descrição da Buenos Aires ficcional, pois, o fantástico esgrimista de Baudelaire não é afetado em sua interioridade pela urbe, ao contrário de Erdosain que sente as esmagadoras forças das engrenagens da cidade moderna. Ainda não nos acometeu a metáfora que dará conta do olhar da cidade por Erdosain.

Nos romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas* é Erdosain quem guia o leitor na descoberta da Buenos Aires ficcional. Nos dois textos os deslocamentos do protagonista, seu discurso, o discurso dos demais personagens que o acompanham, juntamente com a voz narrativa que o persegue em sua perambulação pela cidade ajudam a dar forma a Buenos Aires de Roberto Arlt.

A cidade que condena os personagens que vagam como sonâmbulos nas ruas surge linha após linha, vai sendo arquitetada por um turbilhão de palavras que dão movimento à narrativa. “Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles,

hospitales, rascacielos, súper rascacielos, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dinamos, socavones de tierra, rieles; más abajo vidas, suma de vidas” (ARLT, 2000, p. 461). As seqüências de palavras assim grafadas no texto irão se agregar com outros elementos para compor a paisagem urbana, e a repetição constante desses símbolos colabora para fixar durante toda a narrativa a monstruosidade das engrenagens que arquitetam a Buenos Aires arltiana.

Essas seqüências de palavras presentes na narrativa estão relacionadas entre si por um denominador comum, a urbe, elas agrupam-se, revelam-se, escondem-se, dissimulam-se e interagem tecendo o perfil da Buenos Aires ficcional. A palavra no relato de Roberto Arlt constrói, informa e deforma, edifica o desenho da Buenos Aires no romance, informa os deslocamentos e deforma a fisionomia e o físico dos personagens.

— Al margen de Dios se ha realizado todo esto. Y este Dios...
Decime, ¿qué hiciste vos por nosotros?
La boca de Erdosain se llena de una mala palabra. La mala palabra le deforma las mejillas, le deja los dientes porosos, acidulados.
El insulto estalla:
— ¡Canalla!
Cierra los ojos. Camina con los ojos cerrados. (ARLT, 2000, p. 461)

Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* Erdosain utiliza-se da exaltação da palavra para sobreviver na cidade devoradora, sua angústia e o discurso movido por suas idéias de inventor impulsionam suas andanças e são nesses deslocamentos pelo centro e pela periferia que a cidade mostra seu poder devastador. O impacto subjetivo provocado pela urbe é tão grande que Erdosain se cinde na imagem da cidade. Os fatos objetivos como o roubo na companhia açucareira, a humilhação, a falta de recursos, importam menos do que a marca deixada por eles na subjetividade do personagem.

Concomitantemente com o discurso aparecerá um universo de aço, bronze, vidro, cimento, espiral, cubos, engrenagens, matizes, superfícies planas e inclinadas que

servirão de referência para representar a cidade e a subjetividade dos personagens, tema que abordaremos a seguir.

2.3 O apelo dos símbolos: a função das formas e das cores na narrativa arltiana

O predomínio das formas e das cores na narrativa arltiana, acompanhado da presença de materiais como metal, zinco, cobre, aço e cimento, desempenha importante papel na construção da Buenos Aires ficcional e da subjetividade dos protagonistas. Essa simbologia não estará somente relacionada à paisagem citadina, mas também à construção da interioridade dos personagens. Os sentimentos têm cores e formas, são habitantes da paisagem e dos corpos dos indivíduos.

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)

Os símbolos dentro da narrativa arltiana adotam significados distintos, as cores e formas constantemente passam de um plano objetivo para um plano subjetivo. O narrador faz o seguinte comentário sobre Erdosain: “si lo hubieran pasado entre los rodillos de un laminador, más plana no podía ser su vida” (ARLT, 2000, p. 70). As superfícies dos edifícios são planas, a angústia é plana, a vida é plana, os significados no texto arltiano quase nunca são delimitados. Barthes afirma que “os significados são como seres míticos, de uma extrema imprecisão e, em dado momento, tornam-se sempre os significantes de outra coisa: os significados passam, os significantes ficam” (BARTHES, 2001, p. 226). É nesse sentido que os significados devem ser analisados na narrativa de Roberto Arlt, como mutantes, os símbolos percorrem todo o texto, se multiplicam, porém não se fecham numa acepção restrita.

O sentimento de angústia, típico da metrópole e do expressionismo alemão, não só irá adquirir significados plurais no texto como também irá ocupar espaço no interior do personagem e na topografia da cidade. A angústia está em todos os lugares, mas também é situada por Arlt como um espaço concreto, como uma zona que paira sobre a cidade ficcional:

Erdsain 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. (ARLT, 2000, p. 10)

O simbolismo que no texto arltiano pode ser definido como “o mundo dos significantes, das correlações e principalmente das correlações que nunca se pode fechar numa significação plena, numa significação última” (BARTHES, 2001, p. 227) está presente nas duas dimensões formadas pela cidade arltiana: uma concreta e outra subjetiva, mas é na segunda dimensão que este ganha força, pois a vertente subjetiva ocupa considerável espaço no relato.

Roberto Arlt utiliza-se das formas geométricas para representar uma subjetividade que se esgota até seu limite, uma angústia incessante comprime a cabeça de Erdsain, a geometria presente na cidade arltiana agride e desfigura a aparência e a interioridade do protagonista. A luminosidade desnorteia: “Las luces de las bocacalles resbalan por la superficie de sus ojos como imágenes de un filme apresurado” (ARLT, 2000, p. 589); os ângulos agudos constituídos de aço lhe atravessam o crânio: “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); estruturas de chumbo pesam em seu crânio: “...su cabeza pesaba como si el cráneo se le hubiera trasmutado en un casco de huesos de plomo. (ARLT, 2000, p. 234). São vários os exemplos apresentados no texto

que descrevem a violência das formas e seu poder devastador na subjetividade dos indivíduos.

De acordo com Beatriz Sarlo (2003, p. 61), atravessados por uma dostoiévskiana agitação os personagens vivem pesadelos, estados semi-hipnóticos, se acreditam duplos, não se reconhecem, percebem como psicótico seu próprio corpo e observam como *voyeurs* o corpo dos outros.

Os sentimentos e as emoções do protagonista em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* são exibidos durante toda a narrativa. Erdosain caminha imerso em suas sensações e não descobre quase nada sobre elas, o personagem em conflito constante se debate em estados de tensão mascarados de vez em quando por um imaginário composto de fantasias de prestígio social e financeiro. Os acontecimentos de seu cotidiano não passam de meros fatos vazios aos quais se mantém indiferente. Erdosain caminha alheio a tudo o que não seja o seu sofrimento e quando fixa seus olhos na paisagem e nos transeuntes só consegue perceber tristeza e sordidez, é o reflexo de sua condição de homem perdido na grande cidade.

Na busca constante por sua individualidade, que está separada da sua condição social, Erdosain identifica sua angústia e seus sofrimentos, mas não consegue expressá-los, faltava-lhe palavras para explicar a “inmensa desdicha que pesaba sobre su vida” (ARLT, 2000, p. 08). Gradativamente os transtornos emocionais se refletem em seu corpo físico, o personagem geometrizava sua angústia: “(...) 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” (ARLT, 2000, p. 333) e converte essa angústia em uma força exterior como justificativa de que é impossível dominá-la: “La angustia se cierra

sobre él, semejante a las nubaredas de las grandes chimeneas en los cielos de los poblados industriales” (ARLT, 2000, p. 523).

A variedade cromática presente no texto arltiano e a importância designada a alguns matizes no relato sugerem que os elementos sinestésicos não têm função meramente alegórica. Rita Gnutzmann em seu estudo *Roberto Arlt o el arte del calidoscópico*, faz alguns comentários sobre a presença das cores na literatura. Ela lembra que é atribuído a Goethe o mérito de haver reconhecido, em sua *Farbenlehre*, o valor psíquico das cores, onde se constatou que a cor influi no estado anímico através da percepção visual. Goethe dessa forma entendia que a cor não era um mero fator físico, senão uma qualidade psíquica. Gnutzmann (1984, p. 105) também se refere a Aristóteles e a Platão que se ocuparam da sinestesia sem, entretanto, reconhecer a parte psicológica do fenômeno, e ainda cita o trabalho de Flournoy intitulado *Phénomènes de synopsie*, que explica a sinestesia pela *association affective* onde cada sensação, aparte da qualidade objetiva (fisiológica) contém outro elemento subjetivo pelo qual resulta uma analogia das sensações, uma *audition colorée* no caso da associação do acústico com o visual.

Multiplicam-se os exemplos de escritores que utilizaram essas associações relativas às cores em seus textos, tais como Baudelaire, Victor Hugo e Mallarmé, este último com o famoso poema *Azur*, são alguns deles. A riqueza cromática presente no texto arltiano e as leituras que se pode fazer dela sugerem ao leitor que Roberto Arlt também se utilizou dessas associações.

Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* aparecem referências a várias cores e tonalidades, sendo as mais frequentes o amarelo, o vermelho, o preto, o azul, o verde, o cinza e o branco. Algumas dessas cores assumem a associação tradicional presente na literatura, como por exemplo, a relação do branco com a pureza e a virgindade e do

verde com a natureza, mas a significação do leque cromático apresenta considerável mobilidade.

O amarelo é a cor que se sobressai na cidade arltiana, principalmente o tom mostarda que segundo Renaud “trae al díptico arltiano reminiscencias de un acontecimiento traumático por excelência: la Primera Guerra Mundial” (2000, p. 703) devido à utilização do mortífero gás mostarda. O amarelo, além da associação comum ao sol, aos dias claros, a cabelos loiros, será símbolo da inquietação. Erdosain faz referência a olhos amarelos como portadores de crueldade, a fisionomias amarelas dos homens preocupados e enfermos e há um momento no texto em que o próprio personagem faz sua leitura sobre a significação que pode assumir a cor amarela no texto:

Hace varias noches he tenido una visión singular por lo simbólica y profética. Yo me encontraba en la azotea de la casa de gobierno, en compañía de un ángel amarillo. Este detalle es importante, porque lo amarillo es manifestación de peste, guerra, desolación y hambre. (ARLT, 2000, p. 541)

O vermelho aparece no texto em várias tonalidades que variam entre púrpura, rosa e cobre. Segundo Gnutzmann (1984, p. 107) na maioria das vezes a cor vermelha está associada a seu significado primário como lábios vermelhos, telhas vermelhas, o sinal vermelho do semáforo. O vermelho que na literatura normalmente está associado à paixão e ao sangue no texto arltiano se sobressai como expressão da vergonha: “Erdosain, rojo de vergüenza, se alejó” (ARLT, 2000, p. 22); na imponência do ferro e do aço que compõe a sustentação dos arranha-céus em construção: “observó encuriosado las fachadas de los rascacielos en construcción. Perpendiculares a la calle asfaltada cortaban la altura con majestuoso avance de trasatlánticos de cemento y de hierro rojo” (ARLT, 2000, 345); e como referência ao movimento comunista: “A nosotros, sólo pueden interesarnos los militares plegándose a un movimiento rojo”

(ARLT, 2000, p. 165). Em breves momentos da narrativa a cor vermelha assume uma referência positiva: “(...) los rosales vertían su perfume potentísimo, tan penetrante, que todo el espacio parecía poblarse de una atmósfera roja y fresca como un caudal de agua” (ARLT, 2000, p. 33).

O preto perde um pouco sua função denotativa no texto arltiano, aquela que representa morte, a cor das roupas, olhos e cabelos negros e assume conotação de dor e tormenta. Erdosain atormentado pela recordação da voz de sua esposa vê seu quarto como um sepulcro de “silêncio negro”, o silêncio é negro, o vazio é negro. O preto também aparece na paisagem ameaçadora da cidade, Erdosain imagina sua esposa “en los tumultos monstruosos de las ciudades de portland y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión” (ARLT, 2000, p. 65). O quarto de Erdosain também assume a forma de um “ventre negro” que gera o “monstro” que se tornou o protagonista em consequência de sua dor: “Él 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” (ARLT, 2000, p. 68).

Uma variedade de formas geométricas de cor negra também atormenta o personagem que vê girar ante seus olhos retângulos, círculos e cubos negros. Essas figuras normalmente aparecem em momentos de extrema angústia e se apresentam como em um calidoscópio composto por ângulos de cor negra.

A monotonia do azul relativa ao oceano em *Los lanzallamas* é transferida para o preto e o cinza: “Su dolor es más monótono que el estúpido oleaje del mar. Gris sobre gris, negro sobre negro” (ARLT, 2000, p. 468). O laranja, que é uma variante do amarelo, a cor da doença e da morte por excelência no relato, apresenta a associação negativa do preto. O sol alaranjado que aparece na narrativa é um “sol de tempestade”,

no fundo do abismo de sua consciência Erdosain vive momentos negros e alaranjados: “Hasta se le hacía visible el latido de su corazón, y era inútil querer rechazar la espantosa figura que lo lastraba en el fondo de aquel abismo, un momento negro y otros anaranjado” (ARLT, 2000, p. 69).

O verde na literatura normalmente está associado ao bucólico, à natureza e devido à predominância do espaço urbano na narrativa arltiana, o frescor vegetal aparece muito pouco no texto, exceto nas passagens em que o narrador se refere aos jardins das casas burguesas e à quinta do Astrólogo que fica afastada do ambiente urbano. A natureza aparecerá no texto arltiano através da presença de algumas poucas árvores localizadas nas praças da cidade ou nos jardins das casas burguesas cercados por intransponíveis muralhas. Os personagens arltianos irão perceber o mundo vegetal como privilégio da burguesia ou de pessoas que são privilegiadas por não viverem no atormentado ambiente urbano. O Astrólogo, amigo de Erdosain, vê como sonho um futuro em “campo verde”: “Yo quiero que sea futuro. Futuro en campo verde, no en ciudad de ladrillo. Que todos los hombres tengan un rectángulo de campo verde, que adoren con alegría a un Dios creador del cielo y de la tierra...” (ARLT, 2000, p. 305).

Erdosain recorda o verde através de doces lembranças da infância onde ainda não era preciso frequentar a escola e enfrentar as humilhações do professor e dos colegas de classe: “Y es que el pequeño Erdosain había descubierto que el cielo, junto al borde de las nubes, se festoneaba de una franja ligeramente verdosa. Le era sumamente fácil imaginarse que este color verde provenía de cañaverales silvestres a la orilla de un río donde él corría aventuras, sin obligaciones escolares” (ARLT, 2000, p. 477).

A cor azul na literatura é frequentemente relacionada ao céu. Segundo Gnutzmann (1984, p. 106) o azul “es un color fuertemente connotativo. Los románticos alemanes lo evocaban (la Blaue Blume de Novalis, citada por Arlt en *Las ciencias*

ocultas de Buenos Aires), los simbolistas franceses (*Azur* de Mallarmé) y los modernistas (*Azul* de Rubén Darío)”. No texto arltiano o céu azul quando é mostrado na topografia da cidade tem função meramente decorativa, já quando Erdosain visualiza a “claridade azulada” a mesma está relacionada ao medo, o medo que sentia o Erdosain menino ao ver o clarear do dia que anunciava o castigo do pai. Na Buenos Aires de Roberto Arlt o céu freqüentemente adquire outras cores: “cielo color de aceituna”, “cielo con livideces de mostaza”, “cielo de un azul negro”, “cielo verde”, “cielo gris”.

O cinza está presente no texto de Arlt como portador do desamparo e da solidão, a clássica função da tristeza que a cor carrega na literatura: o rancor de Barsut é cinza, a solidão de Erdosain é cinza. Mas o cinza na narrativa de Arlt também será a cor da cidade em construção, a cor do cimento e do céu da metrópole moderna.

O branco em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* aproxima-se da leitura do ideal de pureza que a cor carrega historicamente, Erdosain sonha com a donzela vestida de branco onde os dois se encontrariam em algum lugar paradisíaco. O protagonista imaginava “una costa sonrosada y blanca, cortando con aristas y perpendiculares al mar tiernamente azul. Ahora la doncella había perdido su empaque trágico y era – bajo la seda blanca de su vestido sencillo como el de una colegiala una criatura sonriente, tímida y atrevida a la vez” (ARLT, 2000, p. 15). A cor branca também pode ser associada à riqueza e ao poder, a cidade imaginada pelo núcleo revolucionário de *Los siete locos* é de mármore branco e fica próxima do mar: “La ciudad de nosotros, los Reyes, será de mármol blanco y estará a la orilla del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre rosa, lagos y bosques” (ARLT, 2000, p. 273). Entretanto, o branco em breves momentos do relato assume caráter negativo, Erdosain é atormentado por trevas brancas: “(...) tinieblas blancuzcas se inmovilizaban frente a sus párpados, y

el reposo que recibía de la cama en su cuerpo horizontal circulaba como una inyección de morfina por sus venas” (ARLT, 2000, p. 309).

As cores às quais fazemos referência anteriormente são as mais expressivas na cidade arltiana e oferecemos algumas sugestões para a leitura dos elementos sinestésicos em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. Evidentemente que Roberto Arlt não seguiu um padrão rigoroso na inserção desses elementos dentro da narrativa. Como todos os outros símbolos presentes no texto, as cores também apresentam considerável mobilidade de significados. Essa variedade de cores fortes que se desprende do texto arltiano, também nos ajudará a analisar a construção da Buenos Aires arltiana através de uma perspectiva expressionista, o que faremos no próximo capítulo deste trabalho, através da leitura de alguns quadros de pintores expressionistas.

CAPÍTULO III

O ESPAÇO FICCIONAL EM LOS SIETE LOCOS E LOS LANZALLAMAS: UM OLHAR PARA O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

3.1 O expressionismo: os *Fauves*, os *Brücke*, Dresden e Berlim.

Para verificar como os textos *Los siete locos* e *Los lanzallamas* de Roberto Arlt dialogam com o expressionismo, pretende-se, neste capítulo, capturar alguns traços característicos do expressionismo, em especial da pintura expressionista, e reconhecê-los na escritura arltiana. É importante ressaltar que para situar esta investigação com relação à tendência expressionista no texto de Roberto Arlt, deve-se ter claro o conceito de expressionismo, que neste caso concorda com a leitura de Maryse Renaud (2000) em seu texto *Los siete locos y Los lanzallamas: audácia y candor del expresionismo*.

A autora comenta sobre a definição de expressionismo que deverá guiar nossa leitura com relação ao texto arltiano, onde esta não será a de um expressionismo literário internacional alheio às fronteiras e épocas. Não esta constante da literatura universal e sua atitude estética característica da geração de escritores que publicam entre 1915 e 1935, e sim as vertentes que dizem respeito à angústia, ao grito e à impotência do homem frente à barbárie ao seu redor. Renaud postula a existência de uma filiação estética mais direta entre a escrita arltiana e o movimento expressionista alemão propriamente dito dos primeiros decênios de nosso século. Segundo Maryse Renaud

El expresionismo alemán y el cubismo francés se desarrollaron – conviene recordarlo – casi paralelamente y fue la guerra la que entorpeció las relaciones e intercambios culturales. Sin embargo, es cosa sabida que los expresionistas, interesados por los experimentos de sus vecinos, no vacilaron en incorporar algunos lienzos cubistas a sus propias exposiciones. Más tarde, a partir de 1910, al fusionar-se en Berlín Die Brücke e Der Blaue Reiter, se notó un notable cambio de rumbo en la inspiración de los pintores. La urbe pasó a ser un tema predilecto, acompañado generalmente de la exaltación de la angustia, de un sentimiento de clausura y soledad. Así nació el expresionismo urbano alemán con su espacio geometrizado, caótico y los paisajes apocalípticos que lo han hecho famoso. (2000, p. 695)

A leitura do texto arltiano através de um olhar para o expressionismo será guiada pela análise da cidade ficcional construída pelo escritor e da relação dessa urbe e dos protagonistas com a modernidade. Assim como os artistas Ludwig Meidner e George Grosz, Arlt também retratou as aceleradas transformações que modificaram a paisagem urbana, caricaturou e satirizou os tipos sociais, percebeu a modernização através de um mundo decadente e caótico. E também como os artistas expressionistas, pode-se supor que Roberto Arlt estava mais interessado na interiorização da criação artística do que em sua exteriorização, projetando em seus textos uma reflexão individual e subjetiva.

Em alguns estudos encontramos como denominação de arte expressionista a arte alemã do início do século XX, entretanto, o Expressionismo pode ser considerado um fenômeno europeu de duas vertentes distintas: os *fauves* (feras) na França e o *Die Brücke* (A Ponte) na Alemanha. Os dois movimentos surgem em 1905 e culminarão respectivamente no Cubismo na França em 1908 e na corrente *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) na Alemanha em 1911.

O Expressionismo surge em oposição ao Impressionismo. Giulio Carlo Argan em *Arte Moderna* (1998: 227) comenta que literalmente expressão é o contrário de impressão, segundo ele a impressão “é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito)”, já a expressão “é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto”. Argan comenta que nos termos assim definidos, encontramos a posição oposta à de Cézanne assumida por Van Gogh, pois Cézanne acreditava que “se o horizonte da arte coincide com o da consciência, não pode mais existir perspectivas históricas unívocas” (1998, p. 228) e Van Gogh “identificava a arte com a unidade e a totalidade da existência, sem distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito” (1998, p. 228).

O tema da existência permeou os debates entre os expressionistas representantes tanto do movimento dos *fauves* quanto do movimento dos *Brücke*, artistas dos dois grupos foram amplamente influenciados por Bergson e Nietzsche. De acordo com Argan essa influência se deu por que:

[...] para Bergson, a consciência é, no sentido mais amplo do termo, a vida; não uma imóvel representação do real, mas uma comunicação ativa e contínua entre objeto e sujeito. Um único *elã vital*, intrinsecamente criativo, determina o devir tanto dos fenômenos como do pensamento. Para Nietzsche, a consciência é decerto a existência, mas esta é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente, a negatividade total da história. (ARGAN, 1998, p. 228)

O grupo dos *fauves* não apresentava homogeneidade, tinha Matisse como personalidade de destaque, se opunha ao decorativismo hedonista do *Art Nouveau*, à inconsistência formal, à evasão espiritualista do simbolismo e não sustentava nenhuma bandeira ideológica, pois sua polêmica social encontrava-se implícita em sua poética. Os *fauves* concebiam a arte como *impulso vital*, entretanto, o fazem dando início a uma abordagem crítica de alguns problemas especificamente pictóricos.

Para além da síntese realizada por Cézanne, havia uma única possibilidade: solucionar o dualismo entre sensação (a cor) e construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor. O principal objeto da pesquisa, portanto, era a função plástico-construtiva da cor, entendida como elemento estrutural da visão. (ARGAN, 1998, p. 229)

Segundo Giulio Carlo Argan (1998: 232) os *fauves* pretendiam dar destaque à estrutura auto-suficiente do quadro, como realidade em si, do mesmo modo que para André Gide, conhecido como o equivalente literário de Matisse, considerava a obra literária como um sistema autônomo fechado cuja lei estrutural não consiste na verossimilhança dos eventos narrados, nem na coerência psicológica dos personagens.

O grupo *Die Brücke* apresentava uma formação mais compacta e tinha um programa definido. Seus principais representantes eram: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Muller e o escultor Ernst Barlach.

No ano 1910 a arte dos *Brücke* alcança maturidade, seu universo temático discorre sobre o rural e o urbano e os temas da natureza e da modernidade serão bastante explorados. Entre 1901 e 1911 os artistas do *Die Brücke* parecem não ampliar as tensões entre a cidade e o campo, a tendência é naturalizar as experiências do ambiente urbano que, de certo modo, exercia atração nos artistas. Dresden, especialmente o suntuoso horizonte às margens do Elba, serviu de inspiração para muitos artistas. Fritz Bleyl e Ernst Ludwig Kirchner, membros fundadores do grupo *Die Brücke*, também se renderam à famosa paisagem.

Os dois pintores retrataram distintamente os usos recreativos do Elba e em alguns trabalhos as estruturas e a arquitetura da cidade parecem fazer parte da natureza, porém, tanto Bleyl quanto Kirchner geralmente preferiam retratar lugares menos elegantes como a modernidade das pontes de aço, as fábricas, os trilhos de trem localizados além das áreas nobres. Kirchner em algumas obras retrata os espaços públicos da vida moderna como se naquele momento eles parecessem não oferecer riscos as figuras que neles transitavam.

As periferias de Dresden também ganham expressividade nas telas dos artistas do *Die Brücke*. Segundo Shulamith Behr naquela época já eram comuns os sanatórios, as clínicas de repouso prosperavam, o centro de banhos ao ar livre, a cultura do corpo o que proporcionava aos artistas desenvolver nesse ambiente seus ideais de liberdade sexual e estilo antiburguês de vida. Behr ainda aponta que

A teoria baudelairiana da modernidade, a qual exige do artista ser uma pessoa de seu tempo, foi evidentemente abraçada com fervor, à medida que Kirchner estabeleceu, sem rodeios, a associação dos *Brücke* com o mundo das dançarinas, prostitutas e performistas, que

muitas vezes serviam de objeto para os trabalhos do grupo. (1998, p. 28)

Assim como Kirchner, através de uma abordagem distinta, Roberto Arlt também deixou transparecer sem rodeios em suas obras as periferias e o submundo da prostituição. Tanto Arlt como grande parte dos artistas expressionistas, trabalharam com a expressão de lugares não legitimados.

Apesar das influências das composições de banhistas realizadas por Cézanne, os artistas do *Die Brücke* utilizavam os temas da natureza baseados em suas experiências com a modernidade observada na Alemanha no início do século XIX. Os *Brücke* não aspiravam um “retorno à natureza”, percebiam as transformações da modernidade e as incorporavam na natureza.

Enquanto suas cenas urbanas enfocavam a expansão industrial e o dinamismo comercial recreativo da cidade, suas paisagens rurais introduziam o debate sobre os valores da vida ao ar livre, ou, por exemplo, um banho de sol sem roupa. Para os *Brücke*, também a representação da sexualidade franca e aberta alinhava-se a sua interpretação do “natural”, em oposição às relações “artificiais” entre os sexos. (BEHR, 2000, p.19)

Em outubro de 1911 alguns membros do *Die Brücke* se mudam de Dresden para Berlim e Kirchner sucede Pechstein no estúdio da Durlasher Strasse em Wilmersdorf onde foi fundado o Instituto MUIM, dedicado ao ensino da arte moderna, articulando belas-artes com as artes aplicadas. Shulamith Behr (2000:49) comenta que a escola não obteve muito sucesso, porém, os membros do *Brücke* promoveram o expressionismo com o intuito de melhorar o ambiente da sociedade moderna e industrial.

É em Berlim que os artistas do *Die Brücke* experimentam intensamente as transformações da modernidade e modificam sua interpretação sobre a vida urbana. Proliferavam na imprensa as críticas à metrópole e à modernização, e Berlim não era somente palco dos críticos como também a cidade alvo das críticas.

O processo de modernização de Berlim dá-se entre 1871 na unificação da Alemanha e a Primeira Guerra Mundial em 1914. A cidade durante este período sofre profundas mudanças, reflexo do poder econômico e militar prussiano. A paisagem da cidade irá sofrer alterações constantes e radicais, na medida em que as fábricas e estações de trem vão sendo arquitetadas em sintonia com outras novas construções. A modernidade em Berlim, assim como na Buenos Aires das primeiras décadas do século XX, vem acompanhada do impacto negativo da urbanização.

Conforme dados históricos sobre Berlim recolhidos por Shulamith Behr “entre 1800 e 1900, a população da cidade havia aumentado de 170.000 pessoas para quase dois milhões, em consequência da chegada contínua de imigrantes, a maioria proveniente das áreas rurais da Prússia Oriental” (2000, p. 47).

A imigração acelerada e desordenada irá provocar radicais transformações demográficas. Assim como na Buenos Aires imigratória, proliferarão em Berlim os distritos operários, os subúrbios abarrotados, contrastando com as áreas nobres em crescente expansão, incorporando assim, os conflitos e as contradições da modernidade.

O artista expressionista George Grosz descreve bem as periferias da Berlim em vias de modernização: “as periferias da cidade, que se expandia como um polvo (...) aquelas bizarras paisagens urbanas, nas quais trens bafejavam sobre pontes, montes de lixo atulhavam terrenos demarcados, e misturadores de concreto estavam prontos para novas ruas abertas” (BEHR, 2000, p. 48). Berlim assim descrita por Grosz, recorda a Buenos Aires arltiana percorrida por Erdosain em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. A modernidade caótica e infernal dialogando com o expressionismo alemão, em especial o dos *Brücke*, irá desenhar metrópoles semelhantes tanto na pintura quanto na literatura.

O expressionismo a partir de Berlim irá elaborar uma nova mitologia da cidade e é neste momento que as ruas e as aglomerações da metrópole serão retratadas com a

intensidade que lhes é própria. Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz e Ludwig Meidner irão registrar a experiência urbana na cidade moderna de maneira que nos é possível estabelecer algumas relações com a cidade ficcional que emerge da prosa arltiana, assunto que será tratado a seguir.

3.2 Kirchner, George Grosz, Ludwig Meidner e Arlt: a expressão da cidade moderna

Em Berlim, Kirchner continua representando as cenas de ruas, especialmente as periferias. O artista visitou o distrito de *Friedrichstrasse* conhecido pela prostituição e pela vida marginal e é através dessa experiência que passa a retratar as figuras femininas como consumidoras ou produtos. “O conceito de modernidade tornou-se inseparável da artificialidade e da *coisificação* do corpo feminino, transformado pela afetação das aparências” (BEHR, 2000, p. 50).

Como a prostituição era ilegal, as mulheres se disfarçavam com artifícios da moda tais como véus e chapéus de plumas na busca por clientes em lugares públicos. Esses artifícios ao mesmo tempo em que camuflavam a condição de prostituta caracterizavam as profissionais. Behr (2000: 50) comenta que talvez esse motivo tenha dado origem às poses circunspectas das figuras de Kirchner. Em *Los siete locos* e *Los lanzallamas* Arlt utiliza o mesmo princípio da mulher como consumidora ou produto, principalmente na esfera do relacionamento homem-mulher.

Segundo Argan, “é a relação homem-mulher que funda a sociedade, e é justamente isso que a sociedade deforma e torna perverso, negativo e alienante” (1998, p. 241). Essa constatação é identificada na narrativa de Arlt, a sociedade industrial perverteu as relações e segundo a célula revolucionária de *Los siete locos* e *Los*

lanzallamas, para converter novamente o *belo* que foi transformado em *feio* é necessário reinventar a sociedade, estabelecer novas relações, novos valores e novas crenças.

FIG. 01 – Ernst Ludwig Kirchner – *Friedrichstrasse, Berlin* - Oil on canvas –
Staatsgaleria Stuttgart, Germany



Fonte: <http://www.superstock.com/stock-photos-images/475-195>

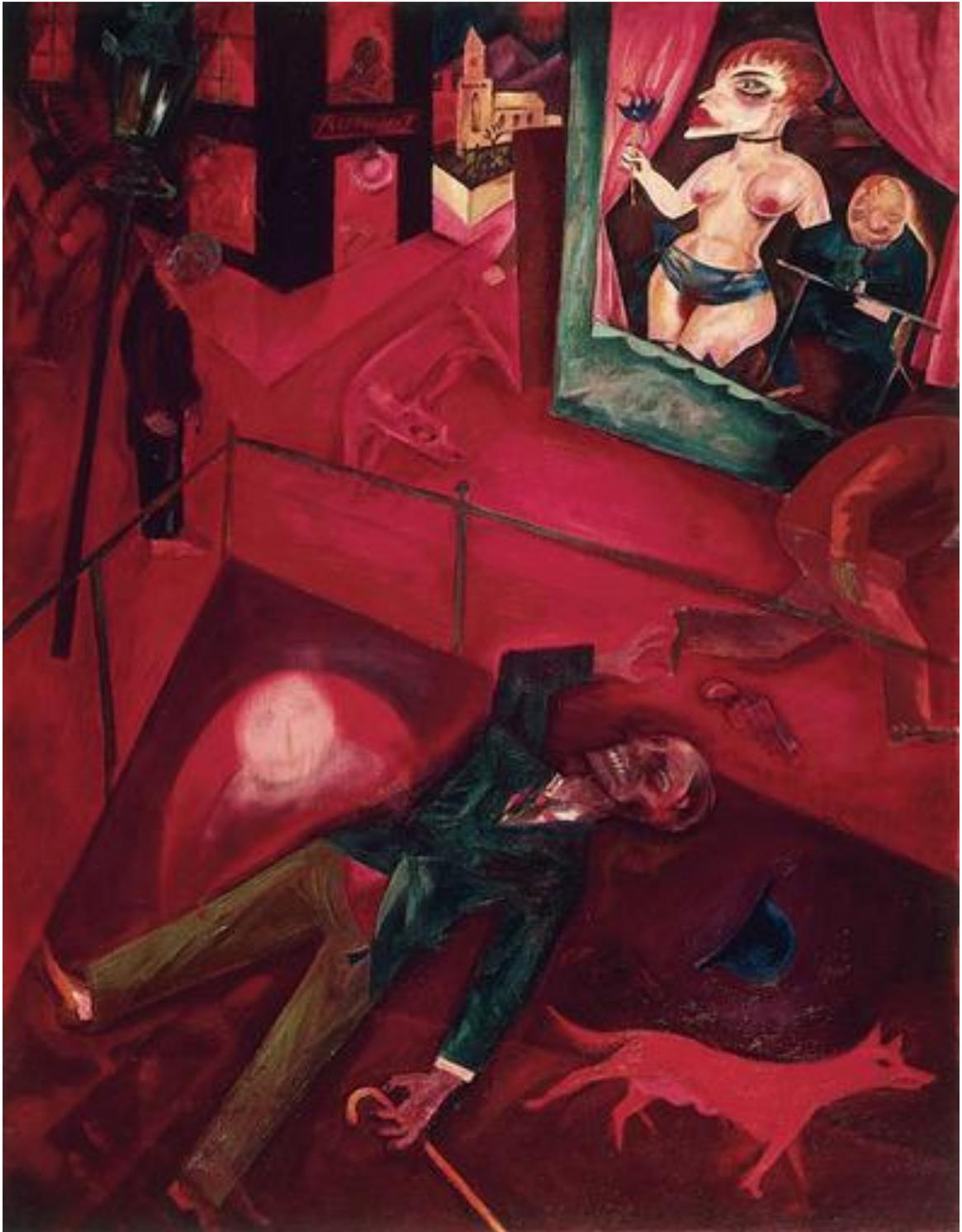
George Grosz foi outro expressionista que se propôs a retratar o submundo da cidade moderna, o artista era membro da corrente expressionista *Neue Sachlichkeit*, formada após a dissolução do *Die Brücke* em 1913. Esse grupo era menos engajado na problemática social e pretende apresentar uma imagem cruelmente “verdadeira” da sociedade alemã do pós-guerra. Grosz trabalhava com temas baseados na vida na metrópole e entre eles encontravam-se o suicídio, as fantasias eróticas e cenas de assassinato, de estupro e de insanidade que, depois da guerra, passam a ser retratadas com alto teor de violência e pessimismo.

Essa temática nas obras do artista perdeu “seus sobretons *fin-de-siècle* quando Grosz engajou-se na distorção expressionista, além de sofrerem dramáticas mudanças na escala e na intensidade da coloração utilizada na interpretação da paisagem urbana” (BEHR, 2000, p. 61). No ano de 1918, Grosz associa-se ao Dadaísmo que chega a Zurique em 1916, em seguida em Berlim, proliferando-se a outras cidades da Alemanha.

Shulamith Behr comenta que essas características são evidentes na tela *Suicídio* pintada por Grosz em 1916. O quadro retrata um quarteirão de um bairro de prostituição onde a futilidade da existência é encenada.

Um suicida está pendurado nem poste e, estendida no primeiro plano, a figura de uma provável vítima de assassinato. Seus corpos sem vida contrastam com o tom vivo do vermelho que domina a superfície, iluminando os cachorros e um suspeito do assassinato ou possível ladrão que se esgueira. A pintura também contém um interior doméstico e vulgar, que exhibe o objeto de desejos não satisfeitos – a prostituta parcialmente coberta emoldurada por uma janela. (BEHR, 2000, p. 61)

FIG. 02 – George Grosz – *Suicide* (Suicídio) 1916 – Oil on canvas 100 x 77.6cm



Fonte: http://www.tate.org.uk/images/cms/12514w_younourishwithhate_suicide.jpg

O suicídio também é explorado por Arlt. O protagonista do díptico arltiano, ao final do romance, comete suicídio dentro de um trem. Depois de muito deambular pela cidade, Erdosain atira no próprio peito na tentativa de evadir-se dos problemas e misérias de sua existência, assim como para o indivíduo da cidade moderna descrito por Simmel (1979), era-lhe impossível manter sua individualidade perante as impressionantes forças impessoais que pairavam na cidade moderna. A tecnificação da vida tornou-se insuportável, o personagem se negava adaptar-se aos grandes aglomerados humanos no anseio de ver desaparecer suas características pessoais. Sentindo-se impotente e esmagado pelos mecanismos da metrópole, Erdosain assim como o suicida da tela de Grosz, comete suicídio em um lugar público, como quem não quisesse esconder dos transeuntes da cidade o imenso tormento que pesava sobre sua vida, finalmente é cessada sua angústia.

A cidade moderna de George Grosz pode ser interpretada como o interior de um organismo vivo, um ser que “engole” os indivíduos. No quadro *Grobsstadt* (A cidade) de 1916, observa-se uma massa humana no interior de uma paisagem urbana onde as imagens das pessoas parecem fundir-se com a topografia da cidade. A predominância da cor vermelha na paisagem dá a impressão que as figuras estão envoltas por uma massa sanguinolenta. A falta de espaço instala uma continuidade tátil onde tudo se toca, perde-se a transparência, tudo está imerso em um obscuro e mórbido vermelho.

A cidade arltiana também se assemelha a um organismo vivo, que a linguagem dá forma e conteúdo, as ruas da Buenos Aires ficcional de Arlt se alastram como tentáculos de um imenso polvo. Ezequiel Martínez Estrada descreveu a Buenos Aires dos anos 30 da seguinte maneira:

Buenos Aires era um monstro macrocefálico que gerava uma vida próxima à miséria, condição originada em sua impiedosa “inurbanidade”. Da cabeça de seu gigante Golias saíam também oito tentáculos, que se correspondiam perfeitamente com outros tantos terminais de estações de trem. Certamente aquele animal configurava-

se bastante mais abominável: as pontas dos tentáculos tinham bocas que tragavam e cuspiam pessoas. (CARIDE, 2001, p. 47)

A metáfora biológica da cidade também pode ser aplicada a Buenos Aires ficcional de Arlt, essa cidade devoradora que se alimenta de concreto, tecnologia e massa humana, expandindo seus limites, parasitando as áreas ao seu redor, drenando recursos, brutalizando ambientes e pessoas.

FIG. 03 – George Grosz, *Großstadt* (A cidade) 1916, Oil on canvas, 100 x 102 cm

Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid



Fonte: <http://www.esfcastro.pt:8079/users/franciscosilva/ACidade.jpg>

A cidade de Grosz em alguns momentos também poderá ser lida como um grande prostíbulo que atrai os sujeitos pela promessa de felicidade sexual que nunca se realizará. Na tela *Metropolis* (Metrópole) de 1917 Grosz retrata o ambiente noturno de uma cidade novamente vermelha, onde figuras masculinas caminham em meio às prostitutas.

Na cidade arltiana a prostituição desempenha importante papel, pervertidas as relações matrimoniais o marido procura com a prostituta a felicidade sexual. Erdosain se apaixona por uma prostituta e a leva para dormir na mesma casa que a esposa, acredita que o ato de pagar a garota e não tocá-la constitui uma chance de salvá-la da devassidão da vida que leva. O personagem acredita que fazer o caminho inverso, pagar para não cometer o ato sexual, significa ser lembrado e estabelecer laços afetivos. No início a garota realmente demonstra interesse pelo protagonista, entretanto, a promessa de felicidade sexual logo se desfaz quando Erdosain faz sexo com a garota e a mesma exige que ele escolha entre ela e a esposa.

Mais uma vez Arlt confirma a idéia de que o matrimônio e a prostituição correspondem ao mesmo princípio, quando perguntada por Elsa porque não largava a profissão e levava uma vida “honesta” a prostituta responde que “las mujeres casadas son iguales que nosotras” (ARLT, 2000, p. 428) e segundo ela o único problema da profissão eram os riscos que corriam e nada mais e que afinal “las mujeres casadas eran para ella hipócritas que simulaban querer a un hombre para pasarse la vida sin hacer nada” (ARLT, 2000, p. 428).

FIG. 04 – George Grosz, *Metropolis* (Metrópole) 1917 – Oil on board, (68 x 47.6 cm)



Fonte: <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/319.jpg>

A presença do *Lustmord* (crimes passionais) também é recorrente nas obras de Grosz e Arlt. A violência contra as figuras femininas, em ambos os casos, aparece através da intensidade das manchas vermelhas de sangue, da presença da cor azulada no corpo que ressaltam o estado moribundo e da expressão no rosto da vítima. É possível observar essas características na passagem de *Los lanzallamas* na qual Erdosain assassina a Bizca e na tela de Grosz intitulada *John, der Frauenmörder* (João, a esposa do assassino). O ambiente das duas cenas é o interior de um quarto decadente e neles um corpo nu feminino estirado na cama constitui o foco da violência, como se pode observar a seguir:

Fue tarde. Erdosain, precipitándose en el movimiento, hundió el cañón de la pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. [...] La moribunda respiraba con dificultad. De un vértice de los labios se le despegaba un hilo de sangre. En el suelo sentíase el sordo aplastamiento del gotear de una canilla. Erdosain, semidesnudo, se puso precipitadamente el pantalón; luego movió la cabeza desolado. —¡Qué cosa rara! Hace un momento estaba viva, y ahora no está. Terminaba de ponerse las medias, cuando de pronto ocurrió algo terrible. La muchachita con brusco movimiento encogió las piernas, sacándolas de abajo de las sábanas, y con el busto muy erguido se sentó a la orilla de la cama. Erdosain retrocedió espantado. Un seno de la jovencita estaba totalmente teñido de rojo, mientras que el otro azuleaba de marmóreo. Creyó por un instante que ella se iba a caer; pero no, la moribunda se mantenía en equilibrio, y extraordinariamente tiesa. Sus ojos abiertos contemplaban el casquete azul del velador. Hilos de sangre se desprendían de su cabellera roja, corriéndole por las espaldas. Erdosain se apoyó en el muro para no caer, y ella giró desconsoladamente la cabeza de derecha a izquierda, como si dijera: —No, no, no. (ARLT, 2000, p. 586/587)

FIG. 05 – George Grosz – *John, der Frauenmörder* (João, a esposa do assassino) –1918

óleo sobre tela 86,5 x 81,2 cm



Fonte: http://www.altertuemliches.at/kunst-antiquitaeten/images/events/grosz_john_m.jpg

O pintor e artista gráfico Ludwig Meidner era membro do grupo expressionista *Die Pathetiker* (Os Patéticos). Estudou arte em Breslau, em 1905 mudou-se para Berlim, em seguida para Paris onde ficou até 1907, experiência que lhe aprimorou o contato com a vida urbana. Entretanto, em suas telas Meidner não escondia sua preferência por Berlim, e em 1907 quando volta a esta cidade, passa a se interessar pelos temas da modernidade. “Seus quadros representavam as rápidas transformações que dominavam a paisagem urbana, em pinceladas largas que conservavam um ar de *plein-airism*.” (BEHR, 2000, p. 54)

Em 1912 Meidner monta a exposição *Die Pathetiker* na Galeria Sturm juntamente com os artistas Jakob Steinhardt e Richard Janthur, onde é adaptado a mostra a noção de “*phatos*”, um conceito vitalista e dionisíaco presente na obra de Nietzsche. “A paisagem urbana foi revestida de elementos primitivos e cósmicos, à medida que ele respondia à inspiração teórica e formal dos futuristas italianos e de Robert Delaunay, presente em exposições na Galeria Sturn, no ano de 1912.” (BEHR, 2000, p.54)

Várias telas pintadas por Meidner entre 1912 e 1916 apresentam um ambiente urbano apocalíptico. A crítica normalmente define esses trabalhos como presságios da destruição causada pela Primeira Guerra Mundial em 1914, entretanto, na exposição de 1912 apenas um quadro do catálogo foi definido desta maneira.

Vários trabalhos de Meidner, pintados anos antes da primeira guerra, apresentam a paisagem urbana destruída, com casas em ruínas, prédios derretidos e pessoas fugindo desesperadas, como se a cidade estivesse se dissolvendo numa explosão cósmica como se pode observar na tela pintada pelo artista em 1913, intitulada *Apokalyptische Landschaft*, (Paisagem Apocalíptica). Isso sugere que a obra de Meidner “nasceu de um conflito entre seus pressupostos utópicos e a modernização do mundo, que era visto

como em decadência, caótico e arruinado.” (BERH, 2000, p. 55) Entretanto, é inegável Meidner também utilizou como tema as devastações psicológicas e físicas causadas pela guerra, principalmente a partir de 1916.

FIG. 06 – Ludwig Meidner – *Apokalyptische Landschaft*, (Paisagem Apocalíptica),
1913 Oil on canvas, 26 1/2 x 31 1/2 in. – Fishman Family Collection



Fonte: <http://www.marquette.edu/haggerty/exhibitions/past/meidner01.jpg>

Dentre os artistas expressionistas investigados nesta pesquisa, acredita-se que a paisagem urbana de Meidner é a que apresente maiores pontos de contato com a cidade ficcional construída na literatura de Roberto Arlt. A idéia de cidade apocalíptica, lugar da negatividade e da dilaceração, onde os indivíduos vivem sua angústia, perpassa a obra dos dois artistas. Através de uma visão trágica da vida urbana, Arlt e Meidner retratam os indivíduos em um ambiente de concreto em situações de extremo desamparo, onde as paisagens urbanas são supervalorizadas com a finalidade de apreender os estados da alma através dos espaços exteriores. A relação dos corpos com a paisagem em que estão imersos, em alguns momentos, denota a busca de certa unidade perdida ou impossibilidade desse encontro, além da natureza opressora do mundo ao qual sucumbem.

Em seu auto-retrato *Ich und Die Stadt* (Eu e a cidade) a face ansiosa de Meidner aparece rodeada por uma cidade de concreto, a angulosidade das construções e o caos urbano foram capturados pela tela. “Mais que retratar a alienação na metrópole, o artista fez seus poderes criativos atuarem em paralelo com o caos, o dinamismo e o tumulto da vida contemporânea.” (BEHR, 2000, p. 54).

FIG. 07 – Ludwig Meidner – *Ich und Die Stadt* (Eu e a cidade) 1913

autorretrato, coleção privada, Cologne.



Fonte: www.schule.bremen.de

A mesma angústia desesperadora que se expressa na face da figura em primeiro plano do quadro de Meidner assola Erdosain. Também é possível supor que a origem da tormenta parece a mesma para ambos os casos, é evidente a sensação de angústia, medo, indiferença e pânico que a metrópole provoca nos indivíduos. Erdosain temia pelo destino que lhe aguardava na cidade, estava condenado a caminhar entre as multidões de homens que como ele padeciam de uma incessante angústia, como se pode observar no trecho a seguir:

Y apareció en él la angustia, pero tan poderosa, que de pronto Erdosain se tomaba la cabeza enloquecido de un dolor físico. Parecía que la masa encefálica se le había desprendido del cráneo y que chocaba con las paredes de éste al movimiento de la menor idea. Sabía que estaba irremisiblemente perdido, desterrado de la posible felicidad que siempre, algún día, sonría en la mejilla más pálida: comprendía que el destino lo abortó al caos de esa espantosa multitud de hombres huraños que manchan la vida con sus estampas agobiadas por todos los vicios y sufrimientos. El ya no tenía ninguna esperanza, y su miedo de vivir se hacía más poderoso cuando pensaba que jamás tendría ilusiones, cuando obstinadamente fijos los ojos en un rincón de la estancia, reconocía que le era indiferente trabajar de lavaplatos en una fonda o de criado en un prostíbulo. ¡Qué le importaba! La angustia lo niveló para el seno de una multitud silenciosa de hombres terribles que durante el día arrastran su miseria vendiendo artefactos o biblias, recorriendo al anochecer los urinarios donde exhiben sus órganos genitales a los mozalbetes que entran a los mingitorios acuciados por otras ansiedades semejantes. Estas convicciones lo aletargaban en sombrías meditaciones. Sentíase atornillado a un bloque formidable del que no se evadiría jamás. Porque esta angustia llegó a ser tan persistente, que de pronto descubrió que su alma estaba triste por el destino que en la ciudad aguardaba a su cuerpo, un cuerpo que pesaba setenta kilos y que él sólo veía cuando lo encaminaba frente a un espejo. (ARLT, 2000, p. 113)

3.3 A poética expressionista

A temática expressionista geralmente aparece ligada à vida cotidiana, entretanto, as obras proporcionam certa sensação incômoda e evidente rudeza. Os expressionistas recusam a linguagem constituída e a expressão acontece de maneira árdua e excessiva. Giulio Carlo Argan comenta:

[...] na origem da linguagem não existem palavras que *tenham* um significado, mas apenas sons que *assumem* um significado. O expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige. (1998, p. 237)

Sendo assim, pode-se dizer que os expressionistas estavam mais voltados para a ação do que ao verbo, é a técnica, o fazer, que será problematizado. A técnica pode ser considerada, neste caso, o meio com que se representará a imagem. Na ação criativa a imagem não pode preexistir, ou seja, a imagem não é, ela se faz através da técnica. Argan ainda comenta que a ação pode explicar a orientação ideológica tipicamente populista do expressionismo. A arte interpretada como técnica é trabalho e sendo trabalho não estará vinculada à cultura intelectual burguesa e sim a cultura prático-operacional das classes trabalhadoras. Porém o trabalho do artista é não-racional e difere do trabalho mecânico. “Nasce, pois, da experiência de uma longa *práxis*, que acabou por se traduzir em atitude moral” (ARGAN, 1998, p. 238).

Giulio Carlo Argan para explicar essa relação da arte com a técnica, ou seja, com o trabalho, utiliza como exemplo a xilogravura onde a imagem é produzida através de operações manuais que implicam atos de *violência* sobre a matéria, que neste caso, constitui-se da madeira. Segundo Argan “não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força” (1998, p. 240).

A matéria, através da rude ação da técnica torna-se imagem, isso pode ocorrer não só na xilogravura, mas também na pintura, na escultura e porque não dizer na literatura. As grossas camadas de tinta sobre a tela, a violência com que se utiliza a combinação de cores, a transformação de um bloco maciço em escultura, tornam-se imagens, assim como na literatura de Arlt, a mesma rudeza da combinação das palavras entre si, criam imagens que permeiam a imaginação do leitor. Imagens capazes de expressar e estabelecer a comunicação com o outro. As imagens visuais povoam a

narrativa de Arlt e, durante a leitura de seus romances, o leitor tende a levar em consideração o processo imagético que se estabelece pelo trabalho do escritor com as palavras.

Roberto Arlt ao escrever, parece imprimir no papel (na matéria) as palavras com violência e a cidade ficcional, geométrica e cromática, surge no texto como se através de um ato de força. Argan ressalta ainda:

[...] na medida em que a obra materializa diretamente a imagem, não é necessário que o pintor escolha as cores segundo um critério de verossimilhança: ele pode realizar suas figuras em vermelho, amarelo ou azul da mesma maneira que o escultor é livre para executar suas obras em madeira, pedra ou bronze. É um processo de atribuição de significado através da cor, análogo àquele pelo qual, na *imagerie* popular, o diabo é vermelho ou verde, o anjo é branco ou azul-celeste. (1998, p. 240)

As cores na narrativa arltiana, frequentemente assumem o mesmo papel das cores nas telas expressionistas. Arlt muitas vezes não só é contrário aos critérios de verossimilhança do imaginário popular e da própria associação tradicional de algumas cores na literatura, como a estrutura de sua paisagem urbana muitas vezes se perde na turbulência dos traços e na intensidade da gama cromática. Essas características podem ser observadas no trecho de *Los lanzallamas* a seguir:

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

De acordo com Argan (1998) a atribuição do significado pela cor “implica um juízo, uma postura moral ou afetiva em relação ao objeto a que se aplica; como o juízo se apresenta à percepção juntamente com o objeto, ele se manifesta como *deformação* ou *distorção* do objeto” (p. 240). A deformação é traço constante do expressionismo, a “decomposição” da aparência “natural” aparece através de “pinceladas destacadas,

nítidas, dispostas com certa ordem e ritmo, que dão à idéia de matéria concreta, da cor e construção *material* da imagem” (ARGAN, 1998, p. 232).

A deformação no expressionismo, na maioria das vezes, se apresenta com forte agressividade, não se trata somente de uma distorção ótica que irá decompor o “motivo”, mas da determinação de fatores subjetivos e objetivos que sugerem a intenção do artista. Giulio Carlos Argan (1998: 240) comenta que a deformação expressionista não é a caricatura da realidade é a *beleza* que passa da dimensão do ideal para a dimensão do real inverte seu significado tornando-se *fealdade*, sem deixar de manter seu cunho de eleição. Isto se dá devido a *beleza* quase demoníaca da cor que vem acompanhada de figuras feias segundo os cânones correntes. Para ele a poética expressionista é a primeira poética do feio, que neste caso é o *belo* degradado e decaído.

Na prosa arltiana circula um grande número de deformes e a deformação neste caso não é só física, é também psicológica, frequentemente o físico dos personagens é a expressão do interior. A natureza e a paisagem urbana também costumam expressar o estado anímico dos personagens, e o mundo inanimado também sofre mutilações, por exemplo, o Astrólogo em *Los siete locos* utiliza fantoches para representar os chefes da Sociedade Secreta que articula, e um deles apresenta deformação.

Segundo Rita Gnutzmann (1984: 68), nos romances de Arlt se pode perceber que as coisas materiais são feitas para que se rompam, sobretudo os bonecos. A opinião de Hipólita sobre os homens revela ainda uma condição mais importante: a prostituta vê a todos como fantoches que se disfarçam solenemente, discretos e sensatos com o objetivo de esconder atrás dessa máscara uma realidade bem distinta.

Pensaba así frecuentemente, a media que la realidad deslucía los fantoches que su imaginación tenía de vivos arrogantes un momento. Podía señalarlos con el dedo. Este pelele erguido, perfumado y severo que los días hábiles hacia reputación de su empaque y silencio, era un infeliz lascivo, aquel otro pequeño y modosito, siempre gentil, discreto y sensato, era víctima de vicios atroces, aquel brutal como un carretero y fuerte como un toro, más inexperto que un escolar, y así todos pasaban ante sus ojos anudados por el deseo semejante e

inextinguible, todos habían abandonado un instante las cabezas en sus rodillas desnudas, mientras que ella, ajena a las manos torpes y a los transitorios frenesíes que envaraban los fantoches tristes pensaba, áspera, la sensación de vivir como una sed en el desierto. –Así era. A los hombres sólo los movía el hambre, la lujuria y el dinero. Así era. Angustiada, decíase que el único que la había interesado era el farmacéutico, capaz de levantarse por unos instantes por encima de su carnadura vehemente, pero el terrible juego había desvanecido su mecanismo, y ahora yacía más roto que los otros muñecos. (ARLT, 2000, p. 230)

Assim como os bonecos, os homens também se rompem, Erdosain freqüentemente blasfema contra “la puerca civilización” que “lo ha magullado, lo ha roto eternamente”, o protagonista confirma a decomposição de sua interioridade na seguinte passagem do texto:

- 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)

A mutilação do corpo algumas vezes aparece no subconsciente como a imposição de um castigo e de acordo com Gnutzmann (1984: 68) chega a seu clímax em duas alucinações de Erdosain quando o personagem vê seu corpo sem cabeça, cravado no chão pelos pés, com uma engrenagem no pescoço que faz jorrar o sangue. E a visão de mutilações e desmembramento se repete durante a narrativa e “no se refieren tan solo a su propio cuerpo, sino que abarcan a la naturaleza y la humanidad en general.” (GNUTZMANN, 1994, p. 69)

Erdosain siente que las espirales de su odio almacenan flexibilidad y potencia. Este odio es como el resorte de un tensor. En cuanto se rompa el retén, “mi cabeza volará a las estrellas. Me quedaré con el cuerpo sin cabeza, la garganta volcando, como un caño, chorros de sangre”. (ARLT, 2000, p. 324)

A deformação física também se apresenta através de comparações estabelecidas com criaturas não humanas. Em uma passagem do romance Erdosain relaciona o

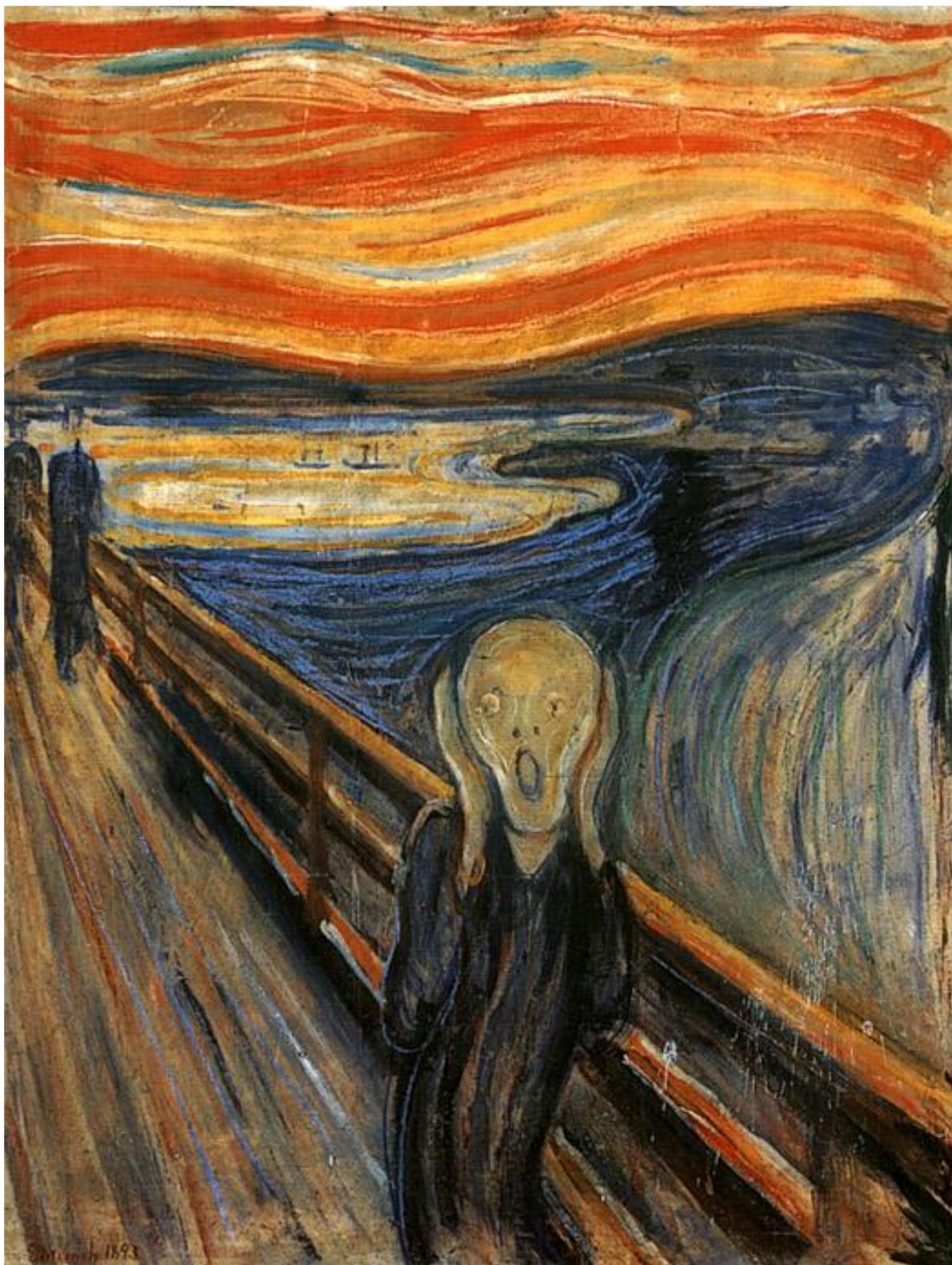
nascimento de uma criança ao nascimento de um verme, que é amamentado por um monstro pálido e hediondo. Segundo o protagonista:

[...] a lo largo de todos los caminos del mundo hay casitas, chatas o con techos en declive, o con tejados a dos aguas, con empalizadas; y que en estas casas el gusano humano nace, lanza pequeños grititos, es amamantado por un monstruo pálido y hediondo, crece, aprende un idioma que otros tantos millones de gusanos ignoran, y finalmente es oprimido por su prójimo o esclaviza a los otros. (ARLT, 2000, p.470)

A maioria dos personagens arltianos sofre de alguma desfiguração, física ou psicológica, em menor ou maior grau. Como no quadro de Edvard Munch *Skrik* (O grito) a geometria da cidade arltiana se opõe à deformidade das figuras e a paisagem é tão angustiante quanto a figura em primeiro plano. A palavra, o grito para Munch é som inarticulado, instável, ambíguo, não é dotada de significado fixo, assim como a palavra para Arlt. Tanto o escritor como o pintor se evadem no símbolo e talvez seja essa ambigüidade, típica do movimento expressionista, que torna a obra inquietante e agressiva.

Segundo Shulamith Behr (2000: 25) foi Gustav Schiefler, um catalogador de artes gráficas, quem apresentou para os membros do *Brücke* as gravuras de Munch. O trabalho do norueguês despertou grande admiração do grupo, que o convidou a contribuir com algumas impressões para uma exposição, tornando-se assim um membro ativo do *Die Brücke*. O quadro *Skrik* (1893) é considerado uma das obras mais importantes do movimento expressionista.

FIG. 08 – Edvard Munch – *Skrik* (O grito) – 1893



Fonte: <http://enysek.blog.cz/>

Outro pintor que retratou a paisagem urbana de maneira que se pode estabelecer alguns pontos de contato com a cidade ficcional de Arlt é seu conterrâneo Xul Solar. Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (1887-1963) é um importante representante da vanguarda na América Latina. O pintor viaja a Europa em 1903, lugar em que tem contato com as experiências e a linguagem da vanguarda, e regressa em 1924 a Buenos Aires onde encontra uma cidade totalmente transformada daquela que deixou para trás quase vinte anos antes.

Xul Solar irá expressar as transformações ocorridas em Buenos Aires em sua produção artística e o que “se mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia” (SARLO, 1988, p. 15).

A cidade que aparecerá nas obras de Xul Solar é moderna, geometrizada, recortada por longas avenidas e pairam sobre ela figuras estranhas, aviões, objetos voadores, seres místicos, entre outros. É comum encontrarmos nos desenhos bandeiras de diversas nacionalidades o que pode ser um indício de que Xul expressa o cosmopolitismo de Buenos Aires.

A arquitetura das paisagens urbanas de Xul Solar se assemelha a dos grandes centros urbanos, o artista também conseguiu apreender na tela as tecnologias e maquinarias da modernidade. De acordo com Beatriz Sarlo o pintor:

[...] deconstruye el espacio plástico, volviéndolo al mismo tiempo abstracto y tecnológico, geométrico y habitado por símbolos de una peculiar ficción mágico-científica. Los aviadores dibujados por Xul flotan en planos donde se mezclan banderas e insignias: una cita extremadamente elaborada que puede leerse como la suma de modernización técnica y diversidad nacional de las que Buenos Aires se convierte en escena y soporte. (1990, p. 38)

Assim como a cidade de Arlt, a urbe de Xul Solar é formada por figuras geométricas superpostas, ruas e construções labirínticas, cilindros, ângulos agudos,

linhas horizontais. Os habitantes da cidade também são formados por elementos geométricos onde círculos, retângulos e outros ângulos constituem cabeças e corpos. Essas características apagam em alguns momentos a noção de humanidade dos seres, assim como em alguns desenhos a presença de olhos e bocas nas construções em concreto remetem à metáfora biológica da cidade.

Supostamente Roberto Arlt e Xul Solar se interessavam pela combinação Buenos Aires /Modernidade e retrataram a cidade como lugar efetivo das mudanças. A heterogeneidade do ambiente e as invenções tecnológicas proporcionaram novas experiências de espaço e de tempo, a velocidade dos transportes, a iluminação, as cores da urbe, as grandes construções fechadas se opõem ferozmente à cidade não modernizada.

Beatriz Sarlo definiu a Buenos Aires moderna como uma “cidade de mescla”, segundo ela o espaço assim definido é o cenário onde perseguimos os fantasmas da modernidade, “la ciudad es la más poderosa máquina simbólica del mundo moderno.” (SARLO, 1990, p. 37) e Arlt e Xul perseguiram esses fantasmas e os reviveram em suas obras.

FIG. 09 – Xul Solar - *Drago* - 1927 – Aquarela – 25.5 x 32 cm



Fonte: <http://www.xulsolar.org.ar/obras/20-01.html>

FIG. 10 – Xul Solar – *Pagoda* 1925 – Tinta e aquarela – 28 X 37 cm – Coleção

Particular



Fonte: Xul Solar. Buenos Aires: Museu Nacional de Belas Artes, Secretaria de Cultura, 1998, p. 51.

FIG. 11 – Xul Solar - *Fecha Pátria* (1925), aquarela e tinta sobre papel, 28 x 38 cm.



Fonte: <http://www.interciencia.org>

FIG. 12 – Xul Solar. *Ciudad 1929*, guache e aquarela, 30 x 45 cm Coleção particular.



Fonte: <http://defensorecologico.ecoportal.net>

FIG. 13 – Xul Solar – *Barrio* (Bairro) – 1953 – Témpera – 40 x 56 cm



Fonte: <http://www.xulsolar.org.ar/obras/50-15.htm>

FIG. 14 – *Ciudad y abismos* (Cidade e Abismos) 1946 – Xul Solar



Fonte: <http://blog.wired.com/photos/uncategorized/2007/05/01/solar079.jpg>

Considerações Finais

Tudo quanto faz é expressão, erupção, explosão. É a cratera quente de uma época vulcânica lançando, em explosões imprevisíveis, a vala das suas visões no inexorável turbilhão de seu fogo interior com uma força irresistível. Não há provavelmente nenhum outro artista cuja mão esteja tão firmemente educada como a de Meidner, no sentido de dar expressão a uma explosividade latente, de englobar necessidades espirituais e energias violentas, forçando-as a projetar o seu verdadeiro eu na tela e no papel. Uma paixão violenta ao revelar-se, uma maneira agreste de compreender as coisas que surge como um ataque repentino, uma dissipação exultante da força convulsiva, um coração que conhece bem o êxtase e as inexoráveis necessidades do impulso: tudo isso incendeia, lança o brilho no rosto do expectador com força misteriosa e, não raro, o gênio intacto, petrificado, da sua penetrante e estranha personalidade, inconsumida pelo fogo, rebenta e revela-se a nossos olhos fascinados. (Wolfradt, 1976, p. 185)

O texto acima foi escrito por Willi Wolfradt em 1920 a respeito do pintor expressionista Ludwig Meidner. Talvez realmente não existisse nas artes plásticas um artista tão explosivo quanto Meidner e se esse artista pudesse existir na literatura argentina dos anos 20, certamente ele seria Roberto Arlt. O texto arltiano é convulsivo, explosivo, expressivo, impulsivo assim como sua cidade ficcional. Arlt poderia ser considerado o Meidner da literatura do Rio da Prata.

Não encontramos muitos registros que informem se Arlt teve ou não contato com obras expressionistas, entretanto como jornalista é possível que sim, principalmente por meio do cinema alemão que foi consideravelmente difundido. Ainda deve-se levar em consideração que Xul Solar em 1924 volta da Europa para Argentina carregando as experiências da vanguarda. Xul inventou “el neocriollo, la panligua, la escritura pictórica; trajo a Buenos Aires, según Borges y Pelegrini, el expresionismo alemán y Paul Klee” (SARLO, 1998, p. 14) e o próprio Borges no início do século XX já celebrava “las virtudes de la metáfora, preconizaba la ruptura de la continuidad

lógica, el repudio de los nexos semánticos inútiles, la supresión de todas las escorias poéticas” (RENAUD, 2000, p. 692).

É preciso observar que outros vanguardismos americanos seguiram o mesmo caminho “encareciendo la creación de imágenes y metáforas audaces e incorporando resueltamente a su léxico y temario, como lo hizo el estridentismo, vocablos técnicos procedentes del mundo industrial, ecos de la vida urbana, de las tensiones políticas, de las luchas callejera, de la vida cotidiana” (RENAUD, 2000, p. 692).

Acreditamos que nesta pesquisa foi possível constatar nos textos de Roberto Arlt, especialmente em *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, procedimentos de composição expressionista tais como: a deformidade, a exaltação da cor, a valorização do espaço, o ritmo, a sátira dos tipos sociais, a geometrização, a presença de elementos grotescos, entre outros. Os romances arltianos estudados “conjugan en efecto las principales características de la sensibilidad expresionista: sus audacias y su candor, su violencia iconoclasta, sus ambigüedades y, en ultima instancia, su dinamismo desaforado, su exaltación del movimiento” (RENAUD, 2000, p. 693).

A modernidade relacionada à urbanização como um processo caótico foi fundamental para a elaboração tanto da arte expressionista como para a produção literária arltiana. Arlt encontrou na Buenos Aires que se modernizava a matéria de sua escritura, assim como as transformações aceleradas da paisagem de Berlim inspiraram os artistas expressionistas e modificaram o teor de sua arte.

Segundo Viviana Gelado (2007: 107) na escrita arltiana não só encontramos características do expressionismo na descrição de exteriores da modernidade urbana, como também na criação de interiores opressivos e personagens aterrorizadoras. Assim como o expressionista norueguês Edvard Munch, Arlt conseguiu expressar as inquietações da alma.

Não se pode afirmar categoricamente que o texto de Arlt é um texto expressionista porque se o fizéssemos estaríamos reproduzindo o mesmo discurso que a crítica fez nos anos 20 e 30, quando denominou o díptico arltiano de realista, cômoda categoria classificatória. Entretanto, acredita-se que a cidade arltiana pode ser lida através de um olhar expressionista a partir do momento em que se estabelecem pontos de contato com a pintura expressionista e se leva em consideração a constituição dessa poética dentro do movimento do *Die Brücke*. Durante muito tempo a crítica argentina categorizou os romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas* como realismo de protesto, entretanto, é difícil imaginar que Arlt se conformasse com uma literatura meramente representativa, que refletisse o “real” e muito menos de protesto.

Concordamos com Maryse Renaud quando afirma que “es tan acusado el parentesco que guardan *Los siete locos* y *Los lanzallamas* con la sensibilidad expresionista y tan absorbente la escritura arltiana – sus detractores dirían confusa – que parece poco probable que tales similitudes sólo se deban a la casualidad” (2000, p. 695).

A geometrização incisiva do espaço nos romances, as cores nauseantes, a devastação do emocional, a angústia, o patético, o grotesco, a agressividade da paisagem, a presença de passagens altamente descritivas aproximam a cidade arltiana do expressionismo. O processo de modernização da cidade de Buenos Aires nos anos 20 e 30 exigiu o nascimento de uma literatura que desse conta das transformações urbanas e aparentemente foi isso que Arlt tentou abarcar em seu díptico.

O diálogo entre o texto arltiano e o expressionismo alemão pode servir para aprofundar, desvendar e compreender o processo de construção da narrativa arltiana e a intensidade violenta e chocante de sua cidade ficcional. Arlt, Meidner, Kirchner, Grosz e Munch mostraram que é possível produzir arte sobre e desde uma perspectiva de fracasso e impotência.

Bibliografia

AIRA César, *Arlt In: Paradoxa*, N° 7, Rosario, 1993.

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.

_____. *El amor brujo*. 3ª ed. Buenos Aires: Losada, 2001.

_____. *La fiesta del hierro. El desierto en la ciudad*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. 2004.

_____. *Aguafuertes porteñas*. 13ª ed. Buenos Aires: Losada, 2006

_____. *El juguete rabioso*. 2. ed. Barcelona: Editorial Bruguera S.A., 1981.

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.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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.

BEHR, Shulamith; *Expressionismo*; São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Iorinatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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.

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.

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 grototo*. 1ª ed. Bernal: Univ. Nacional de Quilmes, 2007.

CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: ed. J. Zahar, 1988.

CEDRO, Gabriela. *Boedo y Florida. Una antología crítica*. Buenos Aires: Losada, 2006.

CORBELLINI, Helena. *Roberto Arlt*. Montevideo: Editorial Técnica, 2000.

CRUZ, Cláudio C. A. *Sobre alguns temas arrabaleros em Borges*. In: Costa, Walter; Alcaraz, Rafael Camorlinga. (Org.). *Hispanistas 2004 - Literatura Hispanoamericana*. Florianópolis: UFSC/DLLE/ABH, 2006, v. 1.

_____. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994.

DAHER, Luiz Carlos. *Arquitetura e expressionismo*. Dissertação de Mestrado USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 1979.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DUBE, Wolf-Dieter. *O expressionismo*. São Paulo: Verbo. Ed. USP, 1976.

FALK, Walter. *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Guadarrama, 1963.

FELLMANN, Ferdinand. *Fenomenologia y expressionismo*. Barcelona: Alfa, 1984.

FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. 1 ed. Lisboa: Presença, 1988.

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.

GELADO, Viviana. *A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt*. In: *Fragmentos*, número 32, p. 101/115, Florianópolis/ jan. – jun. / 2007.

GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt, Política y Locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996

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, pp. 7-35.

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 cômico 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.

LEPETIT, Bernard. *Por uma história urbana*. São Paulo: EDUSP, 2001.

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. Guías básicas de lectura.

MORSE, Richard M. *As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina*, *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 8, n° 16, 1995, pp. 205-225.

NOGUÉS, Germinal. *Buenos Aires, ciudad secreta*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.

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.

PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires: 1986.

PRIETO, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

_____. *Silvio Astier, lector de folletines* In: *Hispanamérica*, 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.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987

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: CAMPRA, 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. SARAIVA, José Morales. / SCHUCHARD, Bárbara. (eds) com a colaboração de Wolfgang Matzat. *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

SANTOS, M. apud NEVES, E. Paisagem-conceito. In: *Paisagem e ambiente. Ensaios IV*. São Paulo: FAUSP, 1992.

SARLO, Beatriz. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 1ª ed. / 3ª reimp. Nueva Visión, Buenos Aires: 2003.

_____. *Escritos sobre literatura argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

_____. *Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires*. In: *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. Ana Maria de Moraes Belluzzo, organizadora; colaboradores Aracy Amaral... (et al.) São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

_____. *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*. São 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.

SIMMEL, Georg. Et al. *A metrópole e a vida mental* in *O fenômeno urbano*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

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.

WEBER, Max. Et. Al. *Conceito e categorias de cidade*. in O fenômeno urbano. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

YUNQUE, Alvaro. *Roberto Arlt*, In: *Nosotros*, Buenos Aires, julho 1942, ano VII, pp. 113-114.

ZUBIETA, Ana Maria. *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*. 1. ed. Buenos Aires: Hachette, 1987.