

Gastón Cosentino

**DESEJO-INVENÇÃO-TRAIÇÃO:
UMA RE-LEITURA EM *ELJUGUETE RABIOSO* DE
ROBERTO ARLT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina em cumprimento a requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Liliana Reales.

Florianópolis
2012

Catálogo na fonte elaborada pela biblioteca da
Universidade Federal de Santa Catarina

Cosentino, Gastón

Desejo-Invenção-Traição [dissertação] / Gastón Cosentino ;
orientadora, Liliana Rosa Reales - Florianópolis, SC, 2012.

132 p. ; 21cm

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

Inclui referências

1. Literatura. 2. Roberto Arlt. 3. Literatura rioplatense.
4. Teoria literária. 5. Teoria do Jogo. I. Reales, Liliana Rosa . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III.
Título.

Gastón Cosentino

**DESEJO-INVENÇÃO-TRAIÇÃO: UMA RE-LEITURA DE *EL*
JUGUETE RABIOSO DE ROBERT ARLT**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 20 de março de 2012.

Profª Drª Susana Célia Leandro Scramim
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profª Drª Liliana Rosa Reales
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof Dr Roberto Augusto Ferro
Universidad Nacional de Buenos Aires

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Universidade Federal de Santa Catarina

Profª Drª Ana Luiza Britto Cezar de Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina

A Maíra Rojo Cosentino e aos que são parte dela.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos sinceros à orientação e o apoio constante da Professora Liliana Reales, quem acreditou na possibilidade de “por em jogo” minha leitura arltiana e desenvolvê-la com critério, liberdade e entusiasmo.

Aos professores da qualificação, que leram com atenção e respeito minhas intenções e propiciaram que elas sejam um texto cada vez maior.

Aos professores Raúl Antelo, Carlos Eduardo Capela e Roberto Ferro.

Ao Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da UFSC pela possibilidade de formar parte de um grupo de troca intelectual, afetiva e constantemente solidária. Especialmente a Janete Elenice Jorge, Rubens Da Cunha, Santo Gabriel Vaccaro e Selomar Bida Borges.

A Rogério Confortín, por seus amistosos aportes.

A todos os companheiros que dialogaram em eventos e corredores sobre meu trabalho.

A meu irmão Byron Vélez Escallón.

Ao CNPq pela bolsa de estudos que me concedeu durante o último ano do mestrado.

Para finalizar, agradeço muito especialmente o apoio de minha família: pais e irmãos a distancia, especialmente a compreensão, apoio e o amor incondicional de minha esposa Maria Tereza e minha pequena filha Maíra. Afortunadamente no sabía que el amor, la literatura y la música me llevarían hasta sus ojos...

Ora, Lege, Lege, Lege, Relege, Labora et Invuenies.

XIV, Mutus Liber.

RESUMO

A proposta desta pesquisa sobre a obra *El Juguete rabioso* (1926) do escritor argentino Roberto Arlt está fundamentada na sustentação da ideia de uma maquinaria literária arltiana construída na confluência de três conceitos, quais sejam: desejo/invenção/traição. Com a leitura, a análise, a desmontagem e a recombinação desses três conceitos centrais do romance, a obra inverte-se dentro do seu próprio paradigma e opera uma nova inquietude. Ora o desejo, ora a invenção — a escrita mesma — intransitiviza-se revelando um contra-senso enriquecedor. Propomos que o texto arltiano, que irrompe, na época, como uma obra que descentra o cânone literário do Rio da Prata, coloca em causa leituras da tradição crítica que o lêem como um *corpus* arquetípico do tormento e do fracasso. Esta proposta trabalha a tentativa de ler o escritor argentino sem as marcas de tons negativos tão explorados por algumas linhas críticas.

Palavras-chave:

Roberto Arlt; Literatura rio-platense; Teoria literária; Filosofia; Teoria do Jogo.

RESUMEN

*La propuesta de esta investigación sobre la obra *El juguete rabioso* (1926) del escritor argentino Roberto Arlt está fundamentada en la sustentación de la idea de una maquinaria literaria arltiana construida en la confluencia de tres conceptos, a saber: deseo-inventi3n-traici3n. Con la lectura, el an3lisis, el desmontaje y la recombinaci3n de esos tres conceptos centrales de la novela, la obra se invierte en su propio paradigma y opera una nueva inquietud. Ya el deseo, ya la inventi3n –la escritura misma-- se intransitiviza revelando un contrasentido enriquecedor. Proponemos que el texto arltiano, que irrumpe, en la 3poca como una obra que descentra el canon literarios del Rio de la Plata, pone en tensi3n lecturas de la tradici3n cr3tica que lo leen como un corpus arquet3pico del tormento y del fracaso. Esta propuesta trabaja la tentativa de leer al escritor argentino sin las marcas de tonos negativos tan explotados por algunas l3neas cr3ticas.*

Palabras-llave:

Roberto Arlt; Literatura rioplatense; Teor3a literaria; Filosof3a; Teor3a del Juego.

ABSTRACT

The proposal of this research about “El juguete rabioso”, 1926 (The Mad Toy), by the Argentinian writer Roberto Arlt is based on the lift of the idea of a literary machine arltiana built at the confluence of three concepts, namely: desire-invention- betrayal. With the reading, analysis, disassembly and the recombination of these central concepts of the novel, the work invested in its own paradigm and operates a new concern. Now the desire, then the invention - the proper writing – intransitives itself revealing enriching nonsense. We propose that the arltian text, which bursts at the time as a work that turn it off-center respect to the literary canon of the Rio de la Plata, puts voltage readings of the critical tradition that they read as an archetypal corpus of torment and the failure. This proposal works attempt to read the Argentine writer without marks negative tones as exploited by various critical lines.

Key words:

Roberto Arlt; Argentine literature; Literary theory; Philosophy; Game theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
A literatura urbana moderna na América Latina	17
O primeiro romance	22
Quadrantes críticos.....	27
<i>DESEJO</i>	33
Quando o desejo de criar movimentava o jogo	34
O desejo como motor da maquinaria arltiana	39
O prazer do fracasso.....	47
<i>INVENÇÃO</i>	59
Variações sobre um brinquedo raivoso	60
I	60
II.....	64
III	64
O batacazo do caleidoscópio arltiano.....	69
Arlt com Baudelaire: a moral do brinquedo raivoso.....	72
<i>TRAIÇÃO</i>	85
A traição como dilapidação da energia arltiana	86
El escritor argentino y la traición.....	99
Das monstruosidades arltianas: o desvio do desvio	104
Considerações finais	119
Referências	123

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado põe “em jogo” uma leitura do texto *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt que desmonta um tecido crítico urdido em torno dele: o “fracasso” na vida e na literatura. O intuito de pôr em questão essa “arquitetura da falha”, parte de que o texto, em particular, não recebe pacificamente essa determinação. A escolha do texto arltiano, posto que a análise textual limitar-se-á à única obra citada, não persegue outra vontade que propor uma forma diferente de ler um texto cristalizado por grande parte da crítica e, muitas vezes, subestimado em sua aparente complexidade menor, em comparação com *Los siete locos* (1928), sua “*opera prima*”. Longe de subverter a lógica que pretende categorizar constantemente de modo hierárquico as obras, trasvasando uma lógica mercantil a um fenômeno artístico, expomos uma nova leitura do seu primeiro romance, de modo que, em estudos posteriores, poderia se desenvolver e funcionar como um dispositivo crítico de um corpus mais amplo.

Nosso aparelho crítico monta-se a partir da problematização e o cruzamento de conceitos que permitam disseminar os sentidos, fazê-los que circulem, e inquietar a leitura de um texto que se comporta sempre como esquivo. Intuímos que pensar em termos de fracasso seria funcionar a obra num sentido de anormalidade, como a desafinação de um instrumento que é preciso calibrar, a frustração de um projeto diagramado para o sucesso. Logo após de um trabalho de leitura minuciosa do texto arltiano percebemos que a armação crítica estaria sustentada na percepção do elemento “desejo” como uma falta a ser consumada. Por outra parte, a dinâmica dos personagens da obra estaria sendo explicada a partir da “necessidade” do protagonista. Os fluxos e as forças que movimentariam e aprazeriam o desejo de Silvio Astier –a poesia, os inventos e o roubo– haviam sido conjurados. O protagonista de *El juguete rabioso* nunca escreveu nada, somente inventou coisas inúteis e os roubos jamais o enriqueceram ou tiraram-no de sua condição marginal. Estaríamos ante a primeira amostra de uma literatura do fracasso.

Além de todo isso, alguma coisa continuava incomodando a leitura; continuavam alguns barulhos, várias peças soltas, suspensões de uma maquinaria de funcionamento intermitente, mas que não havia conseguido se deter na sua totalidade. Então: era possível pensar o devir de Astier como o prazer de jogar um jogo sem procurar finalmente coisa

alguma? Que aconteceria com a instalação de um desejo que a própria sedução destruiria mais tarde, aliás para arrastar a confirmação de uma prática lúdica às últimas consequências? Qual seria, então, o lugar da invenção de um espaço sempre fugitivo da banalidade ou do esperável, onde os sonhos jamais são nem “realidade” e muito menos imediatos?

Haveria que indagar o jogo do desejo, que no primeiro romance de Arlt nunca se satisfaz e que, em nossa perspectiva de análise, não entendemos como fracasso em termos negativos e sim como um jogo que se auto e retro-alimenta para inventar um novo espaço: a escrita.

Para organizar nossa leitura, decidimos dividir o trabalho em três grandes eixos –já anunciados desde o título–, a saber, —”desejo”, —”invenção” e —”traição”, embora eles estejam em constante cruzamento e com uma noção que os articula e dinamiza: o jogo. A partir dessa interfase trabalham em conjunto e desprendem-se outros elementos: o prazer e a sedução. A primeira parte será dedicada a indagar a noção de —”desejo” em sua dimensão produtiva na obra, em oposição ao desejo entendido como uma carência que tem que ser resolvida de alguma forma. A segunda parte será a denominada —”invenção”, onde procuraremos abrir a leitura a partir de algumas especulações em torno à capacidade do termo de significar —”inventar positivamente uma coisa”, assim como também o diametralmente oposto: fingir a existência algo. Em terceiro e último lugar, propiciaremos um espaço para refletir a respeito da traição enquanto contraponto necessário para expor jogo do desejo.

A literatura urbana moderna na América Latina

Plutarco, hoy, escribiría las Vidas paralelas de los fracasados.

Ciorán

O romance de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, é considerado por grande parte da crítica latino-americana como aquele que “*abre la novelística urbana moderna*” (AMICOLA, 1994, p. 13); uma obra que, como coloca Noé Jitrik (1965), é literatura que se projeta universalmente, assim como, também, para muitos outros críticos, é julgada como “o ponto de partida de toda a narrativa moderna latino-americana”. (1994, p. 14)

Com a obra arltiana, estamos em presença de uma escrita intrusa que colocou em cena de discussão, quarenta anos após sua publicação, um debate que ainda hoje continua atualizando-se: noções de centro e periferia, conteúdo e forma, estética, escrita, poder; até as insistentes tentações de circunscrevê-lo em algum círculo literário (*Boedo* ou *Florida*¹), ainda estão animadas.

As denominadas literaturas periféricas, em relação ao cânone dominante, estavam sentenciadas ao esquecimento na Buenos Aires dos anos de 1920 e 1930, por permanecerem, entre outros aspectos, fora da norma culta da escrita² (pensemos em autores como Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Bioy Casares, Victoria Ocampo, Silvina Bullrich entre outros). Ou seja, a literatura de Roberto Arlt em relação a este paradigma era considerada mal escrita³, inculta, imperfeita, descuidada, sem estilo. Bastaria lembrar que a obra *El juguete rabioso* havia sido rejeitada para sua publicação pelo escritor Elías Castelnuovo, diretor da

¹ Florida e Boedo eram os nomes de dois importantes círculos literários de Buenos Aires da década de 1920, para muitos, cindidos e enfrentados a partir de seus pressupostos estéticos e ideológicos. Alguns escritores que teriam feito parte do *Grupo Florida*: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes. Por parte do *Grupo Boedo*: Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Elías Castelnuovo, Lorenzo Stanchina, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Raúl González Tuñón, Alberto Pinetta, César Tiempo. É destacável que Roberto Arlt muitas vezes é incluído no Grupo Boedo, embora ele nunca tenha aderido formalmente.

² O professor e crítico arltiano Omar Borré dedica um capítulo do seu livro *Roberto Arlt: su vida y su obra*, para discutir a vontade pela “preservação da língua”. O título do escrito de Borré continua a dinâmica intertextual: *El idioma de los argentinos*.

³ Lemos com Jean DuVignaud a expressão de uma aresta arltiana: “unos juegan [...] con palabras burdas o rebuscadas, solitariamente o entre sí. De ese modo rompen el ordenamiento del código o las leyes del discurso social. [...] Otros hombres juegan, juegan con los valores sagrados o las representaciones teológicas. [...] Un juego con las cosas, la propia existencia. Esa palabrería supone una manipulación continua, un bricolage permanente de los puntos fijos en que ese apoyan una cultura, sus valores, sus mitos y sus símbolos. (1982, p. 33-38)

editorial *Claridad*, por causa dos abundantes “erros de ortografía e sintaxe”. O escritor e crítico argentino, Ricardo Piglia, por sua parte, comentará tempo depois, a esse respeito: “Durante años la sociedad literaria ha tendido a corregir a Arlt y hasta los burócratas más melancólicos de nuestra literatura se han sentido con derecho a tratarlo como una especie de condescendiente benevolencia” (2009, p. 9). Por outra parte, Juan José Sebreli sublinha que “la pedantería academicista se burlaba de su autodidactismo, de su erudición de segunda mano, de su mala forma de leer. Pero de esas insuficiencias, Arlt extraería, precisamente, sus virtudes” (SEBRELI, 2005, p. 87).

Ao mesmo tempo, é preciso realçar um aspecto na tentativa de elucidar um pouco este fenômeno, já que na época existia uma grande preocupação com a “contaminação” por parte da linguagem coloquial e do *lunfardo*⁴ portenho do Rio da Prata, nas esferas que supostamente deveriam conservar a norma culta. Poderíamos exemplificar dita discussão com dois textos: um deles de Jorge Luis Borges, breve ensaio do ano 1928, intitulado *El idioma de los argentinos*⁵, e outro de Roberto Arlt, uma água-forte⁶ do ano 1930, intitulada de modo homônimo⁷. Neste escrito publicado no jornal argentino *El Mundo*⁸ Arlt justapõe o uso da linguagem com o pugilismo, uma metáfora que extremaria no prólogo a *Los lanzallamas*⁹, até convertê-la numa espécie de manifesto:

⁴ Segundo uma das máximas autoridades no tema, José Gobello, o *lunfardo*: “es un vocabulario de términos de diverso origen que el habitante de Buenos Aires utiliza en oposición a lo que le propone la lengua común. Por ejemplo, la lengua común le dice a usted que la acción de ingerir alimentos se llama comer; bien, en cambio, en *lunfardo* se dice “morfar”. El hablante sabe que existe comer, pero ¿por qué dice “morfar”? Bueno, por motivos muy personales, pero sobre todo por cierto espíritu transgresor que tiene el hablante y que siempre ha tenido. Ese espíritu transgresor es en definitiva el origen de los vocabularios jergales” (GOBELLO, 1963, p. 26)

⁵ “Américo Castro, durante muchos años y en reiteradas declaraciones, se ocupó de la violación normativa de los rioplatenses que no se contentaban con desfigurar el habla sino que también lo hacían con la escritura, y eso era lo más peligroso [...] La polémica en torno del idioma hablado en Buenos Aires estuvo inserta en la ciudad durante algunos años. Jorge Luis Borges había padecido esta especie inquisición, especialmente cuando publicó en 1928 *El idioma de los argentinos*. En esta pequeña obra, Borges toma partido por su lenguaje nativo y elogia el idioma nacional con el propósito, también, de encontrar el lenguaje del escritor.” (BORRÉ, 1999, pp. 132-133)

⁶ Denominação das colunas jornalísticas que Roberto Arlt publicou desde 1928 no jornal portenho *El Mundo*. Essas “impressões” –segundo a denominação do próprio autor– funcionavam como um registro meticuloso da Buenos Aires dos anos 30.

⁷ Tomado de Roberto Arlt. *El idioma de los argentinos*. In: Aguafuertes, Buenos Aires: Losada, 1998, vol. II, pp. 161-162.

⁸ Arlt publicou suas águas-fortes desde 1928 até sua morte no jornal citado.

⁹ Terceira novela de Roberto Arlt –cujo título original havia sido, *Os monstros*– considerada a segunda parte de *Los siete locos*.

“escrever como quem dá um *cross* à mandíbula”. Voltando à água-forte arltiana, ela funciona como uma resposta¹⁰ ao professor Ricardo Monner Sans, quem em uma oportunidade particular arquitetara toda uma defesa do uso ameaçador da língua. Replica Arlt por meio da sua água-forte:

Querido señor Moner Sans: La gramática se parece mucho al boxeo [...] Cuando un señor sin condiciones estudia boxeo, lo único que hace es repetir los golpes que le enseña el profesor. Cuando otro señor estudia boxeo, y tiene condiciones y hace una pelea magnífica, los críticos del pugilismo exclaman: “¡Este hombre saca golpes de todos los ángulos!” Es decir, que, como es inteligente, se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo. De más está decir que éste que se escapa de la gramática del boxeo, con sus golpes de “todos los ángulos”, le rompe el alma al otro, y de allí que ya haga camino esa frase nuestra de “boxeo europeo o de salón”, es decir, un boxeo que sirve perfectamente para exhibiciones, pero para pelear no sirve absolutamente nada, al menos

¹⁰ “El señor Monner Sans, en una entrevista concedida a un repórter de *El Mercurio*, de Chile, nos alacra de la siguiente forma: «En mi patria se nota una curiosa evolución. Allí, hoy nadie defiende a la Academia ni a su gramática. El idioma en la Argentina atraviesa por momentos críticos... La moda del “gauchesco” pasó, pero ahora se cierne otra amenaza, está en formación el “lunfardo”, léxico de origen espurio, que se ha introducido en muchas capas sociales, pero que sólo ha encontrado cultivadores en los barrios excéntricos de la capital argentina. Felizmente, se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos» (Contesta Arlt)¿Quiere usted dejarse de macanear? ¿Cómo son ustedes los gramáticos! [...] ¿Quiere que le diga otra cosa? Tenemos un escritor aquí -no recuerdo el nombre- que escribe en purísimo castellano y para decir que un señor se comió un sandwich, operación sencilla, agradable y nutritiva, tuvo que emplear todas esas palabras: “y llevó a su boca un emparedado de jamón”. No me haga reír, ¿quiere? Esos valores a los que usted se refiere, insisto: no los lee ni la familia. Son señores de cuello palomita, voz gruesa, que esgrimen la gramática como un bastón, y su erudición como un escudo contra las bellezas que adornan la tierra. Señores que escriben libros de texto, que los alumnos se apresuran a olvidar en cuanto dejaron las aulas, en las que se les obliga a expresarse los sesos estudiando las diferencias que hay entre un tiempo perfecto y otro pluscuamperfecto. Esos caballeros forman una colección pavorosa de “engrupidos” -¿me permite la palabreja?- que cuando se dejan retratar, para aparecer en un diario, tienen un buen cuidado de colocarse al lado de una pila de libros, para que se compruebe de visu que los libros que escribieron suman una altura mayor de la que miden sus cuerpos.” Roberto Arlt, “El idioma de los argentinos”. In: *Aguafuertes*, Buenos Aires: Losada, 1998, vol. II, pp. 161-162.

*frente a nuestros muchachos antigramaticalmente
boxeadores.” (ARLT, 1998, pp. 161-162)*

De algum modo, o que exalta Arlt não seria a defesa de um tipo de língua, mas sim de uma prática com a língua: a língua “em jogo”. Assim como na Antiguidade haveria acontecido com a figura do diabo, aquele que era temido menos por sua filiação à maldade do que à possibilidade de jogar em todos os sentidos., separar, confundir, etc.¹¹.

A partir dos anos de 1950, a escrita de Roberto Arlt desperta interesse na crítica¹² e, logo após, será sublimada pelo forte interesse na sua dimensão social e política no período de 1953 a 1959, por exemplo, com o trabalho nodal da revista *Contorno*¹³, cujo segundo número, publicado em maio de 1954, fora dedicado a Roberto Arlt. Beatriz Sarlo diz a respeito desse exemplar da revista que “[...] *los artículos incluidos comparten el rechazo de las normas de la «literatura prolija» y, en consecuencia, de una crítica movida por las regulaciones de las Bellas Letras*” (SARLO, 1983, p. 805). Tempo depois, o vigor crítico da obra arltiana cresce com os trabalhos fundamentais de Oscar Masotta¹⁴ e os trabalhos críticos e literários de Ricardo Piglia¹⁵. Deste modo, a referência aos textos arltianos, a leitura e a análise críticos continuam vigentes até hoje. Surge, então, paulatinamente e com contornos pouco definidos, outro espaço para as obras arltianas – a risco de um “contra-cânone” que consiga capturar, conter e definir as fronteiras da literatura de Roberto Arlt. No ano 1965, Oscar Masotta reflete sobre a perda que supõe essa pretensão de fazer da figura de Arlt um ícone imaculado, quando diz que “*quieren hacer de él una bandera, [...] encuentran que la idea de bandera no cuaja con la de manchas. Arlt será impecable o no será Arlt; es un modo de ignorarlo*” (2008, p. 25).

Não obstante, a escrita arltiana abriria seu próprio caminho e atingiria com sua influência a numerosos escritores, por exemplo, ao importante escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, que professou sua

¹¹ Segundo o Dicionário Houaiss o termo *diabo* “provêm do lat. ecl. *diabòlus*,-i, emprt. tomado pela língua da Igreja ao gr. *diabolos*, on 'o que dá temor, o que desune, caluniador”.

¹² Em referência ao trabalho crítico de Raúl Larra, *Arlt: El torturado*, de 1950.

¹³ Revista argentina lançada entre os anos 1953-1959 que colocou na cena a discussão e o debate entre literatura e sociedade. A publicação que contou com apenas dez números é uma referência a respeito da crítica literária latino-americana. Foi dirigida por Ismael Viñas (1925) e integrada por David Viñas (1927-2011), Noé Jitrik (1928), Oscar Masotta (1930-1980), Juan José Sebreli (1930), Adolfo Prieto (1928), Ramón Alcalde (1922), Adelaida Gigli (1929), León Rozitcher (1924).

¹⁴ *Sexo y traición em Roberto Arlt* (1965).

¹⁵ Destacamos: *Respiración Artificial* (1988) e *Nombre falso* (1994).

grande admiração por Roberto Arlt em um prólogo¹⁶ –já quase lendário– na edição de *El juguete rabioso*: “*Seguimos profunda, definitivamente, convencidos de que si algún habitante de estas humildes playas logró acercarse a la genialidad literaria, llevaba por nombre el de Roberto Arlt*” (ONETTI, 1979, p.15). Outros dois escritores que professam uma “filiação” arltiana são os argentinos Ricardo Piglia¹⁷ e César Aira¹⁸. Piglia, por exemplo, diria por boca de um personagem chamado Renzi, no seu romance *Respiración Artificial* (1988):

La literatura argentina está difunta. Digamos entonces, dijo Marconi, que la literatura argentina es la difunta Correa. Sí, dijo Renzi, no está mal. Es una correa que se cortó. ¿Y cuándo? dijo Marconi. En 1942, dijo Renzi. ¿En 1942? Dijo Marconi, ¿justo ahí? Con la muerte de Arlt, dijo Renzi. Ahí se terminó la literatura moderna en la Argentina, lo que sigue es un páramo sombrío. (PIGLIA, 1988, p. 127)

Por outra parte, Aira, além de haver escrito o valioso ensaio intitulado *Arlt* (1993) na revista de literatura e filosofia *Paradoxa*, respondeu em uma entrevista em relação a Roberto Arlt:

*–Arlt para mí es un grande. Bueno, habría que decir uno de los dos grandes: el otro, claro, es Borges. Tan distintos y tan parecidos, ¿no?
–¿Con qué corriente cree que entronca su obra?
–Mi literatura viene de esa línea intelectual, borgeana, pero con unos vigorosos afluentes arltianos. De Arlt he tomado el expresionismo,*

¹⁶ Prólogo à edição italiana de *El juguete rabioso. Il giocattolo rabbioso*. Gênova: Le Mani, 1994. Tradução de Fiorenzo Toso; *Il giocattolo rabbioso*. Roma: Riuniti, 1997. Tradução de Angiolina Zucconi. Também o texto de Onetti prologou a edição italiana de *Los siete locos* e foi incluído por Jorge Lafforgue na *Nueva narrativa latinoamericana 2*, Buenos Aires: Paidós, 1972, p. 386.

¹⁷ À pergunta *¿quién es Roberto Arlt?* Piglia contesta: “Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo” (PIGLIA, 2001, p. 21).

¹⁸ Diz Aira em uma entrevista com Jorge Carrión para a *Revista Cultural Lateral*: “–¿Borges antes que Arlt? En su Diccionario de literatura latinoamericana afirma que Arlt es el más importante novelista argentino...”

–Arlt es excelente, pero tiene sus limitaciones. Borges, en cambio, es completo, sobre sus hombros se apoya toda una literatura” (2004, sp).

esa cosa que a Borges lo horrorizaría. Aunque a él le gustaban las viejas películas expresionistas alemanas, pero casi como una aberración intelectualmente interesante. Arlt es el escritor que sin saber nada del expresionismo es un expresionista nato, deformador a ultranza. La imaginación de Arlt funciona por contigüidades químicas que lo deforman todo, y su mundo está hecho de sombras que se desplazan y de seres que empiezan a fundirse ante nuestros ojos, de monstruos... (AIRA, 2004, sp)

Da escrita de Arlt, que põe em jogo, entre outras coisas, um personagem literário atravessado pelo desejo e a colisão da modernidade, desponta parte de nosso esforço de análise. Tarefa crítica que não se esgotaria em conferir supostos, senão em uma experiência de revisar uma obra rica –questionadora e transgressora– da díade objeto/sujeito, das suas extensões e implicações. As meditações possíveis que percorrem nossa análise procuram zonas que se conectam; experimenta sobre essa condutibilidade com as decorrências e repercussões que produzem quando se abismam, estreitam-se e confundem-se os três eixos de nossa proposta: desejo-invenção-traição. Posto que nós percebemos a figura do desejo como um elemento sumamente inquietante –na sua acepção literal– em um autor como Roberto Arlt, é labor iniludível uma abordagem da proposta maquinaria literária, já não pensada como a simples exposição de uma soma de fatores, mas sim como uma tentativa plural, capaz de mexer tanto as peças que a crítica tem colocado –até o momento– em relação com a primeira obra do escritor rio-platense, quanto nossa proposta de leitura.

O primeiro romance

El juguete rabioso foi escrito por Roberto Arlt entre 1919 e 1924 e publicado em Buenos Aires em 1926. Este foi o primeiro romance do argentino que, naquele tempo, tinha apenas 26 anos. No concernente a América Hispânica, haviam sido publicadas obras tais como: *La vorágine*, em 1924 pelo escritor colombiano José Eustasio Rivera; *Doña Bárbara*, pelo venezuelano Rómulo Gallegos; *Huasipungo*, pelo equatoriano Jorge Icaza, e, no Brasil, poucos anos depois, autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, surgiam com uma

predominância, na sua escrita, do espaço rural. Na Argentina¹⁹, autores como Ricardo Güiraldes e Enrique Larreta²⁰ publicaram na mesma época que Roberto Arlt, uma literatura de corte telúrico, cujo tema era o campo, com um olhar nostálgico do passado e muitas vezes com conflitos idealizados (CELLA, 1998, p. 19). A escrita de Arlt, porém, apresenta-se como sinônimo de hibridação²¹ e ruptura, na exibição de uma nova forma, com uma prosa desordenada, passagens cortadas, desestruturadas, incorporação de gírias e barbarismos (1998, p. 20). Além da exposição dessas formas novas, a instalação do *voseo* na literatura, por exemplo, há uma constante alusão “*a la marginalidad, el espacio del prontuario, la heterodoxia y el cuestionamiento de la ley*” (VIÑAS, 1998, p. 74). Inclui-se a esta interrupção de continuidade a incorporação de um novo espaço literário: a cidade. Seus personagens, por outra parte, serão pessoas comuns, embora Silvio Astier, o protagonista, apresente —com sua visão hiperbólica e de modo estetizante— as arestas monstruosas das pessoas e dos objetos; entidades avidas e extremadas em sonhos, sobretudo, marginadas pela sociedade. A composição dessas novidades é permeável à mistura de nacionalidades, culturas e gêneros, produto de uma Buenos Aires modelada pelas imigrações da primeira parte do século XX.

Mesmo que *El juguete rabioso* conforme colocamos acima, inauguraria a escrita urbana moderna, não foi considerada pelos estudos literários argentinos — desenvolveremos isso mais adiante — senão a partir dos anos de 1950. Entre as causas, expostas com brevidade, muitos críticos acreditaram, como advertiu Juan José Sebrelí, que “le tocó [...] el extraño destino de los que se adelantan a su tiempo: fue incomprendido en su época. Luego, tras su redescubrimiento tardío, lo confundieron con un continuador de quienes había sido antecesor²²” (SEBRELI, 2005, p. 86).

Especificamente, *El juguete rabioso* é um romance curto que narra as vicissitudes de um adolescente (o protagonista Silvio Astier) que busca sobreviver sem iludir seus desejos em uma incipiente e hostil

¹⁹ No ano 1926, em Argentina, publicam-se, também, os seguintes títulos: Raúl González Tuñón, *El violín del diablo*; Leopoldo Marechal, *Días como flechas*; Carlos Mastronardi, *Tierra amanecida*. Horacio Quiroga, por sua parte, publica em Uruguai *Los desterrados*.

²⁰ Referimo-nos às obras *Don Segundo Sombra* (1926) e *Zogoibi* (1926), respectivamente.

²¹ Segundo Juan José Sebrelí “esta hibridación, mestizaje, mixtura de nacionalidades, familias, lenguas, culturas, géneros, estilos de vida, hacían de la obra de Arlt el fiel reflejo de Buenos Aires en la primera mitad del siglo veinte. (p. 87)

²² Sebrelí continúa “confirmando este mal entendido, uma editorial francesa ‘*Le Seuil*’ no lo tradujo porque el público podía pensar que era una imitación de Sartre.” (2005, p. 86)

metrópole de princípios do século XX: Buenos Aires. A obra se dá como uma constelação na qual orbitam os desejos, as invenções, o lúdico, os roubos, os livros, as traições. Uma das tantas visões enriquecedoras que possibilita uma obra como *El juguete rabioso* é a que assinala Blas Matamoro: “*Arlt nos propone una de las incontables definiciones que admite la obra de arte: ser un juguete rabioso*” (MATAMORO, 2000, p.1). Por outra parte, seria injusto não evocar a interessante tese de David Viñas²³ em relação à obra, quando diz que “[...] Es una infancia, el juguete, rabiosa [...] En Arlt todo el relato es exasperado” (VIÑAS, 1998, p,78).

Em relação à estrutura, que consta de quatro partes, de certa forma independentes, manifesta com seus títulos²⁴ simplesmente o anúncio do que será desenvolvido mais adiante: o percurso de um personagem que procura sobreviver em uma cidade que começa a expor, precocemente, sua crescente hostilidade.

Na primeira parte, intitulada “*Los ladrones*”²⁵, Silvio Astier funda com dois amigos *El Club de los Caballeros de la Medianoche*, um grupo de jovens ladrões profundamente mobilizado pelas suas leituras de folhetins, seus desejos e sonhos, e sua incômoda condição econômica. A agrupação se dissolve depois de algumas ações delitivas que “falham”:

Dicho club estaba en los fondos de la casa de Enrique, frente a una letrineja de muros negruzcos y revoques desconchados, y consistía en una estrecha pieza de madera polvorienta, de cuyo techo de tablas pendían largas telas de araña. Arrojadados por los rincones había montones de títeres inválidos y despintados, herencia de un titiritero fracasado amigo de los Irzubeta, cajas diversas con soldados de plomo atrozmente mutilados, hediondos bultos de ropa

²³ Extracto tomado de uma entrevista com David Viñas titulada “En el cruce: Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes y El juguete rabioso de Roberto Arlt”. IN: MARGULIS, Alejandro. *Los libros de los argentinos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

²⁴ Primeira parte, *Los ladrones*; segunda parte, *Los trabajos y los días*; terceira parte, *El juguete rabioso*; quarta parte, *Judas Iscariote*.

²⁵ Dizia David Viñas em uma entrevista: “¡Tener Don! No cualquiera tiene Don. Acá (apoyando la mano sobre el libro de Ricardo Güiraldes) este caballero tiene Don; este otro (agrega tocando el libro de Roberto Arlt) no lo tiene... este tiene prontuario. El primer capítulo se titula *Los ladrones*. Estamos en el campo de los ladrones (susurrando) y contra la ley” (1998, p.70).

sucia y cajones atiborrados de revistas viejas y periódicos. (ARLT, 1993, pp. 48-49)

Na segunda parte, intitulada “*Los trabajos y los días*²⁶”, Silvio emprega-se como vendedor em um sebo onde também vive temporariamente e que tenta incendiar quando decide abandonar o emprego:

Don Gaetano tenía su librería, o mejor dicho, su casa de compra y venta de libros usados, en la calle Lavalle al 800, un salón inmenso, atestado hasta el techo de volúmenes.

El local era más largo y tenebroso que el antro de Trofonio.

Donde se miraba había libros: libros en mesas formadas por tablas encima de caballetes, libros en los mostradores, en los rincones, bajo las mesas y en el sótano. (1993, p. 79)

Na terceira parte, chamada de modo homônimo, “*El juguete rabioso*”, Silvio tenta ingressar como aprendiz mecânico em uma escola de aviação (é importante destacar que Silvio Astier é, também, inventor). Ele é aceito, mas pouco depois será demitido por ser demasiado capaz para as tarefas solicitadas. Logo após haver tido um contato – o que não fica totalmente esclarecido no texto –, compra uma arma e decide se suicidar, porém falha, mais uma vez, na sua tentativa:

—Pero, ¿dónde diablos ha estudiado usted todas esas cosas?

—En todas partes, señor. Por ejemplo: voy por la calle y en una casa de mecánica veo una máquina que no conozco. Me paro, y me digo estudiando las diferentes partes de lo que miro: esto debe funcionar así y así, y debe servir para tal cosa.

²⁶ É manifesto o jogo alusivo ao texto homônimo de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*. Se bem não procuramos explorar o intertexto é importante dizer que “se a *Teogonia* de Hesíodo mostra o mundo dos deuses, apresentando-nos sua genealogia, mostrando sua linhagem e como foram distribuídos seus lotes e suas honras, em *Os trabalhos...*, ele nos mostra algo diferente: a organização do mundo dos mortais, apontando sua origem, suas limitações, seus deveres, revelando-nos, assim, em que se fundamenta a própria condição humana” (NEVES LAFFER, 1996, p. 15).

Después que he hecho mis deducciones, entro al negocio y pregunto, y créame, señor, raras veces me equivoco. Además, tengo una biblioteca regular, y si no estudio mecánica, estudio literatura. (1993, p. 124)

Na quarta e última parte, intitulada “*Judas Iscariote*”, o protagonista trabalha fugazmente como vendedor de papel, encontra-se com um dos integrantes do *Club de los Caballeros de la Medianoche*, mas ele já é outra pessoa, tem-se “regenerado” de suas inclinações delitivas. Logo após, Silvio conhece o Rengo, seu último parceiro, encarregado de cuidar de carros transportadores, onde negociantes expõem e vendem gêneros alimentícios e artigos de uso rotineiro em um mercado público. Rengo planeja roubar a casa de um engenheiro e convida Silvio a ajudá-lo a realizar seus planos. Silvio aceita, porém, acaba traíndo-o²⁷:

Imágenes adormecidas hacía mucho tiempo, semejantes a nubes se levantaron en mi conciencia, el resplandor solar me hería las pupilas, un gran sueño se apoderaba de mis sentidos y a instantes hablaba precipitadamente sin ton ni son.

El Rengo me escuchaba abstraído.

De pronto una idea sutil se bifurcó en mi espíritu, yo la sentí avanzar en la entraña cálida, era fría como un hilo de agua y me tocó el corazón.

—¿Y si lo delatara?

Temeroso de que hubiera sorprendido mi pensamiento, miré sobresaltado al Rengo, que a la sombra del árbol, con los ojos adormecidos miraba la cancha, donde las bochas estaban esparcidas.

Aquél era un lugar sombrío, propicio para elaborar ideas feroces. (1993, p. 181)

²⁷ Em nossa opinião, a traição poderia carregar uma significação dúplice vista desde o território da “sedução”. A ação de “trair” seria uma das arestas da sedução: imantar para logo afastar ou, em outras palavras, uma imantação afastadora. Poderia se pensar numa nova dinâmica do texto que estaria operando na própria inoperância: uma imantação que afasta: um novo paradoxo artiano. Mais adiante, no último capítulo, exploraremos com detalhe estas consonâncias.

Quadrantes críticos

Como sintetiza a crítica Rita Gnutzmann da Universidade do País Vasco em referência aos trabalhos críticos sobre a obra de Roberto Arlt:

[...] En 1950 Raúl Larra publica su libro Roberto Arlt, el torturado, [...] imagen del autor que se impondrá en la primera época. Otra faceta, [...] en los años sesenta, será la revisión y discusión socio-económica y política de los textos arltianos (y de la función social de la literatura), revisión inaugurada por un grupo de estudiantes «parricidas» en torno a los hermanos Viñas y Noé Jitrik que editan la revista Contorno (n.º 2, mayo 1954), tendencia que culmina en los artículos del también novelista y cuentista Ricardo Piglia («Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria», Los libros, 29, 1973). A finales de los años setenta y a principios de los ochenta, [...] la crítica busca nuevas formas de usos políticos en la escritura arltiana para resistir a la censura y a la represión. El mejor ejemplo de este debate se encuentra en la novela del mismo Piglia, Respiración artificial (1980) [...] en la que se discute el valor de la obra arltiana y borgiana. Pero también se han hecho otras lecturas enriquecedoras: Óscar Masotta hace hincapié en la temática sexual y en la traición como rasgo de la sociedad argentina del momento; D. Maldavsky emplea la metodología psicoanalítica para el análisis de los personajes arltianos (1968); A. Pío del Corro se interesa por el aspecto existencialista (1971), S. Aostautas analiza la influencia dostoievskiana (1977). Los aspectos formales y recursos técnicos son objeto de estudio principalmente de críticos extranjeros como A. W. Hayes (1981) y R. Gnutzmann (1984), aunque también A. M. Zubieta

(1987) se interesa [...] por el discurso arltiano [...] (GNUTZMANN, 2000, p.7)²⁸

Posto que não é nosso interesse desenvolver e analisar cada perspectiva, esboçaremos apenas, para nossa análise, uma ponte que permita a circulação entre algumas gerações críticas²⁹ representadas em um extremo por Raúl Larra e em outro por Alan Pauls. A eleição de autores pretende, simplesmente, expor as perspectivas a partir de uma determinação cronológica, com fins meramente expositivos.

Larra oferece uma crítica que declara o caráter autobiográfico dos romances de Arlt: “*En El juguete rabioso [...] están dados todos los elementos de su obra futura [...]. Silvio Astier es él mismo*³⁰, con todas sus ambiciones y angustias de adolescente. Es su propia vida, su intenso mundo interior desorbitado, amplio, maravilloso, caótico e infernal” (1962, p.37). Alan Pauls, por sua parte, claramente influenciado pelo pensamento deleuzeano, coloca sua aposta de literatura de Roberto Arlt como máquina que funciona de modo particular, dirá: “*La literatura como máquina no es una cuestión de sentidos, sino de funcionamientos*” (1989, p. 257).

Cabe ressaltar que o trabalho crítico de Raúl Larra³¹ sobre Roberto Arlt é fundamental, no sentido estrito do termo. Ele é quem inaugura a crítica arltiana, em 1950, quando propõe como objeto de estudo “vida e obra” de Arlt. O escrito referido de Larra poder-se-ia

²⁸ A lista não estaria completa, obviamente, sem nomear a tantos outros e outras que dedicaram parte importante da sua escrita a Roberto Arlt. Destacamos o desempenho crítico em relação à obra arltiana de pessoas como: Omar Borré, Beatriz Sarlo, Rose Corral, Mario Goloboff, Silvia Saíta, Alan Pauls, Diana Guerrero, Laura Juárez, a própria Rita Gnutzman e outros.

²⁹ José Amicola distingue quatro períodos críticos que enuncia da seguinte maneira: “1. Entre 1926 y 1952 un “realismo urbano”, nacido en la toma de conciencia del fenómeno de crecimiento de Buenos Aires por oposición al campo, que empieza a perder interés y desaparecer de la zona iluminada argentina. La tendencia de los artículos de este período culmina en el primer estudio extenso (1950), perteneciente Raúl Larra. 2. Entre 1953 y 1964 una “angustia existencial”, gestada en la profunda influencia de Sartre en la Argentina. La piedra de toque se halla en los artículos de la revista *Contorno*, que dan el tono general a la investigación, y terminan de tomar forma en el acentuamiento de un protagonista arquetípico, que Nira Etchenique bautizaría como “El hombre de Arlt”. 3. Entre 1965 y 1971 “sexualidad, clases sociales y estructuras narrativas”. En este período los estudios de han intensificado en número y, al mismo tiempo, ramificado. Los impulsos vienen ahora de un renovado freudismo, de una intensificación del marxismo y de la brecha estructuralista. 4. Entre 1972 y el presente (1994) el polifacetismo de “los oficios de vivir”. El excelente estudio de Diana Guerrero, que inicia una nueva época, es también característico como apertura de perspectiva, que coincide con la creciente popularidad de Arlt en el extranjero” (AMICOLA, 1994, pp. 19-20).

³⁰ Em referência a Roberto Arlt.

³¹ Arlt, *El torturado*.

apresentar como uma espécie de biografia composta, em muitas oportunidades, em clave de prosa poética³². Além do correlato –por muitos momentos excessivo– da obra com a vida do escritor, é preciso advertir em Larra certa miopia, produto de uma leitura crítica exclusivamente focada em sustentar um universo de analogias, em detrimento de quaisquer outras possíveis afinidades e contatos, outras ressonâncias. Seja-nos permitida a intervenção de Aden W. Hayes, quem escreve a propósito das leituras da obra de Arlt como autobiografias:

*Es ya un lugar común señalar que una obra literaria (o cualquier obra de arte) es una construcción que puede representar o comunicar una realidad, pero no equivale a esa realidad. A fin de cuentas, el autor de una obra de ficción, por autobiográfica que sea, o de una autobiografía, por fiel que sea a la verdad histórica, tiene que sujetar su materia a los procesos de selección, ordenación, argumentación e interpretación, procesos que corresponden a una obra de arte, pero no a una vida verdadera. Decir que *El juguete rabioso* es una obra autobiográfica, refiriéndonos al autor, es decir muy poco. (HAYES, 1981, p.23)*

Contudo, é igualmente importante sublinhar que a obra *Roberto Arlt: El torturado* é um estudo da metade do século XX, com todas as decorrências que isto possa transportar, e, justamente por isso, até possa ter algumas apreciações interessantes e oportunas para nossa análise. Uma amostra do olhar crítico de Larra poderia ser a seguinte, em relação ao personagem arltiano:

[...] Abajo se viene la arquitectura de sus sueños. La vida es totalmente otra. La vida es arrastrarse, [...] dejarse manosear por el amo [...] y adormecerse por las noches con la carne atormentada por “los rostros de doncellas maduras para las desesperaciones del júbilo. (LARRA, 1962, p.28)

³² Sirva como exemplo o primeiro capítulo *Preludio* e o final do livro, *La partida inesperada*.

Em momento nenhum, Larra tentará pensar a obra em termos imanentes (atadura que veda a possibilidade de pôr em jogo o desejo como chave de leitura). Em esta perspectiva os sonhos são para serem realizados, e se isto não ocorresse, a arquitetura da obra não teria sentido algum. Acaso existe alguma coluna que não sustente alguma coisa? A resposta é, como veremos adiante, mesmo apesar de Raúl Larra, sim³³.

A atmosfera de resignação, entendida como espaço de suspensão na renúncia a uma graça, a um lugar, a uma função da qual está impregnada a obra de Roberto Arlt e pela qual tem que atravessar o protagonista, supõe uma mirada negativa acerca dos cortes, das impossibilidades, as intermitências que põem em jogo o elemento *desejo*, e faz com que Larra reforce os nós entre vida e literatura:

Ellos (personagens) están secretamente vinculados a la misma vida real en que se desenvuelve Silvio Astier, la vida objetiva, una vida que él no ha creado, pero que debe aceptar porque así lo recibe, como la recibe cada hombre que adviene al suceso estupendo de vivir. Es un mundo que está hecho, [...] que arrastra cementerios de deseos y frustraciones y que incide de manera poderosa en ese crecimiento, en ese periplo subjetivo de Astier. (1962, pp. 37-38)

Por outro lado, o lavor crítico de Larra não se consome em meras associações entre realidade/ficção. O autor deixa entrever uma filigrana crítica em passagens como a seguinte, cuja reverberação atingirá, por exemplo, quarenta e três anos depois, a constelação monstruosa que recolhe e sutura Cesar Aira³⁴ em torno à poética arltiana. Escreve Larra:

Arlt posee una imaginación tan particular, que allí donde el observador común ve, por ejemplo, un árbol, él advierte su crecimiento secreto, su demonio interior, lo fantasmagórico de su ser vegetal. [...] Dotado para percibir lo que otros no ven: lo fabuloso de la realidad. [...] Casi todos los

³³ Bastaria pensarmos nas ruínas das edificações gregas, mas desde a ótica plasmada em alguma obra de Giovanni Piranesi, ou nas colunas dispostas nas bocas das cavernas, como obras surrealistas na selva de Xilitla, México, concebidas por Edward James y que formam parte de uma obra maior e fascinante: O castelo.

³⁴ Ver Aira, César. *Arlt*. In: Paradoxa 7, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

elementos imaginativos tienen una raíz terrestre, un origen experiencial. (1962, p. 87)

O escritor Julio Cortázar, em um ensaio que prefaciou, a primeira edição das obras completas³⁵ de Roberto Arlt³⁶, problematiza as âncoras na leitura da matéria arltiana, fazendo uma crítica de sua própria recepção do seguinte modo:

[...] quase quarenta anos após a primeira leitura, descubro com um assombro muito próximo do maravilhamento que continuo sendo o mesmo leitor da primeira vez. Sim, mas para isso é preciso que Arlt seja o mesmo escritor, que em seus livros não tenha ocorrido a quase inevitável degradação ou diluição que este século vertiginoso impôs a tantas de suas criaturas. Agora, saindo da sua releitura como de uma máquina do tempo que me levasse à minha Buenos Aires dos anos 40 [...]. (CORTÁZAR, 2001, p. 230)

Cortázar acrescenta em relação à Arlt que “toda a obra dele é prova [de uma] desvantagem que, paradoxalmente, a torna maior e mais entranhável” (p. 233). Nesta perspectiva, Cortázar adere à leitura que vê, na poética arltiana, o motivo inelutável da falta. Especificamente, ao que se refere o escritor e crítico argentino é que não estavam dadas as condições, no lar familiar e no resto da sua vida adulta, como para que Roberto Arlt pudesse forjar outro estilo³⁷ distinto do adquirido através da sua escrita.

Quase cinquenta anos depois de Larra e uma dezena depois de Cortázar, para o escritor e crítico argentino Alan Pauls, a literatura de Roberto Arlt é “*rara y primitiva, literatura de cruídos, música defectuosa e intrigante, compuesta de armonías heterogêneas*”³⁸ (Pauls,

³⁵ Rita Gnutzmann destaca a incompletude da pretensa edição das obras completas de Roberto Arlt.

³⁶ *Roberto Arlt: anotações de releitura* aparece como prefácio a *Roberto Arlt: Obra completa*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, pp. 3-11.

³⁷ Essa reflexão, na verdade, é tomada de Roberto Arlt, mais especificamente, de uma entrevista com o autor, para la revista *La Literatura Argentina* de agosto do ano 1929, reproduzida pela revista portenha *La Maga*, tomada do livro *Arlt y la crítica (1926-1990)* de Omar Borré.

³⁸ A dizer verdade, custa muito não deixar ressoar as operações maquímicas feitas pelo extravagante músico John Cage nas palavras de Alan Pauls. Embora as datas e os espaços

1989, p. 251). Em uma perspectiva, que está fortemente atravessada pela leitura de Gilles Deleuze, de contaminações maquínicas em relação à literatura produzida por Arlt, a crítica de Pauls interessa-se por certas correspondências entre literatura/máquina e que especifica de tal forma:

Definir la literatura como máquina es, en Arlt, mucho más que confesar de qué doxas pre-científicas se alimentan sus novelas, o con qué excéntricos parientes comparten una familia cultural. Lo que está en juego es en verdad, toda una concepción de la literatura” (PAULS, 1989, p. 252)

Se bem Pauls pensa a literatura de Arlt em termos maquínicos, privilegiando suas funcionalidades por sobre um sentido fixo, nossa proposta, ainda que direcionada nessa perspectiva, perpassa essas funções, aparelhando outras engrenagens que movimentem outra maquinaria literária arltiana.

sejam distantes entre os dois artistas, há uma vinculação possível entre Arlt, Cage e nossa leitura. Em primeiro lugar, conectáveis com a intervenção-transgressão comum dos paradigmas estabelecidos ---uma máquina organizadora --- por meio do jogo. Em segundo lugar, a possibilidade de pôr em jogo a ideia de uma “literatura experimental arltiana” a partir do cruzamento com as seguintes coordenadas: “A veces los compositores ponen objeciones al uso del término experimental como descriptivo de sus obras, ya que se afirma que los experimentos que se hacen preceden a los pasos que se dan finalmente con determinación, y que tal determinación es saber, tener en mente, de hecho, un orden particular, aunque sea poco convencional, de los elementos utilizados. Estas objeciones son claramente justificables, pero solo en el caso de que limite a una cuestión de hacer una cosa sobre la que se centra la atención, como se evidencia en la música serial contemporánea. Por otra parte, cuando la atención pasa a la observación y la audición de muchas cosas a la vez, incluyendo aquellas que forman parte del entorno (o sea, que pasa a ser inclusiva, no exclusiva), no se puede plantear el hacer en términos de formar estructuras comprensibles (uno es turista), y entonces la palabra “experimental” es adecuada, siempre que se entienda no como descripción de un acto que más tarde habrá que juzgar en términos de fracaso o éxito, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido. ¿Qué se ha determinado?” (CAGE, 1955, apud NYMAN, 2006, p. 21)

DESEJO

Quando o desejo de criar movimenta o jogo

Ils jouent sans joujoux.
Charles Baudelaire

El juego no produce nada.
Roger Caillois

“Se não é livre, a existência converte-se em vazia ou neutra, e se é livre é um jogo”, professa George Bataille em um ensaio de 1936, na revista *Acéphale*³⁹, dez anos após a publicação de *El juguete rabioso*. Estas associações animam nossa percepção de que o jogo operaria como um fio constitutivo que cruza a trama do desejo do personagem arltiano. Desejo que, na sua liberdade de fluxo, traz aparelhado elementos do complexo que tentamos “pôr em jogo”, a saber, a invenção e a traição.

Em sintonia com este pensamento, o jogo⁴⁰ não funcionaria só como possibilidade de comoção da ordem ou da lógica proposta, mas também como parte fundamental de sua própria condição: “*la palabra juego designa no solo la actividad específica que nombra, sino también la totalidad de las figuras de los símbolos o de los instrumentos necesarios a esa actividad o al funcionamiento de ese conjunto complejo*” (CAILLOIS, 1986, p. 9). O jogo precisa espaço para se movimentar –pensemos em uma roda e seu eixo–; isso também é denominado jogo. Mas igualmente, o “jogo em falso” formaria parte de outro território lúdico: abrir-se-ia um espaço à transgressão ao próprio jogo e, conseqüentemente, na corroboração da prática lúdica, instalar-se-ia a fuga a outra parte, outro território. Consideramos que esta lógica seria extensível ao trabalho com a literatura que faz Roberto Arlt na obra proposta. Por sua vez, dita movimentação trafegaria em harmonia com nossa idéia de análise enlaçada com o pressuposto de Roger Caillois (1986) quando coloca que o jogo só precisa do jogo mesmo para acontecer. Esta última asserção apresentaria a idéia de que o jogo não funciona como metáfora de alguma referencia oculta no contexto ou texto. O jogo bosquejado operaria como uma atitude, uma poética possível:

³⁹ Bataille, George. La conjuración sagrada. In *Acéphale: ensayos 1936-1939*. George Bataille; Pierre Klossowski; Roger Caillois; Trad: Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja negra, 2005.

⁴⁰ Jogo, em espanhol: *juego*; em italiano: *gioco*; em francês: *jeu*; Del lat. *Iocus*: gracejo, pilhéria, zomabria; simulação, brinquedo.

[...] *Cuando el negocio [ações delitivas] estaba en auge y las monedas eran reemplazadas por los sabrosos pesos, esperábamos a una tarde de lluvia y salíamos en automóvil. ¡Qué voluptuosidad entonces recorrer entre cortinas de agua las calles de la ciudad! Nos repantigábamos en los almohadones mullidos, encendíamos un cigarrillo, dejando atrás las gentes apuradas bajo la lluvia, nos imaginábamos que vivíamos en París, o en la brumosa Londres. Soñábamos en silencio, la sonrisa posada en el labio condescendiente.*

Después, en una confitería lujosa, tomábamos chocolate con vainilla, y saciados regresábamos en el tren de la tarde, duplicadas las energías por la satisfacción del goce proporcionado al cuerpo voluptuoso, por el dinamismo de todo lo circundante que con sus ruidos de hierro gritaba en nuestras orejas:

—¡Adelante, adelante! (ARLT, 1993, p. 47)

O esboço do esquema de *El juguete rabioso* poderia ser o seguinte: O personagem –neste caso Silvio Astier– põe seu desejo em jogo, joga seu desejo, espalha uma rede desejante sobre a proposta que lhe faz a vida cotidiana (outro jogo possível?), mas não procura levá-la a termo. Isso excederia a fronteira que expõe os limites de um outro território. Para interferir, Silvio Astier constrói um tecido ficcional que aborda a vida desde uma dimensão lúdica. Talvez uma das poucas possibilidades de vincular um jogo incessante entre vida fática – território das necessidades– e fantasia-imaginação-sonho –território do desejo (AGAMBEN, 2005, p. 36); ou, simplesmente, ter um rol ativo nesse espaço de hostilidade chamado cidade. O personagem arlitiano expõe seu desejo quando escolhe fazer sua intromissão na vida, jogá-la, expô-la à sorte, oferecer uma nova partida a partir do quebre das leis (ação que será adotada pela traição), na proposta de um novo jogo (espaço da invenção).

Em princípio, escolhemos o jogo por seu poder questionador dos limites (HUZINGA, 2008), sua pulsão associada à vontade de liberação, em um sentido de propor incessantemente outras regras; inventar para recriar o jogo. Assim, vemos como amostra algumas

incrustações que na obra de Roberto Arlt são constantes infiltrações do jogo:

Desde afuera oíase el canto triste de una rueda de niños:

*La torre en guardia.
La torre en guardia.
La quiero conquistar*⁴¹. (1993, p.77)

Nessas implicações lúdicas podem ser lidas ressonâncias de Charles Baudelaire, quem no ensaio *Morale du joujou*⁴², publicado em *Le Monde littéraire* em 17 de abril de 1853, adverte, entre outras coisas pertinentes para nosso trabalho, uma íntima conexão entre quem brinca e seu brinquedo:

⁴¹ Graciela Korolik, em sua investigação sobre os jogos tradicionais argentinos, e que, sugestivamente, delimita entre o começo do século XX e os anos 1940, diz a respeito desse tempo que é uma data na qual o jogo experimenta uma mudança muito importante, provocada pelo desenvolvimento e o crescimento da indústria do brinquedo: o passo desde o brinquedo artesanal ao brinquedo mecânico ou eletrônico. Neste sentido, a referencia lúdica que propõe Roberto Arlt poder-se-ia explicar a partir do que propõe Korolik, quem coloca: “[...] La Torre en guardia (tiene) una coreografía y reglas algo más complicadas. Se elegían para jugarla al Rey, a los soldados y a dos niñas, que cumplían el papel de "torre", colocadas frente a frente y con las manos enlazadas. Una niña giraba alrededor de ellas y se suscitaba este diálogo cantado:

Niña: La Torre en guardia./ la torre en guardia./ la vengo a destruir.
Torre: Pues yo no temo./ pues yo no temo./ ni a ti ni a tus soldados.
Niña: Me voy a quejar./ me voy a quejar./ al gran Rey de Borgoña.
Torre: Pues vete a quejar./ pues vete a quejar./ al gran Rey de Borgoña.

Al recibir esta respuesta la niña se dirigía al Rey, que se encontraba con sus soldados y solicitaba ayuda:

Niña: Mi Rey, mi Príncipe./ mi Rey, mi Príncipe./ te vengo a suplicar.
Rey: Mi capitán, mi coronel./ ¿qué es lo que me pides?
Niña: Lo que te pido, lo que te pido./ es parte de tu guardia.
Rey: Pues vaya mi guardia./ pues vaya mi guardia./ la torre a destruir.

Los "Soldados" se lanzaban sobre la "torre" y trataban de destruirla separándole las manos, para lo cual se dividían a su vez en dos bandos que forcejeaban tomados de la cintura.” In: KOROLIK, Graciela. *Historia de Juegos Tradicionales de Argentina*. Retablo de los juegos infantiles: Disponível em: <http://www.acanomas.com/Historia-Juegos-Tradicionales-de-Argentina/1348/Retablo-de-los-juegos-infantiles.htm> Acesso em: 24 maio 2011.

⁴² BAUDELAIRE, Charles. *Morale du joujou*. In: Oeuvres Complètes (III) L’Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères libraries éditeurs, 1868.

Tous les enfants parlent à leurs joujoux; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau. Les enfants témoignent par leurs jeux de leur grande faculté d'abstraction et de leur haute puissance imaginative. Ils jouent sans joujoux. (BAUDELAIRE, 1868, pp.141-142)

Neste sentido, pareceria que as alusões ao jogo na obra arltiana só aparecem manifestadas por meio destas incrustações específicas, por exemplificar, cantos de crianças; mas, quem brinca, o jogador, respira através do texto mesmo. Existe um boicote constante à “seriedade” da vida. Do mesmo modo, há uma coisa muito interessante que coloca Baudelaire na passagem citada anteriormente, a saber, que os brinquedos devém atores ou agentes dentro do grande drama da vida. (BAUDELAIRE, 1868, p. 141). Esses atores seriam como uma espécie de extensão metamorfoseada do personagem que brinca? Acaso Silvio Astier poderia ser considerado, ao mesmo tempo, como uma expansão do seu próprio jogo? ; ou, simplesmente, uma transformação experimentada do seu jogo, o protagonista que devém brinquedo (raivoso), uma sabotagem na engrenagem da vida quotidiana. Maurice Blanchot aponta nessa direção:

[...] el juego de escritura en el que (el)lo, o bien participa siendo (al mismo tiempo) el producto o el don, o bien es la apuesta, la apuesta que, como tal, como jugador principal, juega, cambia, se desplaza y ocupa el lugar del cambio mismo, desplazamiento que carece de emplazamiento y del que todo emplazamiento carece. (1994, pp. 31-32)

A inquietude de analisar a obra desde esta perspectiva lúdica sustenta-se, além do mais, na possibilidade de prover seu próprio conjunto de ferramentas para indagar o texto. Entrar no texto e lê-lo na manipulação do próprio “brinquedo raivoso”, experimentar suas mutações; conhecer o prazer de jogar “ser um outro” que experimenta Silvio Astier.

O périplo do protagonista de *El juguete rabioso* percorre o escrito em sintonia com uma oferenda lúdica não alinhada com a alternativa, o resto que os acontecimentos deparam-lhe aleatoriamente. O caminho de Silvio Astier não é paralelo ao que padece. Ele defasa o

jogo mesmo, como um agente que interfere com sua obra o motor dessa alternância. A possibilidade de não ter e ter, ausência e presença, perder e ganhar, seriam uma mecânica elementar do jogo. Nada de buscas frenéticas de realização, senão intermitências. Já Huizinga, em outra passagem de seu texto, exprime alguns julgamentos que poderiam funcionar como enlace entre o desejo –como complexo– e o jogo⁴³. De alguma maneira, a necessidade é ultrapassada pela entidade do jogo:

No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. [...] Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência. [...] O jogo se acha ligado a alguma coisa que não é o próprio jogo. (HUIZINGA, 2008, p. 3-4)

Por outra parte, a literatura também teve sua estreita conexão com a esfera do sagrado, na Antiguidade, mais especificamente com a lírica cantando e evocando as musas e o teatro no ritual da cabra consagrado a Dioniso. Tempo depois, só restaria a casca desse contato sacro apenas na métrica, ou somente na máscara do ato trágico. Agora bem, restos do sacro também comportariam a norma, que amparados no bom gosto, a estilística refinada, o politicamente correto, condenaram a escrita arltiana nas primeiras décadas do século XX, subvertendo lentamente o paradigma na metade do século e despertando o interesse quase em sua totalidade no último quarto secular. Nesta perspectiva, a escrita de Roberto Arlt entraria em conflito com a caduquice desse modelo literário, como uma denuncia explícita, a partir de sua própria condição estética, temática, estrutural. Daí a ruptura, daí a inovação, daí a inauguração efetiva e sem propósito:

⁴³ “JUEGO. El jugador porteño es un sórdido atesorador de sensaciones. Ninguno de ellos codicia dinero, aunque todos hablan de él como del objeto de sus devaneos. Todos los timberos tienen la certeza de que en el juego no harán fortuna.

Un carrerista sabe que al final de las ocho reuniones el Jockey Club les ha substraído más del cincuenta y cinco por ciento del dinero jugado, pero ellos no buscan dinero. “Hermano, dice uno. No hay emoción parecida al de una llegada en que los burros se acercan al disco apareados...”

Hablan de sus emociones y no de sus peculios. (SCALABRINI ORTIZ, 1933, p. 154)

Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o “esquece” no tempo humano. Mas, em um sentido ainda mais específico, o mundo do jogo está ligado ao tempo. Vimos, de fato, que tudo aquilo que pertence ao jogo pertence, outrora, à esfera do sagrado. Mas isto não exaure a esfera do jogo. Os homens continuam, na verdade, a inventar jogos, e pode-se jogar até mesmo com o que, no passado, pertenceu à esfera prático-econômica. Um olhar sobre o mundo dos brinquedos mostra que as crianças [...] brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos, e que o jogo conserva assim objetos e comportamentos profanos que não existem mais. Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, é susceptível de virar brinquedo. (AGAMBEN, 2005, p. 85)

O desejo como motor da maquinaria arltiana

“Formula a seguinte interrogação a respeito de cada desejo:
Que me sucederá se se cumpre o que quer o meu desejo?
Que me acontecerá se não se cumpre?”
Epicuro

“O desejo faz correr, fluir e corta.”
Gilles Deleuze

A tentativa por definir, explicar ou amplificar a noção de *desejo*⁴⁴ tem suscitado, em termos filosóficos e psicanalíticos, diversos

⁴⁴ O *Dicionário de Filosofia* de Ferrater Mora diz a respeito do termo desejo: “Durante séculos, utilizaram-se as expressões *apetite* e *desejo* para designar afecções ou movimentos da alma, entendida esta num sentido muito geral. Como o primeiro desses já caiu em desuso, preferimos referir-nos aos dois. Para Aristóteles, o desejo é uma das classes do *apetite*. O desejo não é necessariamente irracional; pode ser e é muitas vezes, um ato deliberado (*Ética a Nicómaco*), que tem como objeto algo que está em nosso poder de deliberação. Em rigor, aquilo a que se chama *eleição* ou *preferência* é um “desejo deliberado”. Com estas análises, Aristóteles parecia rejeitar o contraste estabelecido por Platão entre desejo e razão (*República*), mas deve ter-se em conta que a concepção platônica de desejo é mais complexa do que parece se considerarmos unicamente o texto citado; com efeito, Platão admitia não só a distinção entre desejos necessários e desejos desnecessários. Mas considerava ainda a possibilidade de um desejo que pertenceria exclusivamente à natureza da alma (*Filebo*).

estudos cujas sequelas no campo literário não têm sido escassas, nem muito menos, pouco relevantes. Figuras como Platão, Aristóteles, Baruch Spinoza, George Wilhelm Friedrich Hegel, Sigmund Freud, Alexandre Kojève, Jacques Lacan, Jean Paul Sartre, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, entre outros, têm acometido o assunto e feito teorizações iniludíveis para uma abordagem do conceito de *desejo*.

Diremos sucintamente que a partir de Spinoza⁴⁵, e logo aprofundada por Gilles Deleuze, a noção de *desejo* deixa de ser analisada à maneira costumada, a saber, na afinidade do desejo com a carência ou a falta. Os exemplos mais representativos desta perspectiva

Era normal, no mundo antigo, a referência ao desejo como uma paixão da alma, embora não se deva dar sempre ao termo paixão um sentido pejorativo. Quando se acentuava o caráter racional da alma, contudo, qualquer das suas paixões podia aparecer como um obstáculo para a razão. Assim acontecia com os velhos estoicos; por exemplo, Zenão de Citio falava do desejo como uma das quatro paixões juntamente com o temor, a dor e o prazer. Na sua discussão da noção de concupiscência, S. Tomás (*Suma Teológica*) nega que a concupiscência, ou desejo estejam unicamente no apetite sensitivo. Isto não quer dizer que se estenda sem limites por todas as formas do apetite. O desejo pode ser sensível ou racional, e aspira a um bem que não se possui. Mas não deve confundir-se o desejo com o amor ou a deleitação. Em S. Tomás, a bondade ou maldade do desejo dependem do objeto considerado.

Os autores modernos trataram do desejo fundamentalmente como uma das chamadas "paixões da alma". O principal interesse que move esses autores é psicológico (num sentido muito amplo do termo). Assim acontece com Descartes, quando escreve que "a paixão do desejo é uma agitação da alma causada pelos espíritos que a dispõem a querer para o porvir coisas que se representam como convenientes para ela" (*As Paixões da Alma*). Também em Locke: "a ansiedade que um homem encontra em si por causa da ausência de algo cujo gozo presente leva consigo a ideia de deleite é aquilo a que chamamos desejo, o qual é maior ou menor, consoante essa ansiedade seja mais ou menos veemente" (*Ensaio*). Semelhante ansiedade não é, em si mesma, má; em rigor, pode ser o incentivo para a destreza humana. Espinosa não estabelece nenhuma distinção entre apetite e desejo: "o desejo é o apetite acompanhado da consciência de si mesmo" (*Ética*).

Hegel, por seu lado, afirma que "a consciência de si mesmo é o estado de desejo em geral" (*Fenomenologia do Espírito*). A condição do desejo e do trabalho (ou esforço) aparece no processo em que a consciência volta a si mesma no decurso das suas transformações como consciência feliz. Para Sartre, o desejo não é pura subjetividade, tampouco é pura apetência, análoga à do conhecimento. A intencionalidade do desejo não se esgota num "para algo". O desejo é algo que "eu faço a mim próprio" ao mesmo tempo que estou fazendo ao outro desejado, como desejado. Por isso Sartre diz que o desejo –que exemplifica no desejo sexual– tem um ideal impossível, porque aspira a possuir a transcendência do outro "como pura transcendência e, contudo, com corpo", isto é, porque aspira a "reduzir o outro à sua simples factuidade, já que se encontra então no meio do meu mundo" e, ao mesmo tempo, quer que "esta felicidade seja uma perpétua apresentação da sua transcendência aniquiladora" (*O Ser e o Nada*)."

⁴⁵ Destacamos que Baruch Spinoza no século XVII já teorizava o desejo enquanto produtividade, não como falta nem como apetência. O desejo, segundo o filósofo, é a potência mesma que a sua vez forma parte de três afetos primários: desejo, felicidade e tristeza. Ver *Ética*.

são: a interpretação de Platão, em *O Banquete*, e na conceituação do complexo de Édipo, de Sigmund Freud.

A respeito da literatura, por outro lado, o aspecto teleológico⁴⁶ sempre intranquiliza e motiva grande parte da crítica, em uma presumível vontade, em não poucos casos, de conduzir o texto, e outras vezes, no caso mais extremo, forçá-lo a uma funcionalidade quase mecânica⁴⁷. Ditas práticas, que versam sobre a dimensão funcional dos textos literários, não têm precários fundamentos, já que estão amparadas no que é um dos grandes questionamentos dos pensadores de todas as épocas — e dos sujeitos em geral — desde tempos imemoriais: Para que serve? Qual é seu objetivo ou finalidade?

Contudo, nossa procura de elementos proteicos para a leitura avança por zonas de contato cujas afinidades estabelecem conexões e passagens de umas a outras a partir do componente jogo; o que permite, de alguma maneira, evitar movimentos privilegiados e/ou equações estritas que levem a um resultado esperável. Permaneceremos, no entanto, atentos para não fazermos sentenças críticas que adormeçam as linhas do texto arltiano e fechem suas aberturas e saídas.

—“Por onde passa o desejo?”, perguntaria Gilles Deleuze (1988-89). Além destas coordenadas, o filósofo francês amplia o conceito e enuncia que o problema radica em que tem se falado “abstratamente do desejo”, pois se extrai um objeto que é, supostamente,

⁴⁶ O *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais* de Mário Ferreira dos Santos explica que as mais famosas sentenças sobre o princípio de finalidade se reduzem aos seguintes adágios da filosofia positiva e concreta:

1) *Todo agente atua em direção a um fim*. Toda atuação implica um termo de partida e um termo para onde tende, sem o qual a atuação seria nula. É necessário, pois, que quem atua, atue em direção a um fim. Daí a sentença:

2) *Todo agente, necessariamente, atua tendente a um fim*, que já expressa a apoditicidade que faltava à primeira sentença. O fim conecta, pois a ação do agente e a sua realização, o seu produto, a obra. Consequentemente:

3) *Toda obra está conectada (ordenada) a um fim*. Esta sentença decorre necessariamente das outras.

4) *O que devém, devém tendente para um fim*. É outra sentença que decorre das anteriores.

5) *Um efeito é termo de uma ação*. Toda causa, enquanto atua, tende para um fim.

6) *O que é contingente* (o que exige uma causa eficiente para ser) *tem uma causa final* (é termo de uma ação). É uma decorrência do princípio de causalidade já demonstrado, pois toda ação, tendendo para um fim, comunica ao que faz uma tendência para um termo.

7) Um agente intelectual, enquanto o é, atua com ciência do fim, mas o fim é considerado formalmente. Portanto, o agente intelectual atua formalmente em direção a um fim. O agente não intelectual atuará materialmente. *O agente intelectual tem uma intenção do fim*.

⁴⁷ É muito pertinente para nosso trabalho a distinção entre *mecânico e maquínico*; ênfase que coloca Slavoj Žižek para pensar em termos deleuzeanos. In ŽIZEK, Slavoj. *Órganos sin cuerpos. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia: Pre-textos, 2006.

objeto de desejo. Dá a impressão que a problemática estaria conectada com o deslocamento e instalação do objeto de desejo. As tentativas por colocar o objeto de desejo fora dele, funcionam como uma armadilha que acaba com a dinâmica que movimenta o sujeito, ou melhor, a uma “máquina desejanter”⁴⁸ e, por extensão, em nosso trabalho, a uma multiplicidade que permita outra análise literária possível.

Pensar o desejo em termos maquínicos, de processos, fluxos, devires, ou seja, em suma, pensar em perspectiva deleuzeana, coopera com a possibilidade de fazer indagações na escrita de Roberto Arlt a respeito de uma espécie de inércia plural e inventiva, uma força criativa que horizontaliza, ao menos, procedimento e consumação; este último, entendido como a realização consecutiva logo de um desejo, em termos tradicionais. Desde esse ponto, dispõem-se os esboços de uma maquinaria literária suspensiva, desprovida de urgências teleológicas.

A respeito do desejo entendido como procura por um objeto para completar seu sentido, dirá Deleuze: “[...] Vocês nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre em conjunto”⁴⁹. E mais adiante: “Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em conjunto”⁵⁰. Ao mesmo tempo, como bem observa Giorgio Agamben, “[...] o desejo não implica, para Deleuze, nem falta nem alteridade [...]” (2002, p.79)⁵¹. Poder-se-ia inferir, desse modo, que o desejo não estaria alojado no sujeito, nem no objeto, senão no processo mesmo; nesta mesma ótica que curto-circuita a díade sujeito/objeto para decompor o desejo, exporia Deleuze em 1966 que é preciso:

⁴⁸ Uma máquina desejanter define-se, em primeiro lugar, por um acoplamento ou um sistema “corte-fluxo” cujos termos, determinados no acoplamento, são “objetos parciais” [...] que não remetem mais à integridade anterior de um todo: desse ponto de vista, ela já se compõe de máquinas, ao infinito. [...] As máquinas desejanter são paradoxais: elas “só funcionam avariadas” [...]. Esse paradoxo é apenas aparente se percebermos que aqui a palavra máquina não é uma metáfora. Com efeito, o sentido corrente da palavra resulta de uma abstração pela qual se isola a máquina técnica das condições de seu surgimento e de seu funcionamento (homens, eventualmente animais, tipo de sociedade ou de economia etc.). A máquina é portanto social antes de ser técnica, ignora a distinção entre sua produção e seu funcionamento, e não se confunde de forma alguma com um mecanismo fechado [...]. In: ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. (tradução André Telles). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Descrição de entrevista realizada por Claire Parnet, filmada sob direção de Pierre-André Boutang, 1988-89.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *A imanência absoluta*. In: ALLIEZ, Eric (Direção). *Gilles Deleuze. Uma vida filosófica*. Encontros Internacionais Gilles Deleuze. Rio de Janeiro - São Paulo de 10 a 14 de junho de 1996: Institut Synthélabo, Paris, França, 1998; Revista “Sécauto”, Santiago de Cali, Colômbia, 2002; Revista Euphorion, Medellín, Colômbia, 2002.

Erigir uma nova imagem do pensamento: um pensamento que não mais se oponha de fora ao impensável ou não-pensado, mas que o alojaria nele, que estaria em uma relação essencial com ele (o desejo é “o que permanece sempre impensado no coração do pensamento”)⁵²; um pensamento que estaria por ele mesmo em relação com o obscuro, e que, de direito, seria atravessado por uma espécie de rachadura sem a qual ele não poderia se exercer. A rachadura não pode ser preenchida, pois ela é o mais elevado objeto do pensamento: o homem não a preenche e nem recola suas bordas; ao contrário, no homem, a rachadura é o fim do homem ou o ponto originário do pensamento.⁵³(DELEUZE, 2005, pp. 32-34)

Na ampliação da ideia de desejo enquanto produção, diz Deleuze que “há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquina de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões” (DELEUZE, 2010, p. 11). Nesse sentido, diríamos que a proposta de desejo dinamizado como jogo artiliano não se dá como a representação de alguma outra coisa oculta e isolada, mas sim outro processo que o produz. Funciona como a manifestação do desejo com uma dinâmica lúdica entre o sujeito e o objeto: “ele (sujeito) não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas” (2010, p. 12).

Por sua parte, Jean-François Lyotard, se bem a respeito do desejo não rechaça o elemento “falta”, em seus pressupostos, no ensaio *¿Por qué desear?*⁵⁴, considera que a natureza deste é dupla. A ideia, que

⁵² FOUCAULT, Michel. As Palavras e as coisas, p. 386. Eis a frase completa de Foucault: “O desejo não é o que permanece sempre *impensado* no coração do pensamento?”.

⁵³ DELEUZE, Gilles. O homem, uma existência duvidosa. Le Nouvel Observateur, 1º de junho de 1966, p. 32-34 (Sobre o livro de Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. In DELEUZE, Gilles. *A Ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Editora Iluminuras, São Paulo, 2005.

⁵⁴ In: LYOTARD, Jean-François. *¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias*. Barcelona: Altaya, 1998. Este texto surge das quatro conferências dadas aos estudantes de Propedêutica na Sorbona (outubro-novembro de 1964)

sustenta a partir de uma relação entre o desejo⁵⁵ e a natureza mítica do “amor”, é evocada em *O Banquete* de Platão, onde, por sua vez, especula-se acerca da natureza de *Eros*. Em forçosa síntese, Lyotard observa que o amor, conforme objeto primordial do desejo, determina a este último, posto que *Eros* foi gestado por *Poros*⁵⁶ e *Penia*⁵⁷. Ambos, pai e mãe, representam, respectivamente, abundância e carência, vida e morte. Na configuração do desejo estão estas marcas inelutáveis. O desejo — manifestará o filósofo mais adiante — manifesta-se como presença e ausência. Logo precisará que o desejo é presença de ausência ou ausência de uma presença (LYOTARD, 1998, p. 82). Em resumo, na carência está o que se deseja. Lyotard aclara, em seguida, que: “*El deseo no pone en relación causa y un efecto [...] está presente en quien desea, y lo está en forma de ausencia. Quien desea ya tiene lo que le falta*”⁵⁸ (1998, p. 14). O desejo que concebe Lyotard, trazendo imagens ressoantes de outra leitura, poderia se pensar como “[...] uma fantasmagoria em negativo, um volume oco, esvaziado, materialidade não construída, mas obtida por subtração. [...]” (ANTELO, 2000, p. 5)

Da mesma forma que acontece com a noção de desejo entendida como mera dinâmica produtiva – não como carência e procura dessa

⁵⁵ Lyotard contextualiza as noções sobre o desejo da seguinte maneira: “Hemos adquirido la costumbre —y la filosofía misma, en la medida en que acepta una cierta manera de plantear los problemas, ha adquirido la costumbre— de examinar un problema como el del deseo bajo el ángulo del sujeto y del objeto, de la dualidad entre quien desea y lo deseado; hasta el punto de que la cuestión del deseo se convierte fácilmente en la de saber si es lo deseable lo que suscita el deseo o, por el contrario, el deseo el que crea lo deseable, si uno se enamora de una mujer porque ella es amable, o si es amable porque uno se ha enamorado de ella.

[...] El deseo no pone en relación una causa y un efecto, sean cuales fueren, sino que es el movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo. Eso quiere decir que lo otro (el objeto, si se prefiere, pero precisamente, ¿es el objeto deseado en apariencia el que de verdad lo es?) está presente en quien desea, y lo está en forma de ausencia [...]. Si se vuelve a los conceptos de sujeto y de objeto, el movimiento del deseo hace aparecer el supuesto objeto como algo que ya está ahí, en el deseo, sin estar, no obstante, «en carne y hueso», y el supuesto sujeto como algo indefinido, inacabado, que tiene necesidad del otro para determinarse, complementarse, que está determinado por el otro, por la ausencia. Así, pues, por ambas partes existe la misma estructura contradictoria, pero simétrica: en el «sujeto», la ausencia del deseo (su carencia) en el centro de su propia presencia, del no-ser en el ser que desea; y en el «objeto» una presencia, la presencia del que desea (el recuerdo, la esperanza) sobre un fondo de ausencia, porque el objeto está allí como deseado, por lo tanto como poseído.”

⁵⁶ Poro (gr. *Póros*) é filho de Metis. Unido com Penia, a Pobreza, engendrou “o amor”. Além deste mito simbólico, contado por Platão, Poro não possui, ao que parece, nenhuma lenda, segundo o *Diccionario de Mitología Griega y Romana* de Pierre Grimal.

⁵⁷ Ibid. Penia (gr. *Penía*) Personificação da pobreza (e a necessidade), não possui mais que um mito, o que lhe assina Sócrates.

⁵⁸ Ibid.

falta – o jogo, na mesma perspectiva, não leva a nada. Uma procura infrutuosa semelhante é descascar uma cebola em procura de alguma coisa. “Na cebola, de fato a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia” (DIDI HUBERMAN, 2009, p. 25). Isso que se procura é possível que só exista em função de uma contingência, de um movimento aleatório e pouco antecipável.

Então, como se tocam o desejo e o jogo? É possível imaginar que o elemento conector entre o jogo e o desejo seja o prazer⁵⁹. Segundo a tradição judeu-cristã a semente foi feita para engendrar, mas que aconteceria com a semente no pedregulho⁶⁰? O prazer é visto como uma desviação do caminho. O prazer não gera uma estrutura organizada. O prazer é diabólico, usando o termo em sua acepção de dis-seminação, des-ordem, desunião, etc. Quer dizer que uma ação ou conduta que não tenha finalidade prática, por dizer, sentido teleológico, seria condenável? Nesta perspectiva haveria uma forte vontade consecutiva que nulificaria o espaço do prazer, muitas vezes vinculado com o jogo. Por outra parte, em harmonia com o pensamento de Jean Duvignaud, e à pergunta que é brincar?, ele fala:

Las religiones monoteístas no aprecian en absoluto esa desviación lúdica de las funciones naturales [...] recuerdan a menudo con violencia, que la simiente está hecha para engendrar, no para desperdiciarse en vano. Por eso condenan el placer de los cuerpos [...]. (DUVIGNAUD, 1982, p. 32)

⁵⁹ Georges Bataille escreve: “El hombre, a quien la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo sustituye el instinto ciego de los órganos por el juego voluntario, por el cálculo del placer.” (1970, p. 28)

⁶⁰ Na Bíblia aparece o seguinte: “E disse Deus: Produza a terra relva, ervas que dêem semente, e árvores frutíferas que, segundo as suas espécies, dêem fruto que tenha em si a sua semente, sobre a terra. E assim foi. A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo as suas espécies, e árvores que davam fruto que tinha em si a sua semente, segundo as suas espécies. E viu Deus que isso era bom. (Gênesis 1:11-12) [...] Disse-lhes mais: Eis que vos tenho dado todas as ervas que produzem semente, as quais se acham sobre a face de toda a terra, bem como todas as árvores em que há fruto que dê semente; ser-vos-ão para mantimento (Gênesis 1:29). Mais adiante, em (Mateus 13: 3-9) Jesus expõe por médio de uma parábola: “3 E falou-lhes muitas coisas por parábolas, dizendo: Eis que o semeador saiu a semear e quando semeava, uma parte da semente caiu à beira do caminho, e vieram as aves e comeram. E outra parte caiu em lugares pedregosos, onde não havia muita terra; e logo nasceu, porque não tinha terra profunda; mas, saindo o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou-se. E outra caiu entre espinhos; e os espinhos cresceram e a sufocaram. Mas outra caiu em boa terra, e dava fruto, um a cem, outro a sessenta e outro a trinta por um. Quem tem ouvidos, ouça.”

O filósofo Michel Onfray adverte não só a condenação praticada em torno à figura do desejo ao longo da “História”, senão, o que seria mais inquietante, o motivo da lei como motor solapado e irresistível:

Platónicos y filósofos alejandrinos, Padres de la Iglesia, curas de todos los géneros y teóricos del Renacimiento, paladines del amor cortés y novelistas de los ciclos de caballería, petrarquistas y trovadores, todos estos idealistas, espiritualistas y demás dualistas profesan una teoría del deseo entendido como falta, dolor y condena [...] dejando tras de sí las huellas de un pensamiento obsesionado por la ley. (ONFRAY, 2002, p. 53)

Mais adiante, em referencia ao *Banquete* platônico, Onfray dirá que o texto funda a desventura erótica ocidental clássica e que, além de definir o desejo como falta, a obra promove ideias a partir das quais organiza sua visão dominante do amor; um dualismo promotor da alma e negador do corpo⁶¹ (p. 53). De alguma maneira, a objurgatória do prazer e o corpo desencadeará a condenação ao jogo, prática afastada deliberadamente da esfera das responsabilidades sociais, por seu caráter estéril e, especialmente, por sua “improdutividade”.

De modo análogo, o percurso de Silvio Astier, o protagonista de *El juguete rabioso*, se veria afetado invariavelmente por um corte produtivo, já que “*lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que [...] nunca ni está falto de recursos ni es rico*” (PLATAÃO, 1986, apud LYOTARD, 1998, p. 84).

⁶¹ Las series de prohibiciones judías y musulmanas [...] son sólo comprensibles a través de la asociación sistemática del cuerpo con la impureza. Cuerpo sucio, desaseado, cuerpo infecto, cuerpo de materias abyectas, cuerpo libidinal, cuerpo maloliente, cuerpo de fluidos y líquidos, cuerpo infectado, cuerpo enfermo, cadáveres, cuerpos de perros y de mujeres, cuerpo de desechos, cuerpo de inmundicias, cuerpo sanguinolento, cuerpo hediondo, cuerpo sodomita, cuerpo estéril, cuerpo infecundo, cuerpo detestable... (ONFRAY, 2006, p. 90)

O prazer do fracasso

Aproveitarmos os ecos da lenda que sustenta que há uma “novelita” perdida escrita por Roberto Arlt, anterior a *El juguete rabioso*, entre os anos 1921-1922, vividos pelo autor na província de Córdoba, Argentina, intitulada *Diario de un morfinómano*⁶². Logo façamos o cruzamento com outro diário –essa vez de desintoxicação⁶³–, escrito uma década depois, então, revitaliza-se a força do desloque vanguardista de Jean Cocteau na frase “viver é uma queda horizontal”⁶⁴ (1969, p. 64). Poderíamos ler com Arlt que a vida é uma queda estrepitosa e horizontal, de outra maneira, um “fracasso”⁶⁵ que se espacializa monstruosamente e atinge aquilo que o narrador olhar; além disso, no mesmo momento, seria atingido pelo que vê: corpos e corporificações. Daí que a passagem do encontro com o homossexual, por exemplo, seria mais um elemento disseminado do *fracassare*, que, paradoxalmente, na sua suposta inoperância –lembramos que o que acontece na habitação é pura discursividade– continuamente inventa, a partir de deslocamentos que abrem caminho entre o presumivelmente moral e imoral. Longe de uma leitura moralizadora, que corroeria o contato de Silvio Astier com o personagem do jovem homossexual, o que tentamos potencializar a partir de nossa leitura, ao mesmo tempo, são as arestas e dobras de um desejo, novamente, posto em jogo, nem diáfano nem escuro. Talvez uma opacidade indagadora capaz de abranger tanto o inefável quanto as marcas corporais evidenciadas, de modo performático, no jogo discursivo; porquanto que:

⁶² Omar Borré diz que “[...] ha quedado una duda arqueológica: la existencia o no de una pequeña novela editada en la ciudad de Córdoba. [...] Únicamente la palabra de José Marial fue tomada con cierta cautela, ya que el escritor reafirmó varias veces haber tenido ‘la novelita’ en las manos [...]. Aunque *El diario de un morfinómano* es un texto inhallable [...] para [...] José Marial, *El juguete rabioso* no fue el primer libro de Roberto Arlt. Hay también una mención de Conrado Nalé Roxlo, al comentar que Arlt escribe una serie de folletines sobre un tal Astier de Villate, famoso morfinómano frecuentado por el escritor [...]. Pero a fin de constituirse en fantasma literario debió publicarse en 1921 o en 1922, porque si tuviera la fecha de 1920, como expresa Marial, las posibilidades serían nulas” (1999, pp. 160-191)

⁶³ Titulado *Ópio*: diário de uma desintoxicação.

⁶⁴ Na edição original: “*Vivre est une chute horizontale.*” IN: COCTEAU, Jean. *Opium*. Journal d'une desintoxication. Paris: Stock, 1930.

⁶⁵ A tentativa de retroceder no tempo –literalmente uma *re-ferens*– na procura de uma sorte de restituição de sentidos possíveis é paradoxalmente produtiva, já que funciona como uma operatória anacrônica na procura de movimentar os significantes de maneira caleidoscópica.

El deseo revela fluidos, fuerzas, energías cuantificables, mensurables, susceptibles de dejar huellas [...] No es necesaria una mitología, una Ontología para explicar el deseo, sino un género de medicina, de física y hasta de mecánica. [...] El deseo define la resultante de una complejión material, pues lo real se limita a los átomos y a sus relaciones en el vacío. El deseo procede de la necesidad de una dinámica fisiológica y de una inmanencia corporal. Acabemos de una vez con los excipientes intelectuales. (ONFRAY, p. 74)

Destarte, o prazer manifesta-se como parte do “fracasso” arltiano em, pelo menos, duas perspectivas: a primeira, no sentido anteriormente exposto, a saber, como sutura entre o desejo e o jogo; a segunda, como deleite na excessiva e incisiva exibição dos caracteres do jovem personagem homossexual. O desejo em jogo devém prazer quando se propala como uma sorte de gula escópica⁶⁶:

Lo mismo sucede con el placer, que no nace con la restauración de un orden antiguo, pasado, sino en la promoción de un orden nuevo, presente. Teoría de las fuerzas contra mitología de las formas. No hay una Afrodita alada, sino una Venus con falo. (ONFRAY, p. 74)

Da mesma forma, Viñas nota que “*Astier establece con el Rengo una relación de seducción; y lo seduce tanto que termina embarcado en un proyecto de robo. Como también lo seduce el chico homosexual con quien se encuentra en la calle Talcahuano*” (VIÑAS, 1998, p. 79). Essa questão da sedução, entendida operativamente como deslocação, afastamento ou espaçamento, funciona como outra forma dinâmica que exporia a potência do jogo em *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Aqui funciona, novamente, uma movimentação que poderia ser explicada por via deleuzeana: a sedução como desterritorialização que supõe sempre uma procura de um novo espaço onde se reterritorializar. A agônica movimentação de Silvio Astier a respeito dos traídos liga-se como quem age sem preceitos claros –acaso uma operação melancólica?–, derrubando éticas que, em alguma

⁶⁶ Ver mais adiante capítulo O “*batacazo*” do caleidoscópio arltiano.

medida, transtornam-se em uma estética amoral que instaria a que quase tudo seja deslocado; por isso a aparição desse impreciso sabor que deixa no leitor sua efetividade, tingida de desencanto, acometida, muitas vezes, com truculência. Jean Cocteau reflete sobre a potenciação que conforma a traição perpassada pela ressignificação do fracasso, a partir de dois personagens clássicos e paradigmáticos:

Existe Cristo y Napoleón. Imposible salir de ahí. La gloria afortunada de resultado ilimitado; la gloria desgraciada de resultado ilimitado. En el método Napoleón, un traidor hace perder la batalla. En Cristo, un traidor hace ganar la batalla.

La estética del fracaso es la única duradera. Quien no comprende el fracaso está perdido.

La importancia del fracaso es capital. No hablo de lo que fracasa. Si no se ha comprendido este secreto, esta estética, esta estética del fracaso, no se ha comprendido nada, y la gloria es inútil. [...]

Los admiradores no cuentan. Es necesario haber trastornado, por lo menos, un alma de arriba abajo. Hacerse amar por el triste desvío de las obras.” (COCTEAU, 1969, p. 175-176)

Estas palavras, que poderiam ser uma água-forte portenha do mesmíssimo Roberto Arlt, revelam o poder do “*fracassare arltiano*”. Longe de sua substância, a estética do fracasso é aquela que re-lança os cacos espalhados pela Modernidade –o protagonista funciona como uma dessas partes–, de maneira tal que aquela faça curto-circuitar as maquinarias que convoca, as pessoas que trata, os objetos que olha e manipula. Com estas alusões é possível trabalhar uma área pródiga, traçar zonas de contato junto com o texto literário de Roberto Arlt. Poder-se-ia propor uma leitura da obra do escritor argentino na qual o desejo seja o complexo tramado que movimenta o protagonista a “se deleitar”, se é permitido o termo, no ato ou em uma atitude paradoxal, ao mesmo tempo simples e complexa⁶⁷. Nesta linha de análise, as ações

⁶⁷ É possível conjecturar com Giorgio Agamben (2007) que a “imaginação”, em tanto produção do desejo, seja, entre outras coisas, o brinquedo raivoso. Assim mesmo acrescenta nossas intuições no livro *Profanações*, quando ensaia a respeito do desejo: “Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconcessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os

do personagem não permaneceriam em um estágio de irrealização, de químera, fantasia ou de fracasso, nas suas aceções negativas. O desejo de Silvio Astier abrange a vida com uma sede insaciável que seria, em definitiva, seu sustento, seu motor. Diz o texto a respeito de suas aspirações: *“Más que nunca se afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole”* (ARLT, 1993, p.124).

O apetite das personagens arltianas é semelhante a uma pulsão artística inesgotável, uma árvore de folhas perenes. Acaso poderíamos falar de fracasso —em termos contraproducentes— em um jovem de catorze ou dezesseis anos que se presumisse: “[...]y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!” (1993, p. 84).

Por outra parte, a ideia de realização se desconstrói no próprio romance, posto que, ali mesmo, se inativa: quando o desejo já não procura satisfação. As realizações devém, por tanto, desrealizações. Há, portanto, poderíamos dizer com Derrida, uma espécie de hierarquia violenta que proporia a “realização” por sobre o “desejo”, que ao se deslocar da subordinação padecida, operaria diretamente no significado e intransitivizaria o termo. O desejo seria posto em jogo pelo narrador. Como percebe Ricardo Piglia, em uma pergunta saturada de sentido, que manifesta, entre outras coisas, o caráter plural do desejo do protagonista arltiano e sua relação imprecisa com o conhecimento: *“¿Se roba porque se leyó o se roba para leer? Delito privilegiado, ‘acción bella’, el robo es una representación directa de la lectura arltiana”* (1993, p.54) .

escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera.

Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos. Na realidade, a cripta contém apenas imagens, como é o caso de um livro de figuras para crianças que ainda não sabem ler [...] O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida. E que o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta.

O messias vem para os nossos desejos. Ele os separa das imagens para realizá-los. Ou, então, para mostrá-los já realizados. O que imaginamos, já o obtivemos. Sobram — irrealizáveis — as imagens do que foi realizado. Com os desejos realizados, ele constrói o inferno; com as imagens irrealizáveis, o limbo. E com o desejo imaginado, com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso. (p. 43)

É preciso em nosso labor crítico não confundir desejo com necessidade⁶⁸, já que, esta última, poderia se satisfizer com um objeto específico e se aquietar. Ao contrário, quando opera o desejo não há barreiras possíveis:

Algunas veces en la noche, hay rostros de doncellas que hieren con espada de dulzura. Nos alejamos, y el alma nos queda entenebrecida y sola, como después de una fiesta.

Realizaciones excepcionales... se fueron y no sabemos más de ellas, y sin embargo nos acompañaron una noche teniendo la mirada fija en nuestros ojos inmóviles... y nosotros heridos con espadas de dulzura, pensamos cómo sería el amor de esas mujeres con esos semblantes que se adentraron en la carne. Congojosa sequedad del espíritu, peregrina voluptuosidad áspera y mandadora.

Pensamos como inclinarían la cabeza hacia nosotros para dejar en dirección al cielo sus labios entreabiertos, como dejarían desmayarse del deseo sin desmentir la belleza del semblante un momento ideal; pensamos cómo sus propias manos trizarían los lazos del corpiño...

Rostros... rostros de doncellas maduras para las desesperaciones del júbilo, rostros que súbitamente acrecientan en la entraña un desfallecimiento ardiente, rostros en los que el deseo no desmiente la idealidad de un momento. ¡Cómo vienen a ocupar nuestras noches!

Yo me he estado horas continuas persiguiendo con los ojos la forma de una doncella que durante el día me dejó en los huesos ansiedad de amor [...] (ARLT, 1993, pp. 89-90)

⁶⁸ Freud no identifica necesidad con deseo: la necesidad, nacida de un estado de tensión interna, encuentra su satisfacción (*Befriedigung*) por la acción específica* que procura el objeto adecuado (por ejemplo, alimento); el deseo se halla indisolublemente ligado a «huellas mnémicas» y encuentra su realización (*Erfüllung*) en la reproducción alucinatoria de las percepciones que se han convertido en signos de esta satisfacción (véase: Identidad de percepción). Con todo, esta diferencia no siempre se halla tan claramente afirmada en la terminología de Freud: en algunos trabajos se encuentra la palabra compuesta *Wunschbefriedigung*. (LAPLANCHE et alii, 2004, pp. 96-97).

A bipolaridade presença-ausência seria a condutora das ações do personagem e do relato arltiano. Além disso, o desejo não formaria parte de uma entidade a ser resolvida e ainda quando pareça que tudo o que resta é morte, haverá algo a mais –aliás uma nova jogada? No entanto, esta atitude pode se entender, também, como uma metamorfose que desorganizaria a ideia de transcendência. Possivelmente, uma atitude que ameaçaria de morte a vida, mas que superaria esse agravo com uma conjura lúdica a não cessar, simplesmente em um “ritornello”⁶⁹ oferecedor de uma experiência ao protagonista e fluência ao texto. Em torno ao conceito de “*ritornello*”, Deleuze ensaia –acoplando uma aparelhagem do campo musical– algumas questões que se enlaçariam não só como uma instância na qual o retorno seja ao mesmo lugar (e não), agora defasado, desandado, desconstruído pela fuga da experiência, mas também como uma re-des-coberta, uma invenção do espaço a partir de fluxos agenciados. A inércia de improvisar opera com frequência na ideia de pôr em jogo alguma expressão ou situação a partir de determinados elementos preestabelecidos, por exemplo, a configuração da sociedade, seus estamentos ou sua dinâmica. Ditas conformações, embora sirvam de referência só para iniciar a prática lúdica, a qual, logo, seria transgredida, percorrida nas suas margens, tensionada e, de regresso, aquela expressão primária já não poderia ser a mesma porquanto foi posta em jogo. Expõe Deleuze:

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas

⁶⁹ Deleuze ensaia em torno ao conceito de “*ritornello*” –tomado do campo musical– algumas questões que se enlaçam não só como uma instância na qual o retorno é ao mesmo lugar (e não) defasado pela fuga da experiência, mas também como uma re-des-coberta, uma invenção do espaço a partir de fluxos agenciados. A ideia de improvisar opera com frequência no espaço da invenção. Expõe Deleuze: “Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes”. (1997, pp. 101-102)

numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (1997, pp. 101-102)

Aquilo do que falamos consistiria em uma manobra que agiria nos domínios da própria destruição —neste caso, do protagonista—, na promoção, assim, de uma operativa capaz de seduzir⁷⁰ —em um jogo de atração e repulssão— o leitor, em um trânsito amoral como constante vector de uma possível ética-estética arltiana. Lemos a destruição também como desmontagem (e montagem) com Baudelaire via Didi-Huberman, questão que, segundo eles, propiciaria um contato ou conhecimento a partir desta prática constitutiva do agir lúdico. Esse gesto destrutivo se vislumbraria em este primeiro romance e percorreria toda a obra de Roberto Arlt. Uma exemplificação disto é quando Silvio Astier decide se suicidar e reflete antes de disparar o tiro: “— *No en la sien, porque me afearía el rostro, sino en el corazón*”⁷¹ (ARLT, 1993, p.147). Por outra parte, seria possível pensar em um ato de covardia por parte do protagonista —até é imaginável arguir isso— mas ele, de qualquer forma, dispara contra si mesmo e —aqui acontece uma fuga interessante— contra o próprio fluxo da escrita⁷². Em outra direção, percebemos um motivo narcisista —um desejador por antonomásia— invertido, parodiado pela figura de Silvio Astier. O protagonista pensa nas consequências, em seu rosto após o disparo da arma e decide-se,

⁷⁰ Ver nota 153.

⁷¹ Além disso, o adversativo não consegue abafar a força da primeira enunciação. Poder-se-ia, além disso, pensar a oposição como uma concessão, já que, diga-se de passagem, a oposição é impossível porque a frase desmonta-se sozinha. Manifesta-se na seguinte reformulação: — *Eu não morrerei (embora/e) tu tenha/tenho que me matar.*

⁷² Após o disparo, o texto diz: “*Caí en la tierra. Cuando desperté en la cama de mi habitación [...]*”.

finalmente, atingir o seu coração. É sugestiva a colocação de Silvio Astier – remanescente e plástica; o artista pensa na sua face – após o disparo – e desgarra um motor vital; pensa no artifício e escolhe desmontar a arquitetura. Em outras palavras, em esta passagem há uma decisão crucial: a mecânica das formas seria abolida por uma intervenção de ordem maquinal. Neste aspecto é interessante ler com Felix Guattari essa passagem como uma possibilidade de disfunção maquínica, quando expõe que *“como toda máquina, también puede paralizarse, bloquearse (incluso más que cualquier máquina técnica); corre el riesgo de entrar en procesos de explosión, de autodestrucción [...]”* (p. 282, 2006).

O clímax paradoxal –e produtivo– acontece quando o personagem discorre: *“— Yo no he de morir, pero tengo que matarme”* (1993, p. 146). Nesta ambivalente sentença abrolha, outra vez, a intuição arltiana: a rara certeza de que não há saída possível, embora haja continuidade. Talvez, a morte como território de uma inoperância produtiva. Provavelmente, como teorizara lucidamente Cocteau quatro anos após a publicação de *El juguete rabioso*, nos anos trinta, em um arrebatamento opiômano:

“Asqueado por la literatura, he querido superar la literatura y vivir mi obra. Ello hace que mi obra me coma, que empiece ella a vivir y que yo muera. Por lo demás, las obras se dividen en dos categorías: las que hacen vivir y las que matan.” (COCTEAU, 1969, p. 124)

De igual modo que David Viñas propõe que na escrita de Roberto Arlt *“robar y escribir se superponen, [...] son análogos”*⁷³ (2004, pp. 73-74), possivelmente desde um lugar da escrita como subtração de um espaço que materializaria o jogo, nós propomos que desejo, invenção, traição –urdidos pelo fio lúdico– operam em constelação, de modo semelhante, bosquejando um mapa imaginável de escrita e/ou leitura. Assim também, a superposição da que fala Viñas funcionaria na ordem da fusão, já não como calco⁷⁴ –questão que levaria

⁷³ In VIÑAS, David. “Arlt: robar y salir corriendo”. AAVV. Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas. Compilación del Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA. Buenos Aires, Norma, 2004, p.73-77.

⁷⁴ Não deixa de ser interessante a possibilidade de arriscar os contornos do roubo (em termos de apropriação) como prática literária, esboçando assim uma poética da escrita, em este caso

a uma fidelidade impossível na obra—, senão como roubo que marca seu rastro em sua des-legitimação constante, uma escrita que furtaria os espaços da lei. Nessa articulação da esfera do roubo e o âmbito da literatura, o crítico Blas Matamoro expõe que “*Arlt [...] se nutrió de las letras que pudo robar, como los chicos de su novela. [...] Propone un estatuto de escritor ladrón [...] sin someterse a una disciplina escolar y aprenderse la cartilla o el Canon [...].*” (2003, s.p.)

Seria suscetível de fracasso —agora funcionando o termo negativamente—, por outra parte, uma leitura que pretendesse resolver com as regras ou leis da vida cotidiana (extra-literária) aquilo que simplesmente seria posto em jogo na literatura. Posto que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2004, p. 11).

Outros traços que operacionalizam cortes produtivos estariam, por exemplo, em indícios eloquentes como o próprio texto sugerindo que a semi-nudez seduziria de modo mais intenso que a nudez⁷⁵. A presença da ausência que manifestara Lyotard na sua conferência a respeito do desejo? Poderíamos pensar com Georges Bataille, que Astier por meio da fantasia consegue questionar os limites propostos por um desejo entendido como “falta-busca-fim”; o excesso radicaria em diferir o contato, em extremar o prazer:

específico, a partir de uma sorte de “cleptoescritura”, a partir do conceito de “cleptomnese” ensaiado por Noé Jitrik, no seu ensaio *Intertextualidad y cliptomnesis*: “La escritura [...] procede por cleptomnesis, descansa sobre un robo a la memoria, se realiza con lo que ya se realizó y está remitido, olvidado y, por eso, aparece como siempre nuevo aunque en algún momento lo fue; por eso,

también, la sensación de glorioso triunfo cuando la escritura se realiza en imágenes que parecen nuevas y, al mismo tiempo, una reminiscente angustia, un más acá de lo nuevo, lo que reaparece o bien se le debe a alguien a quien se le adquirió esa imagen; otros textos, otros escritos; que entró en una memoria que la procesó, la alteró, la transformó pero no la destruyó. (In: Luvina, Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara. Número 52, año 2008.

Disponível:

http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=38
Acessado em 20 de julho de 2011.

⁷⁵ No texto *El erotismo*, Georges Bataille agrega que “la desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. La mujer desnuda está cerca del momento de la fusión; ella la anuncia con su desnudez. Pero el objeto que ella es, aun siendo el signo de su contrario, de la negación del objeto, es aún un objeto. Esa es la desnudez de un ser definido, aunque anuncie el instante en que su orgullo caerá en el vertedero indistinto de la convulsión erótica. De entrada, esa desnudez es la revelación de la belleza posible y del encanto individual. Es, en una palabra, la diferencia objetiva, el valor de un objeto comparable a otros objetos.” (1997, p. 137)

La desnudez arruina el decoro que nos proporcionan los vestidos. Pero en cuanto nos adentramos en la vía del desorden voluptuoso, nada nos detiene. La destrucción o la traición se asocian a veces al aumento del exceso genético. A la desnudez añadimos la extrañeza de los cuerpos semivestidos, cuyos ropajes no hacen sino subrayar el desorden del cuerpo, que de tal guisa se vuelve más desordenado, más desnudo. (BATAILLE, 1970, p. 142)

Por conseguinte, no texto arltiano o que erotiza não seria a consumação, senão todo o contrário: o que torna erótico seria o avesso dos fatos, um paradoxal momento que se descobre se cobrindo: cobrindo e descobrindo. Aliás em um exercício de simulação anunciador de um simulacro ainda maior, sempre adiado. *“El placer consiste en ser otro o en hacerse pasar por otro. Pero como se trata de un juego, en esencia se trata de engañar al espectador”* (CAILLOIS, 1986, p. 55). A suspensão da presumível totalidade por uma sugestão funcionaria para não esgotar o plano erótico. Reconstruir –fazer desmontagem e montagem– (DIDI-HUBERMAN), uma vestidura após sua nudez⁷⁶ é um gesto desafiante para os sentidos. Espacialização do tempo erótico para introduzir um jogo. Nesta passagem, o texto de Arlt desconstrói a lógica tradicional do desejo:

Yo me dejo estar. Pienso, no, no pienso, mejor dicho, recibo de mi adentro una nostalgia dulce, un sufrimiento más dulce que una incertidumbre de amor. Y recuerdo a la mujer que me ha dado un beso de propina. Estoy colmado de imprecisos deseos, de una vaguedad que es como neblina, y adentrándose en todo mi ser, lo torna casi aéreo, impersonal y alado. Por momentos el recuerdo de su fragancia, de la blancura de su pecho me atraviesa unánime, y sé que si me encontrara otra vez junto a ella desfallecería de amor; pienso que no me importaría pensar que ha sido poseída por

⁷⁶ “A nudez nunca eliminará a sedução, pois instantaneamente torna-se outra coisa [...] um outro jogo que a ultrapassa [...]. Todos os nossos signos hoje parecem concorrer, como o corpo na nudez, como o sentido na verdade, a uma objetividade definitiva [...]” (BAUDRILLARD, 2006, p. 53)

muchos hombres y que si me encontrara otra vez junto a ella, en esa misma sala azul, yo me arrodillaría en la alfombra y pondría la cabeza sobre su regazo, y por el júbilo de poseerla y amarla haría las cosas más ignominiosas y las cosas más dulces.

Y a medida que se destrenza mi deseo, reconstruyo los vestidos con que la cortesana se embellecerá, los sombreros armoniosos con que se cubrirá para ser más seductora, y la imagino junto a su lecho, en una semidesnudez más terrible que el desnudo. (ARLT, 1993, pp. 106-107)

INVENÇÃO

Variações sobre um brinquedo raivoso

*¿No se encuentra allí toda la vida en miniatura,
y mucho más coloreada,
limpia y reluciente que la vida real?*
Charles Baudelaire

I

A intuição de Roberto Arlt acerca de um dispositivo que se ligaria ao conceito de desejo que expõe Deleuze no seu *Abecedário* (1989), quanto máquina “como fábrica”⁷⁷ –no sentido de invenção, não de origem–, “produção” –em um sentido de processo, e “não como teatro” (representação)– se contamina de um dos fluxos semânticos possíveis e mais potentes sobre a imagem que sugere o título “brinquedo raivoso”. O artefato arltiano apresentar-se-ia como um brinquedo difícil de manipular, indômito, que não se deixará possuir facilmente, indócil – o que inversamente reforçaria a impossibilidade da posse no jogo; um jogo que movimentaria o protagonista a imaginar formas para modificar e experimentar o brinquedo –“desejo”,⁷⁸ para nós; “arte”, para Blas Matamoro; “infância”, para David Viñas– em fluxos intermitentes de presença e ausência. Dita experiência possibilitaria uma dinâmica que devém percurso do personagem urbano: *“Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas. Necesitaba un camarada en las aventuras de la primera edad [...]”* (ARLT, 1993, p. 35). Nas coordenadas propostas, surgiria um brinquedo para brincar⁷⁹,

⁷⁷ É interessante o pensamento de Jean Baudrillard para nos ajudar entender em qual perspectiva lemos o “desejo” como “produção”. Baudrillard fala de “produção” em uma perspectiva que fica longe da ideia positiva ou mercantil da “fabricação”. Escolhe pensar a produção na acepção de “tornar visível, de fazer aparecer e comparecer” (BAUDRILLARD, 2006, p. 43).

⁷⁸ Esta sucinta exposição de leituras em torno à imagem “brinquedo raivoso” somente tenta expor a abertura do texto. Não pretende uma taxonomia das análises dos autores. O desejo “em jogo”, como poética arltiana, está atravessado constantemente pelas apreciações dos autores.

⁷⁹ Segundo o Dicionário Houaiss, o verbo *brincar tem entre suas acepções*: 5. não dar importância, não levar (algo) a sério. Ex.: *brincou* (com a oportunidade que lhe foi dada) e agora chora. 6. intransitivo agir com leviandade ou imprudência. Ex.: tanto *brincou* ao volante, que acabou mal.

não levado “a sério”⁸⁰, não para ser seu dono –reforço da esfera lúdica. O processo⁸¹ em *El juguete rabioso* estaria por cima da possessão do objeto em si –ainda que no jogo, como dissemos, não haveria lugar para a posse–, sempre relativa, intermitente, nunca absoluta. A imagem que convoca esta impossibilidade de retenção ou posse plena seria a “raiva”, a qual, de alguma maneira, operaria tanto na história como no discurso como uma possibilidade de afetar e ser afetado⁸². Esta noção última dialoga com uma conceitualização que faz Deleuze a respeito da *Ética*⁸³ de Espinosa:

Não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus órgãos ou funções; tampouco se define um corpo como uma substância ou um sujeito. Cada leitor de Espinosa sabe que os corpos e as almas não são para ele nem substâncias nem sujeitos, mas modos. Todavia, se a gente se contentar em pensá-lo teoricamente, não será suficiente. Pois, concretamente, um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento. Concretamente, se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. (DELEUZE, 2002, pp. 128-129)

⁸⁰ Huizinga observa que o jogo tem as seguintes características básicas: uma atividade livre, tomada conscientemente como não-séria e exterior à vida habitual. Capaz de absorver ao jogador de maneira total. Atividade desligada de todo e qualquer interesse material. In HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 16.

⁸¹ Dito processo que se desprende desde o título pode funcionar como o *modus operandi* dos quatro capítulos que compõem a obra, uma chave de leitura. Por outra parte, diz Deleuze a propósito da noção de processo: “A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona com o princípio imanente” (DELEUZE, 2010, p. 15)

⁸² Segundo Carlos Henrique Escobar: “Para Gilles Deleuze o que interessa é o conceito (que comporta duas outras dimensões, as do percepto e do afeto), e não as imagens. Os perceptos não são as percepções, mas conjuntos de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que as experimentam; e os afetos não são sentimentos, mas esses devires que desbordam o que passa por eles.” (1991, p. 1)

⁸³ Ver *Ética*, Definições, Tratado II.

Voltando à imagem do título, seria oportuno refletir brevemente acerca desta condição “raivosa⁸⁴” –como doença– e propor três considerações para aprofundar nossa análise na imagem dada através do título: *brinquedo raivoso*. A primeira questão seria perguntarmos: qual é a natureza dessa raiva? A tentativa de resposta seguramente desembocará nas frequentes leituras de corte social, que apontam no protagonista da obra certa passividade e marginação como motora dessa raiva. A segunda, um pouco mais arriscada e nutrique para nossa leitura proposta, é pensar a relação entre raiva e hidrofobia. Nutre nossa curiosidade advertir que, nos sintomas mais evidentes da raiva, aparece a hidrofobia (medo à água) em primeiro lugar e, por consequência, a intolerância às coisas brilhantes⁸⁵. Será que essa intolerância raivosa está relacionada com os brilhos e fulgores da incipiente modernidade⁸⁶ ou, simplesmente, do cobiçado bem material por antonomásia⁸⁷? O terceiro ponto —não menos interessante— seria a relação da raiva com o campo semântico da animalidade. Esse último aspecto, mais proteico do que se pudesse imaginar, e embora exceda nossos objetivos, mereceria ser apontado apenas em uma fuga que mostre uma tradição de pensamento ainda vigente e cristalizada em nossos dias. A referência é a uma prática fundada na Antiguidade, que condenava com a morte algumas condutas dos animais e logo após, fora estendida ao comportamento dos homens por agir de modo similar. Essa lógica contribuiria, desde seu caráter naturalista e positivista, que hoje exista, entre outros aportes e vertentes, uma relação pejorativa: animal raivoso-homem raivoso. Aquela condenação, transmitida de animais aos homens, foi recolhida pelo criminologista Césare Lombroso no seu afamado livro *O homem delinquente* (1875):

⁸⁴ No libro *Os silogismos de la amargura* Ciorán expresa o seguinte: “Si Nietzsche, Proust, Baudelaire o Rimbaud sobreviven a las fluctuaciones de la moda, se lo deben a la gratuidad de su crueldad, a su cirugía demoníaca, a la generosidad de su hiel. Lo que permite durar a una obra, lo que le impide envejecer, es su ferocidad. ¿Afirmación gratuita? Considérese el prestigio del *Evangelio*, libro agresivo, libro venenoso entre todos.” (1997, pp. 19-20).

⁸⁵ O *Dicionário da Real Academia Espanhola* (RAE) diz ao respeito: *rabia*. Del lat. *rabies*. 1. f. Pat. Enfermedad que se produce en algunos animales y se transmite por mordedura a otros o al hombre, al inocularse el virus por la saliva o baba del animal rabioso. Se llama también hidrofobia, por el horror al agua y a los objetos brillantes, que constituye uno de los síntomas más característicos de la enfermedad.

⁸⁶ Ver nota 77.

⁸⁷ Em referencia ao *ouro*, metal precioso, e sua constelação de significados.

Deve-se considerar sobretudo os animais domésticos e os selvagens que vivem em grupos formando [...] essas sociedades animais que oferecem os primeiros elementos das sociedades humanas e apresentam também todas as monstruosidades. (LOMBROSO, 2001, p. 53)

No mesmo capítulo, intitulado *A verdadeira equivalência do crime e da pena entre os animais* recolhe a seguinte informação: “A Lei Mosaica (*Êxodo*, XXI) condenava à morte por apedrejamento o boi que causasse a morte de um homem, e, se o fato se repetisse, também o proprietário. Na Idade Média, condenavam-se os animais homicidas ou perniciosos à agricultura [...] (2001, p. 53). Desta maneira, o contato com o brinquedo raivoso seria condenado em um movimento dúplice. Por uma parte, um agir ou movimento não sério do brinquedo e sua natureza lúdica; por outra, uma manipulação impossível pela condição raivosa, que extremaria o matiz de animalidade em tanto objeto bestial, feroz, selvagem, ameaçante para o homem.

Seguindo esta fuga pela animalidade via raiva, em um texto de Charles Baudelaire, que forma parte dos poemas em prosa, *Le Spleen de Paris*, chamado *O brinquedo do pobre* (2011, [1842]), narra-se um fato inquietante. Duas crianças de estratos sociais bem diferenciados olham-se mediadas pela grade de uma casa. Um dos meninos, rico em roupas e brinquedos, não presta atenção a suas fortunas. Ele olha com suma atenção o brinquedo do outro menino, detrás da grade, na rua. O brinquedo desta última criança é um rato vivo. Acaso nosso brinquedo raivoso não poderia adquirir a potência do rato do menino pobre de Baudelaire?

Agora bem, a imagem provida pelo título da obra poderia funcionar, assim sendo, como crítica e/ou premissa. O brinquedo raivoso é capaz de devir tanto um desejo que se resiste à domesticação, um aquietar, uma passividade, assim como, também, o ofuscamento produzido pelas coisas apenas cintilantes, efêmeras, que se esgotariam no encanto velando, com sua aparição, a atividade do protagonista⁸⁸. Desde esta perspectiva é possível enlaçar invenção com desejo, já que desejar é construir, como expõe Deleuze:

⁸⁸ Mais uma vez citamos as palavras de Silvio Astier em relação ao dinheiro: “No hable de dinero, mamá, por favor. No hable, cállese” ([1926] 1993, p. 77). Por outra parte, é muito significativo o trabalho crítico de Ricardo Piglia em relação à figura da economia na obra de Roberto Arlt.

O desejo sempre foi para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto [...] O desejo se estabelece sempre, constrói agenciamentos, se estabelece em agenciamentos, põe sempre em jogo vários fatores. [...] Um desejo é isso, é construir. (1989, s.p.)

II

Se bem os brinquedos por conta da dinâmica que os envolve, no ato de brincar, em geral fogem da ideia de retenção, o brinquedo que proporia Arlt desde o título se comporta sempre como fugitivo. Desse modo, a lei do brinquedo seria sua transgressão⁸⁹: aquilo que pode operar por meio da imaginação. Neste sentido, a raiva corre, desloca o próprio brinquedo e reafirma o jogo. Desde o título, é um brinquedo que queima ou mancha. Qual é, então, o brinquedo que não se deixaria possuir jamais? Um brinquedo raivoso? Uma imagem perdurável à força de sua impossibilidade? Uma das coisas mais sedutoras da imagem proposta por Arlt, brinquedo raivoso, é a impossibilidade de seccioná-la para explicá-la. Uma imagem-borboleta, diria Didi-Huberman (2009). “*La vida puerca*”, título primeiro da obra, poderia entrecruzar-se com o título definitivo do romance, *El juguete rabioso*. Brinquemos com o título para desengessar seus sentidos, improvisemos um caleidoscópio⁹⁰: A vida raivosa; o brinquedo porco; a raiva da vida; o porco brinquedo. O brinquedo porco-espinho. Jogar a imagem/jogar com a imagem. Todos os sobressaltos possíveis abririam uma leitura possível.

III

*No hay imagen sin imaginación, ni forma sin formación*⁹¹
Georges Didi-Huberman

⁸⁹ O crítico Blas Matamoro instala a ideia da defasagem das funções do objeto: Arlt [...] toma un instrumento y le quita sus funciones normales para convertirlo en otra cosa. [...] Esta cosa [...] se subleva de modo enrabado contra su autor y sus lectores.” (2003, s.p.)

⁹⁰ Ver o apartado seguinte: 9. *O batacazo do caleidoscópio arltiano*. (pp. 71-74)

⁹¹ Entendemos estas palavras em termos de processos, produção, invenção, e não desde uma perspectiva ontológica, transcendental ou metafísica. In: DIDI HUBERMAN. *La imagen mariposa*. Barcelona: El mudo & Co. 2009, pág. 15.

Já os teóricos da forma e da imagem, segundo Didi-Huberman (2009, p. 15) não falam de êxtase, senão como processos; como atos, e não como substância, em relação a suas abordagens. O brinquedo raivoso, longe de se apresentar como um objeto, surge à maneira de um ato cuja performatividade faz dele um instrumento e/ou um agente; um artefato que deslocaria as categorizações possíveis. Em outra linha de análise, a união do animal com o jogo, através de uma leitura metonímica que tomaria como ponto de partida a raiva, propõe um encontro “primitivo” com a noção mesma de jogo⁹². Nesta perspectiva vemos uma operação viável desde o título: a animalização do objeto ou a coisificação animal. Dita questão materializaria a segunda perspectiva adotada, a respeito das significações do brinquedo raivoso, quais sejam, seguindo as teorizações de Didi-Huberman em torno à imagem, assim como não há imagem sem imaginação (2009, p. 15), não haveria, segundo nossa análise, brinquedo sem jogo –embora seja possível jogar sem brinquedo, como diz Baudelaire. (1895, p. 142). Nesta linha de análise, o jogo instável proposto pela escrita arltiana seria anunciado ou antecipado pelo título. O jogo disporia os objetos, outorga-lhes-ria valor simbólico e duração, validade. Em suma, nossa leitura propõe que o jogo seria o fio que encadeia a escritura de Roberto Arlt. Achamos que sem esta pré-disposição seria muito provável que as armadilhas multipliquem-se e o texto converta-se em uma angústia tormentosa por não atingir nada do que se haveria proposto.

O jogo, seguindo a Caillois, nada propõe em termos estritos ou de realidade cotidiana. O jogo, conforme condição do próprio jogo,

⁹² No prefácio a sua obra, *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*, Johan Huizinga coloca que “[...] nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como *Homo faber*. Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura.” (2008, p.1) Mais adiante, expõe em relação ao jogo, os homens e os animais: “O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à idéia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens.” (Ibidem, p. 4)

não precisaria do aspecto teleológico. A capacidade, por outra parte, metamórfica da imagem “brinquedo raivoso” explicaria, em parte, a vigência e a renovação dos sentidos cristalizados. Estranho paradoxo oferece a imagem do título, no sentido que um brinquedo, em termos tradicionais, completaria, de alguma maneira, sua significação na própria manipulação dele. O que Arlt promove com o título de sua obra, e opera através da performance de Silvio Astier, seria fazer agir, reconduzindo as palavras de Didi-Huberman, “*una criatura del paso y del deseo, del movimiento y el consumo.*” (2009, p. 20). A propósito desta abordagem, ele descreve a analogia entre o desejo e sua “imagem borboleta” que “ [...] *en todo caso esa cosita que revolotea y nos cautiva, es reconocida y tomada por criatura del deseo. A menudo, Eros es representado con una mariposa en la mano*” (2009, p. 25). Mais adiante, escreve Didi-Huberman:

El ser que mariposea hace al menos dos cosas: para empezar, palpita y se agita convulsivamente, su cuerpo va y viene sobre sí mismo, como en un baile erótico o en un trance. Luego, el ser que mariposea yerra y se agita al tun-tun, arrasando su cuerpo de aquí para allá en una especie de exploración inquieta, en una especie de búsqueda de la que decididamente ignora cuál es el objetivo final. En esta danza hay algo de la inestabilidad fundamental del ser, una huida de ideas, un poder absoluto de la libre asociación, un mandato del salto una ruptura constante de las soluciones de continuidad”. (Didi-Huberman, 2009, p. 27)

Assim, o percurso do Silvio Astier seria uma espécie de “borboleteo”, lepidóptero de cidade –até poderia ser cinza como uma bruxa ou uma traça–, no sentido que seu vagar, possivelmente, não procure outra coisa que deixar acontecer seu desejo. Acrescenta Didi-Huberman:

Es por ello que de la mariposa o del mariposeador se dice con malicia que lo derrochan todo sin fundar jamás nada sólido. [...] La mariposa/variante/alternante caracteriza una de las pasiones humanas que ninguna ley moral debería restringir. [...] Mariposeo, ese vagabundeo aéreo desde el punto de vista de una

verdadera estrategia del deseo concebido como utopía política [...] Así pues, mariposear: bailar con el propio deseo hacia y contra todo. Suscitar, por aquí y por allá, una aparición posible. (2009, p. 28)

A união instável entre o brinquedo e a raiva contamina o desejo, faz que a alternância injeção/rejeição movimente as peças deste aparelho lúdico arltiano; uma economia lépida e desejanse que cartografaria o percurso de Silvio Astier como começo e fim da literatura como meio – o protagonista é escritor–, uma sobrevida, um desejo reconfirmado. O que revelaria com eficácia a inclinação de Silvio Astier como escritor – além de suas leituras explicitadas e sua afeição geral pela literatura é um resto⁹³. Trata-se de um capítulo intitulado *El poeta parroquial* que Roberto Arlt decidiu tirar da edição de *El juguete rabioso* de 1926, no qual o protagonista revela seu desempenho literário em uma visita a um reconhecido poeta do bairro de Flores:

—*Ustedes, ¿no escriben?* [poeta]

—*El señor —dijo Juan.*

—*¿Prosa o verso?*

—*Prosa.*

—*Me alegre, me alegre... Si necesita alguna recomendación...*

Tráigame algo para leer... Si gustan visitarme los domingos a la mañana, haríamos un paseo hasta el Parque Olivera. Yo acostumbro a escribir allí. ¡Ayuda tanto la naturaleza!

—*¿Cómo no! Gracias; vamos a aprovechar su invitación.* (ARLT, 1993, pp. 203-204)

Daí que a ilusão funciona como aquela que mantém viva a chama do desejo, a ilusão-inludere⁹⁴, a posta em jogo da vida: “la

⁹³ Este texto fue publicado por Roberto Arlt en la revista *Proa*, en marzo de 1925, como anticipo de “El juguete rabioso”. Cuando la novela apareció al año siguiente, el capítulo había sido excluido. (PIGLIA, 1993, p. 199)

⁹⁴ Neste aspecto Edgardo Berg coloca o seguinte: “Sus textos son realistas en el sentido que intentan mostrar el funcionamiento social de la ilusión y sus textos son verdaderos tratados del hacer creer. La imitación, la copia no es ya entendida como mimesis sino como fraude, como el lugar de la enunciación donde se encuentra el régimen económico y el régimen del deseo. No hay nada real representado, sino la puesta en escena de la máquina retórica que alimenta la sociedad. Sus textos captan el núcleo secreto del mundo moderno: el impacto de las ficciones sociales, la manipulación de la creencia, la fabricación de los hechos.” (2006, s.p.)

mariposa no desaparece “[...] en la llama de una vela, sino para hacer de su ausencia un largo transporte psíquico, una obsesión, una supervivencia, un deseo reconfigurado” (2009, p. 29).

Como será possível, no texto arltiano a invenção/re-invenção no jogo? Novamente, o proteico texto *A imagem borboleta* proporciona-nos uma passagem que poderia servir como chave de leitura. Didi-Huberman expressa, a propósito de uma visão de Walter Benjamin, que *“quería convertirse en una imago para que la imago le permitiera acercarse antes de que todo retornara a su lugar con el gesto fatal de la captura, por el cual el cazador volvería a ser humano y la víctima animal”* (2009, p. 59). Em nosso parecer há uma instância na qual é possível habitar o desejo (a presença-ausência). Este será, quiçá, o espaço do devir-animal deleuzeano, a intervenção do brinquedo raivoso; o que não deixaria de acontecer é a pulsão lúdica que contamina o texto. Lemos numa das *Passagens* de Walter Benjamin:

“Afirmo que a paixão pelo jogo é a mais nobre das paixões, porque ela comporta todas as outras. Uma sequência de jogadas felizes me proporciona mais prazer do que um homem que não joga poderia ter em vários anos. Você pensa que no ouro que me chega eu só vejo lucro? [...] Vejo nele as alegrias que ele proporciona y saboreio-as verdadeiramente. Essas alegrias, vivas e ardentes como relâmpagos, são rápidas demais para me tediarem. Tenho cem vidas numa só.” (GOURDON, 1860, s.p., apud BENJAMIN, 2006, p. 536)

O batacazo do caleidoscópio arltiano

O jogo é um corpo a corpo com o destino [...] Mas ele tem unhas de diamante, é terrível; proporciona quando lhe apraz, miséria e a vergonha; é por isso que o adoramos. A atração do perigo subjaz a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer misturado com o medo embriaga.

E o que há de mais terrível que o jogo? Ele dá e tira. Suas razões não são nossas razões. Ele é mudo, cego e surdo. Pode tudo. É um deus.

Anatole France

Se há um objeto deslumbrante e popularíssimo que está cruzado pela ciência, a arte e o jogo –provavelmente com alguns traços do denominado “brinquedo científico”⁹⁵ de Baudelaire– sem sombra de dúvidas seria o caleidoscópio⁹⁶. O caótico kalos⁹⁷ arltiano tentaria se construir a força de assaltos, desloques, rupturas. A organização anárquica de uma suma de fracassos inventaria uma imagem possível do mundo arltiano. O olhar de Silvio Astier manipula o mundo urbano na procura de uma imagem que sempre se apresenta como mutável. O que interessa no caleidoscópio é a próxima imagem, a presente manifesta-se ininterruptamente, de modo difuso, interpelada pelos fantasmas da imagem precedente e a futura –na verdade a imagem presente para Silvio Astier está sempre diferida –como no caleidoscópio. Tratar-se-ia, acaso, de uma constante tentativa de imagem dialética em termos benjaminianos? Ou melhor, o artifício da imagem do caleidoscópio arltiano: que funciona como desejo (que movimenta o aparelho); que obra como invenção (a combinação motivada de peças) e que opera como contínua traição (nenhuma imagem é suficiente). Na destruição do jogo anterior assentam-se as condições do próximo jogo, em uma repetição –no caso própria da circularidade do caleidoscópio–

⁹⁵ Jean Baudrillard diz em um trabalho titulado *El sistema de los objetos*: “Vértigo de la ilusión de las energías encadenadas en los símbolos mismos de dominio del mundo que son los objetos técnicos. Esta postulación contradictoria de vencer a la fatalidad y de provocarla es lo que se refleja en el orden económico de producción, el cual, aunque produzca sin cesar, no puede producir sino objetos fragilizados, disfuncionales en parte, condenados a una muerte rápida, que de tal manera laboran por su destrucción al mismo tiempo que por su producción.” (1969, p. 150)

⁹⁶ D. Brewster foi inventor deste instrumento em 1817. O termo está composto a partir das palavras gr. καλός « belo », εἶδος « forma, aspecto » e σκοπεῖν «olhar».

⁹⁷ Ver nota 99.

inesgotável. Todo se sutura com o fio do jogo: o caleidoscópio é jogo. Diz por sua parte Michele Aynesworth a respeito da mutabilidade continua que percebemos na primeira novela de Arlt:

Mad Toy presents a kaleidoscope of color, tone, and mood, now lyrical, now ironic, now earthy, now reportorial, now heroic, now hardboiled. Language varies from the relatively cultured idiom of the narrator to the dialects and street slang of the novel's many colorful characters, including Silvio, the narrator's younger self. (AYNESWORTH, 2002, p. 3)

A partir destas considerações, a figura do “batacazo”⁹⁸, que em termos de Roger Caillois formaria parte da sub-categoria do jogo denominada *alea*⁹⁹, é uma sorte¹⁰⁰ de golpe inesperado –muitas vezes associado ao êxito– que traria a fortuna e com ela a mudança da vida do jogador. De acordo com nossas conceituações a figura do “batacazo” além de manifestar o tradicional golpe¹⁰¹ de sorte –sempre associado à dimensão do dinheiro– poderia ser resignificada e jogada como golpe de reconfiguração do espaço e das suas possibilidades no espaço literário, porque, como enuncia Blanchot: “*la suerte no acaece más que por el juego. Y el juego no está destinado a nadie en particular.*” (1994, pp. 55-56) Voltemos agora à lógica do caleidoscópio –acaso terá lógica? O “batacazo”¹⁰² funcionaria como fortuna que movimenta o caleidoscópio

⁹⁸ Batacazo: s. (en las carreras de caballos). Triunfo inesperado. [...] También, por extensión, dicese de un golpe de suerte, de ganancia inesperada. (CASULLO, 1986, p. 36)

⁹⁹ *Alea*: “Es este el nombre del juego de dados en latín. Lo tomo aquí para designar, en oposición exacta al *agon*, todos los juegos basados en una decisión que no depende del jugador, sobre la cual no podría éste tener la menor influencia y en que, por consiguiente, se trata mucho menos de vencer al adversario que de imponerse al destino.” (CAILLOIS, 1986, p. 48).

¹⁰⁰ Maurice Blanchot ensaia o paradoxo da existência da sorte nas seguintes palavras: “«Tengo suerte.» Fórmula tan fuerte como descarada, pues la suerte desposee y desaprofia. Lo cual, ¡jugador que pretendes hablar en nombre del juego!, vendría a decir: poseo lo que desposee, siendo la relación de desposesión. Lo que viene a decir que no hay suerte para la suerte y que la única suerte residiría en esa relación anónima que, a su vez, no podría ser llamada suerte o sólo aquella suerte que no acaece, y con la que lo neutro jugaría dejando que ésta se burle de él.” (1994, p. 56)

¹⁰¹ Por outra parte o *batacazo* tem conotações musicais, mais especificamente percussivas. Diz o Dicionário de Percussão: “Termo espanhol. Outro nome para o golpe dado com a “mão” aberta no “atabaque”, chamado na cultura Ioruba de “*banto mbatá*” (Cuba, Am. Central). (FRUNGILLO, 2002, p. 34)

¹⁰² Diz David Vinas em relação ao motivo do “batacazo” em Arlt: “hay otra lectura posible sobre el tema de los inventos que va más allá de seducir o deslumbrar a quien sea; y es la idea

artliano de um modo intempestivo e com entintes sempre arrebatadores. É importante dizer que nossa crítica não está à procura de alguma configuração exata ou oculta entre as partes movimentadas, simplesmente no momento em que restos combinam-se de maneira *aleatória* a partir de um espaço delimitado, com peças postas em jogo e que são, a sua vez “o jogo”. Por outra parte, dito brinquedo configura-se no movimento, no trânsito, na perduração que está menos conectada com a fascinação da disposição caótica dos restos, do que com a impossibilidade de outorgar ao operador da máquina uma imagem primordial ou concluída. O que não cessa de funcionar é uma fascinação do movimento análoga à imagem-borboleta que propõe Didi-Huberman: intuição que se dá em voo, em um abrir e fechar de asas, sempre preterindo uma imagem pretensamente total; apenas um intervalo que convida a continuar na contemplação. Imagem que –isso é extensível ao texto, claro– morre na pretensão de fixá-la para ver-ler. No caso do brinquedo caleidoscópico, baste investi-lo de algum tom de seriedade, correção ou moralismo para encontrarmos com umas quantas contas desluzidas e um triângulo de espelhos capaz só de multiplicar suas arestas vazias.

Por outra parte, um aspecto sedutor do objeto lúdico indagado é que as peças do jogo são menos das que aparentam ser, embora postas em jogo já não seja possível distinguir entre “originais” e cópias. Há uma sorte de pacto entre observador e objeto, na acomodação dos espelhos, uma lógica, novamente, extensível à leitura e os leitores, quem –como em nosso caso particular– co-operam um “batacazo” no texto e re-configuram as peças dispostas pelo narrador na procura de sua fortuna leitora ou crítica, ou melhor, de recepção.

Em *La imagen-malicia*¹⁰³, Didi-Huberman resgata e põe em funcionamento as consequências do caleidoscópico enquanto prótese de leitura, o agir da criança a respeito do jogo através de Baudelaire com as teorizações de Walter Benjamin para ensaiar uma teoria capaz de articular e revisar a história, a imagem e o tempo.

Desta maneira, tanto neste “brinquedo científico”, quanto em uma obra literária ou uma leitura dessa obra, não existe uma imagem

del batacazo, que también es característica de la clase media argentina. ¿Cuántos millones de personas juegan y siguen jugando a la lotería? Mi tía me decía siempre: «Este año ganamos la grande»; y era la típica mujer de clase media casada con un artesano. El batacazo resume la idea de «hacer la América».” (VIÑAS, 1998, p. 80)

¹⁰³ Ver o capítulo de Georges Didi-Huberman. *Caleidoscopio e rompecabezas: el tiempo se lanza como un bretzel...* In: *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, pp. 181-213.

originária, no sentido de fundação, começo ou pureza. Antes de levar o aparelho ao olho, já há uma imagem. Uma imagem ininteligível pelo inacessível. No momento em que o observador toma o aparelho, a imagem já mudou. A imagem presumivelmente presente é uma recombinação (remontagem) de um resto jamais acessado.

Arlt com Baudelaire: a moral do brinquedo raivoso

*Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait,
agitait et secouait dans une boîte grillée,
c'était un rat vivant !*

Charles Baudelaire

Se a experiência de movimentar a obra de arte a partir do jogo sustenta parte de nossa tentativa crítica, lemos com Baudelaire¹⁰⁴ que o

¹⁰⁴ Em relação ao contato de Roberto Arlt com Baudelaire –ou seja melhor dizer, o contato entre Silvio Astier e Baudelaire– é interessante assinalar o caráter inventivo, é aqui as duas acepções da palavra “inventar” funcionariam para explicitar a maquinação que também está presente no momento da citação de obras literárias. Fernando Sorrentino observa que “cuando se perpetra el robo en la biblioteca de la escuela, Enrique Irzubeta y Silvio Astier (“Los ladrones” del capítulo I) revisan los libros. Encuentran *Charles Baudelaire. Su vida*; Silvio lee en voz alta:

Yo te adoro al igual de la bóveda nocturna / ¡oh! vaso de tristezas, ¡oh! blanca taciturna, / [...] y vamos a los asaltos, vamos, como frente a un cadáver, un coro de gitanos.

Baudelaire había escrito:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, / O vase de tristesse, ô grande taciturne, / [...] Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts, / Comme après un cadavre un cœur de vermisseaux [...].

Teodosio Muñoz Molina prologó y anotó otra edición de *El juguete rabioso* (Buenos Aires: Espacio, marzo de 1993). Como la versión española es absurda, Muñoz Molina aporta, al pie de la página 70, su propia traducción. Es evidente que *Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts* tiene más afinidad con “me adelanto al ataque y trepo en los asaltos” que con “y vamos a los asaltos, vamos”; además, el vocablo francés *grande* no significa ‘blanca’ sino ‘grande’, y *vermisseaux* quiere decir ‘gusanos’ y no ‘gitanos’. Muñoz Molina comenta: «Resultado imposible imaginar a Baudelaire llamando “blanca taciturna” a la Duval, su amante mulata, a quien iban dirigidos estos versos. Versos, por supuesto, carentes de sentido, lo que no impide que Silvio comente: *-Che, ¿sabés que esto es hermosísimo?*» Muñoz Molina atribuye los dislates a “las pésimas traducciones que corrían en la época”. Sin dejar de admitir tal posibilidad, creo que, en este caso puntual, el lector es más culpable

nexo entre a vida e a arte é liberado a partir do jogo, mais especificamente, por intermédio do contato com o brinquedo (BAUDELAIRE, 1868, p. 143). De alguma maneira, no brinquedo estaria a “bactéria”¹⁰⁵ da arte. Esta última tentaria funcionar num deslocamento que vai desde o objeto até sua manipulação. Em uma operação que poderíamos denominar metonímica, por colocar um conceito afim para nossa exemplificação, em um duplo movimento que não acaba na ocupação por parte da função no lugar do objeto, senão que operaria mais uma volta de parafuso, se deslocando das funções tradicionais para re-inventar o objeto. O crítico Blas Matamoro escreve:

Arlt nos propone una de las incontables definiciones que admite la obra de arte: ser un rabioso juguete. [...] Es decir que toma un instrumento y le quita sus funciones normales para convertirlo en otra cosa. [...] Esta cosa [...] se subleva de modo enrabiado contra su autor y sus lectores. Le estalla en las manos, los obliga a

que el traductor. Por la fecha de publicación (1926) de la novela, supuse que Arlt citaba por la clásica traducción de Eduardo Marquina (*Las flores del mal. Poesías*, Madrid, 1905), traducción que, según creo, es la única anterior a *El juguete rabioso*. En la biblioteca de la Academia Argentina de Letras pude consultar este libro y comprobé que las *Poesías* están “precedidas de una noticia biográfica por Teófilo Gautier”, información que me remite al libro que Arlt menciona como *Charles Baudelaire. Su vida*. Luego verifiqué coincidencias y divergencias respecto de los cuatro versos consignados por Arlt. En la página 127 don Eduardo tradujo con estos alejandrinos:

Te adoro, como adoro la bóveda nocturna. / ;Oh, vaso de tristezas, oh, blanca taciturna! [...] Yo renuevo el ataque y los asaltos vanos, / como frente a un cadáver un coro de gusanos.

Vemos que son licencias de Marquina poner ‘blanca’ por *grande* y, con el fin de encontrar rima para ‘gusanos’, adjetivar con ‘vanos’ a los asaltos. En este punto, ya no me cabe la menor duda de que Arlt leyó el poema de Baudelaire en la edición madrileña de 1905. Por desgracia, citó sin verificarla, con desmemoria y error, y tal vez sin entenderla demasiado, la traducción de Marquina: el primer verso, con una ligera variante, reproduce la misma idea; el segundo es igual, con su injustificable ‘blanca’; “y vamos a los asaltos, vamos” es un decasílabo que se inmiscuye en los alejandrinos, y donde Arlt confundió el vano ‘vanos’ de Marquina con una suerte de epanadiplosis entusiasta (“vamos [...] vamos”), con reminiscencias de estribillo futbolístico; en el último, los ‘gitanos’ expulsaron a los ‘gusanos’. (SORRENTINO, 2006, s.p.)

¹⁰⁵ Escolhemos o termo “bactéria”, por sua relação com a idéia de contato, contágio, contaminação, frente às formas “germe” ou “causa”, claramente associadas à noção de origem.

ponerse activos, defenderse o complicarse con el curioso artefacto. (2003, s.p.)

Entretanto, a nosso ver, o texto *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, não exporia só isso; surge na própria narrativa uma problematização dessa passagem –ou quase fusão– entre o jogo e a arte. Na obra de Arlt, o jogo se apresenta tanto como operação, quanto como refúgio da invenção artística. A raiva do brinquedo –a fúria potencial da arte– se manifesta como sintoma da escrita na obra arltiana. Os cortes, a saber, traições da escrita mesma a qualquer lógica narrativa ordenada ou harmônica, funcionam como investidas que atravessam o personagem e deslocam o fluxo narrativo.

Outra vez, a submissão da arte por força do trabalho para sustentar a vida elementar posterga a pulsão do jovem inventor, do rudimentar artífice. Porém, o texto é prolífico em constelações que envolvem a dimensão artística, sua cromática e os instrumentos que a constroem:

Con un pretexto u otro, Enrique llevaba el muchacho a la vidriera de la calle, para que le cotizara precio de ciertos artículos, y si no había gente en el despacho yo prontamente abría una vitrina y me llenaba los bolsillos de cajas de lápices, tinteros artísticos, y sólo una vez pudimos sangrar de su dinero a un cajón sin timbre de alarma, y otra vez en una armería llevamos un cartón con una docena de cortaplumas de acero dorado y cabo de nácar. (ARLT, 1993, p. 46)

Por outra parte, pode se ler que Baudelaire esgrima uma sorte de ruptura entre o mundo da infância e o adulto¹⁰⁶, que é análoga, a nosso entender, à que se dá entre ilusão¹⁰⁷ e cultura –o mundo não-sério/sério respectivamente–, entre a transgressão e a norma. Esta crise condensar-se-ia e absorver-se-ia na imagem e no texto “brinquedo raivoso”. Por outra parte, as leituras de *El juguete rabioso* que puseram,

¹⁰⁶ Lembremos que no começo do ensaio, Baudelaire justapõe o mundo maravilhoso dos brinquedos ao desencontro com o mundo adulto. No momento que a senhora Panckoucke insta a que o pequeno Baudelaire escolha um brinquedo de sua sala mágica, o menino pega o mais belo e caro. A mãe indignada pela indiscrição do menino, fala para ele que procure um brinquedo menos pretensioso. (1898, p. 139)

¹⁰⁷ Como coloca Huizinga, na etimologia da palavra ilusão, do latim *in-ludere* está a pertinente noção para nosso trabalho “em jogo”.

por exemplo, o acento na falta da figura paterna no lar de Silvio Astier, para operar a partir desse lugar uma maquinaria crítica da obra, também poderiam se nutrir do elemento lúdico para conjurar o tom contraproducente da ausência e da falha. Pensemos no valor da ruptura para poder funcionar essa falta. Duvignaud, na tentativa de refletir sobre “o jogo do jogo”, aprofunda no valor simbólico da doação¹⁰⁸ do brinquedo, em outras palavras, o laço de união, por exemplo, entre quem dá e quem recebe. Os argumentos de Duvignaud começam seu tecido com a percepção de que “*el juguete no se reduce al juego*”¹⁰⁹ (1982, p. 45) – questão que compartilhamos desde Baudelaire: “*Ils jouent sans joujou*” (1895, p. 142) . Mais adiante, Duvignaud expressa desde as palavras do etnólogo Robert Jaulin que o brinquedo é um objeto de dominação por parte do adulto que o doa, e que a destruição do elemento propiciaria, de alguma forma, o corte dessa subjugação, esta vez por parte do recebedor. Diz Jaulin:

El juguete es, antes que nada, un regalo. Mediante ese regalo, el adulto trata de penetrar en el mundo perdido de su propia niñez, que proyecta sobre el joven. El adulto se ofrece a sí mismo una distracción mediante una especie de operación mágica. Incluso se hace perdonar su edad, su incomprensión y hasta una culpabilidad cuyas razones pueden ser diversas. (JAULIN, 1979, apud DUVIGNAUD, 1982, pp. 45-46)

Agora bem, a distinção que tenta elucidar Duvignaud entre brinquedo e jogo é propícia para nosso trabalho, mais uma vez, como a oportunidade de refletir em torno ao brinquedo raivoso. Para o autor de *O jogo do jogo* o brinquedo funciona como dom¹¹⁰, por quanto “*implica un reconocimiento o [...] una sumisión [...] pasajera.*” (1982, p. 46) Será possível pensar que essa falta-falha opera uma distância progressiva, um hiato social que começa a permear os objetos – metamorfose e fusão dos próprios sujeitos? Além disso, um corte abrupto entre o mundo da infância e do adulto instalaria, também, outra

¹⁰⁸ Sem sombra de dúvida alguma isso se conecta com as teorizações de Marcel Mauss a respeito da dádiva e o potlach. Ver MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*.

¹⁰⁹ Mais adiante, o pensador francês deixará de matizar sua sentença para dizer diretamente: “[...] *el juguete no es el juego [...]*” (1982, p. 46).

¹¹⁰ Para explodir as repercussões de esta conceituação ver *O ensaio sobre a dádiva* de Marcel Mauss.

problemática arltiana através do proteico brinquedo raivoso. Por outra parte, a raiva –se existisse e adquirisse forma– seria contra a normalização da imaginação, frente ao mundo, por exemplo, do trabalho, que aboliria o tempo para sonhar: uma condenação constante ao mundo do ócio criativo.

Walter Benjamin no texto *História cultural do brinquedo* abre ainda mais a brecha, porquanto o avanço da modernidade atingiria menos os objetos lúdicos –agora convertidos apenas em espaços capazes de contê-los– do que as artes e os agentes dessas práticas. O brinquedo, por conseguinte, cresceria com a força e o tamanho das coisas que presumia apenas sugerir à imaginação.

[...] na segunda metade do século XIX, [...] percebe-se como os brinquedos se tornam maiores, vão perdendo aos poucos o elemento discreto, minúsculo, sonhador. [...] Então a criança ganha o próprio quarto de brinquedos, somente então uma estante na qual pode, por exemplo, guardar os seus livros separados dos livros pertencentes aos pais [...]. Uma emancipação do brinquedo põe-se a caminho; quanto mais a industrialização avança, tanto mais decididamente o brinquedo se subtrai ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais. (BENJAMIN, 2002, pág. 91-92).

Silvio é um artista-inventor –nós diríamos, também, construtor, posto que muitas vezes agencia elementos preestabelecidos– e sua fama no bairro começa com a fabricação de um canhão¹¹¹. Assim sendo, este objeto é descrito com a ênfase, detalhe e esportezza de um jovem que apresenta sua obra acabada:

Mi culebrina era hermosa. Cargaba proyectiles de dos pulgadas de diámetro, cuya carga

¹¹¹ Silvio Astier narra a construção do seu brinquedo artesanal desta maneira: “A ciertos peones de una compañía de electricidad les compré un tubo de hierro y varias libras de plomo. Con esos elementos fabriqué lo que yo llamaba una culebrina o “bombarde”. Procedí de esta forma: En un molde hexagonal de madera, tapizado interiormente de barro, introduje el tubo de hierro. El espacio entre ambas caras interiores iba relleno de plomo fundido. Después de romper la envoltura, desbasté el bloque con una lima gruesa, fijando al cañón por medio de sunchos de hoja de lata en una cureña fabricada con las tablas más gruesas de un cajón de kerosene.” (ARLT, 1993, pág. 38-39)

colocaba en sacos de bramante llenos de pólvora. Acariciando mi pequeño monstruo, yo pensaba: —Este cañón puede matar, este cañón puede destruir— y la convicción de haber creado un peligro obediente y mortal me enajenaba de alegría. (ARLT, 1993, p. 39)

Em relação à destruição, Benjamin, em um escrito intitulado *O caráter destrutivo*, joga alguns sinais que ajudariam a pensar o fenômeno da invenção no ato da destruição e, por que não, a necessidade de um espaço novo para promover o jogo, tanto como as concomitâncias com o agir de Silvio Astier na cidade, uma constante fissura de caminhos:

“O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte do que qualquer ódio. O caráter destrutivo é jovem e sereno. Pois destruir rejuvenesce, porque afasta as marcas de nossa própria idade; reanima, pois toda eliminação significa, para o destruidor, uma completa redução, a extração da raiz de sua própria condição. O que leva a esta imagem apolínea do destruidor é, antes de mais nada, o reconhecimento de que o mundo se simplifica terrivelmente quando se testa o quanto ele merece ser destruído.” (BENJAMIN, 1986, pp. 187-188)

É curioso notar, assim mesmo, que a ideia de morte e destruição, nesse caso, é “inofensiva” em termos positivos, não traz consequências, funcionaria como um simulacro e como parte do jogo desenvolvido por Silvio Astier. Os artifícios violentos obrariam como açoitadas de catch¹¹² —não obstante isso bata como um “*cross a la*

¹¹² Roland Barthes no ensaio *O mundo do catch*, que ele mesmo destaca como a arte da simulação, escreve: “Muita gente acha que o catch é um esporte ignóbil. O catch não é um esporte, é um espetáculo, e é tão ignóbil assistir a uma representação da Dor no catch como ao sofrimento de Arnolfo ou de Andrômaca. [...] O verdadeiro catch, impropriamente chamado catch-amador, realiza-se em salas de segunda classe, onde o público adere espontaneamente à natureza espetacular do combate, como o público de um cinema de bairro. Essa mesma gente, em seguida, indigna-se pelo fato de o catch ser um esporte falseado (o que, aliás, deveria restringir a sua ignomínia). O público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa — e ele tem toda a razão. Entrega-se à primeira virtude do espetáculo: abolir

mandíbula”¹¹³. É um poder interior que cresce, ainda quando o mundo diário do protagonista pareça cair. Nesta mesma linha, também, Jean Duvignaud coloca que “*existen luchadores que se enfrentan sin violencia, desvían los golpes en una especie de danza metafórica. [...] Equilibrar los movimientos de los adversarios que se respetan el uno al otro. La agresividad guerrera se ha desviado, borrado*” (1982, p. 33). Não há uma gota de sangue na obra, mas as imagens estão povoadas de efetiva crueza. A imaginação e a ilusão arltiana são instrumentos tão poderosos e aguçados como os usados na vida comum. Essa poderosa estratégia cresce em termos de expectativas, de fantasia; assim mesmo, mais uma vez, o novo brinquedo revela a íntima conexão com o jogador e a metamorfose que outorga sempre a possibilidade de ser outro:

El día que ensayamos el cañón fue famoso. Entre un macizo de cinacina que había en un enorme potrero en la calle Avellaneda antes de llegar a San Eduardo, hicimos el experimento. Un círculo de muchachos me rodeaba mientras yo, ficticiamente enardecido, cargaba la culebrina por la boca. Luego, para comprobar sus virtudes balísticas, dirigimos la puntería al depósito de cinc que sobre la muralla de una carpintería próxima la abastecía de agua. Emocionado acerqué un fósforo a la mecha; una llamita oscura cabrilleó bajo el sol y de pronto un estampido terrible nos envolvió en una nauseabunda neblina de humo blanco. Por un instante permanecimos alelados de maravilla: nos parecía que en aquel momento habíamos descubierto un nuevo continente, o que por magia nos encontrábamos convertidos en dueños de la tierra. (1993, p. 39-40)

qualquer motivo ou consequência; o que lhe interessa é o que se vê, e não no que crê. [...] O espectador não se interessa pelo progresso de um destino, mas espera a imagem momentânea de certas paixões. O catch exige, portanto, uma leitura imediata de significados justapostos, sem que seja necessário ligá-los.” In: Barthes, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, pág. 14-15 .

¹¹³ Expressão de Roberto Arlt que aparece no prólogo à obra *Los lanzallamas* e que já há funcionado quase como manifesto ou uma definição própria da escrita do escritor argentino por parte da crítica: “[...] El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad literos que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen”. In: Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Novelas completas. Buenos Aires: Losada, pág. 385.

Em outra passagem do ensaio baudelairiano acerca do brinqueado, o autor destaca o poder simbólico do jogo como configuração de práticas e cenários complexos, por exemplo, no sentido da prática bélica dos adultos. O que surpreende a Baudelaire a respeito de quem brinca é a possibilidade de inventar na solidão¹¹⁴ um mundo de relações e valores a partir de elementos ínfimos e triviais; além disso, destaquemos um tema que traz uma das coisas mais significantes em termos de jogo e que permeia à literatura arltiana, a saber, que a ideia de vitória é sempre incerta:

Et les enfants qui jouent à la guerre ! non pas dans les Tuileries avec de vrais fusils et de vrais sabres, je parle de l'enfant solitaire qui gouverne et mène à lui seul au combat deux armées. Les soldats peuvent être des bouchons, des dominos, des pions, des osselets; les fortifications seront des planches, des livres, etc., les projectiles, des billes ou toute autre chose; il y aura des morts, des traités de paix, des otages, des prisonniers, des impôts. J'ai remarqué chez plusieurs enfants la croyance que ce qui constituait une défaite ou une victoire à la guerre, c'était le plus ou moins grand nombre de morts. Plus tard, mêlés à la vie universelle, obligés eux-mêmes de battre pour n'être pas battus, ils sauront qu'une victoire est souvent incertaine, et qu'elle n'est une vraie victoire que si elle est pour ainsi dire le sommet d'un plan incliné, où l'armée glissera désormais avec une vitesse miraculeuse, ou bien le premier terme d'une progression infiniment croissante. (BAUDELAIRE, 1868, p. 142-143)¹¹⁵

¹¹⁴ “El carácter destructivo hace su trabajo y sólo evita el creador. Así como el que crea, busca para sí la soledad, tiene que rodearse constantemente el que destruye de gentes que atestigüen su eficiencia.” (BENJAMIN, 1989, p. 160)

¹¹⁵ “E os meninos que jogam guerra! Não nas Tulherias com rifles reais e espadas reais; Falo da criança solitária, que governa e carrega-se apenas a combater dois exércitos. Os soldados podem ser blocos, dominó, peões, tabas; as fortificações serão tabelas, livros, etc.; Os reservatórios, mármores ou qualquer coisa; haverá mortos, tratados de paz, prisioneiros, reféns e impostos. Eu observei em várias crianças a crença de que o que constituía uma derrota ou vitória na guerra era o maior ou menor número de mortos. Mais tarde, incorporados na vida universal, obrigados eles mesmos a lutar para não serem derrotados, eles vão aprender que uma vitória muitas vezes é incerta, e que não é uma verdadeira vitória mais que quando ela é a

A seriedade, característica antitética do jogo, é ocupada pelo espaço do dinheiro¹¹⁶. Por essa causa, o personagem arltiano enuncia lúdicamente para desacreditá-lo: “*Así vivíamos días de sin par emoción, gozando el dinero de los latrocinios, aquel dinero que tenía para nosotros un valor especial y hasta parecía hablarnos con expresivo lenguaje*” (ARLT, 1993, p. 52).

Mais adiante, no mesmo ensaio ao qual fizemos referência, Baudelaire faz uma espécie de taxonomia do brinquedo. Na divisão que ele propõe destacam-se os “brinquedos bárbaros ou primitivos”¹¹⁷; os brinquedos vivos¹¹⁸; os “brinquedos científicos”¹¹⁹; até chegar à última categoria de “brinquedos com alma”. O interessante é que a maquinaria exposta no romance arltiano perpassa estas três divisões. Os brinquedos científicos, aqueles dos quais Baudelaire decide não entrar na discussão em termos de bons ou maus, são caros a Silvio Astier-inventor, mesmo que sua condição social faça com que sua inventiva obre a partir de elementos simples e rudimentares, que o inclinam ao grupo de brinquedos bárbaros. Em última instância, a possibilidade de pensar um

cimeira de um plano inclinado, por onde o exército se escorregará com velocidade milagrosa, ou o primeiro termo de uma progressão infinitamente crescente.” (tradução nossa)

¹¹⁶ “¿Estás triste, mamá?

—No —contestó.

De pronto: — ¿Querés que lo hable al señor Naydath? Podés aprender a ser decorador. ¿No te gusta el oficio?

—Es igual.

—Sin embargo, ganan mucho dinero...

Me sentí impulsado a levantarme, a cogerla de los hombros y zamarrearla, gritándole en las orejas: — ¡No hable de dinero, mamá, por favor...! ¡No hable... cálese! Comprendió mi silencio agrio, y el alma se le cayó a los pies. Quedóse alelada, más pequeña, y sin embargo estremecida del rencor que aún le gritaba por mis ojos:

—¡No hable de dinero, mamá, por favor... no hable... cálese!” (ARLT, 1993, pág. 77).

¹¹⁷ Em relação ao brinquedo bárbaro ou primitivo, escreve Baudelaire: “Et même, analysez cet immense mundus infantin, considérez le joujou barbare, le joujou primitif, où pour le fabricant le problème consistait à construire une image aussi approximative que possible avec des éléments aussi simples, aussi peu coûteux que possible [...] C'est le joujou à cinq sous, à deux sous, à un sou. - Croyez-vous que ces images simples créent une moindre réalité dans l'esprit de l'enfant que ces merveilles du jour de l'an, qui sont plutôt un hommage de la servilité parasitique à la richesse des parents qu'un cadeau à la poésie enfantine?” (1853, pág. 143-144)

¹¹⁸ Nesta passagem, Baudelaire faz intertexto com outro escrito de sua autoria, *O brinquedo do pobre*. O texto forma parte dos poemas em prosa contidos no livro *O spleen de Paris* (1869).

¹¹⁹ A respeito do brinquedo científico, escreve Baudelaire: “Il est une espèce de joujou qui tend à se multiplier depuis quelque temps, et dont je n'ai à dire ni bien ni mal. Je veux parler du joujou scientifique. Le principal défaut de ces joujoux est d'être chers. Mais ils peuvent amuser longtemps, et développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants. (1853, pág. 145-146)

“brinquedo com alma” em Roberto Arlt seria articular uma aparelhagem que acaba movimentando um brinquedo raivoso.

As invenções de Silvio Astier podem se comportar como brinquedos, no sentido que eles fogem dos usos presumivelmente sérios, em termos de conduta social aceitável. Pensemos, para exemplificar, em alguns de seus inventos: seus canhões, seu assinalador automático de estrelas fugazes, sua máquina de escrever que alguém dita, etc. O que se inventa poderia pertencer aos brinquedos científicos de Baudelaire, sobretudo por sua exaustiva explicação de funcionamento —uma complexidade que põe em tensão a humilde condição social do inventor—; detalhes que funcionam como uma desesperada tentativa que legitime a imaginação, que incessantemente é posta a prova¹²⁰ pelo mundo adulto, pelos chefes, as instituições; em suma, a esfera do poder:

[...] *Yo soy medio inventor, me hubiera encontrado en mi ambiente.*

— *¿Y qué ha inventado usted? Pero entre, siéntese —habló un capitán incorporándose en el sofá.*

Respondí sin inmutarme: —Un señalador automático de estrellas fugaces, y una máquina de escribir en caracteres de imprenta lo que se le dicta. Aquí tengo una carta de felicitación que me ha dirigido el físico Ricaldoni.

No dejaba de ser curioso esto para los tres oficiales aburridos, y de pronto comprendí que les había interesado.

—*A ver, tome asiento —me indicó uno de los tenientes examinando mi catadura de pies a cabeza—. Explíquen sus famosos inventos. ¿Cómo se llamaban?*

¹²⁰ Em outra ocasião, não só é avaliada a inventiva de Silvio Astier, senão que é instada a funcionar de maneira prática, é dizer, de modo tal que o objeto inventado tenha uma finalidade específica. Sirva para alguma coisa: “—El amigo Demetrio me ha dicho que ha inventado usted no sé qué cosas. Por los cristales de la mampara penetraba gran claridad solar, y un súbito recuerdo de miseria me entristeció de tal forma que vacilé en responderle, pero con voz amarga lo hice.

—Sí, algunas cositas... un proyectil señalero, un contador automático de estrellas...

—Teoría... sueños... —me interrumpió restregándose las manos—.

Yo lo conozco a Ricaldoni, y con todos sus inventos no ha pasado de ser un simple profesor de física. El que quiere enriquecerse tiene que inventar cosas prácticas, sencillas” (ARLT, 1993, p. 97).

—Señalador automático de estrellas fugaces,
señor oficial. (ARLT, 1993, p. 120-121)

Esse último invento referido, o assinalador automático de estrelas fugazes, além de mostrar um golpe de originalidade –análogo quicê á operação do caleidoscópio– já que quem inventa imagina um objeto antes desconhecido, apresenta um movimento, pelo menos, duplo. Por uma parte, a noção de inutilidade que traz em termos práticos ou úteis para o cotidiano, e, por outra, já dentro da especificidade do invento de Astier, o elemento da fugacidade, aparelhariam uma imagem-agir análoga às borboletas ou os vaga-lumes por meio dos quais Didi-Huberman faz dispositivos para pensar, entre outras coisas, a noção de desejo, a ética e a política. Além disso, um aparelho dessa natureza estaria convertendo uma caracterização: *alea* em *ilinx*¹²¹, ou melhor, as fundindo. Estaria tentando, entre outras possibilidades, uma condensação do acaso, que lhe provocaria ao manipulador uma vertigem de fazer um traço –por meio desse *computare*– com as descontinuações que pressupõe a fugacidade.

Ao mesmo tempo, há uma apreciação muito atraente que coloca o texto baudelairiano em relação à interação jogador/brinquedo. O personagem age sobre o seu brinquedo¹²², é movimentado a escolher o objeto a partir do desejo, entre outras forças (BAUDELAIRE, p. 145). Isso pode se conectar novamente com a ideia de desejo enquanto produção. O desejo movimenta(-se), o personagem opera com o objeto, mas quando aquele aborda o objeto, este já foi transformado por ele. Ressaltemos que no mesmo texto Baudelaire celebra o contato que faz a imaginação quando inventa a partir de rudimentos comuns. Entretanto, o que o escritor e poeta francês não descarta –o que se comporta como uma porta aberta– é a possibilidade de que o brinquedo obre sobre quem o manipula.

Agora bem, mesmo que os embates da lógica do progresso não cessem de atingir o construto de Silvio Astier, a fuga que propõe o

¹²¹ “Un último tipo de juegos reúne a los que se basan en buscar el vértigo, y consisten en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. En cualquier caso, se trata de alcanzar una especie de trance o aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad [...] (CAILLOIS, 1986, p 58)

¹²² Diz literalmente o texto de Baudelaire: “Je crois que généralement les enfants agissent sur leurs joujoux, en d'autres termes, que leur choix est dirigé par des dispositions et des désirs, vagues, il est vrai, non pas formulés, mais très réels. Cependant je n'affirmerais pas que le contraire n'ait pas lieu, c'est-à-dire que les joujoux n'agissent pas sur l'enfant, surtout dans le cas de prédestination littéraire ou artistique.” (1853, p. 145)

discurso do personagem esquiva a norma fixada para uma vida exitosa dentro do marco social aceitável:

—No me importa no tener traje, ni plata, ni nada
—y casi con vergüenza me confesé: —Lo que yo
quiero, es ser admirado de los demás, elogiado de
los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario!
Eso no me importa... Pero esta vida mediocre...
Ser olvidado cuando muera, esto sí que es
horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado!
Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes
seguirán caminando, y la gente irá al teatro como
siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... muerto
para toda la vida. (p. 126-127)

A invocação inflamada de Silvio está unida com o desejo íntimo de não passar pela vida sem experimentar o risco de viver o próprio jogo, de pôr em jogo a vida¹²³; o esquecimento para o artista é análogo a não ter deixado sua marca, não ter obrado. O descobrimento, a invenção —e mesmo assim a traição— são os sinais de que o protagonista está vivo e preparado para batalhar contra os que “[...] *ne connaissent pas et ne permettent pas les moyens poétiques de passer le temps*” ou frente às atitudes “[...] *de personnes ultra-raisonnables et anti-poétiques*” (BAUDELAIRE, 1868, p. 147). Assim mesmo, permanece longe de nossa intenção a emboscada de pensar novamente em termos de “desejo como falta”. Lemos os desejos de Silvio Astier como tentativa desesperada de proteger seu espaço de invenção. Poderíamos dizer, nesse sentindo, que a imortalidade do personagem arltiano está na obra que sempre está se fazendo, obrando-se de um modo ou do outro em cada leitura possível: “*¡Ah, si se pudiera descubrir algo para no morir nunca, vivir aunque fuera quinientos años!*” (ARLT, 1993, p. 127)

¹²³ Assim como acontece na língua portuguesa com uma das acepções do verbo “jogar” (Houaiss, 2009), a saber, “expor à sorte, aventurar, arriscar”, em espanhol há uma expressão coloquial que versa: “jugarse la vida”, no sentido de arriscar absolutamente todo, inclusive a própria vida.

TRAIÇÃO

A traição como dilapidação da energia arltiana

Tempo e lugar da traição na obra de Roberto Arlt: um corte produtivo. Na figura da traição operaria uma sorte de descarga da energia acumulada pelo protagonista. Assim sendo, traição e jogo acoplam-se para produzir sentidos. É conveniente assinalar que a traição poderia se perceber como uma quebra das regras do jogo, neste caso, mais uma vez, extensiva ao jogo-escritura literária. Deste modo, pensamos que a dinâmica lúdica se apresenta em, pelo menos, dois níveis que funcionam simultaneamente como peças do mesmo jogo. Por um lado, o nível estrutural da obra, a armação da escrita, e, por outra parte, a ficção mesma, as ações e o périplo de Silvio Astier. Além disso, a traição entendida como uma espécie de indisciplina às regras faria funcionar o jogo desde outra perspectiva, em um novo espaço proposto. Por essa motivação, há certas relações entre a regra e a liberdade de modificá-la ou a invenção de um novo jogo a partir da transgressão das mesmas regras¹²⁴ que demarcaram o jogo “primário”. Caillois observa que no jogo estes pólos são constitutivos; ideia que percorre no mesmo estrato que os pensamentos de Deleuze (1988-89), no sentido de que não há desterritorialização sem uma busca, incessante, de territórios (reterritorialização). O movimento arltiano inclinar-se-ia a buscar espaços nos quais desenvolver o seu jogo. No caso da literatura, pareceria haver um encavalgamento de jogos na forma da própria maquinica narrativa que se organiza como “autopoiesis” ou invenção:

[...] *De pronto sin que me explicara su actitud, sacó una llave*¹²⁵, *una pequeña llave aplastada y poniéndola encima de la mesa, dejóla allí abandonada. Yo no la toqué.*

Concentrado le miraba a los ojos, él sonreía como si la locura de un regocijo le ensanchara el alma, a momentos empalidecía; bebió dos vasos de cerveza uno tras otro, enjugóse los labios con el dorso de la mano y dijo con una voz que no parecía suya:

¹²⁴ “Intereses y pasiones no se dejan dominar fácilmente en ellas [...] Son moneda corriente la violencia y la traición” (CAILLOIS, 1986, pág. 13)

¹²⁵ A chave era para abrir a caixa de seguridade da casa do Engenheiro Arsenio Vitri. Este último roubo havia sido planejado com o Rengo, e é a instância que propicia a última traição de Astier.

—*¡Es linda vida!*
Sin apartar los ojos de él, dije.
 —*Sí, la vida es linda, Rengo. Es linda. Imagínate los grandes campos, imagínate las ciudades del otro lado del mar. Las hembras que no seguirían; nosotros cruzaríamos como grandes “bacanes” las ciudades al otro lado del mar.*
 —*¿Sabés bailar, Rubio?*
 —*No, no sé.*
 —*Dicen que allí los que saben bailar el tango se casan con millonarias... y yo me voy a ir, Rubio, me voy a ir.* (ARLT, 1993, pp. 176-177)

O que desejamos salientar neste aspecto é que a operação posta em jogo pelo protagonista contamina a escritura, ou vice-versa, propiciando uma lógica de vasos comunicantes entre dinâmica do personagem e a dinâmica da escrita. Em síntese, a transgressão das leis do jogo abririam a possibilidade de inventar um jogo dentro do jogo – a confirmação do jogo:

—*Tengo que pedirte un consejo, Rubio*¹²⁶. *Vos sos muy “científico”.*
Pero por favor, ché... te recomiendo, Rubio.
Le interrumpí.
 —*Mirá, Rengo, un momento. Yo no sé lo que tenés que decirme, pero desde ya te advierto que sé guardar secretos. No pregunto ni tampoco digo.*
El Rengo depositó su sombrero encima de la silla. Cavilaba aún, y en su perfil de gavián la irresolución mental movíale ligeramente por reflejo los músculos sobre las mandíbulas. En sus pupilas ardía un fuego de coraje, después mirándome reciamente, se explicó:
 —*Es un golpe maestro, Rubio. Diez mil mangos por lo menos.*
Le miré con frialdad, esa frialdad que proviene de haber descubierto un secreto que nos puede beneficiar inmensamente, y repliqué para inspirarle confianza:
 —*No sé de qué se trata, pero es poco.* (ARLT, 1993, pp. 175-176)

¹²⁶ Com ese apelido, “Rubio”, Rengo chamava muitas vezes a Silvio Astier.

Soma-se ao exposto um dos aportes mais atraentes do pensamento de Georges Bataille (2009) quem traz a ideia de que o sujeito produz mais energia da que necessita para viver –um caso paradigmático seria o périplo de Silvio Astier. Esse excedente de energia, segundo o filósofo, se não é dissipado de alguma maneira –a proposta dele, entre outras, é pela via do excesso e da dilapidação ou gasto excessivo– essa mesma potência acabará destruindo o sujeito. Expõe, neste sentido, o pensador francês:

“[...] No tenemos la fuerza de destruir nosotros mismos la energía excedente, ella no puede ser reutilizada. Y, como un animal salvaje que no podemos domesticar, es ella quien nos destruye, somos nosotros mismos quienes padecemos las consecuencias de la explosión inevitable.”
(BATAILLE, 2009, P. 36)

Consonante com esse pensamento, o personagem arltiano, em vez de “padecer”, deliberaria “operar” em forma de traição, como liberação daquela energia indômita, abrindo passo à destruição do jogo fundado –na verdade a busca de um outro território para por em jogo seu desejo. A traição de Astier funcionaria como uma dilapidação decidida da possibilidade de obrar e triunfar em um mundo regido por uma lógica imobilizadora. Daí, então, a ação de traír em lugar da procura de um recurso que busque a coroação do jogo. Laurear –nesse espaço e nesse jogo– significaria a destruição do personagem enquanto *mimicry*¹²⁷, simulacro ou possibilidade de significados –Baudelaire, Rocambole, Napoleón–, aliás uma aceitação irremissível ao padecimento da lógica imposta pelo mandato social-cultural-económico que insta ao constante progresso ou evolução [outro jogo?]. Em relação ao progresso citado, Esteban Ponce resgata não só o impacto da luz eléctrica e os desenvolvimentos próprios de uma cidade em crescimento na literatura de Roberto Arlt, senão uma particular atenção das faces não iluminadas pelo avanço. A luz¹²⁸ poderia se entender como uma metáfora da

¹²⁷ Mimicry: “Todo juego supone la aceptación temporal, si no de una ilusión [...], cuando menos de un universo cerrado, convencional y, en ciertos aspectos, ficticio. El juego puede consistir, no en desplegar una actividad o en soportar un destino en un medio imaginario, sino en ser uno mismo un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia. [...] El sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeraamente su personalidad para fingir otra.” (CAILLOIS, 1986, p. 52)

¹²⁸ Esteban Ponce continua ensaiando em clave luminária uma poética arltiana que haveria advertido a constitutiva face escura da lua portenha do primeiro terço do século XX: “La luz eléctrica se posesionaba de cada rincón de Buenos Aires y de manera paradójica, su propio

presença –elemento formador de uma dupla que está por cima da obscuridade em uma relação assimétrica e que paradoxalmente iluminaria. Escreve Ponce:

Ni la pirotecnia del Centenario [1910] ni la luminosidad voltaica desplegada fueron suficientes para evitar los órdenes de penumbra que traía el progreso, y tampoco impidieron que el fascinado Arlt vislumbrara un más allá de esa luz. Al optimismo ciego positivista Arlt propone la densa opacidad en la que debe debatir su suerte Astier. [...] Arlt hiere de sombra la luz [...] juega a trastocar el lugar del bien y del mal, la verdad y la belleza alineados tradicionalmente en la semántica de la luz (PONCE, 2004, p. 157)

Em uma passagem do texto arltiano, a traição (a quase-queima da livraria), também poder-se-ia considerar mais uma peça deslocada do “fracasso”, embora falhe a tentativa de incendiá-la. Não é curioso, por outra parte, que no universo relacionado com os livros ou o conhecimento obre um espaço para a descrição sumamente detalhado: “*Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca [...]*.” (ARLT, 1993, p. 33); roubo da biblioteca, desejo de ser poeta: “*tratábamos nada menos que de despojar a la biblioteca de una escuela*” (1993, p. 54); “*Algunas veces en la noche, yo pensaba en la belleza con que los poetas estremecieron al mundo, y todo el corazón se me anegaba de pena como una boca con un grito*” (1993, p. 103). Em estas questões operaria uma espécie de amparo¹²⁹, uma proteção inexplicável, eventual e motivadora da discursividade; sempre alheia a algum tipo de custódia áurea que conecte o universo livresco¹³⁰ a alguma esfera superior ou divinizada.

despliegue generaba otras formas de ensombrecimiento. [...] los conventillos y las zonas suburbanas eran al mismo tiempo los escenarios de la contrapartida modernizadora, la cara opaca del progreso y el espacio ideal de germinación de conflictos sociales y de clase. Arlt se detiene ante la paradoja de esa luz que ensombrece [...] (2004, p. 158)

¹²⁹ Proteção azarosa, casual e motivadora da discursividade; sempre alheia a algum tipo de custódia áurea que conecte o universo livresco a alguma esfera superior ou divinizada.

¹³⁰ A leitura ou a conexão com o conhecimento a partir do jogo já havia sido observada por Baudelaire no seu ensaio *La moral du joujou*, e logo retomada por Didi-Huberman no capítulo

Mais uma vez, a contestação, a luta, opera por fora da consumação do ato. O conflito interior em muitas oportunidades dispostiva-se com a figura da culpa. Embora ela sempre apareça açoitando ao protagonista, em relação constante de tensão com os elementos ritualizados (amada, mãe e livros) nunca é apresentada como elemento obturador do desejo. O fluir da consciência do protagonista serve como explicitação desse contraponto. Por meio da palavra não-proferida, pela voz interna do personagem Silvio Astier, a liberação dessa energia indômita, contudo, acontece:

Después, lentamente, se dispó la liviana embriaguez. Vino una seriedad sin ton ni son, una de esas seriedades que es de buen gusto ostentarla en los parajes poblados. Y yo sentía ganas de reírme de mi seriedad intempestiva, paternal. Pero como la seriedad es hipócrita, necesita hacer la comedia de la “conciencia” en el cuartujo, y me dije: —Acusado... usted es un canalla... un incendiario... usted tiene bagaje de remordimiento para toda la vida. Usted va a ser interrogado por la policía y los jueces y el diablo... póngase serio, acusado... usted no comprende que es necesario ser serio... porque va a ir a dar de cabeza a un calabozo. Pero mi seriedad no me convencía. Sonaba tan a tacho de lata vacía. No, ni en serio podía tomar esa mistificación. Yo ahora era un hombre libre, y ¿qué tiene que ver la seriedad con la libertad? Yo ahora era libre, podía hacer lo que se me antojara... matarme si quería... pero eso era algo ridículo... y yo... yo tenía necesidad de hacer algo hermosamente serio, bellamente serio: adorar a la Vida. Y repetí: —Sí, Vida... vos sos linda, Vida... ¿sabés? de aquí en adelante adoraré a todas las cosas hermosas de la Tierra... cierto... adoraré a los árboles, y a las casas y a los cielos... adoraré todo lo que está en vos... además... decime, Vida, ¿no es cierto que yo soy un muchacho inteligente?, ¿conociste vos alguno

que fuera como yo? Después me quedé dormido.
(ARLT, 1993, pp. 111-112)

A respeito do espaço onde transcorre o novo jogo possibilitado pela traição, é preciso certa atmosfera: um recinto “paradoxalmente fechado” denominado cidade. Fechado, em um sentido de espaço propício para o jogo, como poderia se pensar um tabuleiro de xadrez, uma quadra, etc. É viável que o espaço fechado faça com que o jogo possua “uma realidade autônoma” (HUIZINGA, 2008, pág. 6). Na mesma linha que o pensador holandês, Caillois reflete, em relação ao espaço e ao jogo, que “*la separación absoluta [...] debe aislarlo del resto del espacio mientras dure la partida*” (1986, pág. 14). Assim mesmo as leis e as convenções:

[...] guían y limitan al creador. Son como las reglas del juego al que él juega. [...] Esas reglas tienen algo de arbitrario y, de encontrarlas extrañas o molestas, cualquiera está autorizado a rechazarlas [...] Al hacerlo, ya no juega al juego sino que contribuye a destruirlo. (CAILLOIS, 1986, pág. 15)

Por outra parte, não só em práticas de Astier conseguimos explicitar a vontade de jogo. Numa frase do Rengo aparece uma sorte de manifesto que trabalharia nas direções que propomos em nossa análise, a saber, em este caso via Bataille, palavras que transitam a noção de gasto improdutivo, do qual o jogo seria um dos seus expoentes. A prodigalidade do Rengo, onde a dilapidação manifesta-se em uma inversão da hierarquia corrente: o gasto em comida e vinho abundantes –excessos de sustento– distrairiam, ou melhor, conjurariam a vontade do gasto no jogo de azar:

—*Vení a comer conmigo.* [Rengo]
—*No, que en casa me esperan.* [Astier]
—*Vení, no seas otario*¹³¹, *hacemos un bife y papas fritas. Después le meto a la viola, y hay vino, un vino San Juan que da las doce antes de hora. Me*

¹³¹ *Otario*: (termo lunfardo) adj. Persona honrada pero ignorante, simple, ingênua, facilmente embaucable. [...] Úsase también como sustantivo. (CASULLO, 1986, p. 150)

*compré una damajuana*¹³², *porque plata que no se gasta se “escolaza”*¹³³. (ARLT, 1993, p. 171)

Então, que lugar operacional ocupa a figura do traidor, além da proposta do novo jogo a partir do quebre das regras preestabelecidas? Ricardo Piglia, em um livro intitulado *La argentina em pedazos*, escreve:

*El hombre engañado, escéptico, amargado, moralista sin fe, apostrofa al mundo. Traicionados, hacen de la traición en todos sus sentidos una clave para descifrar la sociedad. Traición a los valores, al pasado, traición a la pureza, al barrio, traición a los orígenes, a las jerarquías. Cambalache*¹³⁴ *sintetiza bien esa visión del mundo sostenida en la pérdida y en el engaño.* (PIGLIA, 1993, p. 79)

Ao mesmo tempo Piglia nos mostra um rincão do mundo arltiano, que dialoga, como pensamos, com algumas teorizações bataillanas, no sentido que o personagem arltiano transgride — e de alguma maneira desbarata— a economia tradicional a partir de um excesso, esta vez, em forma de falsificação. Para o escritor e ensaísta argentino a força que promove o artifício do falso seria o que sustenta ao falsificador enquanto artista. De alguma maneira, em Silvio Drodman Astier se combinam, em uma fusão excepcional, um *Homo-ludens* com um *Homo faber*. Dita questão poria em xeque a possibilidade de extremar a transitividade e a intransitividade das ações, visto que na figura de Silvio Astier aparece a forma de um alguém que com seu jogo-artifício —atravessado por ilusões e fantasias— faz ou inventa:

Para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto. Hacer dinero: Arlt toma esa frase como esencia de la sociedad y la interpreta literalmente. Hacer

¹³² Segundo o *Diccionario de uso del español* María Moliner: Damajuana (del fr. *dame-jeanne*) f. Vasija de vidrio de cuerpo voluminoso redondeado y cuello como el de una botella, a veces protegida por un revestimiento de mimbres o cañas. 1 Bombona, castaña, *garrafa.

¹³³ “Escolazar” ou “escolasar”: (termo lunfardo) v. Jugar por dinero. (CASULLO, 1986, p. 94)

¹³⁴ Em referencia ao título do famoso tango argentino de Enrique Santos Discépolo.

dinero quiere decir fabricarlo: la falsificación es la estrategia central de la contraeconomía arltiana. El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo. La falsificación es un arte de la época de la reproducción mecánica. ¿Qué es lo falso y qué es lo verdadero? Arlt piensa esa cuestión desde el dinero. ¿Cómo hacer pasar por legítimo lo que es falso? Allí concentra su poética: la falsificación es el modelo de la ficción arltiana.” (1993, p. 124)

Isto é abertamente conectável com a ideia de “invenção”¹³⁵ arltiana, posto que esse termo, tanto em língua espanhola quanto na portuguesa, é ambivalente. Significa criar, em um sentido positivo e, a sua vez, significa o oposto: mentir, engano, falsidade, fraude sobre o que se diz por verdadeiro. Estaríamos em presença de um “indecidível”, análogo ao interesse de Jacques Derrida sobre o termo *pharmakon* no *Fedro* de Platão em relação à condenação da escritura, a partir da ambivalência semântica do termo grego, a saber, significar um remédio e um veneno ao mesmo tempo (apud FERRO, 2009). Essa é mais uma dobra que converte as ações do texto de Roberto Arlt, tanto em fabricações concretas funcionadas como engano, assim como maquinações (outra acepção do termo mentira, no sentido de maquinação mental) que problematizariam constantemente as noções de verdade, bem, realidade, etc.

Em outras palavras, a invenção em *El juguete rabioso* poderia se ler tanto como traição ao que está por vir –o preestabelecido–, quanto, também, possibilidade em jogo, abertura à contingência¹³⁶. A invenção em Roberto Arlt trabalharia com esse “ir ao que vem”, o não prefixado. Posto que inventar seria arquitetar um objeto e as próprias condições que o governam, que o façam funcionar. Inventar, em esta perspectiva, seria desafiar o mundo habitual ou as leis que regem ou

¹³⁵ De acordo com o *Diccionario Houaiss*, “invenção” > 4 Derivação: por extensão de sentido, sentido figurado. Coisa imaginada que se dá como verdadeira; invencionice, fantasia. Segundo o *Diccionario de uso del español María Moliner*, “invención” > 5 Cosa inventada que el que la inventa refiere como verdadera.

¹³⁶ O verbete do *Diccionario Abagnano de filosofia* diz a respeito do termo “contingência” que [...] As coisas finitas são necessárias “para outra coisa”, já que em si mesmas são possíveis; e nesse sentido são contingentes. Essa noção não se alterou substancialmente em toda a filosofia escolástica nem na filosofia moderna [...] Ver: Contingência (verbetes) In: ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofia*. Tradução: Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

legitimam esse mundo. A coisa inventada como luta para se desatar dos códigos que a moldam na realidade do mundo diário.

A respeito da relação dos elementos que aludem à esfera económica, uma das tensões mais insistentes na novela é a que se dá em torno ao dinheiro¹³⁷. Esse elemento poderia movimentar a figura de Silvio Astier, no entanto a vontade inventora do personagem, a ávida imaginação e sua fome de conhecimento, não se nutririam nem se acabariam, de modo algum, na busca pela riqueza material nem tampouco nas coisas produzidas por uma feitura alheia a sua inventiva¹³⁸. Nesta perspectiva escreve Angel Tuninetti:

Silvio es consciente del rebajamiento a que lleva esta búsqueda desesperada de dinero, y su traición asume un carácter de rebelión, ya que a pesar de su necesidad económica, rechaza la posibilidad de obtener riquezas dos veces: las ganancias que podría haber obtenido en el robo y la recompensa que le ofrece el ingeniero. (TUNIETTI, 2008, p. 270)

O prazer seria o que costura desejo e jogo. Também tem uma interessante derivação por metáfora do termo “brinquedo” tanto em espanhol como em português: é aquilo que “não é sério”. Lembremos com Caillois que *“la gratuidad fundamental del juego es claramente la característica que más lo desacredita. Es también la que permite entregarse a él despreocupadamente y lo mantiene aislado de las actividades fecundas”* (1986, p. 7). Daí que o complexo deseante —uma máquina deseante?— que atravessaria a Silvio Astier se subsume só ao próprio movimento pela busca, pelo estado narcótico que produz uma *poiesis* constante. O desejo seria posto “em jogo” no texto arltiano.

¹³⁷ Segundo Ricardo Piglia, no estudo preliminar à edição a seu cargo de *El juguete rabioso* diz: “El dinero —podría decir Arlt— es el mejor novelista del mundo: legisla una economía de las pasiones y organiza —en el misterio de su origen— el interés de una historia donde la arbitrariedad de los canjes, las deudas, las transferencias es el único enigma a descifrar. En este sentido, para Arlt el dinero es una máquina de producir ficción, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo: primero porque para poder tenerlo hay que inventar, falsificar, estafar, ‘hacer ficción’ y a la vez porque enriquecerse es siempre la ilusión [...] que se construyen a partir de todo lo que se podrá tener en el dinero. De hecho, los personajes de Arlt no ganan dinero, se lo hacen y en ese trabajo imaginario encuentran la literatura”. (1993, p. 23).

¹³⁸ Isto se conecta com a proposta da fobia ao brilho das coisas, num sentido figurado, ao plano material da vida.

Assim como as regras são as que determinam o valor do jogo, segundo Huizinga, a sua transgressão ou a direta omissão, estaria recodificando o jogo, ou, meramente, produzindo um escorregamento para inventar uma legalidade nova que, se bem não acabaria com o jogo, o transtornaria. Como assinala o teórico holandês: “A desobediência às regras implica a derrocada do mundo do jogo” (2008, p.14). Quem sabe, os cortes produzidos pela tinta arltiana estariam trabalhando em concordância com essa desobediência, com a possibilidade de extrapolar a prática vital, fazê-la uma arte difícil de significar, um desejo que se reinventaria, que se materializaria na sua desmaterialização, ou na potência da aporia que buscamos mobilizar com a máquina arltiana. Diz Huizinga:

“[...] O jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. [...] No jogo existe alguma coisa em jogo que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. [...] Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência”. (Ibidem, pp. 3-4)

No romance arltiano revela-se uma atraente relação entre *desejo e invenção* que o desvincula de algum dramático destino de insatisfação, visto que não haveria nada, objetivamente, que satisfazer. A confusão entre necessidade e desejo se resolveria na impossibilidade de completar o segundo termo. No terreno literário as leis seriam, necessariamente, outras –diferenciação primária da feitura ficcional. A escrita mesma, autotélica¹³⁹, satisfar-se-ia no ato mesmo de contar¹⁴⁰. Diz Deleuze: “*La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible*”¹⁴¹ (2004, p.17).

¹³⁹ O Dicionário Houaiss define o autotélico/a: que não apresenta qualquer finalidade ou objetivo fora ou para além de si mesmo (p.ex., a arte pela arte).

¹⁴⁰ Em definitiva, esta força é a que acaba por ficcionalizar ao próprio autor, desfazendo qualquer fluxo de escrita autobiográfica.

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *La literatura y La vida*.

Em suma, em *El juguete rabioso* o desejo não se esgotaria no encontro de um emprego, em um assalto bem sucedido ou com a premiação de um bilhete de loteria. O desejo operaria em conjunto (em jogo?). Não aponta um alvo preciso: (des)envolve e movimenta-se. Escreveram-se rios de tinta sublinhando o caráter de literatura do fracasso¹⁴², em referência à obra arltiana. Pensar em termos de fracasso seria entender a obra, mais uma vez, em um sentido de anormalidade; como a disfunção de um órgão a que é preciso dar cura; como a frustração de um plano projetado ou desejado em termos tradicionais. Porém, o que está *em jogo* (aprofundaremos esta expressão) seria o desejo em todo seu esplendor maquinal. Desejo que em Arlt não se satisfaz e que, em nossa perspectiva de análise, não entendemos como fracasso –na sua aceção negativa– e sim como um jogo –tanto operação– que se auto-retro-alimenta. É verdade que as necessidades fervem no universo arltiano, mas se são estas as que dão forma à atividade dos personagens, e, conseqüentemente à literatura arltiana, então, não existiria um dos elementos nodais da literatura de Roberto Arlt: a traição. A operação do personagem traidor, a qual não deixa de formar parte de uma re-invenção constante do percurso do protagonista e, mais uma vez, da maquinaria literária, possibilita a proscricção do jogo presente e que a trama continue em outra chance. O corte, na obra arltiana, seria o que dá continuidade. Como uma sorte de *escorpião literário*¹⁴³ reduzido em forças –tanto pelo impacto da Modernidade nos personagens, quanto pelas leituras críticas imobilizadoras– não obstante, dinamizador na sua reviravolta, potente em sua vontade de picada. A ideia é que a escrita de Roberto Arlt funcionaria como um escorpião. Uma escritura venenosa, não envenenada como sugeriria a crítica que se amparou na ideia de escritor fracassado=universo literário fracassado;

¹⁴²Funcionamos o termo “fracasso” a partir da revisão de sua etimologia. Antigamente tinha, entre outras aceções, o sentido de “destróçar”; “quebrar estrepitosamente”. Derivado do antiquado “*cassare*” > romper (do lat. *Quassare*) In: Diccionario Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1973.

¹⁴³ A ideia desta metáfora crítica, a escrita escorpiónica, vem da lenda que diz que o escorpião é o único animal que, além do homem, pode tirar a sua vida em situações específicas. Além disso, uma das aceções que enriquecem a metáfora crítica proposta é a que se relaciona figuradamente com certas pessoas. O Dicionário de la Real Academia Española diz: *alacrán. Del ár. al-‘aqrab, el escorpión.*

1. m. *escorpión.*

2. fig. *Persona malintencionada, especialmente al hablar de los demás.*

3. p. us. *Cada una de las asillas con que se traban los botones de metal y otras cosas.*

4. *Pieza del freno de los caballos, a manera de gancho retorcido, que sirve para sujetar la barbada al bocado.*

em um sentido de passividade, um conformismo trágico que marcaria o protagonista a aceitar irremissivelmente as proposições da vida cotidiana. Na nossa análise já não se trataria do escritor torturado (em tal caso, seria alguém que torturou ou atormentou o sistema literário de sua época); se for uma escrita envenenada, seria por seu próprio impulso. Pulso da escrita, não do escritor. Em síntese, uma ação que cortaria a situação presente e, de tal modo, a diferiria –promovendo espaço, tempo, discurso, escritura– o recinto sossegado de um personagem satisfeito¹⁴⁴. Frente ao paredão da satisfação ou do prazer aparente só ficam duas possibilidades: morrer nele fuzilado ou pulá-lo. Os personagens de Roberto Arlt decidiram nos esperar do outro lado do muro de nossas expectativas leitoras.

Desta maneira, todo indício de resolução resulta presa da *escrita escorpiónica*¹⁴⁵ que abre seu caminho, fechando seu próprio impulso, sua própria vida: um *panne*¹⁴⁶, uma interrupção, um corte acidental e produtivo¹⁴⁷. As ações, dinamizadas principalmente pela esfera do jogo, incisam múltiplas situações na própria escrita, adiando os acontecimentos e promovendo, desta maneira, o fluxo do discurso. Neste sentido, são as interrupções as que, paradoxalmente, propiciam uma isenção para a escrita, embora seja, desde nossa perspectiva, de um modo produtivo. Quando falamos de produtivo, refletirmos em termos deleuzeanos, dinâmicos, e já não em termos de uma representação que na procura de seu referente esvazie toda sua potência. Dita tentativa de explorar uma nova operação que possibilitaria uma nova maneira de pensar os textos arltianos, requer novas conexões, novas conceituações. Por médio da invenção de uma metáfora crítica, “escrita escorpiónica”, que não apenas funcionaria como figura retórica, mas como a promoção de uma imagem dinâmica intermediária entre o texto e o leitor. A afinidade teórica que enlaça literatura e imagem vem do prolífero material que propõem os estudos a respeito da imagem nos últimos

¹⁴⁴ Satisfação, do latim, *satis* (bastante, suficiente) e *facere* (fazer, feito). Segundo o Dicionário Houaiss, satisfação: prazer advindo da realização do que se espera, do que se deseja.

¹⁴⁵ Esta metáfora crítica será motivo de um estudo futuro que envolverá toda a obra arltiana.

¹⁴⁶ Interessa-nos o devir desta palavra francesa ao português, cujo significado no *Dicionário Houaiss* aponta o seguinte: 1. falha no funcionamento do motor de automóvel, avião etc., que ger. provoca uma parada.

2. Uso: informal. Esquecimento momentâneo; branco, claro.

¹⁴⁷ “Es sabido que un escorpión rodeado de fuego se quita la vida clavándose el aguijón que tiene al extremo de la cola. A este acto se lo podría llamar suicidio, pero otro punto de vista más analítico es que, al verse en peligro, el pánico le hace contraer su cola de rosario al punto de clavarse su mortal aguijón en la espalda. El escorpión no decide matarse, sino que sufre un accidente”. In: Muntada, Eduard. *El pánico del Escorpión*.

anos. As teorias da imagem fazem acoplo com nosso “escorpião literário” e possibilitariam entendê-lo de um modo mais amplo, a saber, como um aparelho, que de acordo com Vilém Flusser funcionaria como um “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (2011, p. 19). O ensaio da conceituação de nosso aparelho desarticulava as esferas onde se insere, já que, como sugere o mesmo autor, o aparelho jaz num “processo circular que re-traduz textos em imagens”, no marco de uma Pós-história segundo o próprio Flusser. Essa metáfora funciona, primeiramente, como imagem-instrumento produzida para que sirva de orientação, em nossa pesquisa, de novas leituras possíveis (2011, p. 24). Flusser explica que:

“Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. [...] Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos [...]. A função dos textos é explicar imagens. [...] A escrita é metacódigo da imagem [...]. As imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los” (2011, p. 25)

Em torno a essa ritualização percebida por Flusser, que permitiria restituir ou, quanto menos, dinamizar as inúmeras vinculações entre texto e imagem, é que começa a se aparelhar a “escrita escorpiônica. O texto seria reconsiderado e misturado em imagens. Pensar um texto como presa de uma escrita escorpiônica seria se reinventar como objeto e devir um objeto de sacrifício, no sentido de que o que se lê, como uma perda em termos positivos, está destinado sempre a funcionar de outro modo. Agora bem, que lugar ocupa o sacrifício em nossa postulação a respeito da escrita escorpiônica como operatória textual e/ou leitora? O ato sacrificial funcionaria como abolição de uma distância na qual “homem e deus não estão em contato imediato” (MAUSS, 2005, p. 17). Do mesmo modo, as coisas e os homens, agora lendo com Flusser, e como colocamos com anterioridade, também não estão em contato direto. A literatura –ou mais especificamente, o discurso literário– seria o que restituiria um contato possível. Agora, para esboçar essa imagem, seria necessário percorrer um caminho que também problematize certas questões, a saber, o que entendemos, de que maneira nos posicionamos a respeito de conceitos tais como: desejo, jogo e escritura.

El escritor argentino y la traición

*¿De dónde provenía esta certeza ilógica que después ha guiado
todos los actos de mi vida?*

Roberto Arlt

*“¿Se puede saber de qué enfermedad padece usted?
¿No le habrá mordido un perro rabioso?”*

Las chicas de Flores.

Existe um momento em que Silvio Astier reflète a respeito da traição que está por dar ao Rengo, seu último companheiro, acaso seu amigo. Além de uma leitura de corte social, que salientaria a aparição do gesto da nobreza nas capas mais baixas e castigadas da população, o que, por outra parte, não deixa de ser sumamente meritório, nos interessaria a distância produtiva de sentidos falada pelo narrador, capaz de tornar atraentes –sedutores-- os fatos mais cruéis. Dita cavilação é feita desta maneira:

—Porque si hago eso [traición] destruiré la vida del hombre más noble que he conocido. Si hago eso me condeno para siempre. Y estaré solo, y seré como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena. ¡Todos los días llevaré una pena!... —y me vi prolongado dentro de los espacios de vida interior, como una angustia, vergonzosa hasta para mí. Entonces sería inútil que tratara de confundirme con los desconocidos. El recuerdo, semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas las fragancias de la tierra, pero a medida que ubicaba el hecho en la distancia, mi perversidad encontraba interesante la infamia. (ARLT, 1993, p.182)

Em outros termos, a traição ainda pode ser vista como uma ruptura do vínculo de fidelidade, embora alguns críticos, como por exemplo, David Viñas acreditem que na obra não operaria a traição e sim a delação. Quais são as diferenças mais notáveis entre os termos? Bem, o *Diccionario Jurídico Espasa Calpe* diz a respeito da traição:

[...] *La palabra traición tiene un significado más lato y más conforme con su sentido etimológico (tradere), que en nuestras antiguas leyes, puesto que antes comprendía todos los hechos que se perpetraban contra el Rey o el Reino, mientras que hoy sólo se refiere a los delitos que tienen por fin directo o indirecto la entrega en todo o en parte de la Patria al extranjero o a facilitar al enemigo la posesión o el dominio del territorio nacional.*” (VILAR, 2001, s.p.)

Assim sendo, a delação, do latim *delatio*, -ónis: 'delação, denúncia, acusação' <lat. *delátum*, supino do verbo *deférre* 'deferir'¹⁴⁸ introduz a noção de acusar secretamente, denunciar alguém por haver cometido um delito ou crime. A delação, neste sentido, induziria pensar em oferecer alguma coisa secreta, latente e revelá-la. Sim, Astier desvenda os propósitos de Rengo, não obstante, o que trai o protagonista – e consequentemente desloca – seria, antes de tudo, um espaço que vislumbra através da operação delitativa. Novamente, o que tenta abjurar Astier é uma procura de alívio para um “mal” de uma natureza desconhecida ou inacessível¹⁴⁹. Uma atitude que seduziria pela dimensão delitativa, pela desviação da norma, mas que alimentaria uma necessidade, e não um desejo. A delação, entanto revelação de um segredo funcionaria melhor em termos de produção, que segundo Jean Baudrillard, “no sentido literal do termo, a acepção original, com efeito, é não a da fabricação, mas a de tornar visível, de fazer aparecer e comparecer” (2006, p. 43). A partir desta via, poderíamos enlaçar o elemento invenção (em tanto produção) com a traição, já não como um quebre que esgotaria os fluxos, senão como uma instância que abre e amostra por médio do corte.

A traição ao “Rengo” é o ápice metonímico da maquinaria desbocada, cometida por Astier. Em tal caso, a delação estaria

¹⁴⁸ Delação, Verbete do Dicionário Houaiss.

¹⁴⁹ Seria interessante conectar essa condição vislumbrada nas atitudes de Silvio Astier com a figura da melancolia, a partir das distinções que faz Sigmund Freud no seu ensaio de 1917, onde discrimina entre *Luto e Melancolia*. Para Freud, a distinção entre as duas condições é promovida pela relação entre o sujeito e o objeto. No luto, o sujeito conhece o elemento perdido. Por contrapartida, no caso da melancolia a perda estaria retirada do domínio da consciência. (FREUD, 1917, sp) Disponível:

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>

Acessado em: 18 de março de 2011

submetida a uma força maior, que em nosso parecer é o fluxo próprio do jogo. Achamos que é nessa perspectiva que Mirtha Arlt, quem além de ser a filha do escritor também se dedicou ao labor crítica, assinala a respeito da traição:

[...] *Si la traición es fuente de sufrimiento, es también una manera de afirmar constantemente la libertad y la soledad. Estos seres no soportan que las cosas se cumplan. Necesitan destruirlas para no sentirse prisioneros de ellas; vivir en un estado de libertad vibrante que los mantenga siempre en un camino, nunca en la meta*" (ARLT (h), 1985, p. 47)

Por sua parte, o crítico Domingo Luis Hernández vê o motivo da traição como uma atitude inevitável, de um modo que não poderia revestir outra forma. Que indícios, então, oferece *per se* uma situação na qual o agir condenável de algum dos personagens envolvidos seja só uma questão de tempo? Em parte, poder-se-ia pensar em termos de uma apresentação de um lugar usurpado por uma nova ética dos seres sem ética, ou que, pelo menos, desacreditam-na manifestando-se de modo duvidoso em relação a ela. Por outro lado, –quem sabe exista– a forma da denuncia de uma ética (im)possível quando há uma decisão deliberada de transitar na margem dela. E, por que não, a traição em um espaço que impugnar já não só uma ética percebida em termos binários, exatos e opostos, senão a impossibilidade de uma moral que condenaria em função e a partir dos monstros que ela mesma cria¹⁵⁰. Agrega Hernández:

Estos personajes ponen al interlocutor en la tesitura de no poder juzgar los hechos por contrario a como lo hacen, y porque todas las marcas del texto llevan a una conclusión: no podría ser de otro modo [...] Puede juzgarse el acto final del protagonista como vil y poco ajustado a la ética. Pero, ¿y lo contrario?; ¿qué

¹⁵⁰ Lembremos a famosa sentença goyesca: “El sueño de la razón produce monstruos”, e o aporte do pensamento deleuzeano: “Não é certo que apenas o sono da razão engendra os monstros. Também a vigília, a insônia do pensamento, os engendra, pois o pensamento é este momento em que a determinação se faz uma à força de manter uma relação unilateral e precisa com o indeterminado. O pensamento estabelece a diferença, mas a diferença é o monstro”. (DELEUZE, 2006, p. 56.)

hubiera hecho el Rengo con Silvio si éste, que era capaz de matar, hubiera sospechado de la traición? (1995, p. 165)

Os jogos não se esgotam, se pensarmos numa maquinaria caleidoscópica que propicia uma obra como a de Roberto Arlt. A ficção é jogo. *Fingere* é inventar, modelar, manipular. Será que a obra arltiana feita de “fracassos”, essas partículas insignificantes, que em um sobresalto crítico, lidas com a lógica da traição —a qualquer imagem fixa—, a saber, deslocando os lugares imobilizados pela crítica, voltados pátrias sem bandeiras, pode continuar conferindo sentidos? Evoquemos, para exemplificar, uma nota de rodapé que combinaria alguns elementos do “fracasso arltiano”, ficção sobre ficção, a partir de *Nombre falso* de Ricardo Piglia:

El hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto — como había sido mi intención— independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio, demuestra —ya se verá— que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod¹⁵¹. (PIGLIA, 1994, p. 121)

Esta é a tônica que perpassa o escrito de Piglia: pôr em jogo a poética arltiana. O narrador que firma com as siglas R. P. —mais uma dobra do aparelho ficcional— põe uma citação atribuída a Roberto Arlt, que, a sua vez, dialoga com Jorge Luis Borges, jogado inúmeras vezes no espaço literário como o contraponto de Roberto Arlt. A epígrafe de *Nome Falso* expressa a seguinte clausula: “«Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido.» Roberto Arlt.” (1994, p. 8). Como bem observara o professor e crítico argentino Edgardo Berg¹⁵²: “esa cita atribuida a Arlt pertenece al ensayo borgeano *Nueva refutación del*

¹⁵¹ Amigo de Franz Kafka, o qual foi encarregado de cumprir a última vontade do escritor checo: queimar toda sua obra. Como sabemos isso nunca aconteceu.

¹⁵² Ver Berg, Edgardo Horacio. *La novela que vendrá*: apuntes sobre Ricardo Piglia. In: Mesa Gancedo, Daniel (org.) Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha. Sevilla: Editora Universidad de Sevilla, 2006.

tiempo y también nos recuerda a unos versos del poema 1964 perteneciente al libro *El otro, el mismo*¹⁵³ de Jorge Luis Borges” (BERG, 2006, p. 29). Diz o poema de Borges:

*Nadie pierde (repites vanamente)
sino lo que no tiene y no ha tenido
nunca, pero no basta ser valiente
para aprender el arte del olvido
(BORGES, 1996, p. 298)*

Oscar Masotta (1965), por sua parte, escreve que a traição praticada por Astier seria deliberada e que a eleição dos personagens envolvidos responderia a uma busca particular. Se pensarmos nesta perspectiva a traição a sua própria mãe (delinquência: construção do canhão; roubo da biblioteca; etc.); a Don Gaetano e esposa, Dio Fetente (incêndio da livraria); ao jovem homossexual; ao Rengo; toda essa operação trabalharia inversamente à expectativa leitora e exibiria, na sua vacilação, os elementos marginais do jogo agora dotados de um maior dramatismo. Essa ocorrência, de outro modo, ficaria já obliterada já dissolvida ou concentrada na figura de Silvio, caso o protagonista decidisse não operar por meio da traição e sim como auxiliador de cada uma das situações nas quais se envolve. Expõe Masotta:

*Esa semilla negra es nada menos que la pulsión de la autonomía individual, la que, al mismo tiempo, tiene una dirección determinada. No se trata de hacer un mal cualquiera —lo hemos visto— sino de dirigir el acto malo hacia todo aquello que permanece ajusticiado por la moralidad social, se trata de que la víctima coincida con una víctima de la sociedad, se trata, simplemente, de hundir a un hundido.
(MASOTTA, 1965, p. 48)*

¹⁵³ In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 14 ed. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996.

Das monstruosidades arltianas: o desvio do desvio

¿No sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No erréis; ni los fornicarios, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los que se echan con varones, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los maldicientes, ni los estafadores, heredarán el reino de Dios.
Coríntios 6:9-10

Numa passagem opaca, confusa e pouco abordada pela crítica, e da qual arriscamos um dos motivos mais evidentes, a saber, a presumível pulsão homofóbica que contamina o instante, acontece um encontro entre o protagonista, Silvio Astier, e um jovem homossexual. Estritamente, Astier mantém um diálogo com o personagem em uma habitação de uma pensão portenha:

Ahora estaba pálido, las pupilas voraces dilatadísimas, y en los párpados ennegrecidos rebrillante una lágrima. Su mano cayó sobre mi brazo.

—Déjame aquí, no me echés.

—Entonces usted... vos sos...

Arrastrándome me empujó al borde del lecho y se sentó a mis pies.

—Sí, soy así, me da por rachas.

Su mano se apoyaba en mi rodilla.

—Me da por rachas.

Era profunda y amarga la voz del adolescente.

—Sí, soy así... me da por rachas. —Una pena miedosa temblaba en su voz. Después su mano cogió mi mano y la puso de canto sobre su garganta para apretármela con el mentón. Habló en voz muy baja, casi un soplo.

—¡Ah! si hubiera nacido mujer¹⁵⁴. ¿Por qué será así esta vida? (ARLT, 1993, pp. 137-138)

¹⁵⁴ De alguma maneira o texto inoperaria a possibilidade que vinte e três anos depois faria a francesa Simone de Beauvoir no seu livro *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto

Numa entrevista, David Viñas¹⁵⁵ afirma que em Roberto Arlt acontece “*el primer encuentro homosexual en la literatura argentina [...]*” (VIÑAS, 1998, apud MARGULIS, p. 72). De acordo com nossa leitura, o encontro com o homossexual na obra funciona como um desvio que não deixa de se multiplicar no andamento de Silvio Astier: o desejo como desvio, o jogo como desvio, a traição como desvio. Desvio dentro do desvio. Poderíamos dizer que esse é outro motivo que reforçaria nossa leitura da obra em tanto irrealização, a obra como incessante jogo. Num sentido possível, a incrustação da temática homossexual ou da “*sexualidad escribible*” como a define José Maristany (2008), funcionaria como um encontro¹⁵⁶ que atingiria a figura da in-utilidade¹⁵⁷, já não só em termos de preconceitos ou ponderação religioso-político-social –é dizer cultural–, no espaço portenho da época, senão como uma nova voluta do incessante jogo arltiano. Ressaltemos que o jogo não é útil, como já dissemos, porquanto está conectado com a esfera do prazer. Assim sendo, o prazer não cria. É pouco produtivo pensar que Astier rejeite meramente um corpo masculino. Inversamente o que aproxima é uma imantação de outra ordem. Há indícios suficientes desse toque, desse jogo que não continua, porque não há espaço; e não há jogo sem espaço. Por outra parte, o que Silvio abandona seria a possibilidade de que alguém decida por sobre sua vontade. Nesta perspectiva, o homossexual ocupa o lugar do monstro pela simples razão que ele “amostra-se” na quitação dos

intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (1967, p. 9)

¹⁵⁵ VIÑAS, David. *En cruce*. Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes y El juguete rabioso de Roberto Arlt. (entrevista) In: MARGULIS, Alejandro. *Los libros de los argentinos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

¹⁵⁶ “Encontro” funciona aqui nas suas diferentes acepções. Segundo o dicionário Houaiss *I* ato de encontrar(-se), de chegar um diante do outro ou uns diante de outros. Ex.: o e. dos amigos; 2 junção de pessoas ou coisas que se movem em vários sentidos ou se dirigem para o mesmo ponto. Exs.: era ali o local do e.; e. das águas; 3 Descoberta. Ex.: o e. do corpo ocorreu à noite. ; 4 choque físico entre pessoas ou coisas; encontro; 5 combate, enfrentamento, disputa. Exs.: o e. decisivo entre os candidatos será na véspera das eleições; o e. dos dois times será no Maracanã; 6 briga, duelo. Ex.: o e. entre os dois pistoleiros foi na esquina; 7 reunião de pessoas ou de especialistas para discutir determinado tema; congresso. Ex.: o e. dos antropólogos teve bons resultados; 8 Regionalismo: Brasil. confluência de rios.

¹⁵⁷ Lembremos que para o pensamento judeu-cristão o único fim da sexualidade é a reprodução, embora, como coloca Alberto García Valdés, “toda sexualidad, incluída em algunos casos la reproductora, era sancionable por su caracter placentero. Todas las manifestaciones sexuales llegaron a ser pecaminosas y la castidad fue elevada a la categoria de virtud” (1981, p. 28) Convidamos rever as relações já apresentadas em este trabalho, em torno ao elemento que costura o desejo e o jogo, a saber, o prazer.

seus velos o que era um excesso naquela época e ainda continua sendo-o. Consequentemente, essa atitude será rejeitada posto que a homossexualidade apresenta-se como o descomunal e “[...] a diferença é o monstro.” (DELEUZE, 2006, p. 46). Mas Astier, legitimado pelo contexto antes mencionado, poderia feri-lo, bater nele, cuspi-lo. O protagonista opera sempre desde as margens, território que, de alguma forma, valida o uso de uma lógica mais “in-civilizada”, aquela que bordaria o animalesco. Daí que Silvio Astier delibera, mais uma vez, traí-lo.

De modo semelhante, Daniel Link num ensaio que dialoga por momentos com o trabalho de Manuel Puig, e o motivo da homossexualidade em *El juguete rabioso*, expõe:

Arlt, que no podía pensar el mundo ni la literatura sino en relación con variedades de lo monstruoso, se obliga a sostener la demanda de amor como determinación de todas las identidades sexuales porque la (necesaria) insatisfacción de esa demanda, la morosidad de la pena de amor será lo que permita encontrar un Monstruo, el homosexual, como algo que siempre estuvo allí esperando que alguien se hiciera cargo de su voz (hinchida de pathos). No es tanto que Arlt se acople a un dispositivo de normalización (el sueño de la razón) produce monstruos. Y él tuvo el coraje de esperarlos con los brazos abiertos. (LINK, 2006, p. 168)¹⁵⁸

Agora bem, qual é o circuito dessa monstruosidade que coloca Link –sem deixar de ressoar, de maneira óbvia, nos monstros avisados quase magistralmente por César Aira– a respeito da obra de Roberto Arlt? Convoquemos novamente as palavras de Aira:

El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y

¹⁵⁸ LINK, Daniel. *La voz del cielo*. In: BELLESI et. al. *Argentino de Literatura 1*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2006.

su obra se llena de monstruos. Encuentra lamentable esta situación (y no le faltan motivos), encuentra horrible el mundo, pero aun así persiste. Le bastaría dar un paso atrás, recuperar la perspectiva, volver a enfocar... ¿No es absurdo, tratar de ver lo que está tocando el ojo? Lo es, y el absurdo lo contamina todo y empeora lo que ya era horrible. El paso atrás, la huida, sería tan fácil... Pero no lo hace. Y ya no por obstinación en el error; ha habido una transmutación, ha operado una química, y ahora la inadecuación es método. Retroceder equivaldría a renunciar a su arte, porque sería salir del presente y entrar al tiempo, que es una perspectiva, una distancia. El artista, virtuoso en renunciamiento, nunca renuncia a su presente. Abandona todo lo demás, pero no eso. (AIRA, 1993, s.p.)

O poder monstruoso que envolve o encontro entre Astier e o jovem homossexual opera numa manifestação que na sua reviravolta devém toque¹⁵⁹. Falar que não precisava tocá-lo, em palavras de Astier, para intuir que o homossexual estava sujo, é sintoma de que há ocorrido um encontro, talvez, como uma das projeções de sua própria monstruosidade; e que escolhe, como dono de sua vontade, traí-lo/trair-se¹⁶⁰:

*En las sienes me batían las venas terriblemente.
Él me preguntó:
—¿Cómo te llamás?*

¹⁵⁹ Neste ponto concordamos com a leitura de José Maristany a respeito da potencia das insinuações na habitação entre Silvio e o jovem homossexual. Diz Maristany: “el encuentro de Silvio Astier en la pieza de hotel con el muchacho homosexual, uno de los primeros registros directos del homoerotismo en la literatura argentina, está trabajado con un pudor que impregna de ambigüedad toda la escena. En última instancia, Silvio (o Arlt) se detiene ante el umbral de lo que podía ser la consumación de un acto homosexual. La masculinidad de Silvio se deja a salvo (o no tanto, una lectura más minuciosa y torcida, podría destacar cómo lo insinuado puede dar lugar a que pensemos que algo ha ocurrido entre estos personajes) y el invertido forma parte de las “fieras” que componen el bestiario de Arlt.” (2008, p. 9)

Não obstante, a passagem na qual Maristany lê o agir de Silvio Astier na habitação como a detenção de uma possível consumação, nós a lemos, mais uma vez, como uma possível poética do desejo, posta em jogo, e que já desenvolvemos páginas atrás: um incessante devir no qual, para continuar, haveria que praticar um corte, funcionar uma destruição, operar uma traição. Neste sentido, a masculinidade de Silvio estaria menos a salvo do que posta “perigosamente em jogo”, é dizer, nesta passagem abrir-se-ia passo a uma experiência.

¹⁶⁰ Ver nota anterior.

—Silvio.
 —¿Decíme, Silvio, no me despreciás?... pero no... vos no tenés cara...
 ¿cuántos años tenés?
 Enronquecido le contesté:
 —Dieciséis... ¿pero estás temblando?...
 —Sí... querés... querés vamos...
 De pronto le vi, sí, le vi... En el rostro congestionado le sonreían los labios... sus ojos también sonreían con locura... y súbitamente, en la precipitada caída de sus ropas, vi ondular la puntilla de una camisa sucia sobre la cinta de carne que en los muslos dejaban libre largas medias de mujer. (ARLT, 1993, p. 138)

Cresce o mostro conforme desdobra seus atributos, assim como também a confirmação da conjectura a respeito da sujidade –acaso uma das *mil plateaux* do monstro arltiano– feita por Silvio Astier no começo do encontro. A imundície contamina o corpo e o desejo, acaba por ausentar qualquer pretendida transparência do encontro. Daquele modo, o motivo da sujeira, além de ser uma saída verossímil, se pensarmos no contexto preconceituoso a respeito desse tipo de práticas na Buenos Aires dos anos 20, liga-se, mais uma vez e de modo mais intenso, com a esfera do desejo. Alexandre Kojève escreve em relação ao desejo que tende a agir dessa maneira:

Habiendo nacido del deseo, la acción tiende a satisfacerlo, y no puede hacerlo más que por la «negación», la destrucción o por lo menos la transformación del objeto deseado: para satisfacer el hambre, por ejemplo, hay que destruir o transformar el alimento. (KOJEVE, apud BATAILLE, 1986, pp. 3-4)

É curioso que, em referência ao jovem homossexual, Astier muitas vezes refere-se com a forma pronominal “ela”, escolhida para designar a seu perdido amor, Eleonora; e em outras oportunidades a sua mãe e sua irmã Lila. Desta maneira, quando o protagonista quer se referir ao seu espectral amor, que tantas vezes aparece incrustado no texto com fugacidade por medio dos seus desatinos, ele coloca também o pronome “ela”. O que aqui acontece é uma inusitada fusão fantasmática por médio do pronome. Lembremos alguns exemplos:

—¡Ah! si yo hubiera podido decirte lo que te quería, así con la música del “Kiss-me”... disuadirte con este llanto... entonces quizá... pero ella me ha querido también... ¿no es verdad que me quisiste, Eleonora?” (ARLT, 1993, p. 56).

O que possibilitaria o pronome, de alguma maneira, é a “presença da ausência” de Lyotard, a “não-pessoa”¹⁶¹ de Benveniste; uma aproximação distante, um espaço para o jogo da sedução. Daí que seja possível pensar em contatos fugazes através da evocação ou expostos desde um espaço interior:

Lloviznaba, y a pesar de ello un cabo nos condujo a hacer gimnasia en un potrero situado tras de la cantina.

No era difícil. Obedeciendo a las voces de mando dejaba entrar en mí la indiferente extensión de la llanura. Esto hipnotizaba el organismo, dejando independientes los trabajos de la pena.

Pensaba:

—*Si ella ahora me viera, ¿qué diría?* (ARLT, 1993, p. 125)

Do mesmo modo, no episódio do emblemático roubo da biblioteca acontece um pequeno diálogo entre Silvio e Enrique Izurbeta:

—*Decíme, ¿por qué rompiste con Eleonora?*

—*Qué sé yo. ¿Te acordás? Me regalaba flores.*

¹⁶¹ Benveniste diz em torno à natureza dos pronomes que “há enunciados de discurso, que a respeito da sua natureza individual, escapam à condição de pessoa, isto é, remetem a eles mesmos, mas a uma situação “objetiva. É o domínio daquilo a que chamamos a “terceira pessoa”. A “terceira pessoa” representa de fato o membro não marcado da correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devam remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de «não importa quem» ou «não importa o que», exceto a própria instância, podendo sempre esse «não importa quem» ou «não importa o que» ser munido de uma referência objetiva. [...] O fato de que a «terceira pessoa» é realmente uma «não-pessoa» certos idiomas o mostram literalmente. [...] A referência de pessoa é uma referência zero fora da relação eu/tu. [...] O que é preciso considerar como distintiva da «terceira pessoa» é a propriedade 1- de se combinar com qualquer referência de objeto; 2- de não ser jamais reflexiva da instância de discurso; 3- de comportar um número às vezes bastante grande de variantes pronominais ou demonstrativas; 4- de não ser compatível com o paradigma dos termos referenciais como aqui, agora, etc. (1995, pp. 282-283)

—¿Y?

—Después me escribió unas cartas. Cosa rara. Cuando dos se quieren parece adivinarse el pensamiento. Una tarde de domingo salió a dar vuelta a la cuadra. No sé por qué yo hice lo mismo, pero en dirección contraria y cuando nos encontramos, sin mirarme alargó el brazo y me dio una carta. Tenía un vestido rosa té, y me acuerdo que muchos pájaros cantaban en lo verde.

—¿Qué te decía?

—Cosas tan sencillas. Que esperara... ¿te das cuenta? Que esperara a ser más grande.

—Discreta.

—¡Y qué seriedad, ché Enrique! Si vos supieras. Yo estaba allí, contra el fierro de la verja. Anocheceía. Ella callaba... a momentos me miraba de una forma... y yo sentía ganas de llorar... y no nos decíamos nada... ¿qué nos íbamos a decir? (ARLT, 1993, pp. 63-34)

Neste último exemplo aparece outro motivo interessante para destacar, além da forma pronominal. O narrador conta, mais uma vez, por meio do fluir da consciência de Silvio: “Yo estaba allí, contra el fierro de la verja.” (p. 64). O elemento “verja”, uma grade, que funciona de modo básico para separar, é uma imagem que retorna sintomaticamente no momento do encontro com o homossexual:

Lentamente, como en un muro blanqueado de luna, pasó por mis ojos el semblante de imploración de la niña inmóvil junto a la verja negra. Una idea fría —si ella supiera lo que hago en este momento— me cruzó la vida.

Más tarde me acordaría siempre de aquel instante. Retrocedí huraño, y mirándolo, le dije despacio:

—Andáte.

—¿Qué?

Más bajo aún, le repetí:

—Andáte.

—Pero...

—Andáte, bestia. ¿Qué hiciste de tu vida...? ¿de tu vida...?

—No... no seas así...

—Bestia... ¿Qué hiciste de tu vida? —y yo no atinaba a decirle en ese instante todas las altas cosas, preciosas y nobles que estaban en mí, y que instintivamente rechazaban su llaga. (ARLT, 1993, pp. 138-139)

Tal seria o jogo de ambiguidade e ironia desta passagem, que o mestre, quem de alguma maneira inicia ao homossexual, leva por nome: Próspero. Aquele homem é referido como uma desgraça ambivalente, que acaba se suicidando num banheiro de um café, a partir de um relato que nunca saberemos se é verdade ou mentira na diegese, além de que funcione no jogo da sedução; talvez aqui jazesse mais uma amostra de que a operatividade das coisas acabaria por validar a coisa mesma. O jogo arltiano, neste sentido, se faz evidente.

Fora das que são feitas no momento do roubo da biblioteca, das isoladas e não menos importantes que cobram forma em monólogos interiores, o maior número de interrogações se dá nesta passagem. Se como diz Maurice Blanchot (2001) a filosofia aporta-nos uma maneira de interrogar, a poesia, uma afirmação pura, e a literatura, o espaço do que não afirma, não interroga, então as perguntas vertidas no encontro citado —tanto quanto as afirmações— deixariam um espaço sempre produtivo: uma discursividade que com seu indagar mergulharia na trama do desejo. O prazer que se desprende do discurso, a fala como toque, o discurso como inventor de um corpo, vai à busca de uma confirmação do seu simulacro, no sentido de que afirmar também comportaria os traços de um tornar(-se) ou fazer(-se) firme, estabelecer(-se), fixar(-se), consolidar(-se). Seja dito de outra forma: fazer-se corpo de modo performático a partir de uma discursividade. Acrescenta Blanchot em torno à discussão: “*la manera de interrogar es una manera de afirmar [...] Debemos concebir la idea de un escritor en quien la afirmación y la interrogación estuvieran esencialmente unidas*” (BLANCHOT, 2001, pp. 80-81)

Continuando este percurso, é destacável assinalar a leitura que faz Michele Aynsworth no seu estudo preliminar da recente primeira edição ao inglês de *El juguete rabioso*, traduzida como *The Mad Toy*¹⁶².

¹⁶² Embora não seja de nosso interesse fazer uma crítica da tradução da obra à língua inglesa, é interessante advertir no título a associação à loucura, que não é, necessariamente, desde nosso ponto de vista, um motivo recorrente em *El juguete rabioso*. Arriscamos que dita relação é motivada pela contaminação produzida pelas traduções ao inglês do que alguma parte da crítica considera a obra máxima de Roberto Arlt: *Los siete locos*. O título para as duas traduções foi: *The Seven Mad Men*, nos anos 1984 e 1998.

A professora e escritora norte-americana ressalta a importância da ironia e a procura comum que envolve o encontro de Silvio Astier com o jovem homossexual, assim como, também, um dos aspectos mais interessantes a nosso ver: o jogo indefinido e paradoxal das identidades dos adolescentes. Em definitiva, um escandaloso jogo de sedução para a época, de polaridades afins, de desejos postos em jogo:

Silvio's formative experiences reach us via the often ironic narration of his older and wiser self. The contrast between the cultured armchair wisdom of the narrator and the impulsive naïveté of young Silvio gives depth and texture to what might otherwise seem a simple tale. When the adolescent finds himself in the same room with a young homosexual, for example, it is the voice of the narrator that cues us to look beyond the stereotypical responses dramatized in the scene. [...] In Arlt's scene, however, the narrator writes ironically of young Silvio's feelings when confronted with a gay roommate: "I didn't manage to tell him in that moment all the grand, precious, and noble things that were in me." This hint of mockery in Arlt's rendering of the scene is borne out in contextual clues relating to, among other things, Silvio's insecurity about his identity and the gay adolescent's contrastingly strong sense of who he is and where his destiny lies. (AYNESWORTH, 2002, p. 5)

Domingo Luis Hernández, por sua parte, escreve a respeito da homossexualidade em Arlt uma chave interessante para desmontar ditos afetos, a saber, que “el encuentro con el homosexual es básico para comprender el capítulo y el relato mismo. Con ese hecho comienza la reconstrucción del verdadero Silvio Drodman Astier.” (1995, p. 64). Mas adiante coloca, –e aqui se alistaria à crítica que lê a literatura arltiana como fracasso ou falho em termos tradicionais– que as aspirações do jovem homossexual estariam mais perto de se realizar do que as imaginadas por Silvio. Talvez, o que a leitura de Hernández deixa escapar seria que o “monstro” opera como uma construção conjunta –Astier-jovem homossexual. A besta já está em pé. O clímax ameaçante e deslocador da quietação leitora da época seria esgrimido justamente pelo contraponto do protagonista-voz narrativa Silvio

Drodman Astier. Aconteceria por essa movimentação contrapontística que o protagonista adota por momentos aquela voz com matizes de repulso à figura homossexual; isso funcionaria como parte do jogo da sedução, no qual desejo pessoal –leiamos isto como uma presumível organização dos fios que interconectariam a maquinaria desejante– e sociedade confundir-se-iam constantemente, numa tensão que se joga muitas vezes no terreno da traição e no escárnio. Embora isso aja como uma luta de identidades sexuais, o que prevaleceria na exposição da força do desejo dos jovens é uma movimentação inusitada para a época e comum para os personagens:

—*Usted es un degenerado.*

—*Sí, tenés razón... soy chiflado... ¿pero qué querés?... mira... a veces estoy en mi dormitorio, anochece, querés creerme, es como una racha...¹⁶³ siento el olor de las piezas amuebladas... veo la luz prendida y entonces no puedo... es como si un viento me arrastrara y salgo... [...] (ARLT, 1993, p. 141)*

Por outra parte, a sedução¹⁶⁴ em *El juguete rabioso* ocupa um lugar de privilégio. Em tal medida, que um desejo sem procura de

¹⁶³ O termo “racha”–o jovem diz com frequência “me da por rachas” quando pergunta Silvio por sua condição sexual– significa segundo o Dicionário RAE:

racha1.

(Quizá del ár. *ráǧǧa*, sacudida, agitación, tormenta).

1. f. Mar. Ráfaga de aire.

2. f. En cualquier actividad, período breve de fortuna o desgracia.

Por outra parte, estaria conectado com o que Caillois define, em relação aos tipos de jogo, como *Alea*. Ver nota 128.

¹⁶⁴Seduzir: do lat. *sedúco,-is,-xi,-ctum,-cère*. Tomar, chamar de parte, dividir, separar, distinguir, desviar, subtrair a, enganar, seduzir. Por outra parte: *Seducere*: 1520s, "to persuade a vassal, etc., to desert his allegiance or service," from L. *seducere* "lead away, lead astray," from se- "aside, away" + *ducere* "to lead." Replaced M.E. *seduisen* (late 15c.), from M.Fr. *séduire* "seduce," from O.Fr. *suduire* "to corrupt, seduce," from L. *subducere* "draw away, withdraw, remove," from *sub-* "from under, further" + *ducere* "to lead" (see duke). Sexual sense, now the prevailing one, is attested from 1550s. Related: Seduced; seducing. In: Harper D. *Online etymology dictionary*. Disponível em <<http://www.etymonline.com>> Acessado 13/11/2011. Também, o catalão Mariano Arnal, professor de língua latina e grega, escreveu um interessante aporte a respeito da sedução: “Si bien estamos ante una palabra latina, el significado que actualmente tiene no es el que le dieron los clásicos; sino el que encontramos definido y contextualizado en la *Vulgata*, la traducción que hizo san Jerónimo de la Biblia. Aparece este término en el mismo *Génesis*, en el episodio en que la serpiente "seduce" a Eva, y a partir de aquí y en toda la *Vulgata* mantiene este significado, que es el que pasó a nuestra

finalidades explicitaria simplesmente sua iteração na sedução mesma. Através do prisma da sedução, composto pelo verbo latino *ducere*, que significa entre outras coisas: guiar, conduzir, y a partícula *se-*, que, na mesma língua, explicita separação, apartamento ou pôr aparte, etc., poderíamos pensar um movimento que de outra maneira ficaria obliterado. Assim sendo, a manobra de Silvio Astier seria, também, da ordem da sedução. De outro modo: (se) apartar aos/dos outros operando uma abertura do caminho ao jogo como inoperância, como uma procura incessante da sua própria obra:

A ideia de uma inoperatividade constitutiva da humanidade enquanto tal foi cursivamente avançada por Aristóteles numa passagem da *Ética a Nicomaco* (1097 b, 22, ss.). Na altura de definir a felicidade como objeto ultimo da ciência política, Aristóteles coloca o problema de saber qual seria “a obra do homem” (*to ergon tou anthropou*) e evoca a ideia de uma possível

lengua (español). Con el verbo *seducere* tradujo el griego *apataw*, que significa engañar, defraudar, traicionar. Los diccionarios definen seducir como, *arrastrar o persuadir a alguien con promesas o engaños para que haga determinadas cosas, en principio malas o perjudiciales*. El significado más propio que se ha llegado a asignar al verbo seducir, es el de *conseguir un hombre acostarse con una mujer mediante falsas promesas y engaños*. Otros significados más bien metafóricos de seducir son *hacerse amar intensamente por alguien* (sin mediar engaño), o menos intensamente, *hacerse querer o admirar*. De todos modos, la seducción implica siempre intensidad, fuerte presión. Se usa también para cosas, cuando ejercen un gran atractivo sobre alguien: “me seducen tus poemas”. Vamos al latín: el verbo *seduco, seducere, seduxi seductum* es un compuesto del prefijo *se* (partícula que indica separación, alejamiento o privación), más el prolífico verbo *duco, ducere, duxi, ductum*, que tenemos combinado con casi todas las preposiciones (aunque no tenemos su forma simple, que hemos confiado a “conducir”, donde el prefijo *con* funciona de refuerzo del significado). Así pues, *seducere* no es más que llevar aparte a alguien, apartar alguna cosa o más frecuentemente persona, llevarse a alguien consigo, atraérselo. *Aliquem seducere* no es seducir a alguien, sino llamar a alguien (propiamente llevárselo) para hablar en sitio retirado (*se-*) o a solas. *Seductus, a, um* significa apartado, retirado, alejado, aislado. *In seducto* es “en la soledad”. *Seductio* es la acción de tomar a alguno aparte. *Mihi prehendit dexteram, seduxit*. me cogió de la mano derecha, me llevó aparte. *Seducere* significa también partir: *seducit terras haec brevis unda duas*: esta breve corriente separa dos tierras (fincas). *Seducere castra*, dividir el campamento. Y aproximándose a nuestro significado actual, está el de engañar: *Nolite seduci: corrumpunt mores bonos colloquia mala*: no os llaméis a engaño, las malas compañías corrompen las buenas costumbres; y en la misma línea, *seducere corda innocentium* es pervertir los corazones de los inocentes. In: Arnal, Mariano. *Seducción*. Disponible en: <http://www.elalmanaque.com/Feb06/8-2-06.htm>. Acessado em 13/11/2011

inoperatividade da espécie humana: “Tal como para o tocador de flauta, para o escultor e para qualquer artesão e, em geral, para todos os que têm obra (*ergon*) e atividade (*praxis*), o bom e o bem parecem consistir nessa obra, o mesmo deveria acontecer com o homem enquanto tal, admitindo que haja para ele algo parecido com uma obra. Ou dever-se-ia dizer que para o carpinteiro e para o sapateiro ha uma obra e uma atividade, enquanto para o homem não ha nenhuma, pois nasceu sem obra (*argos*)?”. A ideia é logo abandonada e a obra do homem é identificada por Aristóteles na particular “operatividade” (*energeia*) que é a vida segundo o *logos*; mas que inoperatividade e *desoeuvrement* definem a essência – ou mais ainda, a praxe específica – do homem [...]. (AGAMBEN, 2007, p. 46-47)

Assim como, desde esse ponto de vista, o “desprezo” à figura do jovem homossexual, por exemplo, seria –como já dissemos– o contraponto necessário para legitimar o movimento a um espaço inaudito feito de pura discursividade, em termos imanentes, sua força acabaria se nutrido até emanar uma potência incomum na literatura argentina. Novamente, Astier encontra um personagem que, como o protagonista, inventa um espaço para pôr em jogo o desejo –neste caso específico, de parte do jovem homossexual, quem deseja: ser mulher.¹⁶⁵ Aquele espaço inventado, como pensa Baudrillard, coloca o feminino “[...] em outro lugar, sempre esteve em outro lugar: é esse o segredo do seu poder” (2006, p. 11). De alguma maneira, a partir do jogo das diferenças que se desprende do encontro, presenciamos a vontade de Silvio Astier como um “poder” operador de um novo corte que quebraria e abriria o percurso:

¹⁶⁵ Discordamos com o que postula neste aspecto Rita Gnutzman, quem vê uma motivação do desejo de Silvio Astier na falta do contato físico com as mulheres, em especial, com Eleonora, seu fantasmático amor. Diz a esse respeito Gnutzman: “[...] También en otro campo, el joven Silvio añade una nueva experiencia, la de la falta de compañía femenina. Frente al sentimiento amoroso hacia Eleonora, mencionado en el primer capítulo, que excluía todo lo físico, aquí predomina el aspecto sensual. La primera referencia la encontramos aquella noche (seguramente de carácter reiterativo) en que los rostros de las doncellas le “hieren con espada de dulzura”, metáfora que no deja lugar a dudas sobre la realidad del deseo sexual, y que termina con el acto masturbatorio, evidente audacia literaria para la época. (GNUTZMAN, 2002, pp. 71-72)

Mais uma vez, a contemplação do poder não é simplesmente ócio e apraxia, mas algo parecido com uma inoperatividade interna à própria operação, que consiste em tornar inoperativo qualquer poder particular de agir e de fazer. A vida, que contempla o seu próprio poder, torna-se inoperativa em todas as suas operações. [...] “operação inoperativa”. O que é, alias, um poema, senão aquela operação lingüística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso? (AGAMBEN, 2007, p.48)

Por outra parte, não há sombra de dúvidas que dita operatória esboçaria elementos suficientes para ensaiar acordes que harmonizem uma poética móbil, capaz de pôr em tensão seus limites, assim como também, as pretensões críticas que insistem em definir uma “estética arltiana”. Dita questão, contrariamente, comportaria por trás, em nosso parecer, sempre uma ética do desejo posto em jogo:

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstancias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. (2007, p. 49)

É preciso retomar nosso aparelho crítico e indagar ainda mais como opera a figura da traição no campo da sedução, em relação a um encontro que se constrói a base da rejeição e a imantação. Será que a partir dessa dinâmica defasa-se o esperável simplesmente por meio da exposição de sua sedução como figura do desejo? A sedução procuraria se desatar de movimentações que a instariam a funcionar como um objeto cativo das vontades utilitárias, onde reverberam ecos da esfera mercantil, de um desejo como falta. Essa lógica que corrói a sedução permearia os corpos e induziria a se movimentar em termos de uma consumação definida que o texto, em nossa apreciação, não procura.

Novamente estaríamos numa armadilha de um território proposto como oco e que deveria ser cheio. Daí que, em nossa apreciação, a sedução vista a figura da traição, já que a primeira rebela-se contra qualquer figura do poder, ao qual ultrapassa: “a sedução é mais forte que o poder, pois é um processo reversível e mortal, ao passo que o poder se quer irreversível como o valor, cumulativo e imortal como ele” (BAUDRILLARD, 2006, p. 56).

Há outra dimensão da sedução que se afastaria da ideia de finalidade: “seduzir para”. Uma nova conexão ao nosso complexo crítico enlaçaria a sedução com a invenção por médio do artifício e a aparência –a sedução inventa um simulacro (Baudrillard, 2006). O artifício funcionaria como organizador de uma economia da sedução ligado à invenção arltiana proposta páginas atrás. A aparência como parte constitutiva da sedução estaria conectada a aquela tipologia do jogo proposta por Roger Caillois, a *mimicry*.¹⁶⁶

O que propiciaria o encontro entre Silvio e o jovem homossexual é da ordem de uma sedução capaz de atingir ao leitor, de apresentar um desvio às normas preestabelecidas, na forma de um desejo de invenção que se corporificaria e se desfaria constantemente ante nossos olhos:

[...] corpo apaixonadamente desviado de sua verdade, dessa verdade ética do desejo que nos persegue, verdade séria [alheia ao jogo], profundamente religiosa que o corpo hoje encarna e para quem a sedução é tão maléfica e artificiosa [...]. (BAUDRILLARD, 2006, pp. 14-15)

¹⁶⁶ Ver nota 131.

Considerações finais

¿Qué buscamos cuando no buscamos nada?
Jean Duvignaud

A vontade de pôr em jogo uma leitura como a nossa não atenta contra o valor da vida das pessoas, nem propõe frases deslocadas ou tendenciosas do estilo seguinte: a vida¹⁶⁷ é jogo –embora haja suficientes elementos textuais e extra-textuais para prová-lo. O trabalho arrisca, sim, refletir deixando a peneira moral de lado, e vislumbrar a dinâmica das personagens que se “jogam a vida”, questão inadvertida por Huizinga e Caillois, embora esse último crítico haja advertido a “faca de dois gumes” com a qual teorizava que “*este alegato en favor del espíritu del juego trae a la mente una palinodia que señala brevemente sus debilidades y sus peligros. El juego constituye una actividad de lujo y presupone tiempo para el ocio. Quien tiene hambre no juega*” (1986, p. 21). No entanto, nossa tentativa teórica tenta simplesmente, a risco de cair na tautologia, “pôr em jogo” um jogo que percebemos quando lemos. Posto que tomando a literatura como jogo, desacreditando-a, “tomando las cosas a contrapelo es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas” (2008, p. 137) diria Didi-Huberman com Benjamin. Então, seria possível pensar que a lúdica arltiana funciona, entre outras coisas, de maneira análoga? Por outra parte percebemos muitas afinidades que partem da possibilidade de entender o agir de Silvio Astier, um *ars operandi*, desde a perspectiva que propagara César Aira:

¹⁶⁷ A respeito das regras do jogo, Jean Baudrillard coloca a impossibilidade de defini-las e associá-las em função do valor da vida, também impreciso. Operar na vida através do jogo significa fazer uma troca simbólica com a hostilidade do cotidiano: “Hay reglas en el juego de vivir, cuyas formas son secretas, cuya finalidad es inescrutable. La vida “no significa” nada, ni siquiera la vida humana; si es preciosa, no es un valor sino una forma, una forma que excede todo valor individual y colectivo. Hoy, la vida se conserva en la medida que tiene valor, es decir, en la medida que comparte valor. Pero si la vida es preciosa, lo es porque no tiene valor de intercambio, porque intercambiarla por algún valor definitivo es imposible. El mundo no puede comerciarse como si fuera moneda por otro mundo, sobre todo por un mundo virtual. El ser humano no puede intercambiarse como si fuera moneda por ninguna especie artificial determinada, como clones, ni siquiera si los clones lo hicieran mejor, si fueran un “valor mejor”. Una forma (y la vida es una forma) sólo se puede intercambiar por otra forma, nunca por un equivalente. Hay un cambio de una forma a otra, pero no hay manera de intercambiar una forma por un equivalente general” (BAUDRILLARD, 2002, pág. 24).

En el comienzo de toda esta peripecia hay un proyecto artístico, y no hay otra cosa. A la representación cotidiana y utilitaria, que se enciende y apaga según la necesitemos, la replaza otra, deliberada, coherente, continua y difícil. La dificultad de vivir, identificada con la desdicha, se ha transmutado en la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria. (AIRA, 1993, sp)

O agir-jogo de Silvio Astier também se encaminha à *rebours* e acabaria por “mostrar” o que aparecesse nesse percurso. Nesse sentido, ler as pessoas a contrapelo –do modo que o faz Arlt– seria menos revelar o que ocultam, do que apresentar por meio do excesso, a saber, seus monstros, já não na ocultação, senão num gesto *double-bind*. Esse espaço desenha-se longe do expressionismo a secas, e sim mais perto dos monstros aparelhados quando chocam e disseminam-se expressão-impressão do mundo em Arlt.

Não é que com essa lógica pretendamos trocar a irrealização do desejo pela revelação monstruosa que acontece de tomar a vida, como dissemos, “a contrapelo”. O que procuramos, se existisse alguma procura, é inquietar a leitura da obra, cooperar à abertura de um jogo crítico que não poderia finalizar em este texto:

El juego [...] ordena al jugador no descuidar nada para el triunfo y al mismo tiempo guardar distancias respecto a él. Lo que ya se ha ganado puede perderse e incluso se encuentra destinado a ser perdido. La manera de vencer es más importante que la propia victoria y, en cualquier caso, más importante que lo que está en juego. Aceptar el fracaso como simple contratiempo, aceptar la victoria sin embriaguez ni vanidad, con ese desapego, con esa última reserva respecto de la propia acción, es la ley del juego. (CAILLOIS, 1986, p. 20)

Por outra parte, conforme movimentamos as peças da maquinaria proposta, consideramos que havia outras conexões possíveis para explicar a dinâmica textual de *El juguete rabioso*. A figura da “sedução”, por exemplo, permitiria não só entender outra face do desejo

em jogo, aquela que também operaria de modo análogo à invenção em tanto produção e, finalmente à traição, no sentido de que na sedução o avesso da atração é a rejeição que opera como parte constitutiva do jogo que ela propõe. Baudrillard escreve em sintonia com a improdutividade do prazer:

Produzir é materializar à força o que é de uma outra ordem, da ordem do segredo e da sedução. A sedução é sempre e em todo lugar o que se opõe à produção. A sedução retira alguma coisa da ordem do visível; a produção erige tudo em evidência [...]. (2006, p. 43)

Em tal caso, nosso trabalho aparelhou-se pouco a pouco, o jogo do desejo, a invenção e a traição, deparou-se com uma frase que remete o trabalho ao início de nossa pesquisa, a partir do que Baudrillard enunciara uma década antes da publicação *Da sedução*: “é a pobreza a que dá lugar à invenção” (1969, p. 15). A sensação é que nosso trabalho não vai em contra dessa apreciação, senão que percorre o texto “com” ela, faz funcioná-la em outros sentidos. Inversamente a uma leitura literal da citação, nós pensamos que dita equação estaria conectada mais longe da ideia de falta do que o anúncio de uma ação incindível e conjunta entre a presença e ausência. Uma nova costura capaz de restituir o desejo e a ilusão a partir de Arlt: demorar “o objeto da literatura” com um novo jogo liberado pelo desejo, ininterruptamente traído do esperável e inventado do possível.

Referências

AA. VV. **Diccionario ilustrado latino-español/español-latino.**

Barcelona: Spes Editorial, 1973.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** Tradução: Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Infância e história.** Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **A linguagem e a morte.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

AIRA, César. **Arlt.** In: Paradoxa 7, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

_____. **El mejor Cortázar es un mal Borges.** In: Revista Ñ (Clarín). Sábado 09.10.2004. Acessado: 20-11-2010. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm>

_____. **Entrevista con César Aira.** In: Revista Cultural Lateral. Mayo 2004, N° 113. Acessado: 13-07-2011. Disponível em: <http://www.elortiba.org/pdf/Lateral-2004.pdf>

ALBÓS, Álvaro. **Al pie de la letra.** Guía literaria de Buenos Aires. 1. ed. Buenos Aires: Grijalbo, 2003.

ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual.** Tradução: Rocha, Heloisa B.S. São Paulo: Ed. 34, 1996.

AMÍCOLA, José. **Elogio de la razón y la locura.** In: Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. 2000. p. 666/686.

ANTELO, Raúl. **Crítica Acéfala**. Buenos Aires: Grumo (Coleção Materiales), 2008.

_____. **Transgressão e estudos culturais**. Transgressão e modernidade. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

_____. **Arquivo: morte e linguagem**. Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no dia 29 nov. 2000.

ARLT, Roberto. **Novelas completas**. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1981.

_____. **El juguete rabioso**. Colección Austral. Biblioteca de Literatura Hispanoamericana. Edição: Ricardo Piglia. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.

_____. **Los siete locos - Los lanzallamas**: Buenos Aires: Archivos, 2000.

_____. **Mad Toy**. Tradução: Michele Aynesworth. Durham: Duke University Press, 2002.

_____. **El paisaje em las nubes**. Crónicas em el Mundo 1937-1942. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ARLT, Mirta e BORRÉ, Omar. **Para leer a Roberto Arlt**. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.

_____. **Prólogos a la obra de mi padre**. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1985.

AUDI, Robert (edit.) **Diccionario Akal de filosofía**. Tradução: Humberto Marraud e Enrique Alonso. Madri: Akal, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Fragmentos de un discurso amoroso**. México: Siglo XXI Editores, 1993.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BATAILLE, Georges. **Breve historia del erotismo**. Montevideo: El caldén, 1970.

_____. **La experiencia interior**. Tradução: Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1973.

_____. **Teoría de la religión**. Tradução: Fernando Savater. Madrid: Taururs, 1986.

_____. **El Erotismo**. Barcelona: Tusquets, 1997.

_____. **El arte, el erotismo y la literatura**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

_____. **La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

_____. **Acéphale**: ensayos 1936-1939. George Bataille; Pierre Klossowski; Roger Caillois; Tradução: Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja negra, 2005.

_____. **La parte maldita**. Tradução: Lucía Ana Belloro e Julián Manuel Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

_____. **El límite de lo útil**. Buenos Aires: Losada, 2010

BAUDELAIRE, Charles. **Morale du joujou**. In: Oeuvres Complètes (III) L'Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères libraries éditeurs, 1868.

_____. **Pequenos poemas em prosa**. O Spleen de Paris. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los objetos**. Tradução: Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI, 1969.

_____. **Cultura y simulacro**. Tradução: Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.

_____. **Da sedução**. 6 edição. São Paulo: Papirus, 2006.

_____. **La ilusión vital**. Tradução: Alberto Jiménez Rioja. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Tradução: José Saramago. Lisboa: Estampa, 1978.

BECCO, Jorge Horacio, y Masota, & Oacutescar. **Roberto Arlt**. Buenos Aires: Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 1959.

BECK, Ulrich. **La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad**. Barcelona: Paidós, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Escritos**. Tradução: Juan J. Thomas. Colección Diagonal dirigida por Aníbal V. Giacone. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle**. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. 4 Ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

BERG, Edgardo H. **Roberto Arlt: un autor en escena**. In: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. # 33, Acessado: 20-11-2010. Disponível em: Espéculo (UCM) www.ucm.es/info/especulo/numero33/paparlt.html

BERGUER, John. **Mirar**. México: Gustavo Gili, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **El paso (no) más allá**. Tradução: Cristina de Peretti. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.

BORRÉ, Omar. **Cuentos completos de Roberto Arlt, una poética de la reescritura**. In: Revista Hispamérica, ano XXIII, N° 68, USA, 1994.

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

BORRÉ, Omar. **Roberto Arlt, su vida y su obra**. Buenos Aires: Planeta, 2000.

CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CAPDEVILA, Analía. **Las novelas de Arlt**. Un realismo para la modernidad. In: Noé Jitrik (dir.) Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires: Emecé, vol. 6 dirigido por María Teresa Gramuglio, 2002, pp. 225-244.

CASULLO, FERNANDO HUGO. **Diccionario de voces lunfardas y vulgares**. 4 edição. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

CELLA, Susana. **Diccionario de literatura latinoamericana**. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

COCTEAU, Jean. **Opio**: Diário de uma desintoxicação. Tradução: Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1969.

COROMINAS, Joan. **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana**. Madrid, Gredos, 1987.

CORRAL, Rose. **Introducción al estudio de la imagen simbólica en Los siete locos de Roberto Arlt**. In: Deslindes literarios, El Colegio de México, 1977 (Jornadas, 82), pp. 125-137.

CORRAL, Rose. **El obsesivo circular de la ficción**: asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

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

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição da entrevista (vídeo) realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1989. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-degilles-deleuze>. Acesso em 10/07/2010.

_____. **L'épuisé**. Tradução: Lilith C. Woolf e Virginia Lobo. Paris: Minuit, 1992.

_____; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. vol. 2**. Tradução: Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. vol.4**. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____.; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A Ilha deserta e outros textos**. Textos e entrevistas (1953-1974) São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Espinosa e nós**. Capítulo VI. In: *Epinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

_____. **A literatura e a vida**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2006.

_____. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. **La imagen mariposa**. Barcelona: El mudito & Co, 2007.

_____. **Un conocimiento por el montaje**. Revista *Minerva*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, N° 05, pp.17/22, 2007. ISSN: 1886340X. Entrevista concedida a Pedro Romero.

_____. **Ser crânio**. Lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução: Vera Casa Nova Belo horizonte: com arte, 2009.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DOCZI, Gyorgy. **El Poder de los Límites**. Buenos Aires: Troquel, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. **El juego del juego**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. **El sacrificio inútil**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ESCOBAR, Carlos Enrique de. **Dossier Deleuze**. São Paulo: Hólon, 1991.

FERRATER MORA, José. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Antonio José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

FERREIRA DOS SANTOS, Mário. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. 4ª edição. São Paulo: Matese, 1966.

FERRO, Roberto. **Escritura y Deconstrucción**. Lectura (h)errada Con Jacques Derrida. Buenos Aires: Biblios, 1995.

_____. **Da literatura e os restos**. Tradução: Jorge Wolff. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

FLUSSER, Vilém.. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GARCÍA VALDÉZ, Alberto. **Historia y presente de la homosexualidad**. Barcelona: Akal, 1981.

GIDDENS, Anthony (comp.) **Las consecuencias perversas de la Modernidad**. Madrid: Anthropos, 2007.

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

_____. **Roberto Arlt: un escritor actual**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante: 2000. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/arlt/vigencia/default.htm>. Acesso em: 10/12/2010.

_____. **El juguete rabioso**: del aprendizaje a la escritura. In: Revista de Literaturas Modernas. Mendoza, Número 32, 2002. ISSN: 0056 – 6134.

GOBELLO, José. **Vieja y Nueva Lunfardía**. Buenos Aires: Freeland, 1963.

_____. e OLIVERI, Marcelo. **Lunfardo**: curso básico y diccionario. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 2005.

GOLOBOFF, Mario. **Genio y figura de Roberto Arlt**. Buenos Aires: Eudeba, 1989.

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

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. **Roberto Arlt**. Buenos Aires: CEAL, 1971.

GONZALEZ ARRILI, Bernardo. **Buenos Aires 1900**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

GREGORICH, Luis. **La novela moderna**: Roberto Arlt. Buenos Aires: Capítulo Historia de la literatura argentina, 1967.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

GUERRERO, Diana. **Arlt**: El habitante solitario. 2. ed. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

GUIMÓN, José. **Psicoanálisis y literatura**. Barcelona: Kairós, 1993.

HAYES, Aden W. **Roberto Arlt**: La estrategia de su ficción. Londres: Tamesis Books Limited, 1981.

HERNÁNDEZ, Luis Domingo. **La sombra pronunciada**. Barcelona: Motesinos, 1995.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2008

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4ta ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JITRIK, Noé. **Arlt**: El juguete rabioso. Buenos Aires: El Mundo, 11 de julio 1965, p. 43.

_____. **Intertextualidad y cliptomnesis**. (In: Luvina, Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara. Número 52, ano 2008. Disponível: http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=38. Acessado em 20 de julho de 2011.

_____. **Escritores argentinos, dependencia o libertad**. Buenos Aires: Candil, 1967, pp. 89-94.

_____. **La presencia y vigencia de Roberto Arlt**. Antología [de Roberto Arlt]. México: Siglo XXI, 1980, pp. 7-35.

_____. **Entre el dinero y el ser**: lectura de El juguete rabioso de Roberto Arlt. In: La memoria compartida. Buenos Aires. CEAL, 1987, pp. 63-103.

KOROLIK, Graciela. **Historia de los juegos tradicionales de Argentina**. Retablo de los juegos infantiles, Buenos Aires. [s.d.] Disponível em: <http://www.acanomas.com/Historia-Juegos-tradicionales-de-Argentina/1348/Retablo-de-los-juegos-infantiles.htm/> Acesso em: 24 maio 2011.

LARRA, Raúl. **Roberto Arlt el torturado**. Buenos Aires: Quetzal, 1962.

LOMOBROSO, César. **O homem delinqüente**. Porto Alegre: Ricardo Lenz Editor, 2001.

LYOTARD, François. **¿Por qué filosofar?: Cuatro Conferencias**. Barcelona, Altaya, 1994.

MARGULIS, Alejandro. **Los libros de los argentinos**. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

MARISTANY, José. **Entre Arlt y Puig, el affaire Correas**: Acerca de “La narración de la historia”. In: *Orbis Tertius*, 2008, XIII.

MASOTA, Oscar. **Sexo y traición en Roberto Arlt**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.

MATAMORO, Blas. **La juguetería rabiosa de Roberto Arlt**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Alicante, 2003. Disponible en: <http://cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3F%2F%2Fcv.cervantes.es%Factcult%Farlt%2introduccion.htm&portal=0>. Acceso en: 10/12/2010.

MASTRONARDI, Carlos. **Roberto Arlt**. In: *Formas de la realidad nacional*, Buenos Aires: ECA, 1961.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. **Sobre o sacrificio**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MURENA, Héctor. **El rostro de Roberto Arlt**. In: *Diario La Nación*, Buenos Aires, #1113, 1951.

_____. **El pecado original de América**. Buenos Aires: Sur, 1954.

NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NYMAN, Michael. **Música experimental**: de John Cage en adelante. Girona: Documenta Universitaria, 2006.

NÚÑEZ, Ángel. **La obra narrativa de Roberto Arlt**. Buenos Aires, Nova, 1968.

OLIVERI, Marcelo. **Antología de tangos lunfardos**. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 2006.

ONETTI, Juan Carlos. **Semblanza de un genio rioplatense**. In: Jorge Lafforgue (comp.) *Nueva novela latinoamericana, vol.2*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

_____. **Prefacio**. In: Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Barcelona: Bruguera, 1979.

ONFRAY, Michel. **Teoría del cuerpo enamorado**: Por una erótica solar. Valencia: Pretextos, 2002.

_____. **Tratado de ateología**. Física de la metafísica. Tradução Luz Freiré
Barcelona: Anagrama, 2006.

PAULS, Alan. **Arlt**. La máquina literaria. In: *Historia social de la literatura argentina: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Volumen 7. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

PEZZONI, Enrique. **Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt**. In: *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

PIGLIA, Ricardo. **Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt**. In: *La Opinión*, Buenos Aires, 1/4/1973, pp. 10-11.

_____. **Roberto Arlt, la ficción del dinero**. In: *Revista Hispanoamericana*, Buenos Aires, 1974.

_____. **La lección del maestro**. In: *Clarín*, Buenos Aires, 23-7-1981

_____. **Sobre Roberto Arlt**. In: *Crítica y ficción*. (Clarín, Julio, 1984) Barcelona: Anagrama, 1986. Entrevista concedida a Ricardo Kunis.

_____. **Respiración artificial**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. **La Argentina en pedazos**. Buenos Aires: Ediciones De La Urraca, 1993.

_____. **Nombre falso**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

_____. **Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria**. In: Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.) - Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas. Buenos Aires: Norma, 2004.

PONCE, Esteban. **De Arlt como iluminado**. In: Cuadernos Hispanoamericanos #653-654 (Nov/Dec), Madrid, 2004, pp. 157 – 165.

_____. **Silvio Astier, autorecepción de un meta-personaje**. In: Orphans of the Lettered City, 2004, pp. 68 – 75.

PRIETO, Adolfo. **Diccionario básico de Literatura Argentina**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

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

ROMANO, Eduardo. **Arlt y la vanguardia argentina**. In: Cuadernos Hispanoamericanos, N°. 373, Madrid, julio de 1981.

REST, Jaime. **El cuarto del recoveco**. Buenos Aires: CEAL, capítulo N°. 158.

SARLO, Beatriz. **Los dos ojos de Contorno**. In: Revista Iberoamericana. Vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre, 1983.

_____. **La imaginación técnica**: Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl. **El hombre que está solo y espera**. Buenos Aires: Librerías Ananconda, 1933.

SEBRELI, Juan José. **Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt**. Cuadernos hispanoamericanos, n. 661-662, 2005, p. 85-100.

SORRENTINO, Fernando. **Seis curiosidades de *El juguete rabioso***. IN: Espéculo. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad

Complutense, 2006. Acessado em: 15/10/2011. Disponível em:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/especulo.html>

TUNETTI, Angel T. **Arlt/Borges/Piglia**: historias de una traición. In: ESPINA, Eduardo (comp). Neo, post, hiper, trans, ¿fin? lecturas recientes de literatura hispanoamericana. Santiago de Chile: Ril editores, 2008.

VIÑAS, David. “Arlt: robar y salir corriendo”. AAVV. Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas. Compilación del Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA. Buenos Aires, Norma, 2004, p.73-77.

ZIZEK, Slavoj. **Órganos sin cuerpos**. Sobre Deleuze y sus consecuencias. Valencia: Pre-textos, 2006.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUBIETA, Ana María. **El discurso narrativo arltiano**. Buenos Aires: Hachette, 1987.