

Gastón Cosentino

**DELÍRIOS ARLTIANOS:  
EXTIMIDADES, ORIENTALISMOS E MELANCOLIAS NAS  
ÁGUAS-FORTES ESCRITAS NO EXTERIOR.**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Liliana Rosa Reales.

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cosentino, Gastón

Delírios arltianos: extimidades, orientalismos e melancolias nas águas-fortes escritas no exterior / Gastón Cosentino ; orientadora, Liliana Reales - Florianópolis, SC, 2017.

243 p., 21 cm.

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

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Roberto Arlt. 3. Águas-fortes. 4. Crítica literária. 5. Literatura Latino-americana. I. Reales, Liliana. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Gastón Cosentino

**DELÍRIOS ARLTIANOS:  
EXTIMIDADES, ORIENTALISMOS E MELANCOLIAS NAS  
ÁGUAS-FORTES ESCRITAS NO EXTERIOR.**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Literatura” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 13 de abril de 2017.

---

Prof.<sup>a</sup>, Dr.<sup>a</sup>  
Maria Lúcia de Barros  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup>, Dr.<sup>a</sup> Liliana Reales  
Orientadora  
Universidade UFSC

---

Prof. Dr. Raúl Antelo  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

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

---

Prof. Dr. Bairon Vélez Escallón  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Jorge Bracamonte  
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

A Zoe e Maíra, pela vida.



## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos sinceros à orientação e o apoio constantes da Professora Liliana Reales, quem me ajudou a constelar este trabalho desde que foi apenas um projeto, e, fundamentalmente, pela liberdade de trabalho que me confiou em todo momento.

Aos professores da qualificação, Raúl Antelo e Carlos Eduardo Capela Schmidt, pela leitura atenta e respeitosa das minhas intuições, assim como a generosidade vertidas no diálogo horizontal nas suas disciplinas, em conversações de corredor e na socialização de materiais e referências.

A meus mestres Alfredo Rubione, Héctor Roque Pitt, Maria Eugenia Crogliano, Mariana Ventura, Armando Capalbo, José Maristany, Beatriz Flasterstein, Mabel Morano; Liliana Reales, Raúl Antelo, Carlos Eduardo Capela Schmidt, Roberto Ferro; Martín Viteri Stigol.

Ao Colegio “Nicolás Avellaneda” e ao Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” (Buenos Aires), pela semente.

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.

A Revista Landa, pela experiência maravilhosa de compartilhar o fazer de cada publicação.

A Laureci Nunes e Oscar Reymundo, pela troca inestimável que ajudou a abrir caminho em um terreno instigante e novo para mim.

A meu irmão Emerson Pereti pela amizade, a paciência, o olhar claro e a troca intelectual: todos suportes incalculáveis em momentos decisivos deste trabalho.

A Janete Elenice Jorge, pela amizade e disposição incondicionais.

À Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) de Foz de Iguaçu pelo apoio dos/das colegas para concluir a minha tese.

À CAPES pela bolsa de estudos que me concedeu durante os dois primeiros anos da pesquisa de doutorado.

Agradeço muito especialmente o apoio da minha família na Argentina (Buenos Aires e Córdoba): pais e irmãos à distância.

A meus gatos Spinetta e Amora.

Finalmente, agradeço a compreensão, o amparo e o amor incondicional da minha bela companheira Maria Tereza e das nossas pequenas Maira e Zoe: *sin ellas no habría razón de seguir.*

*El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas;  
es ojo porque te ve.*

Antonio Machado

“A fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum”

Jacques Lacan



## RESUMO

Esta tese lê as águas-fortes (crônicas) escritas no exterior ao longo dos anos de 1930-1941 pelo escritor argentino Roberto Arlt, como “textos delirantes” que se comportam como “relatos do exterior” / “relatos do outro”. Fruto das buscas de espaços de construção do “nacional” no início do século XX, tais questões propiciaram, paradoxalmente, a convocatória de diversos ambientes e tempos plurais, cujas proliferações, ressonâncias, arabescos, circulações abertas, conseguiram motivar, de modo diverso, uma crônica profundamente marcada pela biopolítica, a heterotopia e o delírio. Pensamos este último como metáfora crítica de uma resposta possível que viria a “cobrir um vazio” promovido pela ausência de um nomos que daria conta desse “ser nacional”, análogo à pátria, à lei, à língua, e que por muitos momentos (des)figura-se sob a forma da perda, ou seja, no âmbito da melancolia. Seguidamente, com esses e outros desvios, surge um contraponto, um jogo especular, uma tríade iniludível: Exterior-Buenos Aires-Interior. O imperativo tácito da construção da noção de exterior, os simulacros das (des)identificações costurados pelo paradoxal e potente conceito de extimidade (exterioridade íntima / intimidade exterior) nas crônicas escritas pelo autor de *O brinquedo raivoso*, fornece-nos não só um novo marco para problematizar seus textos, mas também um espaço decisivo para pensar o estatuto da ficção na construção do Outro.

**Palavras-chave:** Roberto Arlt. Águas-fortes. Literatura Latino-americana. Crítica literária.



## RESUMEN

Esta tesis lee las aguafuertes (crónicas) escritas en el exterior a lo largo de los años 1930-1941 por el escritor argentino Roberto Arlt, como “textos delirantes” que se comportan como “relatos del exterior” / “relatos del otro”. Fruto de las búsquedas de espacios de construcción de lo “nacional” a inicios del siglo XX, tales cuestiones propiciaron, paradójicamente, la convocatoria de diversos ambientes y tiempos plurales, cuyas proliferaciones, resonancias, arabescos, circulaciones abiertas, consiguieron motivar, de modo diverso, una crónica profundamente marcada por la biopolítica, la heterotopía y el delirio. Pensamos el delirio como metáfora crítica de una respuesta que vendría a cubrir un vacío promovido por la ausencia de un “nomos” que daría cuenta de ese “ser nacional” análogo a la patria, la lei, la lengua, y que por muchos momentos se (des)figura bajo la forma de la pérdida, es decir, en el ámbito de la melancolía. Asimismo, con esos y otros desvíos, surge un contrapunto, un juego especular, una tríada ineludible: Exterior-Buenos Aires-Interior. El imperativo tácito de construcción de la noción de exterior, los simulacros de las (des)identificaciones suturados por el paradójico y potente concepto de extimidad (exterioridad íntima / intimidad exterior), en las crónicas escritas por el autor de *El juguete rabioso*, nos ofrece no apenas un nuevo marco para problematizar sus textos, sino también un espacio decisivo para pensar el estatuto de la ficción en la construcción del Otro.

**Palabras clave:** Roberto Arlt. Aguafuertes. Literatura Latinoamericana. Crítica literaria



## ABSTRACT

This thesis reads the etchings (Chronicles) written abroad over the years from 1930-1941 by the Argentinean writer Roberto Arlt, as "delusional texts" that behave as "reports from outside"/"reports on the other". The result of the searches of the building spaces "national" in the early 20th century, such questions led, paradoxically, to call for various environments and plural tenses, whose arms proliferation, resonances, arabesques, open circulations were able to motivate, otherwise, a chronicle deeply marked by biopolitics, heterotopia and delirium. We think delirium as a critical metaphor for a response that would fill a gap by the absence of a "nomos" which would realize that national being analog to the homeland, and that many times is (des) figure in the form of loss, ergo, in the field of melancholy. Also, with these and other diversions, arises a counterpoint, a speculation game, an inescapable triad: Exterior-Buenos Aires-Interior. The imperative of building from the outside, the drills notion of the identifications sutured by the paradoxical and potent concept of extimity (intimate exteriority / outdoor privacy), the Chronicles written by the author of *The Mad Toy*, offers us not just a new framework to discuss his texts, but also a decisive space to think the status of fiction in the construction of "the Other".

**Keywords:** Roberto Arlt. Etchings. Latin American literature. Literary criticism.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- Ricardo Guiraldes ...**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 2- Ricardo Guiraldes vestido de gaúcho.....**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 3 - Logo jornal Crítica..... 193
- Figura 4 - Natalio Félix Botana, diretor do jornal Crítica... 193
- Figura 5 - Fachada do prédio do jornal Crítica na Avenida de Mayo ..... 193
- Figura 6 - Muzzio Sáenz Peña a cavalo. .... 194
- Figura 7 - Muzzio Sáenz Peña com o poeta indiano Rabindranath Tagore..... 194
- Figura 8 - Kairós, baixo-relevo ..... 195
- Figura 9 - Occasio e Penitentia, Andrea Mantegna..... 195
- Figura 10 - Emblema da ocasião, Guillaume de la Perriere ..... 195
- Figura 11 - Le Faux Miroir, René Magritte (1928) ..... 196
- Figura 12 - Melencolia, Hans Sebald Beham, 1539 ..... 197
- Figura 13 - Emblema Malinconia, Cesaré Ripa. Iconologia, Padua, 1630. .... 197
- Figura 14 - Roberto Arlt vestido com chilaba em Marrocos, 1935. .... 198
- Figura 15 - Roberto Arlt “balconenado” de terno e gravata, Buenos Aires, 1935. .... 199
- Figura 16 - Graf Zeppelin (LZ 127) sobrevoando a baía de Rio de Janeiro, 1930. .... 200
- Figura 17 - Hindenburg Zepelim (LZ129) em chamas, New Jersey, 1937 ..... 201
- Figura 18 - Plano fábrica de fosgênio desenhada por Remo Erdosain, Los Lanzallamas, 1931. .... 202

Figura 19 - Cão semiafundado, Francisco de Goya. Quinta del Sordo. Oleo sobre reboco de parede, (1819-1823).....	203
Figura 20 - Cão semiafundado, Francisco de Goya. Museu Del Prado (1874 e 1878). .....	204
Figura 21 - El entierro del Conde de Orgaz (1586-1588), Domenikos Thetokopulous, El Greco. Óleo sobre tela, 4,80 x 3,60 metros.....	205
Figura 22 - Gravura orientalista, Gregorio López Naguil...	206
Figura 23 - Porta do Bab-Estha .....	207
Figura 24 - Mulheres e crianças, Marrocos. Fotografia: Nicolas Muller. ....	208
Figura 25 - Rua de Bairro mouro, Tetuán, fotografia (cartão postal) .....	209
Figura 26 - Roberto Arlt na embarcação Rodolfo Aebi, navegando pelo Rio Paraná (1933). ....	210
Figura 27 - “Oriente/Occidente”, poema de Severo Sarduy, em Big-Bang, 1974.....	211
Figura 28 - Arabesco, arte islâmica. ....	212
Figura 29 - Grand Arabesque, segundo movimento, Edgard Degas (1900-1905), 46 x 36 cm, lápis de carvão sobre papel vegetal, Peter Findlay Gallery, New York. ....	213
Figura 30 - Ejercicio plástico, David Alfaro Siqueiros, aerógrafos e silicato de etilo, mural, 120 metros2, Buenos Aires, 1933. ....	214
Figura 31 - Ex-libris de Natalio Botana, David Alfaro Siqueiros, 1933.....	215
Figura 32 - Ex-libris de Carlos Muzzio Sáenz Peña (1885-1954), xilografia de Gregorio López Naguil (1894-1953).....	216

## SUMÁRIO

<b>KAIRÔNICAS ARLTIANAS: A OCCASIO PARA UMA INTRODUÇÃO .....</b>	<b>21</b>
<b>DELÍRIOS.....</b>	<b>37</b>
<b>A (d)escrita do olhar mascarado .....</b>	<b>37</b>
<b>As decorrências do formato livresco: Da (in)constância do tempo e o incessante vômito de Cronos.....</b>	<b>55</b>
<b>Águas-fortes arltianas: as tentativas de dizer o outro.....</b>	<b>60</b>
<b>A mudez eloquente das mudas de roupa de Arlt .....</b>	<b>72</b>
<b>EXTIMIDADES .....</b>	<b>81</b>
<b>Arlt à janela .....</b>	<b>90</b>
<b>Arlt no Rio de Janeiro: o cronista, a cidade e o nomos da lín.....</b>	<b>100</b>
<b>Ainda no Rio de Janeiro? Arlt e o fantasma/sombra do zepelim.....</b>	<b>106</b>
<b>Arlt nas Espanhas .....</b>	<b>121</b>
<b><i>Arlt-plastik</i>: águas-fortes africanas.....</b>	<b>139</b>
<b><i>Oír ese río</i>: Arlt fluvial / Delta Arlt / <i>Litorarlt</i>.....</b>	<b>151</b>
<b>ORIENTALISMOS.....</b>	<b>167</b>
<b>O culto do oculto: As ciências ocultas na cidade de Buenos Aires.....</b>	<b>167</b>
<b>De um orientalismo que não será de Arlt?.....</b>	<b>170</b>
<b>Oriente-ocidente: o arabesco como cifra do monstro.....</b>	<b>172</b>
<b>MELANCOLIAS, A MODO DE CONCLUSÃO: DA RE-VOLTA DE CRONOS AOS DELÍRIOS ARLTIANOS .....</b>	<b>179</b>
<b>IMAGENS.....</b>	<b>191</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>217</b>
<b>ENDEREÇOS ELETRÔNICOS .....</b>	<b>236</b>
<b>DOCUMENTOS CONSULTADOS .....</b>	<b>237</b>
<b>FONTES DAS FIGURAS .....</b>	<b>238</b>



## KAIRÔNICAS ARLTIANAS: A OCCASIO PARA UMA INTRODUÇÃO

*Con la misma  
indiferencia que corren las  
aguas por los ríos y pasa el  
viento del desierto, así un  
nuevo día se ha ido de mi  
existencia. Hay dos días por los  
cuales mi corazón jamás ha  
languidecido; ese que no ha  
llegado aún, ese que ya pasó.*

Omar Khayyam

*"Usted (Arlt) tiene un  
cañoncito. Dispara sobre medio  
millón de lectores. Sepa  
dispararlo, ni tan fuerte que  
llegue a destruirlo ni tan  
despacio que pase inadvertido.  
Se trata de dar en el blanco y  
de conservar el cañoncito"*

Carlos Muzzio Sáenz Peña

*"Andar es un arte que  
contiene en su seno el menhir,  
la escultura, la arquitectura y el  
paisaje."*

Francesco Careri

A partir da leitura das águas-fortes escritas no exterior/interior por Roberto Arlt, percebemos que havia uma série de ruídos cujas ressonâncias, embora familiares, não eram fáceis de precisar, nem inferir de onde provinham ou se projetavam. Esse questionamento, a rigor, aparece sempre que lemos os textos arltianos: a sensação de que na mesa em que o narrador dispõe seus instrumentos de trabalho – para colocar em seguida o leitor – obra uma sorte de instabilidade constante, quase humoral como um tempo atmosférico. Tal dinâmica não é tão-somente motivada

por seus conhecidos assaltos, adjetivações, descrições – ora grotescas ora ácidas – oferecidas já desde seus primeiros romances. Em Arlt, há um acometimento direto no âmbito do que se prefigura como “próprio”, naquilo que é “reconhecido”, ergo reafirmado com veneração por algum setor da população, que é, por vezes, esgrimido pela “cultura” como exemplar. Um espaço que é ocupado transitoriamente por uma série de formulações plásticas de “saberes”, o que revela com a sua extrema tensão, em alguma medida, a contemplação (sob os) dos efeitos de um incipiente, embora implacável, obrar biopolítico no devir dos corpos e das sociedades.

Sem sombra de dúvida, as viagens de Roberto Arlt ao exterior marcam indelevelmente sua prosa posterior. Não apenas isso, esses gestos colhidos do contato com o “outro”, aquilo que comumente denominamos o âmbito do próximo ou do semelhante, mas também nos assaltos do “Outro”, coligidos em “distâncias”, paisagens, motivos, requeriam, para re-pro-duzir o exterior, novas narrativas, insólitas enunciações, máscaras *prêt-à-porter*. Iniciamos aqui algumas considerações sobre esse “Outro” que se esboça no texto arltiano. Nos seminários de 25 de maio e 29 de junho de 1955, editados mais tarde com o título *O Seminário*, livro 2, Jaques Lacan introduz a distinção entre o “pequeno outro” (a) e o “grande Outro” (A):

“ [...] o eu é uma forma absolutamente fundamental para a constituição dos objetos. Em particular, é sob a forma do outro especular que ele vê aquele que, por razões que são estruturais, chamamos de seu semelhante. Esta forma do outro tem a mais estreita relação com o seu eu, ela lhe pode ser superposta, e nós a escrevemos (a). [...] A é o Outro radical [...] que é igualmente o polo real da relação subjetiva e aquilo a que Freud vincula a relação ao instinto de morte. Depois, vocês têm aqui *m*, o eu, e *a*, o outro que não é outro coisa nenhuma, já que ele é essencialmente acoplado com o eu, numa relação sempre reflexiva, intercambiável – o *ego* é sempre um *alter-ego* (1985 [1955], pp. 307-401).

Essa relação reflexiva e intercambiável do alter-ego em Arlt, sugestivamente, já ecoava, inclusive, nas primeiras produções do jovem escritor argentino, aquelas que não tinham “lugar”, salvo no desprezo da crítica. Despontou, em consequência, o nosso interesse por *As ciências ocultas na cidade de Buenos Aires* (1920). O atraente advém quando as intuições a respeito dos semblantes arltianos indicam uma arquitetura diversa que conecta textos, contextos, temporalidades e personagens excêntricos que atravessaram, de alguma maneira, a vida e obra de Roberto Arlt. Um dos primeiros “outros” que aparece nos escritos de Arlt é o intelectual, poeta, escritor, Ricardo Güiraldes (fig.1; fig.2), célebre tanto pela fortuna ambígua de sua poesia, como também do seu *best seller*, a “*fábula identitária*” *Don Segundo Sombra* (2012, [1926]). Recentemente foi divulgada uma carta que Roberto Arlt escrevera a Ricardo Güiraldes, datada em 30 de março de 1925, apenas dois anos antes da morte deste último. Nela exhibe-se de maneira eloquente uma mistura de preocupação, veneração e gratidão constantes de um jovem Arlt, principalmente pela leitura atenta e as correções que Güiraldes tinha feito dos esboços do que seria mais tarde o seu primeiro romance: *La vida puerca*. Lembremos que foi ele mesmo que indicou a Arlt mudar o nome para *El juguete rabioso*.

*¿Quién soy – me repito – para merecer las bondades de esta gente? Y pienso en Tuñón el muy flaco, recuerdo todo el amor con que me incliné sobre las páginas de mi libro y forzosamente necesito decir algo, algo aunque no tenga el menor sentido. Y si reitero la pregunta, y me digo: Es a mi libro el que han aplaudido, y es por mi libro todo esto, se me renueva la pena de ser. E insisto. ¿Quién soy yo? Porque se hace esto para mí y, créame, quisiera ser más insignificante y más grande, y tener todos los poderes mágicos de la tierra para despertar en Ud. todas mis penurias pasadas y mi gozo presente. Y sólo así Ud. podría comprenderlo. Amigo Güiraldes. ¡Qué cosa terrible es la bondad! Es como si a uno lo señalaran en la frente con un sello ignominioso. Irá entre las gentes, pero sabe que está bien amarrado, bien ligado por un*

*hilo invisible al que lo marcó. Y lo peor es creer que el otro no es consciente de su bondad, y lo peor es saber que el otro cree que es lo más natural esa bondad, cuando debiera arrodillarse frente a su espíritu que con esa belleza no le pertenece. Amigo Güiraldes, qué omnipotente es esto. Sentir.”* (ARLT, 2005 [1925], s/p)

Curiosamente Arlt, que o apreciava como um mestre, foi o seu secretário. “Smoking e alpargata” iriam se cruzar mais uma vez, diríamos via Paul Groussac, embora a cifra desse cruzamento já estivesse soando muito antes, ainda que surda, na oximorônica imagem do título do seu primeiro livro de poemas *El cencerro de cristal* (1983, [1915]). “Chocalho” e “cristal”. Qual seria o som dessa imagem? Que cenários convoca? Acaso um pseudo *koan*<sup>1</sup> surgido muito menos por uma sintonia espiritualista, do que pela reunião de um material sumamente heterodoxo: “*camperas*”; “*plegarias astrales*”; “*viaje*”; “*ciudadanas*”; “*a la mujer que pasa*”; “*realidades de ultramundo*”; etc.<sup>2</sup> Dispensa dizer que todos esses significantes poderiam funcionar perfeitamente como títulos de um punhado de águas-fortes arltianas. Além de tudo a disposição

---

<sup>1</sup> O *Diccionario Houaiss* define “*koan*” da seguinte maneira: “no Zenbudismo, o Koan é uma sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal, usado em práticas monacais de meditação com o objetivo de dissolver o raciocínio lógico e conceitual, conduzindo o praticante a uma súbita iluminação intuitiva.” Por outra parte, na introdução do livro *100 Koans do Budismo Chan* compilado por Alexander Holstein, podemos ler: “*El chan es una forma de budismo chino que después pasó a Japón con el nombre de zen. Una traducción de éste término sería la de "contemplación silenciosa", que define una de las características principales de su práctica: la meditación. No obstante, los maestros chinos desarrollaron, durante los siglos VIII al XI, una forma peculiar de llevar a sus discípulos a liberar la mente tanto de contenidos intelectuales como de la imaginación. Esta forma se conoció como Kung-an (Koan en japonés) y consiste en una pregunta, en apariencia absurda, sobre la que se solicita una respuesta. Estas preguntas tenían tanto el objetivo de "ausentar el pensamiento" como el de percibir el grado de realización del discípulo.*” (2006, p. 226)

<sup>2</sup> Títulos da divisão temática do poemário *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes.

leitora de Güiraldes, muito provavelmente, fez reverberar a sua efígie em uma entranhável dedicatória feita por Arlt, motivada pela publicação do seu primeiro romance: *El juguete rabioso* (1926). “A Ricardo Güiraldes: *Todo aquel que pueda estar junto a Ud. sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasajará a Ud. y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro*” (ARLT, 1993 [1926], p. 31). Embora Güiraldes não tenha consagrado sua obra estritamente à temática de cunho “orientalista”, essa afinidade manifesta-se abertamente nas suas diversas viagens pelo Oriente – e inclusive pelas Antilhas (1916-1917). Note-se que tudo isso – além da sua biblioteca consagrada em grande parte à Teosofia, como nos lembra Jorge Luis Borges<sup>3</sup> – poderia ter motivado sua inclinação a uma sorte de misticismo e/ou hermetismo que abunda, sobretudo, na sua produção lírica, mas que, segundo testemunhas, também praticava na sua vida cotidiana.

A segunda figura é Natalio Félix Botana<sup>4</sup>, o controvertido fundador, proprietário e diretor do jornal *Crítica* (1913-1941) (fig.

---

<sup>3</sup> Roberto Alifano fez uma entrevista com Jorge Luis Borges registrada no CD (áudio) que acompanha o n° 47 da revista *Proa*, e cuja edição está dedicada à figura de Ricardo Güiraldes. Borges, em uma fala de quase vinte minutos, evoca minúcias da sua relação amistosa com o autor de *Xamaica* (1923). Dentre os tópicos abordados, destacam as peripécias da fundação da revista *Proa* em 1924, junto com Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz e Ricardo Güiraldes; a dívida instável com a obra de Leopoldo Lugones; a dimensão “*payadoresca*” de Güiraldes; algumas aneddotas perpassadas pela francofilia de um e a germanofilia do outro, etc. Por último, e não por isso menos interessante, a referência à biblioteca do “*señorito*”, como o definia de maneira cáustica David Viñas. Borges descreve em três partes o acervo de Güiraldes: uma parte ocupada pelos simbolistas franceses e belgas, outra parte pela obra de Leopoldo Lugones e literatura argentina em geral, e por último, uma parte dedicada exclusivamente à Teosofia. (BORGES; ALFINO, 2000)

<sup>4</sup> Cf. SAÍTTA, S. *Regueros de tinta: el diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998; ABÓS, A. *El tábano*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001; ABÓS, Á. Roberto Arlt, cronista del crimen. In: ARLT, R. *El facineroso*. Buenos Aires: Extremo negro, 2013, pp. 9-51; ABÓS, Á. *Crítica: arte y sociedad en un diario argentino (1913-1941)*. In: CONSTANTÍN, M. T. et al. *Crítica: arte y*

4), que imprimiu com as suas próprias mãos o primeiro exemplar do jornal com apenas 24 anos de idade e dinheiro emprestado. Tempo mais tarde, o jornal bateria recordes de tiragem, o que acabaria propiciando uma imensa fortuna para Botana (fig. 5), que ele mesmo transformaria em um verdadeiro império midiático. Assim, cabe assinalar a construção de um palacete moderníssimo para a época (arquitetura, estética, maquinaria, mobiliário) onde seria instalada a sede definitiva do jornal *Crítica* (fig. 6), arquitetado pelo afamado húngaro Jorge Kálnay. Daí em diante só restaria a vertigem do “ciclo tabano”<sup>5</sup>. Rolls Royce de diversas cores, uma mansão cujas extravagâncias e excessos competiam

---

**sociedad en un diario argentino**, 1913-1941 / - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016, pp. 9-21.

<sup>5</sup> Uma série de excessos e desgraças assolou à família Botana. Por citar uma: o suicídio do filho maior, Carlos “Pitón” Botana, aos 17 anos de idade, onda expansiva que levou ao uso de drogas e ao ostracismo de sua mãe, a dramaturga e jornalista Salvadora Medina Onrubia, esposa e companheira de Natalio Botana. Anos mais tarde, em 1941 um acidente automobilístico fatal em Jujuy, norte de Argentina, acabaria com a vida do fundador do “Tábano”, Natalio Félix Botana. (SAITTA, 1998, 281-294). Em 1987 o escritor, ator, desenhista e cartunista, Raúl “Copi” Damonte Botana, neto de Salvadora Onrubia e de Natalio Botana, morre em decorrência de complicações causadas pela Aids, deixando uma importante obra não apenas gráfica, mas dramaturgica e narrativa, em francês e castelhano. Por último, a fílmica fortuna do mural *Ejercicio Plástico* do mexicano David Alfaro Siqueiros, pintado em 1933 no porão da casa de Natalio Botana, esquecido, desprezado e com várias tentativas de depredação por parte dos posteriores donos da casa “*Los granados*”, após a morte do fundador de *Crítica*. Finalmente a obra foi extraída mediante um complexo processo de corte em blocos e guardado em containers, aonde foi exposto novamente a outra temporada – mais de vinte anos – de deterioro, desinteresse e desencontros judiciais. Em 2009 foi recuperado por decreto e restaurado definitivamente pela gestão da ex-presidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner. Hoje pode visitar-se no “Museu de Casa de Governo”, na Aduana de Taylor. Cf. SCHÁVELZON, D. **El mural de Siqueiros en Argentina**. La historia de Ejercicio Plástico. Buenos Aires: El autor, 2010. Além disso, existem dois filmes baseados no evento do mural de Siqueiros, a saber, *Los próximos pasados* (2006), dirigida por Lorena Muñoz, e *El mural* (2010), dirigida por Hector Oliveira.

entre si. Desde sistemas de som e microfones para captar os cantos da sua coleção de pássaros – que depois seriam conduzidos à cabeceira da sua cama –, passando pela instalação de um estudo de cinema no mesmo terreno da sua casa, até a posse de uma das bibliotecas mais importantes de América Latina. A personalidade do excêntrico milionário e ávido leitor Botana, que recebia as pessoas – dentre eles o jovem Arlt – com um revólver sobre o escritório e um puro nos lábios, era capaz de ocupar até o lugar de mecenas do afamado pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Victoria Ocampo foi quem contactou a Siqueiros para fazer uma exposição e três conferências na sede de *Amigos del Arte* em Buenos Aires. Os temas das conferências – escolhidos com antecedência – foram respectivamente: “Renascimento mexicano”, “Pintura monumental moderna” y “La plástica dentro de la futura sociedad”. O pintor mexicano consegue proferir apenas duas das três conferências previstas, a terceira será cancelada pelos *Amigos del Arte* devido a seu discurso que entendia as artes como compromisso social e as vinculava de maneira incindível ao serviço da causa revolucionária (CRÍTICA, 1933). Botana então pediu a Siqueiros para que pintasse um mural<sup>6</sup> no subsolo da sua suntuosa casa de Don Torcuato “*Los Granados*”, em 1933, em troca de hospedagem e comida. Essa obra, escondida no porão da casa de Botana, como tentaremos explicar mais tarde se exteriorizaria por meio de um gesto adiado, acso uma fortuna análoga ocorrerá com as crônicas de Arlt.

Nas páginas do jornal *Crítica*, em 1927 – aliás, ano da morte de Ricardo Güiraldes –, Roberto Arlt começaria o seu labor escrevendo crônicas policiais e refinando o seu gosto pelo *underwood* portenho. Alvaro Abós definiria aquele momento em que Arlt assumiu a crônica policial de *Crítica* – crônica vermelha em Argentina, crônica marrom em Brasil – como uma sorte de iniciação que impregnaria toda a sua produção futura. Eis a sentença de Abós: “*Y así empezó su temporada en el infierno*”

---

<sup>6</sup> A obra intitulada *Exercício plástico* (1933) contou com uma equipe de colaboradores selecionados pelo próprio Siqueiros para a realização da obra. Entre eles encontravam-se: Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino e o cenógrafo uruguaio Enrique Lázaro. Cf. SIQUEIROS, D. A. et al. **Ejercicio Plástico**. Buenos Aires: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, 1933.

(2013, p. 9). Em palavras de Roberto Arlt a respeito da sua estância como cronista em *Crítica*:

Yo era uno de los cuatro encargados de la nota carnicera y truculenta. Crimen, fractura, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa, hurto que se cometía, y allí estaba yo. Incluso estaba obligado a hacer un drama de un simple e inocuo choque de colectivos. ¡A lo que obliga uno la necesidad del puchero! (MONTANARO, 2005, p. 87)

O terceiro e último personagem da série desses *outros* precursores é Carlos Muzzio Sáenz Peña (fig. 7 e 8), intelectual, orientalista – como o definira Ruben Darío<sup>7</sup> –, tradutor das *Rubaiyat* de Omar-al-Khayyam ao castelhano, e diretor do jornal *El Mundo*, que, mais do que sugestivamente, foi o vivo impulsor das viagens de Arlt ao exterior. Em outras palavras, essa tríade acabará funcionando não só como umnexo para reler a obra arltiana, mas também para abrir outra fenda em sua poética, ora na forma de “delírios”, ora na força de “arabescos”. Muito sugestivamente, ambos traços animam uma série de “travestismos” e o *nostos* melancólico de Roberto Arlt.

A partir do contato oblíquo – não exclusivo obviamente – mas, diríamos, determinante, com esses personagens, Arlt vai forjando uma avidez por uma sorte de cartografia do outro. Avidez esta que se materializaria no espaço propiciado por suas viagens ao exterior. O tema do nosso trabalho consiste justamente em propor as crônicas produzidas no exterior (Uruguai, Brasil, Espanhas, Marrocos), publicadas entre 1930 e 1941 pelo escritor argentino Roberto Arlt, como “narrativas delirantes” que se comportam como “relatos do exterior” / “relatos do outro”. É preciso assinalar que incluímos deliberadamente os textos escritos no interior da Argentina (Aguafuertes fluviales del Paraná, Aguafuertes patagônicas, Aguafuertes deltianas), já que entendemos que elas são parte inelutável do diálogo com os textos produzidos “fora”. Por outras palavras, uma série de crônicas que manifestam exterioridades que não cessam de não

<sup>7</sup> “[...] tan admirablemente traducidos en prosa tersa y rítmica por el excelente orientalista Sr. Muzzio [...]” (DARIO, 1994 [1914]. p. 13.)

se exteriorizar<sup>8</sup>. Talvez, essa impossibilidade justifique toda sua potência, já que, a rigor, nunca acedemos plenamente ao “outro”, a essa condição *ex*. Como veremos oportunamente, embora Arlt projete, prometa e assevere mais tarde retratar o estrangeiro quanto distinto de si – a abordagem acabará transitando proteicamente pela via *éx*tima e heterotópica. Isto quer dizer que a sua narrativa pretensamente exterior voltará o seu olhar para o âmbito interior, isto é, o portenho. Em outras palavras, falamos de uma poética imantada pelo delírio. Dessa sorte, põe-se em jogo momentos escriturais instáveis nos quais conjugam-se (in)variavelmente um cúmulo de significantes e atributos dos mais diversos a respeito das pessoas, espaços e tempos visitados pelo cronista Roberto Arlt. Imaginamos essa dinâmica a partir das relações entre diversas conceituações em relação ao termo “delírio”, que vão desde o simples afastamento de um lineamento – porventura o seu limite – até a configuração das coordenadas de uma cartografia complexa. Um arabesco<sup>9</sup> que por meio da sua intrincada geometria, na convocatória do “sagrado” abre passo à instalação do âmbito do “monstro” – e com isso os espectros da anulação da figura humana.

Muito sugestivamente, essa configuração virá a dar “sentidos” à falta de um *nomos*, como ainda, acobertar mediante ensaios, balbucios, esboços do Outro, a busca infrutífera – embora incessante –, por vezes dolorosa e violenta, de um nome, uma lei, uma “língua” onde coagule um *ethos* “comum”. Porventura

---

<sup>8</sup> Devo confessar que escutei uma proposição semelhante por primeira vez, muito antes de conhecer a referência dessa reelaboração, dos lábios do professor Raúl Antelo, mais especificamente nas suas aulas do Curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC (2010/2012). Tempo depois essa afirmação cobraria corpo em *O Seminário, livro XX* de Jacques Lacan (1985 [1972-1973], p. 127), intitulado *Mais, ainda...*

<sup>9</sup> Segundo o *Diccionario del arte actual* de Karin Thomas: “a finales del siglo XIX se llamó arabesco a un conjunto de líneas con multiplicidad de curvaturas que entrelazaban formas y superficies de color. Gauguin, en su “sintética” obra, con fuertes trazos de contorno, atribuyó al arabesco un papel importante. Poco después, el Modernismo (*Jugendstil, Art Nouveau, Modern Style*) destacó al máximo el juego decorativo del arabesco, que, sin embargo, con Matisse experimenta una definitiva reducción” (THOMAS, 1996, p. 10).

qualquer conceito de “pátria” como refúgio eventual até empreender a viagem à próxima narrativa, à seguinte crônica. Essa (des)ilusão que se alimenta de intermitências entre gênio, política e loucura, foi exposta de maneira exímia pelo sociólogo argentino Horacio González (1996) como cifra em chave biopolítica da poética arltiana. Por sua vez, ela acabará animando o que denominamos, a falta de uma melhor definição, uma “ética de escrita *sacer*”, como aquela que ressoa na reflexão do italiano Antonio Negri (2007) entre Biopolítica / eugenesia / monstro; uma imantação constante com a despossessão, com a falta, com o retorno à condição *Homo monstrum*.<sup>10</sup> Sem tal ética de escrita, em nosso entender, a potência dos textos arltianos terminaria não só se dissolvendo, mas renunciando à sua principal força. Pensamos em uma série de artifícios que ativam e problematizam a vicissitude do “próprio” no espaço do outro. Isso, por sua vez, se maquiniza e se desata em uma subversão deliberada no âmbito das legalidades, do nominativo, das paternidades, e em cuja busca de referências para a construção da “crônica-do-outro” insurge como “crônica-de-si”. Aliás, o corpus de textos “exteriores-interiores” convocará invariavelmente uma genealogia espúria. Essa fenda é aberta pelo movimento de um arabesco, como forma e força iconoclasta, se seguimos a afirmação nietzschiana de que toda *voluta* destitui a linha reta. Escreve Nietzsche: “Puede ser atractivo: el ir en paralelo, el converger dos líneas en un ángulo, etc., el arabesco de la línea que como en broma toca de vez en cuando a otra línea recta para de inmediato despegarse de ella” (2008 [1880], p. 605)<sup>11</sup>. Esse traço anômalo regressará, uma e outra vez, à intimidade do cronista para legitimar, não sem restos de melancolia, um encontro (des)afortunado com o Outro na/da escrita.

Precisamos salientar que o foco da nossa pesquisa não visa uma abordagem e análise estrutural de cada um dos textos que conforma o corpus de *águas-fortes* arltianas escritas no exterior.

---

<sup>10</sup> Cf. NEGRI, Antonio. El monstruo político. Vida desnuda y potencia. Em: GIORGI, G.; RODRIGUEZ, F. Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 93-140.

<sup>11</sup> Do mesmo modo, o artista e ativista austríaco Hundertwasser (1928-2000) atualizaria essa premissa através de uma série de manifestos, obras arquitetônicas e pictóricas. Cf. RAND, H. **Hundertwasser**. Colonia: Taschen, 1994.

Não nos interessa a extração de elementos quantitativos, surgidos de um punhado de corroborações, para ulteriormente fazer sínteses que culminem com a aquietação das problematizações propostas no início. Com efeito, por nosso percurso partir da intuição de uma série de elementos textuais e extratextuais necessariamente dinâmicos, que fluem deliberadamente no tempo cronológico em que se “localizam”, tratamos uma série de crônicas “a pelo” e “a contrapelo”. Isso quer dizer que trabalhamos fazendo funcionar o “anacronismo” como ferramenta teórica e prática para dar conta dos entrecruzamentos oblíquos cujo obrar inquietaram os textos arltianos de maneira constante.

Por tudo isso, com relação ao recorte do corpus das *águas-fortes* escritas por Roberto Arlt fora do seu país e no interior do mesmo, entendido esse interior como espaço outro dentro da cultura de Buenos Aires, eminentemente centralizada na capital do país. Por esse motivo, consideramos, além do mais, as crônicas produzidas pelo autor como enviado a algumas regiões de províncias argentinas: *Águas-fortes fluviais do Paraná* (2015 [1933]); (2016 [1933]); *Águas-fortes patagônicas* (2014 [1934]); *Águas-fortes deltaicas* (2016 [1941]) incluídas, justamente, como parte da nossa proposta de leitura que problematiza e reconsidera a cisão interior-exterior. Aliás, meditamos nas ressonâncias das produções narrativas e teatrais, assim como no resto das águas-fortes, escritas desde 1928 até 1942, ano da morte do escritor.

Os objetivos principais da nossa tese oportunamente se desmembraram em uma série de outros tantos, conforme demos andamento às diversas problematizações propostas. Dessa maneira, cobraram corpo no texto e consistiram em:

- 1) Instalar o conceito de “delírio” como metáfora crítica para ler a pulsão *outsider* monstruosa, orientalista, bárbara e a deriva melancólica das crônicas escritas no exterior, assim como também toda uma série de movimentos – leia-se arabescos – como alegorias que conformam, por sua vez, espaços de “(de)construção do Outro / construção de si” no âmbito da extimidade<sup>12</sup>.
- 2) Propor a arquitetura dos textos denominados *aguafuertes* como uma incessante e múltipla

---

<sup>12</sup> Ver capítulo “Extimidades”, p. 86.

cobertura, onde “mascaramento” e “ataque ácido” funcionam de maneira análoga à técnica de gravura da qual procede seu nome. Por conseguinte, isso coloca em questão, por sua vez, as hipóteses de que as águas-fortes de Arlt produzidas no exterior alinham-se com um modo decidido de colocar a “cultura do Prata” por cima das geografias visitadas nas suas viagens.

- 3) Ler as águas-fortes, esse conjunto complexo de “narrativas do outro”, como sintomas da emergência do fator Biopolítico na sociedade e no cotidiano.

Em relação aos procedimentos metodológicos adotados para o trabalho é preciso apontar que todas as vezes que nos debruçamos sobre o objeto de estudo, *ergo* com a contingência, percebemos que a materialidade com a qual trabalhamos resultava extremadamente complexa. Essa percepção nos interpelou junto com a mesma intensidade de abertura com que nos abismamos perante os textos no momento de interceder deliberadamente ao jogo heterogêneo do labor crítico, da reunião de elementos heteróclitos (*legere*). Por esse motivo, foi preciso refletir a respeito das derivas manobradas com as leituras, “a pelo” e “a contrapelo”, que não são outra coisa que o seu incessante devir, assim como também suas disseminações, as lacunas, os silêncios, os vazios, as borras produzidas por esses (des)andares.

Paralelamente, nos ocupamos dos diversos ensaios que tentaram definir a crônica, mas como gênero instável, tomando em conta, particularmente, a sua recepção específica de finais do século XX até a atualidade. Para desmontar essa órbita não precisamos somente revisar a amarração entre o “tempo cronológico” que exhibe o significante “crônica”, senão também o jogo em falso que advém junto ao formato-livro que as re-une no presente. Esse suporte tecerá as crônicas em um *continuum* inesperado e heteróclito – para o autor e o gênero – que afetará o/s modo/s de leitura/s que daí surge/m.

Já com respeito ao embasamento teórico foi conveniente pôr em diálogo o contexto histórico, político e artístico da década de 30, tanto em Buenos Aires quanto nas geografias visitadas por Arlt, já que “os tempos” em que foram produzidas essas manifestações escritas funcionam, de alguma maneira, como uma interpelação variada e constante desse fator temporal.

Lembremos sucintamente que na década de trinta – período entre guerras – assolaram no Cone Sul os primeiros golpes cívico-militares, as primeiras ditaduras. Félix Uriburu na Argentina, e a chegada controversa de Getúlio Vargas no Brasil. No velho mundo, por sua vez, a consolidação do fascismo inaugurado por Benito Mussolini readquiriria corpo no Nacional Socialismo alemão com a indelével efígie hitleriana. Essa onda expansiva – e, sobretudo, entusiasta – assolaria também as Espanhas, pouco tempo depois, incidindo em uma outra figura funesta: a de Francisco Franco e o mais do que extenso triênio conhecido como Guerra Civil espanhola. Dessa maneira, julgamos que a variável histórica, na construção do que se narra, é incindível da experiência do tempo de quem escreve e modelável justamente por essas marcas. Daí que “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente <<mudar o mundo>>, mas também, e antes de mais nada, “mudar o tempo” (AGAMBEN, 2008, p. 112). Mas o que significaria “mudar o tempo” a partir das releituras das crônicas? Em primeira instância, colocá-lo em movimento, em colisão com a experiência do tempo das pessoas de um espaço determinado. Com esse risco anima-se o início do traço: a hiância desde a publicação das crônicas até as nossas leituras.

A partir destas práticas, procuramos refletir sobre as *águas-fortes* arltianas aproveitando o caráter “plástico” que dita técnica impõe. É deliberado o rótulo de “água-forte” para dar título às crônicas. Além disso, a tentativa de pensar criticamente o espaço da “literatura” desde outros suportes visará fomentar conexões imprevistas, ampliando, dessa sorte, as ferramentas do espectro crítico e o modo de aproximação à obra arltiana escrita para jornais.

Finalmente, indagamos as distintas teorizações a respeito das imagens vertidas pelas crônicas e as implicações estéticas em cruzamento com a circulação dos diversos escritos arltianos; as conexões entre “história” e “cultura de massas”, por exemplo, as pioneiramente advertidas por Siegfred Kracauer (2008 [1971]); (2010 [1969]); (2009 [1963]); e relidas tempo depois por Peter Sloterdijk (2002b). Foi decisivo, por outra parte, analisar os diferentes aportes das artes e da filosofia em relação à indagação sobre o que denominamos uma “economia dos olhares”, para o qual dialogamos com pensadores como Georges Didi-Huberman (2005 [1992]); (2010a [1990]); (2010b); Jean-Luc Nancy (2006);

(2007); (2013), entre outros. Do mesmo modo, foram acionados também os dispositivos lucubrados pelos cronistas latino-americanos mais destacáveis do gênero. No que se refere à temática biopolítica, analisamos as crônicas arltianas produzidas no exterior apoiados nos trabalhos que ensaiam de maneira particular elementos tais como “o outro” e “o fora”: Jacques Lacan (Outro/outro); Michel Foucault (Biopoder/ Biopolítica/ “Vidas infames”); Gilles Deleuze (“Vida”), Roberto Espósito (“Terceira pessoa”/Impessoal); Giorgio Agamben (*Homo sacer* / “Vida nua”); Antonio Negri (Eugenesia/Monstro).

No primeiro capítulo, intitulado “Delírios”, analisamos as relações entre a água-forte quanto técnica plástica e as crônicas de Roberto Arlt, denominadas de maneira homônima. Refletimos sobre o caráter “temporal” que carrega o significante “crônica”, que desdobra até sua denominação como gênero textual, propondo pensar as produções jornalísticas de Arlt como “kairônicas”, habilitando a reflexão não apenas desde o “corte” de Kronos, mas também desde a “ocasião” que abre *Kairos*. Finalmente esboçamos as primeiras linhas do conceito “delírio” como metáfora crítica para reler as crônicas arltianas produzidas no exterior, textos que, por sua vez, comportam-se como tentativas narrativas de “dizer o outro”.

No segundo capítulo, intitulado “Extimidades”, estabelecemos um diálogo crítico colocando em tensão a díade “interior/exterior” e as suas reverberações imediatas em significantes como “estrangeiro”, “estranho”, “outro”, “fora”, “monstro”, “Oriente”, etc., a partir do neologismo lacaniano “extimidade”. Mais adiante refletimos e ensaiamos sobre a crônica como “retrato do outro”. Seguidamente analisamos nas águas-fortes cariocas, uruguaias, espanholas e africanas – em constante diálogo com as fluviais, patagônicas e deltaicas – um recorte de motivos e gestos que, na exibição da sua cobertura e semblantes, justificam tanto esses “delírios”, quanto o jogo éxtimo como tentativa de apreender o outro.

No terceiro capítulo, intitulado “Orientalismos”, procuramos estabelecer uma constelação que ilustre essas “orientações arltianas” a partir de um texto marginal, praticamente desatendido pela crítica, publicado por Arlt no ano 1920, *Las ciencias ocultas na cidade de Buenos Aires*, como uma das primeiras inclinações a esse “outro distinto de Ocidente”. De modo semelhante, convocamos figuras excêntricas, como a do orientalista Carlos

Muzzio Sáenz Peña, para situar zonas de contato com “o oriental”, inclusive, previas às quais explorará mais tarde Arlt em aqueles textos produzidos depois da sua viagem como cronista ao norte da África (1935).

No quarto e último capítulo, intitulado “Melancolias”, expomos esse conceito para justificar o dínamo arltiano “gênio e loucura”, como as arestas de um retorno incessante ao “próprio” no périplo éxtimo e delirante das suas narrativas a respeito do outro.



## DELÍRIOS

*El traje que vestí mañana  
no lo ha lavado mi  
lavandera.*

César Vallejo

### A (d)escrita do olhar mascarado

A “água-forte<sup>13</sup>” é basicamente uma técnica de gravura, mas também constitui, antes de tudo, o elemento mordente, a substância que corrói o metal nu. Estendendo-se<sup>14</sup> à prática literária, a água-forte como técnica indireta, isto é, o momento *perceptor* (cronista) e o momento *scriptor* (escritor/leitor) atua em, pelo menos, três tempos. A saber: 1) um olhar/ler mascarado ou um olhar encoberto no papel: apontamento/recorte 2) escritura por esvaziamento (negatividade); 3) leitura (a dimensão *scriptible*<sup>15</sup> por parte dos leitores). Embora existam sempre outras instâncias proteicas para assinalar, não conseguiríamos aprofundar nenhuma delas sem uma análise pormenorizada a respeito do nível do “mascaramento”. Ele permitirá extrair por negatividade, ato contínuo, a parte desnuda do metal. Por tudo isso, a escrita

---

<sup>13</sup> Segundo o *Dicionário de Termos Artísticos* de Luiz Fernando Marcondes a gravura a água-forte é um “processo de calcografia, obtida quimicamente, pela ação de um ácido, a água-forte, sobre uma placa de cobre ou zinco revestida com um verniz de proteção. O desenho se grava com um estilete metálico, que levanta o verniz sem atingir a chapa, permitindo, na zona riscada, o ataque do ácido sobre o metal descoberto, deixando linhas profundas, nas quais se introduz a tinta” (1998, p. 140).

<sup>14</sup> Cf. Eleonora Frenkel dedicou a sua tese de doutorado às relações entre as gravuras de Goya, Facio Hebequer e Adolfo Belloq e a crônica arltiana, como cifras plásticas “grotescas e sarcásticas” da modernidade. Cf. FRENKEL, E. **Roberto Arlt & Goya**. Crônicas e gravuras à água-forte. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

<sup>15</sup> Cf. BARTHES, R. *S/Z: essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Em: BARTHES, R. *Oeuvres complètes/Tome 3*. Paris: Seuil, 1993 [1970]. p. 122. Versão em português: BARTHES, Roland. **S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

das crônicas artlianas é submetida, desde esta perspectiva, a uma múltipla encoberta, a um disfarce redobrado – o monstro se erige de maneira comparável. Lembremos que o ensaio de César Aira (1993 [1991], pp. 55-70), intitulado “*Arlt*”, é capital para entender a relação entre o monstro e a figura/poética de Roberto Arlt:

[...] el mundo expresionista de Arlt es el interior de un organismo, de un cuerpo. No es que lo sea: lo parece, que en términos de representación es lo mismo. El Monstruo es un organismo. O al revés, el organismo es el Monstruo. [...] La mirada que ya no puede funcionar por falta de espacio anula toda transparencia e instaura una contigüidad táctil, obscena y horrible, rojo contra rojo, en un medio de sangre donde todo se toca. El Monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un *doppelgänger* espeluznante. (AIRA, 1993, p. 58)

Por sua vez, isso reverbera em um outro texto valioso, “*El monstruo político. Vida desnuda y potencia*” de Antonio Negri (2007 [2001], pp. 93-140), o qual exhibe, por meio do esboço de uma sorte de “genealogia do monstro”, seus constantes deslocamentos e mutações ao longo da história de Ocidente e a relação direta com a dimensão Biopolítica, produto da sua emergência e ação nos diferentes momentos das sociedades.

O processo do mascaramento é semelhante à envoltura das capas da cebola (DIDI-HUBERMAN, 2009, pp. 21-26). Qualquer noção em torno do fator “realidade”, “verdade”, “verossimilhança”, etc., estaria – de existir – con-fundido em algum nível desse complexo que (des)conhecemos, chamado escrita, e que nós, leitores, desmontamos com as nossa sucessivas leituras.

Como se deixa ver em uma entrevista com o jornalista e escritor mexicano Juan Villoro, os elementos que orbitam em torno às esferas da *αλήθεια* e a crônica, longe de se comportar como decisivos, instabilizam ainda mais a discussão em torno dos limites entre ficção/não ficção ambicionados por grande parte da crítica:

El contrato que el cronista tiene con su lector es la verdad, lo que es un gran problema

porque la verdad es una noción subjetiva. El cronista trata de crear las condiciones necesarias para que, en la medida de sus posibilidades, su narración se acerque al mundo de los hechos. Esto es muy distinto al procedimiento del que se vale un autor de ficción. Hay autores que necesitan familiarizarse con su entorno, haber investigado mucho o haber vivido una realidad. Ellos tienen una concepción bastante racional del espacio y, casi podríamos decir, una noción civilizatoria de la escritura; actúan como los monarcas de un reino que dominan en todos sus detalles. A mí me interesa más escribir ficción porque ignoro algo y lo descubro a través de la escritura, es decir, me interesa que mi literatura tenga zonas de sombra y de misterio, que se pueda leer en distintos niveles y que puedan darse varias soluciones. (HERRERA, 2006, p. 33)

Muito provavelmente, na crônica, quanto à construção de um dispositivo que socorra à legitimação dos fatos transcritos, surge a necessidade da intervenção de outras materialidades. Na América Latina, a hibridização de gêneros, ou práticas transgenéricas, consideradas enquanto transgressão proposital, se dá desde as primeiras décadas do século passado e, em alguns casos, além de serem propostas estéticas inovadoras, exploram uma grande potência de discussões sobre o que chamaremos mais adiante, na obra arltiana, uma “ética *sacer* da escrita”. Convém observar e reconsiderar, por outra parte, as tentativas críticas que problematizaram a “condição híbrida” da crônica, pelo menos dúplice no que se refere ao gênero. Com efeito, não tão somente é considerada com frequência como o “entre-lugar” da prática literária, por uma parte, e do exercício jornalístico, por outro, mas também como uma complexa economia da escrita (RAMOS, 2008). Em decorrência disso, especificamente nas águas-fortes de Roberto Arlt produzidas no exterior, dificilmente a escritura estará isenta de contágios com os espectros assoladores da (des)construção do “nacional”, pulsão que despontará no século XIX e sobreviverá, no mínimo, até começos do XX. Esses subsídios propiciariam, paradoxalmente, a convocatória de outros

espaços e tempos plurais, cujas proliferações, ressonâncias, “arabescos”, circulações abertas, conseguem motivar, na produção arltiana, de modo diverso, uma crônica profundamente marcada pela heterotopia e o delírio. Dedicuemos um momento para desenvolver minimamente estes conceitos.

Quanto ao termo heterotopia, a etimologia nos oferece, neste caso, indícios muito gerais, contudo sugestivos: do gr. *hetero-* “outro” + *topos* “lugar”; um “outro lugar”, um “lugar outro”. É a partir de Michel Foucault, com sua conferência de 1967, e publicada recém em 1984 sob o título “Outros espaços”, que o conceito cobra espessura. Sucintamente, para ensaiar uma definição, Foucault opõe os significantes “utopia” e “heterotopia”. A utopia, por sua vez, ocupa aquele “lugar sem lugar”, sustentada na sua condição prospectiva e como *topos* sempre por-*vir*. Em contraposição, a heterotopia contemplaria um excesso, o resto da utopia, a saber, “outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura [...] representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009 [1967], p. 415). Embora disso, segundo Michel Foucault, haja um motivo onde os limites espaciais se confundem. Um elemento ambíguo que reúne a utopia e a heterotopia: o espelho.

“[...] acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer

forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.” (FOUCAULT, 2009 [1967], p. 415)

É indubitável que nas crônicas artísticas essa especulação faz uma torção – ainda que não seja o seu propósito – voltada para si em uma sorte de “espelho adentro”. Isso soma-se junto com as promessas de entrega aos leitores de escrever apenas as “verdades” do espaço e das pessoas esquadrihadas. É justamente na emergência dessa “narração” que a crônica se torna um discurso que problematiza a diáde interior-exterior em uma dobra cuja manifestação acaba por exibir o “dentro do fora”. Por ventura, a irrupção e a extroversão da necessidade de “dizer a verdade” ou “ler/escutar verdades” – daí que o gênero crônica erija-se como veículo propício –, pode se entender não apenas como contraponto de um incipiente desencantamento urbano, mas como sintoma dos albores da ficcionalização da vida. A cidade como formalização arquitetônica da *civitas*, do progresso e da razão, cresceria com a mesma velocidade do que seus monstros. A professora Paula Sibilia (2008) ensaia no seu texto *La intimidad como espectáculo* – título que já exhibe a posta em jogo do conceito lacaniano “extimidade” – essa a pulsação que coloca deliberadamente a intimidade em cena, e que encontrará, tempo mais tarde, o seu espaço paradigmático nas “redes sociais” via Internet. O aporte de Sibilia além da elaboração de uma genealogia da “espectacularização do eu” é ter percebido a lógica de vasos comunicantes e a retroalimentação que há entre o âmbito do íntimo e a sua extroversão.

Cuando más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia

auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente real. O, por lo menos, algo que así lo parezca. Una de las manifestaciones de esa "sed de veracidad" en la cultura contemporánea es el ansia por consumir chispazos de intimidad ajena. En pleno auge de los *reality-shows*, el espectáculo de la realidad tiene éxito: todo vende más si es real, aunque se trate de versiones, dramatizadas de una realidad cualquiera. Como dos caras de la misma moneda, el exceso de espectacularización que impregna nuestro ambiente tan mediatizado va de la mano de las distintas formas de "realismo sucio" que hoy están en boga. Internet es un escenario privilegiado de este movimiento, con su proliferación de confesiones reveladas por un yo que insiste en mostrarse siempre real, pero el fenómeno es mucho más amplio y abarca diversas modalidades de expresión y comunicación [...] no se trata de algo completamente nuevo: es posible detectar las raíces de este gusto por lo real ya en el siglo XIX. Una disposición que no se plasma solamente en la ficción, como las novelas realistas y naturalistas que se convirtieron en uno de los grandes vicios de la época, sino también en el periodismo sensacionalista que floreció en aquellos tiempos y que los lectores devoraban en tabloides y folletines. E inclusive en los museos de cera y otros espectáculos de la vida moderna que se ofrecían en las calles de las ciudades y apelaban al realismo como un ingrediente fundamental de su éxito. De esa forma, inclusive, se asentó el terreno para el surgimiento del cine, cuyas manifestaciones ancestrales eran promovidas con ganchos publicitarios del tipo: ¡no son imitaciones ni *trompe l'oeil*, son reales! (SIBILIA, 2008, pp. 221-222)

No caso das primeiras viagens de Roberto Arlt, não podemos esquecer que iniciam em 1930, uma década

inesquecível pela “grande depressão” que não apenas assolou os Estados Unidos, produto do *crack* de 1929, senão que aportaria o cenário favorável para às promessas de conjuras por parte das extremas direitas, entre outras condições sociopolíticas favoráveis, ao que se denominou na Argentina – não sem controvérsias entre os historiadores – de “Década infame”<sup>16</sup> (1930-1943).

---

<sup>16</sup> “El golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 interrumpe abruptamente el proceso de democratización abierto por la Ley Sáenz Peña, que tuvo en el ascenso del radicalismo su más importante expresión. A través del golpe, el primero que se produjera desde la normalización institucional de la Argentina en 1862 quebrando, así, casi setenta años de estabilidad en la secuencia de las sucesiones presidenciales, la clase dominante desaloja del poder a la alianza social plebeya encarnada por el yrigoyenismo, especialmente en su segunda edición cuando este movimiento aparecía ya depurado de los elementos oligárquicos que, bajo el alvearismo, habían moderado las aristas más filosas de esa fuerza social. El régimen que se instaura con el golpe y que perduraría hasta la llamada “revolución” del 4 de junio de 1943, tuvo dos momentos claramente diferenciados. Un primero, de corta duración, en donde se procura instituir un estado corporatista o francamente fascista, bajo el liderazgo del General José Evaristo Uriburu; y una segunda etapa, mucho más larga, en donde el régimen busca institucionalizar una “democracia restringida” bajo la tutela de las fuerzas armadas y contando con toda una serie de dispositivos que aseguran la exclusión de fuerzas políticas y sociales consideradas como indeseables. La represión contra partidos de izquierda y sindicalistas fue muy dura: fueron fusilados los anarquistas Di Giovanni y Paulino Scarfo y, en la ciudad de Rosario, se dio muerte al obrero Joaquín Penina por repartir volantes contra la dictadura. Toda esta experiencia pasó a ser conocida en la Argentina con el nombre de “Década Infame”, no sólo por los rasgos arriba mencionados sino, también, por su peculiar combinación de “fraude patriótico”, corrupción institucionalizada y represión. Las justificaciones dadas para producir el golpe de Estado fueron varias pero, en general, ellas tenían un claro signo ideológico: se consideraba al gobierno de Yrigoyen como sumamente débil e ineficaz para enfrentar los graves desafíos desatados por el estallido de la “Gran Depresión”, a partir de octubre de 1929, y demasiado propenso a hacer lugar a las demandas de los sectores obreros, teniendo en cuenta su pasividad frente a los reclamos populares y la sanción de la jornada laboral de 8 horas. Se decía, asimismo, que la

Por outro lado, no caso das *águas-fortes* de Roberto Arlt, as conexões entre “melancolia e literatura” surgem, além do *nomos* temporal que ostentam como crônicas, de uma sorte de “olhar oblíquo”, como afirmaria Slavoj Žižek, o esforço daquele olhar com o canto do olho:

Lo que está en juego en el esfuerzo de ‘mirar al sesgo’ los temas teóricos no es sólo un intento destinado a “ilustrar” la gran teoría, a hacerla ‘fácilmente accesible’, y de tal modo ahorrarnos el trabajo de pensar. Se trata más bien de que esa ejemplificación, esa escenificación de los temas teóricos saca a luz ciertos aspectos que de otro modo seguirían inadvertidos. (ŽIŽEK, 2000, pág. 17).

O olhar atravessado faz com que as diversas *leituras*, tanto do cronista bem como do leitor das crônicas, mobilizem e recortem o texto que será escrito/lido. Por extensão, pensamos essa ocorrência a partir de uma série de figuras emblemáticas, *ergo* ambíguas, não só da condição atrabiliária e tanática, mas da “gênese” como ato inventivo ou *poético*. Com efeito, além da frequente univocidade do termo gênese, de clara matriz cristã, há uma outra que convoca o âmbito pagão. A figura do “*genius*” na Antiguidade romana era aquela deidade que assistia nos momentos de “criação”, daí, possivelmente, os conhecidos binômios ‘gênio e melancolia’; ‘gênio e loucura’, teorizados por Cesare Lombroso *Gênio e loucura* (1864); Sigmund Freud em *Luto e melancolia* (1917 [1915]) respectivamente. Por outro lado, Pierre Grimal diz a respeito da divindade rústica:

En el campo, la vida cotidiana estaba, acaso todavía más que en la ciudad, impregnada de religión. La ciudad no se interponía entre el hombre y las divinidades y era el campesino mismo quien cumplía personalmente los actos

---

situación fiscal del gobierno era insostenible ante el desorbitado aumento del gasto público y se aludía, abiertamente, a la senilidad de Yrigoyen, lo que presuntamente lo incapacitaría para ejercer el poder de manera conciente y responsable” (BAYER, 2011, pp. 73-74).

destinados a mantener la paz con el mundo sobrenatural. Se suponía que en torno de la finca andaban, girando sin cesar, dos dioses lares que eran representados bajo la forma de jóvenes con las manos llenas de frutos. Su ronda alejaba los demonios maléficos y aseguraba la prosperidad en el interior del patrimonio. Tampoco se dejaba de ofrecerles, cada mes, pasteles de harina y de miel, leche, vino, flores, recompensas por sus buenos oficios. La casa misma poseía su *genius*, como lo poseía cada lugar, demonio protector del que se sospecha o se teme la presencia. Este genio recibía también ofrendas ante el altar doméstico” (GRIMAL, 1999, p. 72).

Por sua parte, Giorgio Agamben dedica um capítulo do seu livro *Profanações* à figura do *Genius*:

Os latinos chamavam Genius ao deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento. A etimologia é transparente, e ainda é visível na língua italiana na aproximação entre *genio* [gênio] e *generare* [gerar]. [...] cada ser humano macho tinha seu Genius, e cada mulher a sua Juno, ambos manifestação da fecundidade que gera e perpetua a vida. Mas, como é evidente no termo *ingenium*, que designa a soma das qualidades físicas e morais inatas de quem está para nascer, Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira. (AGAMBEN, 2007, p. 13)

Em relação à figura de Cronos, ela cifra-se na “semente” (BENJAMIN, 2011 [1916-1925]), no sentido da vida-morte da “cultura”, embora outras forças participem e façam impreciso o “tempo de colheita”. A série ficaria definida da seguinte forma: Cronos-Kairós-Saturno. Isso nos permite reler os textos arltianos, aliás, como uma “ironia do tempo”, uma interrogação (εἴρωμαι) quase sempre voltada ao leitor, uma reelaboração ficcional de tempos a um mesmo tempo. Uma força na exposição da sua foice

– intervalo temporal –, no caso de Cronos-Saturno. A inacessibilidade pelas costas – passada a ocasião –, materializada na figura de *Kairós-Occasio*. O filósofo italiano Giacomino Marramao (2008 [1992]), no seu livro intitulado *Kairós: uma apologia do tempo oportuno*, reflete, via Benveniste, novos caminhos para resignificar a palavra *tempo*, a qual, tanto em castelhano, quanto em português, fundiram acepções diversas que nas línguas de descendência germânica ainda se conservam:

Pocos han reflexionado sobre el hecho de que la palabra tempo, derivada del latín *tempus*, sustituye en las lenguas románicas dos términos que en inglés y en alemán designan, respectivamente, el tempo cronológico y el tempo meteorológico: *time* y *weather*, *Zeit* y *Wetter*. [...] el sustantivo *tempus* nace de la abstracción de términos como *tempestus*, *tempestar*, *temperare* y también *temperatura*, *temperatio*, etc. [...] hace del *tempus* algo muy próximo a lo que los griegos llamaban *kairós*, el tiempo oportuno, el tiempo propicio. (2008 [1992], pp. 128-129)

Dessa forma, assim como há a figuração de um tempo implacável, que sentencia todas as manifestações à putrefação, à finitude, à morte – tempo invariavelmente conectado com o nascimento, a semente, a vida, a invenção, no sentido de *poiesis* –, existe ao mesmo tempo – leia-se *cum temporis* – a “ocasião” de ir ao encontro da contingência, do acaso, sob o signo de *Kairós*. Por conseguinte, nas crônicas, como gênero, seria interessante reler o tempo em termos *kairológicos*: tempo como mistura, um tempo como ocasião, “*la mezcla oportuna de elementos distintos, exatamente igual que el tiempo atmosférico*” (MARRAMAIO, 2008, p. 130). Esse é o tempo que daria conta da ambicionada “realidade”, cujo recorte estaria a cargo da prática jornalística, e que a “literatura” viria a desestabilizar, porventura, apenas com o seu delírio de realidades, e com a convocação da sua temporalidade heterogênea?

Com efeito, indagar os tempos da crônica provavelmente seja entrar em uma faceta a mais da multifacetada ideia de tempo, dos semblantes indômitos do tempo que a literatura assume com suas diversas marcas. Por conseguinte, bem como Cronos

escande ou sentencia o tempo à medida, à cristalização das ideias em um tempo linear, a figura escorregadia de *κaiρός* / *Occasio* (fig. 9) trafega de tempo a (um) tempo, de significante em significante. Ele opera/dança com um pé em um significante e com outro na contingência. Às vezes o gesto está insinuado, por-*vir*. Com efeito, como todo gesto, apenas uma flexão de joelho ou calcanhar (fig. 10 e 11) denuncia o movimento iminente, semelhante a uma *Gradiva*<sup>17</sup>: “aquela que avança” ou “aquela que caminha”. Por último, o pé aéreo, nas figuras de *Kairós-Occasio*, é aquele que nunca pode ser totalmente aterrado – isto será retomado quando abordemos a “condição litoral” das crônicas artlianas –, já que consiste na força (*δύναμις*) de um constante movimento.

Na primeira *água-forte* da série que anuncia o périplo no exterior há um projeto desde a primeira crônica, datada em 8 de março de 1930 e intitulada “*Con el pie en el estribo*”. Em particular, esta locução adverbial provém de uma antiga prática hípica, indicadora do momento exato no qual o cavaleiro, com o pé introduzido na boca do estribo, sobe ao animal para se locomover. De modo semelhante, a iconografia de *Kairós* exibe um pé na terra, e o outro no ar, em um gesto que denota movimento iminente. No entanto, inversamente à lógica oferecida pela consecutividade diária do jornal, o formato livresco ofereceria: 1) a possibilidade, por exemplo, de ler os textos em uma ordem caótica, a contrapelo, de trás para frente, anacronicamente; 2) a possibilidade de ler *fora* dos limites do local de publicação; 3) ler como literatura, isto é esbulhar o traço de qualquer estatuto de verdade, por consequência, deslocar textos que não foram produzidos ou, melhor ainda, conduzidos, para serem lidos dessa maneira.

Não se trata de que não existam descansos *ad terram*: acaso todo *repouso* ou aterramento não funciona como uma volta ao *grau zero* da leitura? Trata-se de uma sorte de “condição síncopa” (*συνκοπή*) de todo ato de leitura. Recortamos e somos recortados a um mesmo tempo por aquilo que lemos. Um ato que (nos) desterra, mas também não extingue a poeira do nosso corpo:

---

<sup>17</sup> Cf. “*Gradiva: Uma fantasia pompeiana*” de Wilhelm Jensen (1903) assim como o texto de Freud (1972 [1906-1907]) “*Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*”.

condição do *ritornelo*<sup>18</sup>. Uma prática que tira o chão e desamarra das nossas mãos o “fio de Ariadna” para não adiar o encontro com a dimensão éxtima do “monstro”: a referência iniludível para *re-iter*-ar a busca, para refazer o caminho. Trata-se de uma comoção incessante (naquilo) que nos leva de volta à fonte, à casa, ao sossego do lugar comum e (em contrapartida) ao reencontro com as “metáforas paternas”<sup>19</sup>

Esse gesto de instabilidade seria, com efeito, não apenas a condição de toda crítica, mas de toda leitura. Uma temporalidade variável que aparece, como já foi esboçado desde nossa perspectiva: a) no momento do olhar, b) no momento da marca no papel, c) e no momento da leitura – esta última funciona como uma reunião das duas primeiras.

Em uma outra ordem, são inegáveis as contaminações mútuas entre “a rua”, “o cronista”, e “a crônica”, como um encontro plural com as “[...] discretas manifestações de superfície [...]” (KRACAUER, 2009 [1963], p. 91) – leia-se como uma das cifras do sintoma do qual se apropria quem lê/escreve. Consequentemente, percebemos que a rua/caminho/rio – em um sentido físico e figurado – apresenta-se como um “sulco”<sup>20</sup> por onde transitam diversos fluxos de sentido. Esse indício pode ler-se já no emblemático cronista carioca de começos do século XX, João do Rio, quando coloca:

---

<sup>18</sup> Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4 / Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 100.

<sup>19</sup> “Quanto à função paterna, Lacan teve uma dupla postura: primeiro despertou-a, exaltou-a – isso é bem conhecido –, porém, à medida em que a foi definindo, relativizou-a através de uma logificação: fundiu-a com a linguística, apelando para o nome *metáfora paterna*, muito frequente em sua obra. Sublinhou nunca ter falado do Édipo de outra maneira, a não ser através da metáfora paterna; e só reconheceu Édipo através dessa bem conhecida reformulação” (MILLER, 1997 [1991], p. 425).

<sup>20</sup> O emblemático cronista carioca do começo do século XX, João do Rio, coloca: “A verdade e o trocadilho! Os dicionários dizem: ‘Rua, do latim *ruga*, sulco. Espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia’. [...] Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!” (RIO, 2008, pp. 28-29)

A verdade e o trocadilho! Os dicionários dizem: 'Rua, do latim *ruga*, sulco. Espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia'. [...] Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! " (RIO, 2008 [1905], pp. 28-29).

A colocação de João do Rio ressoa na leitura da rua como sintoma, uma cifra onde a "verdade" emerge nas dobras de uma "posta em jogo" dos significantes. As crônicas arltianas funcionam como espécies de "desvios" dessa fenda chamada rua. Desde esta perspectiva, as crônicas do escritor argentino poderiam funcionar, em mais de um sentido, como "delírios" desses vincos.

Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de Antenor Nascentes (1955) "delírio"<sup>21</sup> provem "do lat. *delirare*, [e significa] "sair do sulco traçado pela charrua" (p. 151). Por outra parte, a psicanálise oferece interessantes elementos para refletir com as crônicas. Jacques Lacan (1985 [1955]), em *O Seminário, livro 3*, mais especificamente no capítulo "A significação do delírio", entende que:

Encontramos também no próprio texto do delírio uma verdade que lá não está escondida [...] mas realmente explicitada, e quase teorizada. O delírio a fornece, não se pode mesmo dizer a partir de quando se tem a chave dele, mas desde o momento em que o tomemos por aquilo que ele é, um duplo, perfeitamente legível [...] (p. 37-38).

Com estas coordenadas apenas esboçadas, poderíamos conjurar uma das primeiras impressões que surgem da leitura das "águas-fortes do exterior", como uma sorte de excesso de louvor por parte do escritor argentino à cultura portenha do Prata, em detrimento das culturas visitadas. Se operarmos com as conexões anteriormente expostas com brevidade em um cruze oblíquo com

---

<sup>21</sup> De acordo com o *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico Joan Corominas*: "Delirar, tomado do lat. *delirare* 'apartarse del surco', 'delirar', 'desvariar', derivado de lira 'surco'" (COROMINAS, 1984, p. 440).

o conceito de “pátria”, aquilo que para os “antigos” era “a terra dos pais”, é viável especular que, possivelmente, Arlt esteja cobrindo com suas crônicas a projeção de um vazio – que é tudo um sintoma. Uma lacuna que está bem mais longe do caráter apenas biográfico, do que da exposição de uma crise política, social e econômica de escala planetária impossível de abafar: a incessante busca do “próprio” pela via do outro. Aí mesmo, nessa falha, nesse “afastamento”<sup>22</sup> que aproxima, é onde o escritor, como reflete Siegfried Kracauer, encontra “o conteúdo fundamental da sua época”, exatamente na atenção a “seus impulsos desprezados” (2009 [1963], p. 91).

Talvez seja interessante, por conta de essa intermitência de extremos, reconsiderar o termo “sedução”, composto pelo verbo latino *ducere*, que significa entre outras coisas: “guiar”, “conduzir”, e a partícula *se-*, que explicita a ideia de “separação”, “afastamento” ou “pôr à parte”, etc. Poderíamos pensar, com essas coordenadas, em um movimento que de outra maneira ficaria obliterado. Assim sendo, a operação entre cronista e rua/caminho/rio seria, também, da ordem da sedução. De uma erótica como um encontro que se constrói à base da rejeição e da imantação, e que a partir disso defasaria o esperável simplesmente por meio da sua exposição (BAUDRILLARD, 2006). Contudo, essa sedução da qual falamos, não volatiliza o contato entre cronista e rua. Trata-se de uma outra afinidade erótica. Possivelmente, aquela que ecoa no pensamento de Michel de Certeau (1994), uma sorte de olhar crônico imantado pelo “ordinário” e o “comum” – mais tarde uma das arestas do monstro<sup>23</sup> vai ocupar esse espaço – pela capacidade de ação e invenção dos setores infames da sociedade no meio urbano.

Retomamos aqui o conceito de “delfírio”. Para Jacques Alain Miller (2005), via Jacques Lacan, seria, muito sucintamente, a resposta do sujeito na tentativa de cobrir uma ausência, uma falta,

---

<sup>22</sup> Seria valioso, por outra parte, indagar as afinidades entre a sedução e a cultura de massas, na problematização das colocações de Jean Baudrillard: “A sedução é sempre a do mal. Ou a do mundo. É o *artifício* do mundo. [...]” (2006, p. 5)

<sup>23</sup> Cf. NEGRI, Antonio. **El monstruo político**. Vida desnuda y potencia. Em: GIORGI, G.; RODRIGUEZ, F. Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 93-140.

um enigma: “o(s) nome(s) do pai”<sup>24</sup>. Para ilustrar a estrutura desse conceito, Lacan passa da imagem do “anélido” forjado a partir dos ensinamentos do seu mestre De Clérambault, ao exemplo da “planta”, por meio do qual o critica: “em relação a uma planta, a folha em que se poderá ver um certo detalhe do modo como as nervuras se imbricam e se inserem – há alguma coisa de comum a toda planta que se reproduz em certas formas que compõem sua totalidade. Do mesmo modo, estruturas análogas se encontram no nível da composição, da motivação, da tematização do delírio, e no nível do fenômeno elementar. Em outras palavras, é sempre a mesma força estruturante, se é possível assim nos exprimirmos, que está trabalhando no delírio, quer o consideremos em uma de suas partes ou em sua totalidade. (LACAN, 1985 [1955], p.28). Esse(s) *nomo(s)*, desde a nossa perspectiva, ressoa em outros, a saber, pátrias-berços-origens-essências.

Por sua vez, isso poderia coagular-se naquilo que invariavelmente nomeia, que insta nomear. Esse vazio referido, essa ausência, será *coberta*, no caso específico da escrita de Roberto Arlt, por uma decidida pulsão iconoclasta, uma encenação hiperbolizante, pela via e o desvio constantes enquanto ensaio do anômalo, irregular, subterrâneo, do monstruoso. Manifestações do lado (de)formante da cidade/povoado/paisagem incrustado na parte interior do espelho, espaço ambíguo onde se tece e confunde a utopia e a heterotopia<sup>25</sup>. Por outras palavras: há uma exibição de um olhar arguto sobre cidades e povoados, cuja exposição agencia linhas de uma geometria *sacer*. Para entender melhor a genealogia do atributo “*sacer*”, profusamente citado nos últimos anos, é importante lembrar a sua vinculação com os significantes latinos *pietas* e *monstrum* na antiga Roma:

La *pietas* era en principio una especie de justicia de lo inmaterial, manteniendo las cosas espirituales en su lugar o volviéndolas a poner en él cada vez que un accidente había revelado la existencia de alguna perturbación.

<sup>24</sup> Cf. LACAN, J. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

<sup>25</sup> Cf. FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. Estética. Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1967]. p. 411-422.

El término está en estrecha relación con el verbo *piare*, que designa la acción de borrar una mancha, un mal presagio, un crimen. En el orden interior, la *pietas* consistirá para un hijo en obedecer a su padre, en respetarlo y tratarlo conforme a la jerarquía natural. Un hijo que desobedece a su padre, que le pega, es un *monstrum*, un prodigio contrario al orden natural. Su acto debe ser expiado religiosamente para que este orden sea restablecido. La expiación, por lo general, consistía en la muerte del culpable, que era declarado *sacer* por ello pertenecía a los dioses y dejaba de participar en la comunidad humana. Su lugar ya no estaba en la ciudadanía, ni tampoco en ningún lugar sobre la tierra. Debía desaparecer” (GRIMAL, 1999 [1981], p. 73).

E, mais adiante, acrescenta:

La mayor parte de las leyes atribuidas a Rómulo o a Numa son, en efecto, de carácter religioso. Se refieren a las violaciones de prohibiciones sagradas o prevén casos en los que la intervención divina es manifiesta. Por ejemplo: «Si un ser humano ha sido muerto por el rayo, que no se coloque en manera alguna el cadáver sobre las rodillas ... y que no se le hagan funerales regulares». De la misma manera, en las leyes reales, la pena de muerte, pronunciada con mucha frecuencia, era concebida como una consagración a los dioses: *sacer esto* es una fórmula que se repite como un estribillo terrible. El culpable de una infracción no pertenece ya a la comunidad de los hombres, pertenece a los dioses. El castigo no tiene en manera alguna carácter propiamente moral, es como la confirmación de un hecho religioso. Sin esto, ¿cómo explicar una ley como la siguiente, que figura entre las leyes de Numa?: «Quienquiera que haya desenterrado un hito será consagrado a los dioses, él y sus bueyes». El acto por sí

mismo trae aparejada una mancha que es una amenaza para la ciudadanía entera, pues compromete la *pax deorum*, el buen acuerdo con los dioses. La muerte del culpable, y de todo lo que participa de su mancha, es una medida de salvaguardia, no un castigo moral. La supervivencia de esta concepción es evidente todavía en las Doce Tablas. Así lo vemos en la regla que dice: «Si un patrón comete un engaño con respecto a un cliente, que sea sacer», o aun la que condenaba de la misma manera el parricidio (es decir, el matador de un hombre libre)” (1999 [1981], p. 98)

Antecipamos que isso não é outra coisa senão a proclama de um declínio do sujeito magnetizado pelo “monstro” como cifra da ação biopolítica. Esse sintoma-arabesco se atualizaria, mais tarde, na fórmula kracaueriana do “ornamento da massa” (KRACAUER, 2009 [1963]), na emenda do rosto pelo “ornato” como algarismo da multidão, do impessoal, dentre outras cifras.

Quanto a uma aproximação à condição ambivalente da crônica, esta seria sustentada, já a finais dos anos de 1980 do século passado pelo crítico brasileiro Silvano Santiago, como um “gênero camaleônico”. Não obstante, haveria que acrescentar à metáfora, vale dizer, às evidentes propriedades policromáticas em jogo, “a pressa” e “extensão da *lingua*”, a “independência de *olhares*”, e a “*voluta*” da cauda do bicho, leia-se, uma alegoria do tempo. Em conformidade com a fenda aberta por Santiago, o escritor e jornalista mexicano Juan Villoro, a partir da metáfora crítica do “ornitorrinco”, atualiza e formula um dispositivo plural para esboçar a natureza complexa da crônica:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de

que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser. (VILLORO, 2005, p. 14)

De outro ponto de vista, o mercado editorial exhibirá, sempre que tiver oportunidade, e sem hesitação alguma, os mais variados artifícios para manter ou reafirmar a "literatura" em caixa alta. Como se pode ver no prefácio ao livro *As Cem Melhores Crônicas Brasileiras* (2007), no qual Joaquim Ferreira dos Santos desliza um olhar que borda o estatutário a respeito da relação transgenérica entre literatura e crônica: "A crônica não quer abafar ninguém, só quer mostrar que faz literatura também. [...] Quase 150 anos depois de instaurada nos jornais, ela apresenta uma espetacular capacidade de se reinventar e se comunicar com o leitor. Literatura é tudo aquilo que permanece" (FERREIRA DOS SANTOS, 2007, p. 15). Uma afirmação taxativa dessa índole abre, sem sombra de dúvidas, uma ampla série de questionamentos possíveis. Bastaria lembrar as palavras de Roland Barthes (2004 [1970]) em *S/Z*, que, em uma dezena de páginas, erode finamente e desmonta a categorização de "clássico", com as apreciações a respeito do "legível-escrevível" na esfera literária. Apesar disso, algumas perguntas ainda continuam espetando: qual é o veículo dessas permanências? Poderíamos arriscar, inicialmente, que se trata do "livro". Mais adiante analisaremos o caráter do formato livresco, um dos semblantes da tecnologia escritural, junto com o elemento fundamental dessa permanência: a figura do leitor.

## As decorrências do formato livresco: Da (in)constância do tempo e o incessante vômito de Cronos

No momento de refletir a respeito da crônica, surge a necessidade de fazer uma precisão de enfoque: a dessincronização da crônica. Haveria que dizer, primeiramente, que as crônicas, como muitos outros escritos, não foram destinadas originariamente para o formato livro e sua recepção específica, leitores livrescos. De outro modo, abrir-se-ia passo não apenas a um τόπος, mas também a um tempo diverso, à já citada heterotopia (FOUCAULT, 2010 [1966]). Se refletimos, por outro lado, desde a visão de Marshall McLuhan, na sua aposta ainda frutífera de que “meio é a mensagem/mensagem” (1995, p. 26), então resta-nos pensar, ao menos, a possibilidade de que o livro dessincronizaria este tipo de textos e que, por conta disso, seu estatuto de crônica e de cronista –qualquer pretensão jornalística, em alguma medida– se veria comovido até o seu aniquilamento. A rigor, não há crônicas nos livros, apenas textos datados. Isso, longe de ostentar uma distância com a história, redobra o nosso compromisso ético como leitores, ao desatar os textos da lógica da causalidade linear própria da análise historicista. Em consequência, propicia, inversamente, uma “ocasião de leitura”, um tempo que não cessa de não chegar (*leiturum*)<sup>26</sup>: aquilo que está “ainda por ser reunido”.

Ao mesmo tempo, poderíamos analisar tal intento narrativo a partir da relação entre a prática do cronista e o caráter “quínico”, terminologia com a qual trabalha Peter Sloterdijk em sua *Crítica de la razón cínica* (2002) e que pretende fazer, basicamente, uma distinção entre a acepção moderna do adjetivo “cínico” e a referência à antiga escola grega representada pelos denominados *kunikoç*. Para o filósofo alemão:

Ya la Antigüedad conocía al cínico (mejor, al quínico) ¿Cómo un extravagante solitario y como un moralista provocador y testarudo.

---

<sup>26</sup> Gostamos de pensar a leitura, também, tomando como ponto de partida não originário (ergo, de chegada nunca conclusiva) o participio futuro do verbo latino *legere*: *lecturus*, -a, -um. Essa forma pode ser traduzida como “aquilo que está prestes a... ser lido, reunido, convocado, etc.”

Diógenes en el tonel pasa por ser el patriarca del tipo. En el libro ilustrado de los caracteres sociales figura desde entonces como un espíritu burlón que produce distanciamiento, como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni ser querido por nadie, ya que, ante su mirada grosera y desenmascaradora, nadie sale indemne. (SLOTTERDIJK, 2003 [1983], p. 38)

Além de distinguir as acepções do termo, Sloterdijk reatualiza o conceito como gesto político e ético, que faz do *contra* (ana) o seu operativo mai emblemático:

El antiguo quinismo es, al menos en su origen griego, insolente por principio. En su insolencia hay un método digno de descubrirse. [...] Un mero juego satírico, como episodios a mitad de camino entre la diversión y la porquería. En el Kynismos se encontró una forma del argumentar con la que el pensar serio hasta el día de hoy no sabe qué hacer” (SLOTTERDIJK, 2002, p. 175).

Desta forma, pensando em extremar e ressignificar o andar arltiano, muitas vezes vinculado à efigie finissecular do *flâneur*, propomos a figura de Roberto Arlt como cronista *quínico*<sup>27</sup>. Além disso, podemos pensar as conexões entre a condição quínica e o cronista, entre outras conexões, a partir da definição teorizada por professor Antônio Cândido com relação aos textos denominados crônica: “Cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo: a crônica” (CÂNDIDO, 1992, p. 128). Vale destacar que tal definição está emoldurada no seguinte tracejo:

E há os outros textos. Cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo: a crônica. Cães sem dono, também, que são na maior parte anônimos ou

---

<sup>27</sup> Tomado del lat. *cynicus* 'perteneciente a la escuela cínica', y este del gr. *kúnikoj* 'de perro, perteneciente al perro', 'perteneciente a dicha escuela', derivado de *κύων*, 'perro'. (COROMINAS, 1983, p. 187)

assinados com iniciais. Envergonhados, quem sabe, de um escrito que não se enquadra propriamente num gênero, que é quase uma fala, coisa de casa, useira e vezeira, literatura de pé-de-chinelo. O que não é pejorativo [...] (1992, p. 128).

Para atenuar a crítica mordaz com relação à crônica, Cândido vai acrescentar que até existem “boas intenções”, construtos felizes, feitos à *la pantoufle*, ou melhor, à *la pantouflage*, nessa sorte de descida vertiginosa do “céu literário” para os domínios *kunikos* da crônica. Em nosso entender, esse gesto transgressor que detecta o professor – e de alguma maneira repudia – é, muito pelo contrário, a cifra e a potência do disparate cronista em Arlt: o encontro com os “conteúdos desprezados” (KRACAUER, 2010 [1969]) pelos gêneros monoliticamente consolidados. Já não se trataria de uma imoralidade por parte do autor ao expor o seu nome. Acaso importa o autor? Vale na medida de uma ausência deliberada que acaba soletrando tanto o seu *ethos*, quanto à ação do biopoder que o arrasta à condição de não-pessoa. Dessa maneira, o texto assume, junto ao seu produtor, uma máscara impessoal e, por sua vez, despessoalizadora, à simples vista, um contrassenso, “[...] metáforas de uma disseminação da língua que não tem mais autor, mas se torna o discurso ou a citação indefinida do outro” (CERTEAU, 1994 [1990], p. 57). A crônica consistiria, assim, em uma “quase fala”, o balbucio do outro/balbucio do si, (des)territorialidade assumida pelo bárbaro muitas vezes motivada pela negação da humanidade do outro (TODOROV, 2010, p. 27).

Outra referência abordada parte do que se poderia definir como a atenção às “minudências”, gesto típico da crônica – e de uma micro-história. Essa operação que dessincroniza a crônica, em nosso entender, não atenta em momento nenhum contra a história, a rigor, a descristaliza desde sua pulverização temporal. Em síntese, restitui-se um lugar à microhistória. Em uma entrevista Giovanni Levi expõe que:

“la microhistoria no tiene nada que ver con la historia local, es decir, se puede hacer microhistoria de Galileo Galilei o de Piero della Francesca, estos dos libros han aparecido dentro del repertorio de la microhistoria. S i

queremos dar una definición de microhistoria diremos que es una reducción de escala de análisis usando el microscopio. Nosotros podemos estudiar a Napoleón a través de un documento, a través de un episodio. La historia local es otra cosa distinta, la historia local estudia una localidad. Para nosotros, para mí por ejemplo, la historia local, o el hecho de que haya estudiado un pueblo en La herencia inmaterial, es casual. Yo he tratado de ver si ciertas cosas, y en particular el mercado de la tierra, por ejemplo, estudiados al nivel local, al nivel micro, estudiados con el microscopio, podían decirnos más, podían revelarnos los mecanismos que a una escala mayor no conseguiríamos ver. En este sentido, el problema de la microhistoria es siempre un problema de generalizaciones. Creo que didácticamente, necesariamente, lo ideal es no tener ningún interés específico por la localidad que se estudia. Es una tarea instrumental, se busca una escala reducida como un laboratorio, para devenir al problema general.” (LEVI, 1993, p. 17)

Esse conceito, compartilhado também por Carlo Ginzburg (1994), foi originalmente teorizado por Siegfried Kracauer (1985; 2010). Em nosso trabalho, ele não apenas possibilita o estabelecimento de uma ponte com a crônica, mas também com a multifacetada “realidade” sublimada nos traços da escritura.

Existe outra questão crucial, os lugares e os momentos escolhidos para que Roberto Arlt ensaie as suas águas-fortes: Montevideú, Rio de Janeiro, Tangerang, Tetuán, San Sebastián, Bilbao, Galiza, Astúrias, Madri, Granada, e “interior da Argentina”. Embora a ênfase do nosso estudo focalize na produção do autor “fora” da Argentina, decidimos colocar, junto com os destinos estrangeiros citados, o “interior argentino”: *Aguafuertes fluviales del Paraná* (1933); *Aguafuertes patagónicas* (1934); *Aguafuertes deltianas* (1941); interessantes versões do jogo interior-exterior. Porventura, mais uma reviravolta do “dentro do fora”, justamente, para pôr em diálogo – aliás, em conflito – geografias presumivelmente inconexas. Surge mais uma pergunta: por que esses destinos e não outros? Acaso nesses “espaços outros”

projetados já estaria latente, quer dizer, “inscritos”, de alguma maneira, a pretensão, o foco, a perspectiva, o contraponto? Nenhum jornal, neste caso o jornal argentino *El Mundo*, dirigido por Carlos Muzzio Sáenz Peña, financiaria essas viagens para apresentar aspectos que poderiam ser cogitados sem necessidade de viajar. Além da confiança na agudeza visual e escritural de Roberto Arlt – no momento da viagem já tinha escrito dois romances capitais: *El juguete rabioso* (1926) e *Los siete locos* (1929) –, e na chegada massiva de suas *águas-fortes*, aquilo que supostamente esperava o público alvo, o leitor, era uma adjetivação que sempre acabaria criando uma vacilação, menos como uma marca todoroveana que sustentaria “o fantástico”, do que uma condição plástica-corrosiva própria da água-forte arltiana. Trata-se de abrir um sulco por meio do ácido e, a sua vez, forçar a fenda para que a tinta, logo depois, fulgure nas expressões do papel dos elementos apresentados. O ácido nítrico, corrosivo como a poética arltiana, acometerá o metal nu, previamente atacado pela ponta seca. Duas vezes atacado: ponta seca + ácido. Duas vezes nascida, como uma deriva dionisíaca<sup>28</sup>. A *água-forte* é o ácido. Substância e verbo: veículo e movimento. Daí obtém o seu nome tal prática. A invenção do sulco – e seu “delírio” – é a condição plástica, inerente e fundamental para reler as *águas-fortes* arltianas.

---

<sup>28</sup> Já na Antiguidade grega, a figura desestabilizadora de Dionísio, deidade errante, transgressora, travestida “*efeminada*” para evitar a fúria de Hera; em algumas versões oriundo de Trácia ou Nisa – curiosamente oriental – e cujo culto tinha sido proibido pelo delírio que gerava a sua adoração, aliás, recolhido e reelaborado magistralmente pela tragédia de Eurípidés titulada “As bacantes”, onde Penteo, rei de Tebas, é despedaçado pela sua própria mãe, pressa do frenesi báquico. Dioniso, segundo o Dicionário de Pierre Grimal, é [...] identificado em Roma com o antigo deus itálico *Liber Pater*, [...] na época clássica, o deus dos vinhedos, do vinho e do delírio místico. (2008, p. 139, trad. nossa). Isso propiciaria a possibilidade de conectar a figura de Dioniso como ensaio do sujeito pela via do (des)amarre, aquilo que torna o “pai livre” ou o que libera o nome do pai, constituído, justamente, pelo delírio báquico, pela via do *afρός*, do monstruoso, do excesso, do erotismo, da condição *sacer*.

## Águas-fortes arltianas: as tentativas de dizer o outro

*El hombre porteño es un niño  
que no ha madurado, que pasó  
de la infancia a la vejez. La vida  
resbaló sobre él. Él no la vio  
pasar. Estaba encerrado en sí  
mismo, como en una cueva.*

*Mide el tiempo con sus  
emociones, y cuando se  
contrasta con los sucesos  
exteriores se sorprende del  
número de años transcurridos.*

Scalabrini Ortiz

*Hay olor a espacio.*

Ricardo Güiraldes

“Dizer o outro”, oferece sempre uma ambiguidade interessante com relação a uma das acepções do termo em grego *αλληγορία*<sup>29</sup>. Primeiramente, a possibilidade de “dizer” simultaneamente sujeito-objeto na dissolução dos limites. Em segundo lugar – mas ao mesmo tempo com o anterior – a possibilidade de descrever o outro excedendo a superfície, o legível. Nessa mesma fenda, vale a pena destacar que em um dos últimos rascunhos do escritor chileno Roberto Bolaño, não por acaso um escrito que forma parte de uma reunião [*legere*] de textos diversos, publicada sob o nome de *Entre parêntesis* (2004) – acaso um *pare&rgon?* –, ensaia-se uma tese sobre o assunto do retrato. O texto começa com uma descrição de um lenço pseudo-Ticiano, que retrata um homem doente. Conforme a descrição avança, o narrador força nosso olhar para fora do quadro. A rigor, a pintura é um ponto de atenção variável, contingente. O que pareceria um objeto acabado, fiel a seu propósito, é desarticulado. Com a mesma força que se desloca a origem (o retratado), transtroca-se o originado (o retrato), até uma fuga que, por

---

<sup>29</sup> De acordo com Nascentes (1955) Alegoria, “do gr. *allegoria*, discurso sobre uma coisa para fazer compreender outra, pelo lat. *allegoría*”

enquanto, e por conta e risco da nossa explicação, denominaremos de “original”. Imediatamente teremos que fazer algumas ressalvas. Usamos o termo origem no seu sentido corrente: fonte, causa, razão. Aliás, o usamos na sua acepção corriqueira e romântica: aquilo que não é “cópia” ou “falsificação”. Não é menos interessante que o fluxo ou projeção que desconjunta e convida o leitor (lemos imagens) é o olhar mesmo da figura do retrato – lembrando sempre que lemos e pactuamos quase mecanicamente: “retrato é retratado”. É possível que o particípio passivo nos tenda a uma armadilha sumamente interessante e atrativa, embora não seja parte de nosso percurso sua análise nesta oportunidade:

En el cuadro vemos a un hombre aún joven, de pelo largo y rizado, de color marrón oscuro, puede que con un ligero matiz rojizo, de barba y bigote, que, mientras posa, deja que su mirada se pierda hacia la derecha, probablemente en dirección a una ventana que no vemos, una ventana que, sin embargo, podemos imaginar cerrada, con las cortinas abiertas o suficientemente abiertas para que penetre en la estancia una luz amarilla, luz que el tiempo confundirá con los barnices que cubren el óleo. El rostro del joven es hermoso y profundamente pensativo. Mira la ventana, si es que la mira, pero probablemente lo que ve sólo está sucediendo en el interior de su cabeza. No se trata, sin embargo, de una huida. (BOLAÑO, 2004, p. 220)

Fortuna semelhante opera no movimento que denominamos *ad ianuam* nas crônicas de Arlt e que desenvolveremos mais adiante no subcapítulo *Arlt à janela*. Já, quanto às complexas relações que implicam o que chamamos de uma economia do olhar, deveríamos precisar que se trata de um “olhar-com”, já que se constitui pluralmente. Além disso, ainda teríamos que indagar, mais uma vez, as tentativas diversas de inscrever esse Outro, de materializar esse vínculo, esse hífen<sup>30</sup>. Será, por eventualidade, que por conta dessa “hifenização” que opera no “contato com o outro”, comparável ao momento em que olhamos uma obra,

---

<sup>30</sup> “Hífen” do gr. *hyphén* adv. 'juntamente'.

olhamos a nós mesmos, nesse cruzamento de vestígios entre o olhar do outro – através da obra – e o olhar do leitor/espectador? Jacques Lacan, em uma aula de 25 de maio 1955, disse a respeito desse Outro:

“[...] espero hacerles ver hoy que sería errado creer que se trata aquí del mismo otro que ese otro del que a veces les hablo, ese otro que es el yo, o, para ser más precisos, su imagen. Aquí hay una diferencia radical entre mi no satisfacción y la satisfacción supuesta del otro. No hay imagen de identidad, reflexividad, sino relación de alteridad fundamental. Hay que distinguir, por lo menos, dos otros: uno con una A mayúscula, y otro con una a minúscula que es el yo” (LACAN, 1983, pp. 354-355).

Pareceria que os versos do poeta sevilhano Antonio Machado (1923): “*El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas / es ojo porque te ve*” reverberam na tese do ensaio *O que vemos, o que nos olha* do filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (2005 [1992], p. 29). Que tipos de sinais, então, são esses que estalam diante nós? Que tipo de abrangência tem essa apreciação? Qual é a sintaxe que (des)organiza o nosso olhar?, se porventura exista tal economia das funções. Em definitiva, que é aquilo que “traz novamente” um retrato, por exemplo? Percebemos também que nessa hifenização, no espaço e na duração desse traço, habita um hiato que suspende a díade (eu/ele-a) e insta a retomar a tensão, um momento de indecidibilidade entre as duas forças implicadas no contato. Indecidibilidade esta, como conceitua Jacques Derrida, não apenas como a oscilação entre duas significações ou duas regras contraditórias e muito determinadas, mas igualmente imperativas. O indecidível, afirma o filósofo francês, não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões. “Indecidível é a experiência daquilo que, estranho, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, deve, entretanto, entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra” (DERRIDA, 2007, p. 46). Por acaso, na relação com as obras advenha, também, em mais uma

combinação aleatória<sup>31</sup>, uma fortuna comparável àquela que arriscara John Berger (2003), a saber, que quando olhamos os animais, contemplamos uma impossibilidade: olhamo-nos como semelhantes. Será que em alguma oportunidade existiu/existe tal possibilidade?: “*Los zoológicos modernos constituyen el epitafio a una relación [olhar] que era tan antigua como el hombre*” (BERGER, 2003).

Por outra parte, se, por exemplificar, quiçá devamos remontarmos aos traços das grutas de Lascaux, Altamira, *Cueva de las manos*, ou qualquer outra, aquelas que “marcariam” um contato mais próximo com a resvaladiça noção de “animalidade”. Diz Bataille a esse respeito:

[...] a animalidade é o imediatismo ou a imanência. A imanência do animal em relação a seu meio está dada em uma situação precisa, de fundamental importância. [...] Essa situação é dada quando um animal come outro. O que é dado, quando um animal come outro, é sempre o semelhante daquele que come: é nesse sentido que falo de imanência. [...] Animais de uma dada espécie não comem uns aos outros... [...] O animal que outro animal come ainda não está dado como objeto. Não há, do animal comido àquele que come, uma relação de subordinação, como a que liga um objeto, uma coisa, ao homem que, por sua vez, se recusa a ser visto como coisa. Nada está dado para o animal com o passar do tempo. É na medida em que somos humanos que o objeto existe no tempo, em que sua duração é apreensível. O animal comido por outro está dado, pelo contrário, a quem da duração, é consumido, é destruído, é apenas um desaparecimento em um mundo

---

<sup>31</sup> “*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 [1958], p. 48)

onde nada é colocado fora do tempo presente.  
(BATAILLE,1993 [1948], p. 11)

O zoológico – acaso um Lascaux invertido. Um *ready-made* perverso que anunciaria a nossa separação definitiva – a barra, ergo, a necessidade do hífen. Um corte com a cobiçada similaridade; com um imediatismo que uniria os seres em um *continuum* de olhares. O olhar<sup>32</sup> ao/do outro, como animal, perdeu-se sem possibilidade de retorno, como observa John Berger no seu texto *Look*:

El zoo es un lugar en el que se reúnen el mayor número posible de especies y variedades animales, a fin de que puedan ser vistas, observadas, estudiadas. En principio, cada jaula es un marco que encuadra al animal que está dentro. Los visitantes acuden al zoológico a mirar a los animales. Pasan de una jaula a otra, de un modo no muy diferente a como lo hacen los visitantes de una galería de arte, que se paran delante de un cuadro y luego avanzan hasta el siguiente o el que está

---

<sup>32</sup> “Ejemplar acerca del poder de la mirada es también el mito helénico de la Medusa, la más importante de las tres Gorgonas, cuya terrible mirada convertía a los hombres en estatuas de piedra. Mientras el fabuloso basilisco – mitad gallo y mitad serpiente –, que menciona la Biblia, era capaz de matar con su mirada. Estas elocuentes metáforas fantásticas acerca del poder de la mirada instituyeron el *mal de ojo* en el acervo de la cultura nigromántica occidental. El vestigio amenazador o dañino de la mirada ha pervivido en nuestra cultura moderna y posmitológica, en la que mirar fijamente a una persona es considerado un acto de insolencia o de mala educación. También el único ojo frontal de los Cíclopes era signo de su poder sobrehumano, pues más que una carencia, su ubicación en el centro de la frente y ante el cerebro lo vincula a toda la mitología oriental del *tercer ojo*, capaz de ver el aura de las personas, popularizada en Occidente desde 1956 por el lama tibetano T. Lobsang Rampa. 3 Los Cíclopes forjaron las armas de los dioses (el rayo de Zeus, el tridente de Poseidón y el casco de Hades), por lo que se han asociado al recuerdo de los forjadores de bronce de la Hélade primitiva, explicándose así su único ojo por el parche con que a menudo se protegen los herreros un ojo de las chispas que brotan del yunque” (GUBERN, 1987, p. 2).

situado después de éste. No obstante, en el zoológico la visión siempre es falsa. Como si se tratara de imágenes desenfocadas. [...] Se lo mire como se lo mire, aun cuando el animal esté de pie contra los barrotes, a menos de una cuarta de nosotros, de cara al público, *lo que estamos viendo es algo que ha pasado a ser absolutamente marginal*; y toda la concentración que podamos reunir nunca será suficiente para volverlo a poner en el centro. ¿Por qué sucede esto? (BERGER, 2008, p. 27)

É muito sugestivo que Berger acople a relação visual com a animalidade, com uma visita em uma galeria de arte, não só pela lógica do *travelling*, senão também pela lógica do enquadre. A possibilidade do olhar estaria sempre em um movimento que forçaria a um desvio constante: um “fora do quadro/gaiola”; já que, na lógica inversa, sendo que esse olhar é compartilhado sempre, como dizemos ao princípio, o nosso olhar também estaria confinado a um amoldamento análogo, preso dentro dos limites e das forças do outro engradado. Em outras palavras, nossa intervenção não pretende fazer funcionar junto com esse desvio um novo centro que vise qualquer contato primordial, verdadeiro, essencial, mas considerar, com a emergência desse sintoma, a impossibilidade descrita. Uma outra anomalia, a de um olhar fundado na “semelhança” entre “semelhantes”.

Por outra parte, o nosso intuito trafega em fazer derivar um “olhar-leitura” ou fazer uma “deriva da leitura” a partir dos olhares diversos, como resulta no caso da escrita das crônicas de Roberto Arlt no exterior. Em breves palavras, pensamos que em relação à produção de uma obra há todo tipo de “manipulações” (*εἰρωνεία*) que participam do seu movimento. Ou seja, onde se fala-escreve se põe a funcionar um desvio dos olhares, ora críticos, ora artísticos, de qualquer modelagem  *fingere*>ficção. Um olhar especular – um jogo de espelhos –, uma prática “barroca”, se quer, para que as obras não detenham a proliferação de sentidos. Uma imagem “*desfocada*” pela sua condição “litoral”, “anfíbia”. Já não simplesmente o esperpento, onde a desfiguração do outro é reduzida a um espaço “exterior” ao sujeito:

Especular. Literalmente y en todos los sentidos. Como adjetivo (del latín *speculāris*)

con el espejo y sus imágenes, dobles, simetrías, transparencias y reflejos. Y especular como verbo (del latín *speculāri*): pensar y teorizar (con y sin base real, todo podría ser una pura especulación) [...] Tiene un sentido moral ambivalente. [...] Especular sería pensar con imágenes y perseguir un fin secreto. (LUDMER, 2010 a, pp. 9-10)

Bem como em todo momento co-produzimos a nossa imagem *ειδολον*, em uma economia de olhares consoante com o resto dos animais – imediatamente lendo *com* e reconduzindo o *porquê* de Berger –, o encontro com outros suportes dessa prática, a saber, do olhar e ser olhados, cifra o que conhecemos como retrato, visto que nos interpela de modo similar. Prossegue Berger:

“Los ojos de un animal cuando observan al hombre tienen una expresión atenta y cautelosa. El mismo animal puede mirar a otra especie del mismo modo. No reserva para el hombre una mirada especial. Pero, salvo la humana, ninguna otra especie reconocerá la mirada del animal como algo familiar. Otros animales se quedan atrapados en ella. El hombre toma conciencia de sí mismo al devolverla.” (BERGER, 2008, p. 11)

Um retrato nos marca *scriptum* e nos demarca *palimpsestus*. Aquilo que vemos nos devolve um olhar<sup>33</sup> inquisidor (*εἰρωμαι*) que não busca a resposta imediata. Provavelmente não há busca alguma, porque no seu lugar sobrevive apenas um artifício, um simulacro. Meramente coordenadas para (des)organizar ou montar uma quantidade de riscos<sup>34</sup>, nas suas duas acepções, isto

---

<sup>33</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2005 [1992].

<sup>34</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss*, para o verbete “risco”, descrevem-se as seguintes acepções:  
1 probabilidade de perigo, ger. com ameaça física para o homem e/ou para o meio ambiente.

é, “traço”/“perigo” ou “traço+perigo” justaposição e superposição. No caso, a ex(peri)ência do traço: superpostos, como camadas temporais. Um olhar inquietante e familiar. por exemplo, quando “olhamos os animais”. O conceito de *Unheimlich*, em Freud, abriga essa tensão irresoluta:

[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. [...] A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. [...] O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer. [...] o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do

---

2 -1 traço colorido e/ou pouco acentuado sobre uma superfície, feito com um instrumento próprio (lápiz, caneta etc.) ou um artefato pontiagudo; risca.

1.1 traçado, esboço, debuxo de um bordado, de um quadro, de uma construção etc.

1.1.1 Rubrica: artes plásticas.

Esboço de uma obra pictórica, feito com perfis, linhas etc. e desprovido de cores ou sombras

1.1.2 Rubrica: arquitetura, desenho, engenharia.

Desenho esboçado ou definitivo de uma construção ainda por fazer ou já realizada, ger. com certos cálculos como a delimitação de área, a metragem etc.; traçado, projeto, planta

1.2 cada um dos traços que correm de alto a baixo numa folha pautada

2 Corte superficial; talho, vergão

3 Uso: informal. Golpe com arma cortante; navalhada, facada

4 Regionalismo: Bahia. Linha do horizonte visual

que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. Unheimlich seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo (FREUD, 2010 [1919], pp. 255-256).

No entanto, essa perturbação sempre é de outra ordem, de uma índole imprevisível, de horizontes prófugos. Esse encontro, embate decisivo com a imagem do retratado, é quem nos olha sem olhos do outro lado da janela, dispositivo de um jogo que entra em *shock* com o leitor/espectador. A imagem perde (ganha) os limites (de)marcados pelo olhar do cronista [παρέργον]<sup>35</sup>, para entrar em diálogo com um fluxo inesgotável de referências e tempos que ultrapassam o objeto retratado. Ele não é mais do que outro fantasma posto em jogo a partir de um simulacro escritural. Dita condição espectral poderia se apreciar, de alguma maneira, nas constantes superposições das figurações feitas já desde as primeiras manifestações artísticas no interior das cavernas citadas. Isso, por sua vez, também abonaria, em parte, as especulações tanto bergerianas quanto batailleanas, a respeito de que em algum momento as distintas esferas dos olhares entre homens e animais dançavam íntima e estreitamente confundidas, quer dizer, em um espaço provavelmente éxtimo.

Do mesmo modo, Georges Bataille (2003 [1955]) convida-nos a percorrer na gruta de Lascaux um quebre-fusão entre o homem que fabrica [*Homo-faber*] e o homem que [dis]pensa [*Homo-ludens*]<sup>36</sup>, marcando, assim, o nascimento da arte. “*El hombre de Lascaux creó de la nada este mundo del arte, en donde comienza la comunicación de los espíritus*” (BATAILLE, 2003 [1955], p. 18). Essa nova intervenção afetaria diretamente os terrenos da representação. Os utensílios e as armas devem permanecer fora, em outro plano [na prática da leitura crítica, também]. O tempo da caça e da guerra ficaram fora da sua lógica [logos] corrente. O interior da caverna [co]incide com uma sorte de

<sup>35</sup> Cf. conceito “*Parérgon*”. In: DERRIDA, J. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001, pp. 27-153.

<sup>36</sup> Johan 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 o jogador de maneira total. Atividade desligada de todo e qualquer interesse material” (HUIZINGA, 2008, p. 16).

“consciência” exterior, do lampejo que figura o avesso das coisas, alegorizando invariavelmente cosmos inapreensíveis e erráticos, toda uma dança na complexa sintaxe das marcas e dos homens. Em síntese, “ *vemos en Lascaux una especie de ronda, de cabalgata animal, proseguida a lo largo de las paredes. Pero dicha animalidad es para nosotros el primer signo, el signo ciego, y por esto mismo el signo tangible de nuestra presencia en el universo*” (2003 [1955], p. 18). Essa possibilidade de disfuncionar o trabalho, em termos de meios, fins, objetivos, aparece pela primeira vez em um homem ou besta que mostra sua arte, seu jogo, que “*enfrenta a la actividad utilitaria la inútil figuración de sus líneas que seducen, que nacen de la emoción y se dirigen hacia ella*” (2003 [1955], p. 19).

Em Lascaux, também, pode se observar as categorias que outro batailleano, Roger Caillois, teorizaria sobre o fenômeno lúdico. “o termo «jogo» designa não somente a actividade específica que nomeia, mas também a totalidade das imagens, símbolos ou instrumentos necessários a essa mesma actividade ou ao funcionamento de um conjunto complexo.” (CAILLOIS, 1990 [1958], p. 10). A gruta de Lascaux, como obra susceptível de releituras e longe de sistematizar o caos imaginado, é concebida como um jogo desde vários aspectos, dentre os quais poderíamos definir com Caillois (1990 [1958]) de: *Agon*, relacionado com a prática da caça; *Mimicry*, no ato da “representação” mesma, na dimensão ritual ou críptica das imagens; *Alea*, manifestada na ausência absoluta de uma ordem, uma sintaxe a priori; embora dita disposição aleatória revele seu próprio cosmos; *Ilinx*, a vertigem produzida pela entrada na gruta.

Voltemos agora às *águas-fortes* de Arlt. Elas começam a circular em 1928, no mesmo ano de *O falso espelho* de Magritte (fig. 11). Uma análise precipitada articularia que o pintor belga instalaria com isso um absurdo, um contrassenso. O espelho, para as nossas “especulações”, funciona como *contra*-dição do olhar, contratempo [*anakronoj*]. Ir contra o tempo não envolveria fazer tão-somente Cronos vomitar os seus filhos, ou, pelo menos, não só isso, mas dessincronizá-lo, tirá-lo do *status* pétreo ou mítico, dado que, sub-repticiamente, o vômito de Cronos equivaleria à concórdia de Zeus. O olho como espelho de Magritte é, antes de tudo, uma possibilidade de olhar e ser olhado no mesmo ato (DIDI-HUBERMAN, 2005 [1992]), novamente a exibição da condição éxtima do olhar, porquanto o olhar sempre é “olhar com”. Porém,

um “falso espelho” abrigaria uma problemática ainda maior, ora de caráter esperpêntico, ora fosco, ora artístico/estético. Mais uma *volta de parafuso*: à janela com Henry James? A rigor, não há espelho possível, em termos de fidelidade, com intenções de representação fiel ou semelhança. Tudo trabalharia tão-somente em chave de modelagem, manipulação (cambalhotas nas mãos a partir contato com o objeto). Tudo é ficção ( *fingere*). Com essa operação se abrigaria não só um novo estatuto de ficção, desligado do binarismo mentira/verdade; real/irreal; verdadeiro/falso; mas também, como propõe a professora e crítica Josefina Ludmer (2010): o fim da literatura – leia-se a mudança violenta dos protocolos de leitura –, da arte, das obras em geral, nesses termos dicotômicos. Aliás, a intelectual argentina, no mesmo ano, em uma publicação no seu blog, anunciaria seu projeto pós-autônomo com as seguintes palavras:

La caída del mundo bipolar produce fusiones de opuestos y desdiferenciación entre los polos anteriores. Imaginar/pensar/sentir en fusión con palabras como intimopúblico, realidadficción, adentroafuera y abstractoconcreto. En el caso de la realidad y la ficción (una oposición antes bipolar) podría imaginarse la fusión de este modo: un polo se come al otro, la ficción se come la realidad. En realidad, la ficción cambia de estatuto porque abarca la realidad hasta confundirse con ella. Es posible que el desarrollo de las tecnologías de la imagen y de los medios de reproducción haya liberado una forma de imaginario donde la ficción se confunde con la realidad (lo desarrolla Beatriz Jaguaribe en “*O choque do real. Estética, mídia e cultura*”. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2007, p. 119). El resultado es la realidad-ficción, que no es una materia hecha de las dos, no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro: la realidad ficción y la ficción realidad. (LUDMER, 2010, p. s.p.)

O falso espelho, além do mais, é aquele que nos devolve um olhar que não opera sob as leis do foco/desfoco, protegido pelo princípio da nitidez ou transparência. O falso espelho é aquele que pergunta [εἰρωμαι]<sup>37</sup>, não tão-somente aquele que oferece imediatas respostas, mas que falseia o tempo todo aquilo que seja tomado por realidade, veracidade, instituição. É aquele “espelho químico” (subversivo), que nos desnuda (desprotege) indagando sobre nossas diversas camadas que alimentam o olhar ao/do outro: vestimentas, máscaras, coberturas.

Esse olhar com/como espelho (atitude crítica) poderia se explorar pelo viés do começo, via John Berger, e a problemática que instala um olhar ao/do animal. Baste para exemplificar, sem outra pretensão que refletir na lógica do paradoxo químico, um pensamento que vai em um outro fluxo de direção e/ou sentido, a contrapelo da *doxa*. O espelho melancólico, aquele que despontaria sua inacessibilidade no momento do “gesto atrabiliário” (fig. 12 e 13), como se dirigíssemos os olhos à terra, deixando um fluxo inesgotável fluir: um olhar perdido do/no espelho, na tentativa de ler o outro. Quiçá o encontro com o vazio, a morte, o “real”. Um olhar em diálogo com uma “mistura instável” em termos de Jackie Pigeaud (1998), referida à bile negra no estudo preliminar à edição do *O homem de Gênio e a Melancolia* atribuído a Aristóteles. Cartografar esse espírito melancólico em Roberto Arlt, para ler, com ele, sua obra, se extenuaria no confronto de formas análogas caras à teoria médica humoral, exceto se o fizéssemos em cruzamento com o construto de uma poética do olhar. Esse movimento, a instabilidade melancólica, deslustraria a consolidada ideia da melancolia em termos negativos e passivos, como uma doença à qual seria preciso sua consequente cura. Pigeaud nos alerta: “a questão é capital, pois se trata de estabelecer que o melancólico não é necessariamente um doente, e que existe [...] uma saúde do melancólico” (Pigeaud, 1998, p. 19). Suspeitamos que no ato de olhar uma cidade/passagem/pessoa haja uma intensa nódoa política, que se desprende de um *ethos* estético peculiar, frequentemente inconstante, as mais das vezes até contraditória [química!]; e, ainda que possa parecer extraordinário, ou atraente, para nós, é

---

<sup>37</sup> O termo ironia provém do grego εἰρωνεία, com o significado de ‘dissimulo’, mas também de εἰρωμαι que significa ‘eu pergunto’.

que dita instabilidade continua sendo potente. Pigeaud<sup>38</sup> descobre esse elemento, a inconstância [anomalon] como um constituinte, mais uma vez, paradoxal, do aparelho da melancolia. Aqui apoia-se um dos argumentos em favor de uma melancolia profícua, frente à ideia da melancolia como indisposição. Lembremos, por citar, os tratados de Hipócrates e Galeno, a tradição médica árabe e as célebres quase oitocentas páginas da *Anatomia da melancolia* de Robert Burton de 1621. O que Pigeaud tenta, entre outras coisas, é demonstrar que existe uma “constância da inconstância” (1998) e que daí é possível extrair uma força. Até um olhar com o canto do olho vai à procura de uma “certeza prévia” – toda certeza é um construto anterior –, de uma imagem feita, posta em jogo no instante do arriscado olhar sem rosto: um olhar-Orfeu.

### **A nudez eloquente das mudas de roupa de Arlt**

*Se nos ocurre, con mi  
padre, disfrazarnos.*

Severo Sarduy

*The first purpose of  
Clothes, as our Professor  
imagines, was not warmth or  
decency, but ornament.*

Thomas Carlyle

As duas mudas de roupa de Arlt, além de cobrir o *corpus*, falam<sup>39</sup>. De sorte que a indicação de 1930, que antecede a viagem

---

<sup>38</sup> Introdução e tradução do grego ao francês do texto pseudo-aristotélico.

<sup>39</sup> Jorge Luís Borges, em seu trabalho de professor na Cátedra de Literatura Inglesa na Universidade de Buenos Aires, em uma aula de 23 de novembro de 1966, dedicada à vida de Thomas Carlyle e à obra *Sartor Resartus* coloca: “Swift había dicho que todo en este mundo es aparente, que nosotros llamamos “obispo”, digamos, a una mitra y a una vestidura colocadas de cierto modo, que llamamos “juez” a una peluca y a una toga, que llamamos “general” a una cierta disposición

a Montevideu e Rio de Janeiro: “*Lo único que llevo en mi valija son dos trajes. Un traje para tratar con personas decentes y otro hecho pedazos, con un par de alpargatas y una gorra desencuadernada. Pienso mezclarme y convivir con la gente del bajo fondo*” (ARLT, 2013 [1930], pp. 12-13) funcionaria, além de tudo, de modo extratextual, à maneira de uma pseudo-didascália, um manual de instruções (in)útil para ler uma deriva sempre por-vir. Aliás, propaga um protocolo de leitura diverso, um excesso de cobertura que, análoga à *chilaba*, essa sorte de albornoz<sup>40</sup> que ostentara Roberto Arlt na sua “posse” em 1935 (fig. 14) em Marrocos – não sem uma forte dose de ironia iconoclasta, quer dizer, de simulações. Sobre isso, ensaia Severo Sarduy:

El modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación.” (1982, p. 11)

Em Arlt, essa simulação detona uma série de véus como interrogantes nas mãos dos leitores. Sugestivamente o termo “*chilaba*”<sup>41</sup> (fig. 15) procede do árabe marroquino e significa

---

de ropa, de uniforme, de casco, de charreteras. Carlyle toma esta idea y escribe así el *Sartor Resartus*, o “Sastre zurcido”. (BORGES, HADIS e ARIAS, 2002, p. 145-146)

<sup>40</sup> Albornoz. [Do ár. *al-burnûs*, ‘abrigo’, siríaco bornós] Grande manto de lã com capuz, muito usado entre os árabes; *burnu*, *burnus*. [Var. albernó, albornosz, burnu, burnus.] (VIEIRA, 2006, p. 39)

<sup>41</sup> Segundo o Dicionário Etimológico Joan Corominas (1983): “*chilaba*, 1886. Del ár. marroquí y sahárico *ǧil-llâba* id. (ár. *ǧallābīya*), propiamente ‘traje de esclavo’, deriv. *ǧalīb* ‘(esclavo) importado’. 1 doc.: 1886 (Eguílaz, 375); Acad. 1899. Dozy, Suppl. I, 204-5; Lerchundi. De la forma del árabe clásico derivan los españoles anticuados *chilivía*, *chirivía*, *geribía* (Eguílaz), port. *algerevia*, *aljaravia*, cat. Ant. *Gelebia* (Consulado de Mar, cap. 329; ed. Moliné, p. 193b)”.

literalmente “vestimenta de escravo”. Com obviedade a reviravolta de Arlt é fazer do semblante de escravo uma nova camada, uma nova fetichização colocada à altura da sua condição anfíbia. Poderíamos arriscar que Arlt, no seu travestimento, forra-se com duas camadas superpostas para exibir a plasticidade do seu andar, do seu olhar, da sua escrita: escrava e mestre da sua contemplação. A chilaba-traje-de-escravo, na sua exibição, além de funcionar como um “traje-espacial”<sup>42</sup>, e ainda que manifeste obliquamente uma “consciência de classe”, estabelece, no mínimo, um *ethos* como o povo marroquino ao passar pelo seu corpo através da sua vestimenta. Entretanto, tem dois elementos que fazem brandir a efígie marroquina de Arlt: um cigarro na mão direita e os sapatos pretos lustrosos. A respeito do calçado, o cronista argentino dirá em uma água-forte africana titulada “*El Tángar. Martirologio del turista. Plaga de guías. Persecución sistemática hasta el tercer día.*”, publicada em *El Mundo*, 31 de julho, 1935:

Ingenuamente ¡Oh candor occidental!, ignorante de la paciencia y tenacidad oriental [do vendedor ambulante], el viajero y sus siete mil sombras, se ubica en una mesa de café, pensando: ‘se marcharán’, pero no ha terminado de pedirle al mozo lo que va beber, cuando caen sobre él, semejante a una nube de langostas, los vendedores de baratijas. Cualquiera diría que hay un convenio entre los guías y estos otros bandoleros. Primero son los vendedores de babuchas, pero no uno, ni tres, sino cinco, diez, quince, desfilando sin interrupción, procediendo como si no estuvieran enterados de que el desconocido no quiere babuchas ni para caminar sobre una plancha de hierro candente. (ARLT, 1998 [1935], p. 697)

De outro modo, há algumas coisas para pensar a partir do étimo latino *nudare*. De modo semelhante ao que pensa Keneth Clark, via John Berger, ao analisar a (*des*)*nudez* na arte, se há

---

<sup>42</sup> Cf. ASUNCIÓN, I. M. **Trajes espaciales**: la vestimenta como proyecto arquitectónico. Madrid: Tesis Doctoral. Arquitectura, 2012.

uma arte susceptível de sustentar “o nu” como protocolo de leitura de uma obra, isto convoca uma “arte da cobertura” que atinge o espaço ocupado favorecendo a circulação das suas linhas:

Quizá empecemos ahora a comprender la diferencia que existe entre desnudez (*nakedness*) y desnudo (*nudity*) en la tradición europea. En su libro *The Nude* (El desnudo), Kenneth Clark afirma que estar desnudo es simplemente estar sin ropas, mientras que *el* desnudo es una forma de arte. Según él, un desnudo no es el punto de partida de un cuadro, sino un modo de ver propio del cuadro. (BERGER, 2005, p. 61)

No entanto, a movimentação das peças artísticas são feitas sempre sobre uma linha de eixos instáveis que mal suportam as leituras apressadas. Arlt é uma espécie de escritor capaz de contrariar até a sua própria escritura no intervalo de um parágrafo a outro, e junto com isso espalhar a sensação do equívoco no leitor. Arlt antecipará o leitor “*Ustedes me dirán qué programa tengo*” (ARLT, 2013 [1930], p. 12), para em seguida afirmar: “*No tengo ningún programa, no llevo ninguna guía*”, e na sequência abrir passo à exibição da sua máscara, a invenção de condições favoráveis para apresentar a caixa de ferramentas da sua ficção, e dessa maneira reforçar a verossimilhança:

*Lo único que llevo en mi valija son dos trajes. Un traje para tratar con personas decentes y otro hecho pedazos, con un par de alpargatas y una gorra desencuadrada.” Pienso mezclarme y convivir con la gente del bajo fondo que infesta los pueblos de ultramar. Conocer los rincones más sombríos y más desesperados de las ciudades que duermen bajo el sol del trópico. Pienso hablarles a ustedes de la vida en las playas cariocas; de las muchachas que hablan un español estupendo y un portugués musical. De los negros que tienen sus barrios especiales, de los argentinos fantásticos que andan huidos por el Brasil; de los revolucionarios de incógnito. ¡Qué multitud de temas para notas*

*en ese viaje maravilloso que me hace escribir en la Underwood de tal manera que hasta la mesa tiembla bajo la trepidación de las teclas!* (ARLT, 2013 [1930], pp. 12-13)

A partir desta colocação poderíamos pensar em várias conexões entre a tentativa do “retrato do outro / “retrato de si”, como também a (im)possibilidade de re-presentação. Por outra parte, deveríamos indagar sobre os distintos tipos de manifestações desse “trazer de volta” que implica o retrato, e de que maneira as máscaras propiciaram os encontros que devirão “retratos” dos personagens e do espaço visitado: a crônica.

Sabemos que toda representação acaba (se) nutrindo e (se) abrindo (a) sua própria contradição. Novamente estaríamos no âmbito paradoxal e instigante da extimidade: “*estar desnudo [...] estar sin disfraces. Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido*” (BERGER, 2005, p. 62). Nesse sentido, poderíamos especular – invertendo o paradigma proposto – que o indumento é uma maneira a mais de desnudo. Uma nudez que (des)cobre o íntimo arltiano. Aliás, toda cobertura, ora as duas mudas de roupa, ora o albornoz de Arlt, funcionam, antes do que mais nada, como um protocolo de leitura. A esse respeito escreveu José Amícola um breve texto intitulado, precisamente, “*Los dos trajes*” (AMÍCOLA, 2007), no qual ensaia a respeito do assunto das conotações que acarrearíamos as roupas referidas por Arlt:

“[...] la nota periodística de Arlt de ese día 8 de marzo de 1930 revela, además, que los dos extremos a los que el autor se refiere están definidos de manera asimétrica. Mientras que del primer traje el lector no recibe mucha información, sino solo que servirá para tratar con gentes decentes, del segundo traje — que aparece singularmente destacado en la repetición de los cuatro pasajes diferentes — sabremos que estará “hecho pedazos”, por una parte, y, luego “roto y sucio”, por la otra. Lo interesante de esta polarización es que, como lectores arltianos, visualizamos

perfectamente el traje roto a tal punto, que ese podría ser el emblema de lo que Arlt vino a introducir en la literatura argentina [...] (2007, p. 77)

O envelopamento, desconsiderando a instalação deste ato no âmbito (intra)textual, funciona como uma indicação solapada ao leitor onde as camadas confundem-se. Porém, os vincos da máscara arltiana não se esgotam com as especulações referidas. Efetivamente, com a exibição dos diversos semblantes advém, de maneira concomitante, um espaço complexo. Como adverte Michel Foucault no seu ensaio “*El cuerpo utópico*”:

También el cuerpo es un gran actor utópico, cuando se trata de las máscaras, del maquillaje y del tatuaje. Enmascararse, maquillarse, tatuarse, no es exactamente, como uno podría imaginárselo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más bello, mejor decorado, más fácilmente reconocible; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda algo muy distinto, es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo.

La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso la máscara, el tatuaje, el afeitado son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio. (FOUCAULT, 2010 [1966], pp. 13-14)

Parece que o ato da mascarada arltiana convoca, de alguma maneira, os ressábios de uma dimensão ritual já esquecida pela urbe, no qual o corpo comporta-se não apenas como o mais íntimo veículo no espaço circundante, mas que pode/deve ser ativado a partir de uma série de motivos e camadas de exterioridade. Curiosamente associamos com frequência a “vestimenta espacial”<sup>43</sup> ao exterior, a um exterior insondável. Espaço exterior. Na hipótese foucaultiana, a rigor, todos os trajes são susceptíveis de promover dinâmicas espaciais, entretanto, no caso das roupas de Arlt, o movimento que se dá junto com as vestimentas vai em direção ao espaço interior. Um interior que não poderia ser confinado estritamente ao âmbito do *íntimus* enquanto limite, senão, como já apontamos, como uma indicação que o perpassa atingindo a exterioridade, o complexo textual. Se toda vestimenta se comporta como espacial, isto é, coopera indissolúvelmente com o ambiente – ou, pelo menos, favorece a nossa presença nesse espaço – então estaríamos em condições de dizer que a taxonomia colocada em jogo por Roger Caillois ressoa como *Mimicry* arltiana. Caillois aborda este conceito:

*Mimicry* — Qualquer jogo supõe a aceitação temporária ou de uma ilusão (ainda que esta palavra signifique apenas entrada em jogo: *in-lusio*), ou, pelo menos, de um universo fechado, convencional e, sob alguns aspectos, imaginário. O jogo pode consistir, não na realização de uma actividade ou na assumpção de um destino num lugar fictício, mas sobretudo na encarnação de um personagem ilusório e na adopção do respectivo comportamento. Encontramo-nos, então, perante uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no facto de o sujeito jogar a crer, a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, disfarça, despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir uma outra.” (CAILLOIS, 1990 [1958], pp. 39-40)

---

<sup>43</sup> Cf. ASUNCIÓN, I. M. Trajes espaciales: la vestimenta como proyecto arquitectónico. Madrid: Tesis Doctoral. Arquitectura, 2012.

Através dessa *mimicry*, tanto a vestimenta quanto a máscara propiciam uma “posta em jogo”, uma espécie de profanação do espaço outro/espaço-do-outro cuja única concessão se dá através da máscara legitimada pelo jogo: o lance do corpo a uma geografia desconhecida extremada pela simulação do travestismo. O disfarce – aquilo que está fora? – inquieta antes do que mais nada o “si próprio” e sua fortuna ambígua se dá justamente porque propicia um espaço de jogo no qual esse “próprio corpo” é sacrificado na sua própria mesa de disposição lúdica.



## EXTIMIDADES

[...]“medir o verdadeiro com o real”, na medida em que nos permitisse entrever um vazio – o *sacer*, o oriental, o *exter*, o extremo, o estrangeiro, o louco, o feminino.

Raúl Antelo

Gostaríamos de propor, a partir desses questionamentos, outro modo de leitura de elementos heterogêneos – muitas vezes lidos como antagônicos –, que permitam rastrear reciprocamente zonas de uma cultura em crise constante entre a denominação do “próprio” e do “outro”. Para pensar nisso, entre outras coisas, devemos esquadriñar elementos e gestos onde há rastros dessa tensão. Surge assim o âmbito da extimidade, um neologismo criado por Jacques Lacan (2008 [1959-1960], p. 169) no *Seminário, livro 7* intitulado “A ética da psicanálise” e que Jacques-Alain Miller decide retomar e conceitualizar nos seus cursos de 1985-1986. Expõe Miller:

Se trata de un vocablo que no existe en el diccionario, que es una invención de Lacan. [...] Aunque al pasar, Lacan lo mencionó incluso diez años después en su seminario. Sin embargo, no lo retomó. Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. Se trata de una formulación paradójica. [...] La circunstancia en la que Lacan obtuvo la palabra extimidad remite a un término alemán, *das Ding* (la Cosa), donde se cruzaban Freud y Heidegger. Lo más próximo; el prójimo mismo, es nombrado por Freud, en su 'Proyecto', con el término *Nebenmensch*. Con el vocablo éxtimo Lacan muestra que estos dos términos alemanes coinciden. Y se explica incluso por qué Freud retrocede ante el mandamiento de amar al prójimo como a sí mismo, que ya articula la posible equivalencia entre lo más cercano y lo exterior. Y si en *El malestar en la*

*cultura* Freud retrocede ante este mandamiento, es porque no cree que uno pueda amar lo que tiene como más próximo. [...] El término *extimidad* se construye sobre *intimidad*. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño. (MILLER, 2010, pp. 13-14)

Em outras palavras, o conceito lacaniano reverbera em uma série de motivos arquitetados pelo contato inelutável com o outro, na busca incessante de identidades e identificações. Por sua vez, o contraponto não se dá apenas em motivos mínimos ou detalhes isolados dos textos, a condição éxtima opera em níveis ainda maiores: acaba determinando, de maneira análoga, um jogo especular, uma díade iniludível na produção de crônicas fora do espaço entendido comumente como “próprio”: o “exterior - Buenos Aires”. Isso se materializa em imperativos implícitos-explicitos e nas necessidades constantes de construir definições que acobertam noções excludentes-inclusivas como “exterior”, “estrangeiro/a”, “estranho/a”, “outro”, “monstro”, “fora”, “Oriente” para funcionar de apoio e caixa de ressonância interiores. Consequentemente, isto põe em tensão e modifica os lugares de enunciação. Contudo, já nos previra Freud em 1919, quando nos apresentava uma das arestas de “O inquietante”, que justamente entra em sintonia com o conceito de extimidade: “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (2010 [1919], p. 256). Em outras palavras, isso não apenas está horizontalizando a contra-cara do próprio, mas a denúncia de um movimento, não menos problematizador, do âmbito da inclusão do Outro – terreno do fora – a uma interioridade outra que arrasta sua procedência.

Por outra parte, o conceito de extimidade tem ressonâncias instigantes, a saber, em autores como Jean-Luc Nancy. O filósofo francês reflete a respeito da noção de intimidade, a qual se constitui paradoxalmente no ato da sua ablação, no seu vir a ser exterior, na sua ex-sistencia:

[...] el sujeto nace a su intimidad («interior íntimo meo»), y su intimidad se aleja de él *in statu nascendi* («*inter feces et urinam nascimur*»). «Existir» se vuelve; no ya «ser» (a sí, en sí), no ser-ya-más ni no-ser-aún, o bien ser-como-falta, incluso ser-como-deuda de-ser. Existir se vuelve exiliarse. Que lo íntimo, lo absolutamente propio, consista en lo absolutamente otro, es lo que altera el origen en sí mismo, en una relación consigo «originariamente en duelo». Lo otro está en relación originaria con la muerte y en relación con la muerte originaria.” (NANCY, 2006, p. 95)

Porventura, Arlt esboça no âmbito “exterior-interior” as marcas de uma crônica e uma Buenos Aires êtima, atravessada, na sua pretensão de contato com o exterior por um instigante *hífen*. É pioneiro o ensaio do professor e crítico Raúl Antelo que problematiza o estatuto paradoxal da hifenização, neste caso entre a díade “argentino-brasileiro”, por meio do conceito lacaniano de “extimidade”. Segundo Antelo:

Ese lugar ambivalente en que afirmamos, alternativamente, que no somos animales pero tampoco nos comportamos como hombres del pasado, diseña una nueva condición que el psicoanálisis llamaría extimidad, un lugar simultáneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida. En ese sitio-guion, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno. (ANTELO, 2008a, p. 28)

Por meio do ensaio da promessa de entrar na intimidade do outro e trazer de volta – retratar –, com a maior fidelidade possível, a “verdade”. Note-se que em esse gesto de veracidade, mais perto da invenção de um espaço de confiança entre o cronista e o leitor do que fazer entrega de um impossível – cifra-se com a inclusão do destinatário a exclusão desse âmbito do outro, aquele do qual pretende-se retratar. A continuação, algumas amostras dos discursos orientados ao leitor em torno à “verdade do olhado-

escrito” no Rio de Janeiro. Na água-forte, sob o título de “*Con el pie en el estribo*”, *Sábado 8 de marzo de 1930*:

¿Cuáles de nosotros, muchachos porteños, no tenemos ese sueño?  
 ¡Viajar! Conocer cielos nuevos, ciudades sorprendentes, gente que nos pregunte, con una escondida admiración: —¿Usted es argentino? ¿Argentino de Buenos Aires? *Ustedes saben perfectamente cómo soy yo. No me caso con nadie. Digo la verdad. Bueno: iré a ver esos países, sin prejuicios de patriotismo, sin necesidad de hablar bien para captarme la simpatía de la gente* (ARLT, 2013 [1930], pp. 13-14, grifo nosso).

Em outra, intitulada “*Costumbres cariocas*”, *Jueves 3 de abril de 1930*:

—¿Y a estas muchachas no les pasa nada en la oscuridad? —No... *Las veces que ocurrió algo fue cuando algún porteño les faltó al respeto.* (Discúlpeme, *ando viajando para decir verdades y no para acariciarle el oído a mis lectores*) (2013 [1930], p. 21, grifo nosso);

Em “*Ciudad que trabaja y que se aburre*”, *Martes 15 de abril de 1930*:

*Ciudad honrada y casta. No se encuentran «malas mujeres» por las calles; no se encuentra ni un sólo café abierto toda la noche; no se escolaza, no hay levantadores de quinielas. Aquí la gente vive honradísimamente. A las seis y media todo el mundo está cenando; a las ocho de la noche los restaurantes están ya cerrando las puertas... Es como dije antes: una ciudad de gente que labura, que labura infatigablemente, y que a la hora del raje, llega a su casa extenuada, con más ganas de dormir que de pasear. *Esta es la absoluta verdad sobre Río de Janeiro*.” (ARLT, 2013 [1930], p. 76, grifo nosso)*

Em “Divagaciones y locomotoras de fantasía”, *Jueves 24 de abril de 1930*:

*“Como si no les fuese suficiente con el colorido de los montes, de las mujeres y de los crepúsculos que encienden la ciudad de lluvia sonrosada o verdosa, adornaron también las locomotoras. ¡Y con moñitos! Yo digo la verdad”* (ARLT, 2013 [1930], p. 87, grifo nosso).

Ou ainda em “Llamémoslo «jardín zoológico»”, *Martes 29 de abril de 1930*:

*Quiero suponer que las pobres bestias allí encerradas no se ofenderán que yo llame a ese inquilinato con el nombre de «jardín», porque juro que en mi vida jamás había imaginado dar con rincón más atorrante que aquel. Es algo fantástico, desmesuradamente fantástico, «alucinante» como dice mi camarada, el genio portugués. Y si no es cierto, si lo que digo no es verdad, que me pidan la renuncia.* (ARLT, 2013 [1930], p. 113, grifo nosso)

Não significa isto que o exterior, assim como o esboço do “retrato” do outro, extrovertido pelo escritor argentino nas suas crônicas, seja um produto da *sua* interioridade, e cujo espaço esteja dominado por um *dentro* de Arlt. É um pouco mais complexa a circulação. Seria preciso esclarecer que a mesa de operações arltiana, aquela que dispõe o material olhado/lido/escrito, ou seja, submetido ao processo da escrita, da montagem, traz/traça junto com ele esses movimentos. Os pretendidos traços de exterioridade “pura”, investido nas alusões à verdade, são aqueles que tornam visíveis, ora de modo mais ou menos escuro, ora de maneira mais ou menos clara, a pulsão pela construção de uma identidade impossível. Não se pense que a missão de Arlt participa de um projeto deliberado de trazer oficialmente esse tipo de informações. Lembremos que as crônicas escritas e enviadas ao jornal portenho “*El Mundo*” (1928-1942) funcionavam, mais uma vez, como uma sorte de “janela ao exterior” – e uma descuidada

porta aberta à interioridade portenha – para mais de quinhentas mil pessoas. Com esse jogo de leitura – feito pelo leitor da década de ‘30 – surgia um trânsito de imagens de mão dupla: o cronista argentino, no intuito de traduzir de modo “fiel e veraz” a realidade exterior percebida, acabaria aportando a impossibilidade de instalar um exterior sem a participação ativa da sua “interioridade portenha” em (de)construção simultânea.

Seguramente que esse pensamento terá diversas reverberações teóricas. A cifra do *Ser singular-plural* do filósofo francês Jean-Luc Nancy, não é outra coisa que uma arqueologia ontológica do hífen, do “ser-com”:

Podría decirse así: no se trata de un *aliud*, o de un *alius*, ni de un *alienus*, de otro en general como lo extraño que por esencia se opone a lo propio, sino de un *alter*, es decir, de «uno de los dos»: este «otro», este «pequeño otro» es «uno» de varios, en cuanto que estos son varios, es *cada uno* y es *cada vez* uno, uno *entre* ellos uno entre todos y uno entre todos *nosotros*. Asimismo y recíprocamente, «nosotros» somos siempre por fuerza «todos nosotros», de quienes uno no es «todo» y de quienes cada uno es a su turno –en turnos simultáneos tanto como sucesivos, turnos en todos los sentidos– otro origen del mismo mundo. (NANCY, 2006, p. 27)

Segundo Nancy, a partir do “cum esse”, do “comparecer”, pode dar-se uma sorte de “comunhão ateia” que entenda que a contemporaneidade não é apenas estar sob o mesmo “tempo” sem outra conexão possível, senão pela conjunção instada por uma dimensão “plural” do ser, por sua vez em um devir espaço-tempo imantado pelo “cum”:

«Conjunto» quiere decir la simultaneidad (in, *simul*): el «al mismo tiempo». Estar juntos significa ser al mismo tiempo (y en el mismo lugar, que en sí mismo es la determinación del «tiempo» como «tiempo contemporáneo»). El «mismo tiempo/mismo lugar» supone que los «sujetos», por llamarlos así, comparten este espacio-

tiempo –pero no en el sentido extrínseco de la «participación»: es preciso que se lo participen, es preciso que se lo «simbolicen» como el «mismo espacio-tiempo», sin el cual no habría ni tiempo ni espacio. El espacio-tiempo mismo es ante todo la posibilidad del «con». Aquí se requerirían análisis muy extensos. Abreviando lo más posible, me contentaría con decir aquí: el tiempo no puede ser ni el instante puro, ni la sucesión pura, sin ser «al mismo tiempo» la simultaneidad. El tiempo mismo se implica como «al mismo tiempo». La simultaneidad abre inmediatamente el espacio como el espaciamiento del tiempo mismo. El tiempo es posible, pero sobre todo es necesario, a partir de la simultaneidad de los «sujetos»: porque para estar juntos y para comunicar, es precisa una correlación de los lugares y una transición de los pasos. Participación y paso se controlan recíprocamente.” (NANCY, 2006, p. 76)

Por conta disso, justamente, quando Arlt observa “o outro”, sintomaticamente olha para si. Mas isso não deveria ser entendido como uma disposição anômala ou uma dificuldade do escritor. Lembramos, por exemplo, da frequentemente alusão de Arlt ao outro, a saber, uma “pessoa/gente ligados à noção de “raridade”:  
*“¡Conocer y escribir sobre la vida y la gente rara de las Repúblicas del norte de Sud América! Digan, francamente, ¿no es una papa y una lotería?”* (ARLT, 2013 [1930], p.) Note-se que há aqui, na apelação ao âmbito do *rarum*, uma manifestação solapada de noções como “carência”, “deficiência”, “diferença”. Se quisermos, podemos lê-las diretamente em um sentido negativo, isto é, claro, em um sentido também positivo – mas também da maneira em que muito pertinentemente Jean-Luc Nancy a resgata no seu ensaio *Ser singular-plural*. Planteia o filósofo francês:

Decimos: «la gente es rara». Esta frase es una de nuestras más frecuentes y rudimentarias constataciones ontológicas. Y de hecho, dice mucho. «La gente», esto es: todos los otros, indistintamente, designados como el conjunto

de los pueblos, linajes o razas (*gentes*), de los que por tanto se exceptúa aquel que habla. (Se exceptúa, sin embargo, de una manera bastante peculiar, puesto que la designación resulta tan general -hay que decirlo...- que inevitablemente vuelve al locutor cuando digo que «la gente es rara» me incluyo de cierta manera en esa rareza). [...] «La gente» no es el rumor anónimo del «dominio público», sino siluetas a la vez imprecisas y singulares, bosquejos de voces, esquemas de comportamientos, esbozos de afectos. Pero ¿qué es un afecto, sino un esbozo cada vez? ¿Qué es un comportamiento, sino un esquema cada voz? ¿Qué una voz, sino cada vez un bosquejo? Qué es una singularidad, sino su «propio» desbrozo a cada instante, su «propia» inminencia, la inminencia de algo «propio», o lo propio mismo como inminencia, siempre rozada, acariciada siempre: revelándose cerca, siempre cerca. (NANCY, 2006 [1996], pp. 22-23)

A rigor, não existem possibilidades de enxergar o Outro de maneira plena, como já expomos anteriormente, sem fazer um exercício especular, sem retrazer o olhar; dinâmica que devolve, invariavelmente, uma imagem multifacetada. Como se, no ato da sua “gravura”, a máscara disposta no metal para evitar o contato do ácido não fosse apenas a única que intervém na obra. O metal deixado deliberadamente ao descoberto pelo artista não cessa de exhibir sua deriva singular, sua mascarada paradoxalmente invisível ao olho nu. De sorte que, evidentemente, o acometimento do olhar do artista e da sua marca no papel convocam outras forças. A possibilidade de imaginar, por exemplo, as aflições decorrentes do exílio da comunidade galega em Buenos Aires, a partir de um exercício estético da alteridade, do contato com a geografia do outro, embora leve o autor a sua cidade de referência, não versa em fazer comparações que degradem *per se* o espaço observado. O solo que se pisa no tempo presente se constrói juntamente em uma imagem complexa, na qual intervêm um espaço-tempo plural. Observamos no caso da estância de Roberto Arlt na Galiza em 1935-1936:

Porque éste es el paisaje más hermoso y más dulce de España. Panorama donde flota un velo de melancolía tierna, la misma ternura tan femenina y dulce de las mujeres gallegas. Y aunque mi cuerpo está aquí bloqueado por el paisaje gallego, mi pensamiento se destrenza allá en Buenos Aires, junto a todos los gallegos, junto a todas las mujeres gallegas que han cruzado el gran océano, y me digo: –Cómo se les ha de encoger el corazón cuando, en un momento de soledad, se acuerdan de estas aldeas tan bonitas, tan envueltas en cortinados verdes, y cuando se acuerdan de la caída de la tarde, del sol en el río, y de las voces de las gaitas, y de los bailes en los calveros, y de las vacas que atadas con una cuerda llevaban a beber a un río, y de los viñedos tan tupidos, y de sus casonas suspendidas sobre los abismos... (ARLT, 1998, p. 650)

Em quase todas as águas-fortes escritas no exterior Arlt abre com a sua já conhecida pirotecnia. Poderíamos pensar que esse *shock* inicial, além de funcionar como conjuro edificador de verossimilhança e estranhamento, misturados na pretensão de porta-voz das verdades vistas como tradução direta da realidade percebida – é o efeito da calculada dose do “pequeno canhão”<sup>44</sup> sugerido por Carlos Muzzio Sáenz Peña. Lembremos, mais uma vez, a afirmação do diretor do jornal “*El Mundo*”: “*Usted [Arlt] tiene un cañoncito. Dispara sobre medio millón de lectores. Sepa dispararlo, ni tan fuerte que llegue a destruirlo ni tan despacio que pase inadvertido. Se trata de dar en el blanco y de conservar el*

---

<sup>44</sup> “Su amigo, el escritor Alberto Gerchunoff, lo invitó a integrar el equipo del diario *El Mundo*. Así comenzó lo que lo conduciría a la popularidad desde la página 6 tamaño tabloide, la página preferida de su director, Muzzio Sáenz Peña, que siempre decía: ‘Usted tiene un cañoncito. Dispara sobre medio millón de lectores. Sepa dispararlo, ni tan fuerte que llegue a destruirlo ni tan despacio que pase inadvertido. Se trata de dar en el blanco y de conservar el cañoncito’. Y haciendo caso a la recomendación Arlt acertó: la gente compraba el diario casi exclusivamente por las aguafuertes porteñas. Eran pequeñas impresiones sobre las cosas, los hombres, las calles.” (SETA, 1980, p. 19)

*cañoncito*." (SETA, 1980, p. 19). Porém, inversamente ao pensado em uma primeira aproximação, não há uma constante que definiria os assaltos ácidos de Arlt no exterior. O alvo pode ser tanto o espaço visitado, quanto o espaço do leitor, nesse caso, Buenos Aires. A respeito do âmbito do trabalho, por exemplo, existem celebrações e ataques indistintamente que servem de amostra desse mecanismo tão caro a Roberto Arlt. O cronista argentino lança na sua primeira *água-forte* da série galega titulada: "*Trabajador gallego en campo americano / Mar bravo y montaña empinada / Reciedumbre gallega*", *El Mundo*, 2/10/1935:

Nuestro desapego por el trabajo físico, es tan evidente que de él ha nacido la desestima que cierto sector de nuestro pueblo experimenta hacia la actividad del gallego. Convertimos en síntoma de superioridad la falta de capacidad. Razonamos equivocadamente así: "Si el gallego trabaja tan brutalmente, y no le imitamos, es porque nosotros somos superiores a él". En este disparate, índice de nuestra supuesta superioridad, nos apoyamos para hacerle fama al gallego, de bruto y estólido, sin darnos cuenta que esa superioridad es, precisamente, síntoma de debilidad. (ARLT, 1999 [1935], p. 67)

## Arlt à janela

*La ventana está abierta./  
La ciudad saqueada.*

Severo Sarduy

"Não era a praia dos pescadores e dos vagabundos tão nossa conhecida [Rio de Janeiro], era um trecho de Argel, de Nice, um panorama de visão sob as estrelas doiradas"

João do Rio,

*Visões d'opio. Os chins  
no Rio (1905)*

“No es, por tanto, la visibilidad a través de la ventanilla lo que está en juego, sino la visibilidad en la ventanilla” (LINK, 2008, p. 22). Esta intuição do professor e escritor argentino Daniel Link, em nosso entender, não vai em detrimento da condição *transparens* do vidro, muito longe disso. A afirmação coloca-nos à mercê da contingência, do que é susceptível de aparecer “através da” e “junto com” a janela. Mais uma vez, insta-nos a pensar “com a janela”, com essa distância aproximadora; sob o signo e os sinais do paradoxo. De outro modo, com aquilo que (nos) percorre acoplado em nossas expressões, com a sombra do que olhamos, lemos, escrevemos – ergo, juntamente, com aquilo que voltamos a ler: a olhar-ler-escrever. E assim por diante. Toda essa materialidade/virtualidade abandonada no momento estético, – posto que narramos/somos narrados também com o que excede a nossa percepção. E isso não trafega apenas em termos psicanalíticos, mas também, e não exclusivamente, nas teorizações a respeito de uma *comunidade dos espectros*, como definiria o professor e filósofo Fabián Ludueña Romandini:

Denominaremos espectro, em sentido estrito, os entes que sobrevivem (mesmo que sob a forma de um postulado) à sua própria morte, ou que estabelecem um ponto de indistinção entre vida e morte. Sob esse ponto de vista, o espectro pode ser completamente imaterial ou adquirir diferentes “consistências” que, como dizia um filósofo, podem chegar até a obstinação de uma materialidade de carne e osso, ainda que de natureza eminentemente sobredeterminada pelo Espírito. (ROMANDINI, 2012).

A contingência do “olhar através” extrapola, assim, qualquer pretensão tão-somente fenomenológica, no momento de reconsiderar a materialização urbana e vítrea do espaço íntimo: a janela. Lembremos o conto de Henry James montado “à janela”, cujo fantástico jogo faz vacilar ininterrompidamente os espaços exteriores-interiores:

Mas era um conforto para mim pensar que não poderia haver qualquer inquietude quanto à imagem radiante da pequena confiada aos meus cuidados, cuja angélica beleza influiu, provavelmente, mais do que qualquer outra coisa na inquietude que, antes do amanhecer, me fez levantar várias vezes do leito e andar pelo quarto, para compenetrar-me mais do ambiente, observar, da janela, a pálida aurora estival, examinar as outras partes da casa que os meus olhos podiam distinguir, e escutar, enquanto as últimas sombras da noite se desvaneciam, os primeiros trinados dos pássaros, a possível repetição de um ou dois sons menos naturais que vinham não de fora, mas de dentro, e que eu supunha ter ouvido. (JAMES, 1969, p. 14-15)

Portanto, quase sempre existe uma espécie de vidro entre o artista e o mundo. Aqui é clara a alusão à obra duchampiana *Grand Verre*:

El Verre me interesaba mucho debido a su transparencia. Eso ya era mucho. A continuación, el color que, colocado sobre el vidrio, es visible desde el otro lado, y pierde toda posibilidad de oxidarse si se le encierra. El color permanece, el máximo tiempo posible, puro en toda su visualidad. Todo esto eran las cuestiones técnicas, que tenían su importancia. [...] Además, la perspectiva era muy importante. *Le Grand Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva, en mí, se convirtió en algo totalmente científico. [...] Se trata de una perspectiva matemática, científica [...] en dimensiones. Eran los elementos importantes. Lo que yo ponía dentro, ¿qué era?, me preguntará. Yo mezclaba la historia, la anécdota, en el buen sentido de la palabra, con la representación visual, dando menos importancia a la visualidad, al elemento visual, que la que se da normalmente en un cuadro.

Ya entonces no quería preocuparme del lenguaje visual. (CABANNE, 1990)

Uma janela transparente/reflexiva, para ser mais exatos, que dá a possibilidade de abordoar o olhar. Porque toda janela é um (m)arco/marca aberto para os nossos olhares, um quase refúgio, uma prótese, um além-aquém. No entanto, essa janela também nos expõe (ANTELO, 2008, p. 8), e dispõe de nós, desviamos, sobretudo quando há uma inscrição do/no olhar do artista. Uma marca sobre o vidro inscreve-se na obra e no corpo do artista: eis que se inventa um *corpus*.

Com efeito, esses (re)envios não operam, em absoluto, de maneira pacífica; aliás, estão embebidos de uma atmosfera continuamente instável e tensa. Poderíamos convocar novamente a imagem de um “tempo atmosférico”<sup>45</sup>, variável, humoral, kairológico. Um cruzamento oblíquo de geografias, temporalidades e experiências heterogêneas. O gesto dessa marca, ainda que fugitivo, sempre deixa rastros ou restos. É provável que a colocação de Link, deflagrada no começo, trafegue em uma perspectiva na qual tanto importa o que está por trás da janela, quanto os riscos aventurados pelo artista para trazer de volta uma imagem complexa do mundo contemplado. A leitura dessas marcas é o nosso labor enquanto leitores. De tal forma que isso coloca-nos diante de, pelo menos, um trilema, a saber:

1. Que toda crônica não é interferida apenas pela vontade do escritor, de outro modo, atravessada pela lógica do *trans-parens*, senão também, insistimos, pela dinâmica do *ad-parens* e do *cum-parens*.
2. Que as marcas esboçadas na janela viram “sulcos” de mão dupla, que permitem ao escritor olhar, mas também ser olhado.
3. Que os tempos entre quem percebe e aquele que é percebido colidem, acabam inventando um tempo diverso: uma ocasião, um tempo kairológico, um espaço propício de leitura.

---

<sup>45</sup> Cf. MARRAMAO, G. Kairós: apología del tiempo oportuno. Barcelona: Gedisa, 1992.

A partir dessas indicações abre-se uma fenda que conecta inelutavelmente o que “aparece” e o “aparelho”, quer dizer, uma “aisthesis êxtima” que *inter*-vém deliberadamente na “apropriação” da imagem – sem possibilidade de esquecer o comportamento de prótese possuído. Vilém Flusser dedica algumas páginas ao “aparelho”, a partir do qual podemos ler que:

Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo. O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo. Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 37-38)

Por outra parte, ler em João do Rio via Raúl Antelo (2008), como poderemos ver, que o carioca vive “à janela”, não é apenas uma insinuação de que *ele*, essa terceira pessoa<sup>46</sup>, neste caso ocupado pelo habitante da cidade de Rio, é *outro* – o Outro –, que está em outro lado, senão também uma meditação cuja disposição atrelaria o espaço heteronômico ao âmbito heterotópico – nome-lei-pátria, ou seja, é também aquele que escreve que está sempre à janela. Por sua vez, o *outro* que está em um outro lado intransitável, um outro impossível de reduzir, tão-somente passível de ser imaginado, uma deriva propiciada pela máscara moldurada pela abertura mesma. No seu espaço bifronte – a referência a Jano<sup>47</sup> é explícita – há uma “pequena porta”, do lat. *januella*,

<sup>46</sup> Cf. ESPÓSITO, R. **Tercera persona**. Política de la vida y filosofía de lo impersonal. Buenos Aires: Amorrortu, 2009 [2007].

<sup>47</sup> Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* de Georges Hacquard: “Jano, divindade exclusivamente romana, é o deus do início de todas as coisas. Ovídio identifica-o ao Caos primordial, dado o carácter indistinto que o seu duplo aspecto relembraria. O seu nome provém da mesma raiz que diás, evocando assim o dia luminoso. Com efeito, para os romanos, Jano é sobretudo um deus solar, que estaria na origem de toda a vida, presidindo ao acordar de cada dia. Por isso, ele será colocado à cabeça de todas as iniciativas e de todos os empreendimentos. O primeiro mês do ano, Janeiro, é-lhe consagrado, assim como o primeiro dia de cada mês. Nas cerimônias, Jano figura

propiciadora de um tráfego de mão dupla. Os ecos das mesmas janelas são aqueles que reverberam na crônica arltiana dedicada às *ventanas*.

No entanto, a abertura por antonomásia do espaço urbano, dinamizada pelo *andar*, é a rua. Segundo o arquiteto italiano Francesco Careri (2013 [2002]), logo após satisfazer os instintos e as necessidades vitais, o andar erige-se como a primeira ação estética do homem, que modifica os significados dos espaços atravessados.

Raúl Antelo considera no seu prólogo a *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, que a rua, na sua condição de “abertura”, opera nos sentidos convocados por ela, quer dizer, abre sentidos a ela mesma – sua própria potência delirante. Até poderíamos aventurar-la como uma destruição que gera uma fenda, em termos benjaminianos (1986 [1931], pp. 187-188); interstícios de sentido que, paradoxalmente, propiciam os novos sentidos outorgados pela rua mesma:

[...] nessa sua cenografia moderna, a rua define a abertura, não só simbólica, mas física, em perspectiva, de corredores flanqueados por edifícios laterais, cujas fachadas, a rigor, não mais delimitam volumes

---

sempre presidindo a todos os deuses, incluindo Júpiter. A ninfa Juturna é apresentada, por vezes, como a sua esposa. Uma das suas atribuições mais populares é a de protector das chegadas e das partidas. Jano foi ainda o deus das portas, por excelência, quer se trate das portas das casas como das portas das cidades. As suas duas faces permitiam-lhe controlar o interior e o exterior. Para além disso, ele velava também sobre todas as vias de comunicação, terrestres, fluviais e marítimas. Adorado como protetor dos portos, é-lhe por vezes atribuída a invenção da navegação e das trocas comerciais. As primeiras moedas romanas apresentavam na face a efígie barbuda de Jano e, no reverso, uma proa de navio. O templo dedicado a Jano no Fórum, em ação de graças pelo prodígio que o deus realizara em favor dos Romanos, quando estes foram atacados pelos sabinos de Tácio (Jano fizera brotar uma fonte de água quente que queimara os assaltantes), ficava aberto em tempo de guerra, permitindo assim que o deus pudesse intervir, em caso de necessidade, socorrendo-os. (HACQUARD, 1996, pp. 93-94)

fechados e particulares, mas superfícies que, aos poucos, circunscrevem espaços vazios e abertos. [...] Esses ambientes, coletivos e públicos, [...] armam-se, em última análise, por uma sucessão de janelas [...] A janela define a rua que, por sua vez, define o Rio como pequena Paris [...] (ANTELO, 2008, p. 7)

O próprio Roberto Arlt dedicou uma interessante água-forte aos tecidos de histórias potencialmente urdidos pelo motivo da janela, a qual intitulou “*Ventanas iluminadas*”<sup>48</sup>. Mas falar dela

---

<sup>48</sup> O escritor Enrique Vila-Matas escreveu uma crônica sobre a crônica de Arlt intitulada de maneira homônima *Janelas iluminadas*, e publicada no jornal espanhol *El País*, em março de 2000. Além disso também existe outra versão com algumas poucas modificações intitulada “*Ventanas de la madrugada*”: “Estoy pensando en el gran escritor argentino Roberto Arlt y en aquella mañana de 1929 en la que sus compañeros de trabajo le encontraron en la redacción del periódico con los pies sin zapatos sobre la mesa, llorando, los calcetines rotos. Tenía enfrente un vaso con una rosa mustia. Ante las preguntas y las angustias de sus amigos, dijo: –¿Pero no ven la flor? ¿No se dan cuenta que se está muriendo? Son las cuatro de la madrugada en Barcelona y soy yo ahora el que tiene enfrente un vaso con una rosa mustia. El vaso no me quita la angustia, pero me ayuda aún más a pensar en Roberto Arlt. En realidad, pienso en él desde que ayer un amigo literato me preguntó si en alguna ocasión, al igual que hiciera Arlt en otros días, me había fijado en las ventanas iluminadas a las cuatro de la madrugada. Hizo una pausa, y luego añadió: “Hay muchas historias en ellas”. Y es verdad, las hay. Lo sé muy bien yo ahora, perfectamente insomne en mi personal zona de angustia, a las cuatro de la madrugada. Y es que acabo de ver, más allá de la rosa mustia, la misteriosa ventana recién iluminada de un vecino, y de inmediato me he preguntado qué historia habrá en ella, qué estará sucediendo ahí en ese interior. A Roberto Arlt, hombre de grandes intuiciones, las ventanas iluminadas en la alta madrugada le mantenían despierto en muchas noches interminables [...] Ventanas que son faros en la alta madrugada. Hay muchas historias en ellas. Historias de ladrones con linternas o de moribundos que dictan su último testamento. Historias de madres que se inclinan atormentadas de sueño sobre una cuna. Historias de parejas que hacen el amor o de tipos que charlan interminablemente sobre el misterio del universo. Historias de insomnes que piensan que el más angustioso poema que

requer um esclarecimento. Neste texto, Arlt ensaia as possíveis histórias aquém-além do vidro, embora seja com um movimento que poderíamos denominar *ad iannuam*, isto é, em direção à janela. O olhar desde a rua do cronista atira-se à janela. Por um lado, a janela gera perguntas, quer dizer, asseverações, mas também o cronista fantasia com interceder. Siegfried Kracauer (2008 [1971]) se internava nas salas dos cinemas para fazer uma sorte de exercício sociológico, especulando a partir do movimento desde os rostos em direção à tela iluminada e da tela aos rostos iluminados. Dessa maneira, o pensador alemão indagava, no tipo de público que apenas reparava nas imagens luminosas, as marcas invisíveis de um ornato delineado em consonância com o diálogo entre os gêneros, as classes sociais e os discursos (de)gerados por toda essa economia cultural. No caso de Roberto Arlt, por sua vez, importa muito menos aquilo que se vê, do que o fato de entrar em um espaço na procura de um espetáculo que exceda a tela. “Arlt no era alguien que iba al cine exclusivamente interesado en ver esta o aquella película sino alguien que, sin más, iba al cine” (FONTANA, 2009, p. 12). Assistir ao cinema em Arlt equivale a estar na presença de uma “janela” que não olha apenas para a tela.

Já, ao andar pela abertura das ruas, o cronista percebe uma janela iluminada, eis aqui o mais interessante, é um cluster que anima à contingência: “*Cada ventana iluminada en la noche crecida, es una historia que aún no se ha escrito*” (ARLT, 1998, p. 98). Mais uma vez, poderíamos dizer que as janelas iluminadas de Arlt funcionam como pequenas portas, alegorias cuja satisfação do desejo escópico – *mirón*<sup>49</sup>, diria David Viñas – não se deleita na certeza ou na confirmação do que há no outro lado do umbral luminoso. O que admite a janela é um reenvio do olhar dirigido, capaz de movimentar as engrenagens (ma)quínicas da sua

---

se puede escribir sobre la humanidad está ahí, en las ventanas iluminadas de las cuatro de la madrugada. Ventana iluminada del vecino, la que estoy ahora contemplando. Es la ventana de alguien que se ha asomado a la Red y tiene a su disposición el mundo entero, sin limitaciones. Me tiene incluso a mí, espía estéril que aspira a que mañana sea otro día y yo no siga siendo el que ha escrito este texto que nació sonámbulo en la alta madrugada. (VILA-MATAS, 2000, s.p.)

<sup>49</sup> Segundo “Mirón”, *voyeur...* Cf. VIÑAS, David. Las “aguafuertes” como autobiografismo y colección” en Arlt. Em: Arlt, R. Obras, vol. 2, Aguafuertes. Buenos Aires: Losada, 1998.

literatura: “¿Qué es lo que ocurre allí? ¿Cuántos crímenes se hubieran evitado si en ese momento en que la ventana se ilumina, hubiera subido a espiar un hombre? ¿Quiénes están allí adentro? ¿jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar?” (ARLT, 1996 [1930], p. 96). Para abonar as nossas suspeitas, segue um trecho da água-forte em questão:

La otra noche me decía el amigo Feilberg, que es el coleccionista de las historias más raras que conozco: —¿Usted no se ha fijado en las ventanas iluminadas a las tres de la mañana? Vea, allí tiene argumento para una nota curiosa. [...] Una historia magnífica relacionada con una ventana iluminada a las tres de la mañana. [...] Ciertamente, no hay nada más llamativo en el cubo negro de la noche que ese rectángulo de luz amarilla, situado en una altura, entre el prodigio de las chimeneas bizcas y las nubes que van pasando por encima de la ciudad, barridas como por un viento de maleficio. ¿Qué es lo que ocurre allí? ¿Cuántos crímenes se hubieran evitado si en ese momento en que la ventana se ilumina, hubiera subido a espiar un hombre? ¿Quiénes están allí adentro? ¿jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar? En el cubo negro de la noche, la ventana iluminada, como un ojo, vigila las azoteas y hace levantar la cabeza de los trasnochadores que de pronto se quedan mirando aquello con una curiosidad más poderosa que el cansancio. Porque ya es la ventana de una buhardilla, una de esas ventanas de madera deshechas por el sol, ya es una ventana de hierro, cubierta de cortinados, y que entre los visillos y las persianas deja entrever unas rayas de luz, Y luego la sombra, el vigilante que se pasea abajo, los hombres que pasan de mal talante pensando en los líos que tendrán que solventar con sus respetables esposas, mientras que la ventana iluminada, falsa como mula bichoca, ofrece un refugio temporal, insinúa un escondite contra el aguacero de

estupidez que se descarga: sobre la ciudad en los tranvías retardados y, crujientes. Frecuentemente, esas piezas son parte integral de una casa de pensión, y no se reúnen en ellas ni asesinos ni suicidas, sino buenos muchachos que pasan el tiempo conversando mientras se calienta el agua para tomar mate. Porque es curioso. Todo hombre que ha traspuesto la una de la madrugada, considera la noche tan perdida, que ya es preferible pasarla de pie, conversando con un buen amigo. Es después del café, de las rondas por los cafetines turbios. Y juntos se encaminan para la pieza, donde, fatalmente, el que no la ocupa se recostará sobre la cama del amigo, mientras que el otro, cachazudamente, le prende fuego al calentador para preparar el agua para el mate. Y mientras que sorben, charlan. Son las charlas interminables de las tres de la madrugada, las charlas de los hombres que, sintiendo cansado el cuerpo, analizan los hechos del día con esa especie de fiebre lúcida y sin temperatura, que en la vigilia deja en las ideas una lucidez de delirio. Y el silencio que sube desde la calle, hace más lentas, más profundas, más deseadas las palabras. Ésa es la ventana cordial, que desde la calle mira el agente de la esquina, sabiendo que los que la ocupan son dos estudiantes 'eternos resolviendo' un problema de metafísica del amor o recordando en confidencia hechos que no se pueden embuchar toda la noche. (ARLT, 1998, p. 96-98)

Um olhar para/pelas janelas “para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos como visão e não como reconhecimento”, como diria Viktor Chklovski:

E eis que para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o

procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1976 [1917], p. 45)

Em Arlt, esse “procedimento” é uma deserção incessante do reconhecível – acaso uma outra fissura para o advento do monstro? –, o que devém uma possibilidade de arquitetar “visões” (CHKLOVSKI, 1976 [1917]) capazes de atormentar o cotidiano com um gesto literário.

### **Arlt no Rio de Janeiro: o cronista, a cidade e o nomos da língua**

No Rio de Janeiro,  
procurei em vão o brasileiro,  
sem poder encontrá-lo senão  
por raras amostras, que me  
fizeram desconfiar que ele deve  
existir em alguma parte.

Domingo Faustino  
Sarmiento

Pareceria difícil negar que a estadia de Roberto Arlt no Brasil em 1930 acabou funcionando como o produto de uma série de anotações intimistas. É curioso que a escritura de Arlt, muito frequentemente associada pela crítica ao expressionismo, sobretudo nesse momento que já tinha escrito *Los siete locos* (1929), acabe reduzido, no que respeita a seu olhar como cronista no exterior, a simples “impressões” de um portenho. Como se na operatória com esse exterior abordado o escritor argentino jamais tivesse “saído” de Buenos Aires. Essa é a leitura que o professor e escritor argentino Martín Kohan fez das *águas-fortes cariocas* na apresentação do livro na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, publicado por Adriana Hidalgo em 2013 junto com o editor Gustavo Pacheco. É relevante observar, pelo menos, duas coisas a

respeito das intervenções de Pacheco. A primeira é que o resumidíssimo prólogo (2013, pp. 5-7) da edição argentina alega que no momento da publicação das crônicas sobre o périplo carioca de Arlt em formato livro estas eram “praticamente desconocidas para el lector” (2013, p. 6). Seria oportuno assinalar que o professor e pesquisador argentino Raúl Antelo havia publicado já em 2008 um instigante ensaio, *El guión de extimidad*<sup>50</sup>, – que abre sintomaticamente seu livro *Crítica acefálica* (2008) – justamente colocando a hifenização da díade “argentino-brasileiro” como uma cifra do âmbito do éxtimo. Por outras palavras, Antelo põe em jogo uma economia do outro, justamente a partir das água-fortes cariocas de Roberto Arlt escritas em 1930. O segundo aspecto a destacar é que o prólogo referido apareceu replicado no suplemento ADN do jornal argentino *La Nación* e ostenta um título que não figura na edição de Adriana Hidalgo. Além disso, por sinal, ecoa na leitura de Kohan a que referimos no começo. O título escolhido por Pacheco foi: “*La sinceridad de un viajero primerizo*” [“A sinceridade de um viajero principiante/inexperto”]. No prólogo, o editor arrisca, no mínimo, que “*estas aguafuertes cariocas funcionaron también como laboratorio para las notas de viaje que escribió después, a lo largo de su carrera*” (PACHECO, 2013a, p. 6). Mais adiante desliza sua hipótese:

En los artículos que integran esta antología encontramos un retrato muy franco y personal no sólo del Brasil de 1930, sino también de la Argentina de la misma época. Es notable el cambio gradual en las impresiones de Arlt a lo largo de sus dos meses de estadía brasileña. Las primeras notas, que enaltecen Río y a sus habitantes, dan lugar a textos cada vez más críticos y cáusticos, en los cuales Buenos Aires y la sociedad argentina aparecen como el contrapunto moderno y civilizado para el atraso en que se encontraban Brasil y su capital de entonces. Se revela así un Arlt muy diferente del narrador cínico y pesimista de la realidad porteña. (2013a pp. 6-7)

---

<sup>50</sup> Cf. Antelo, R. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008.

A rigor, a variação de ânimos em Arlt nunca é gradual, aliás, como exhibe em grande parte da sua produção de crônicas, e como já apontamos desde o começo do nosso estudo. Tanto nas águas-fortes portenhas quanto nas produzidas no exterior – assim como as do interior argentino –, sua lógica, se tivéssemos que arriscar alguma, é humoral. Efetivamente, desde a chegada no Rio de Janeiro, Arlt manifesta incomodidade e desdém. Basta lembrar do episódio da viagem de ida narrado na crônica titulada “*Ya estamos en Río de Janeiro*”, 2 de abril de 1930: “—*Vea la tierra brasileña — me dijo el médico que había sido mi compañero a bordo. Y miré. Y lo único que vi fueron, a lo lejos, unas sombras azuladas, altas, que parecían nubes. Y, mareado, volví a meterme en mi camarote.* Além do mais, Gustavo Pacheco sentencia: “*Arlt escribe lo que quiere y como quiere, incluyendo opiniones abiertamente prejuiciosas, racistas y sexistas. No habrá sorpresas si el lector se siente incomodado con algunas de sus muchas parrafadas políticamente incorrectas.*” (2013a, p. 7).

Claramente não celebramos nem justificamos os descomedimentos de Arlt que acabem ferindo qualquer comunidade, etnia, entidade ou pessoa, embora seja importante assinalar que os protocolos de leitura com os quais opera Pacheco para ler Arlt não são os mais favoráveis para sua poética. Que Arlt “escreva o que ele quiser e como quiser” não acrescenta muito, já que esse, justamente, é o *modus operandi* de sua literatura, assim como a encruzilhada ética que deve resolver no momento da leitura. Horacio González nos ajuda a pensar o embate ético ao qual nos somete frequentemente a obra arltiana:

Sabemos que se espera de nosotros una reacción de condenación ante las monstruosidades que cortejamos en la ficción [arltiana], las mismas que apartaríamos de nuestra vida corriente. ¿Pero cuáles son los límites o las superposiciones en el enjuiciamiento de las deformes dolencias psíquicas? Las gozamos como creación fantástica pero en otro momento, podrán tropezar incómodamente con nosotros, en el mundo real de la vida cotidiana. (GONZÁLEZ, 1996, p. 107-108)

Mas, voltemos à apresentação de Martín Kohan com motivo da publicação das águas-fortes cariocas:

Habría que decir que son éstas, las cariocas, las verdaderas aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Porque aquellas otras, las que llevan razonablemente ese título, tantas veces editadas y reeditadas a lo largo de los años, son las que se nutren de la realidad de Buenos Aires, las que registran personajes porteños, las que traman historias porteñas en la frecuencia impar del día a día. [...] Estas otras, las de ese viaje que lleva a Arlt por dos meses a Río de Janeiro, son las que plasman de manera más cabal la sintomatología del temperamento porteño de su autor, un muestrario periodístico de porteñidad, un tratado de porteñismo resumido y concentrado. (KOHAN, 2013, p. 39)

Uma leitura apressada nos levaria a pensar que a afirmação de Kohan, em primeira instância, apoia a existência da possibilidade de nos afastarmos da condição portenha que Arlt ostenta. Em tal caso, surgem alguns interrogantes: de que forma se conceberia a “saída” de uma Buenos Aires propiciadora, assim, de um retrato fiel no/ao exterior? Como elucidaríamos, então, a condição ambígua e corrosiva que sustém Arlt a respeito do elemento portenho, e cuja evidência decisiva são as centenas e centenas de crônicas que arremetem, precisamente, contra os contornos do que poderíamos convir em chamar de “portenho”? A parte menos consistente da leitura de Kohan não equivale somente à requisição implícita de que as crônicas escritas na cidade brasileira sejam, no mínimo, pouco cariocas; ou até, no máximo, de que não sejam cariocas. De sorte que, pareceria que no contato do cronista com a atmosfera de Rio de Janeiro haveria uma imagem inacessível para ele por conta da sua exacerbada condição portenha – sendo que, a rigor, o Outro é aquilo que se comporta sempre de modo enigmático. Por conta disso, e de acordo com as nossas leituras, desconsideramos plenamente que as *águas-fortes portenhas* iriam ao encontro de qualquer deferência no que se refere a algum tipo de “iconografia portenha”. Bem longe disso, a iteração proposta por Arlt – e daí sua força,

insistimos – consiste em uma corrosão constante que “*travalha*”, por não achar um termo melhor, “quinicamente”. Isso quer dizer, a contrapelo das efígies aguardadas pelo público alvo da época, – do qual ele é parte – do leitor em geral. A força opera como um contra fluxo desestabilizador do *ethos* presumível. Poderia se pensar que Arlt seguiu *litoralmente* a máxima socrática que coroava não apenas o logo do jornal *Crítica*, mas a entrada do palacete em cujas instalações funcionaria mais tarde<sup>51</sup>: “*Dios me puso sobre vuestra ciudad como a un tábano sobre un noble caballo, para picarlo y tenerlo despierto*” / “Deus me colocou sobre vossa cidade como um tavão sobre um nobre cavalo, para picá-lo e mantê-lo desperto”. Sintomaticamente o jornal seria reconhecido, tempo mais tarde, a partir da cifra *el tábano*, – acaso um anagrama<sup>52</sup> de Botana como imagina Claudia Acuña (2001, p. 133) –, ou melhor, uma mosca varejeira que enquanto instiga o animal ao movimento com a sua picada o condena simultaneamente aos vermes.

Nesse sentido, a dificuldade não se ajusta em Arlt de modo tal que as suas crônicas do exterior funcionem como um simulacro

---

<sup>51</sup> “Dios me puso sobre vuestra ciudad como a un tábano sobre un noble caballo para picarlo y tenerlo despierto” (Sócrates), era el eslogan que popularizó a este revolucionario y desacartonado vespertino, fundado en 1913, que integró los dramas cotidianos a la crónica periodística. Pionero del periodismo amarillo en el país, que utilizó recurrentemente la caricatura como método de opinión, pero que mostró a la vez una gran apertura cultural – albergando plumas de jóvenes prominentes como Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, entre otros –, tenía una posición abierta y militante en contra del nazismo, el fascismo y el franquismo. [...] En su política editorial populista, siempre en la búsqueda de la sensación, *Crítica* no admitía términos medios, su visión era explícita y carente de matices. Pese a su mirada antiimperialista y con cierta simpatía para con el comunismo, el vespertino abrazaba la causa aliada en función de su antinazismo, y postulaba la sarmientina división entre civilización y barbarie. «*Crítica* seguirá una ruta ya de antiguo trazado. No admitimos los tonos grises. Seseamos el triunfo de la civilización y el aplastamiento de los dictadores» [*Crítica* 18-10-1943], decía una leyenda firmada por Natalio Botana” (EFRON e BRENMAN, 2007, pp. 77-79)

<sup>52</sup> A ideia do anagrama “Botana-Tabano” é da jornalista argentina Claudia Acuña. Cf. Emperador Botana. Em. VV. AA. *Un mundo muy raro: y otras crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Aguilar, 2001, p. 133.

para continuar a falar de Buenos Aires. A rigor, a única possibilidade de articular uma interioridade, inclusive isso que Kohan chama de *porteñidad*, é no ensaio do/com o exterior, nunca pacífico, sempre distante da “realidade”, sucessivamente longe da “escala 1:1”. Porém, consideramos que a potência da leitura de Martín Kohan, embora mais uma vez esteja sustentada na insatisfação do desvio do olhar arltiano respeito do *ob-vius*<sup>53</sup>, está na percepção do elemento éxtimo, já que somente no exterior somos capazes de narrar o mais íntimo. Consequentemente propicia-se um âmbito necessariamente heterotópico nas crônicas escritas no exterior. Daí seria possível justificar a sensação – redobrada pela ficção – de que Arlt nunca está onde diz estar parado, está sempre em outro lugar:

Durante la primera parte de su viaje, Arlt en Río ve Europa. Durante la segunda parte, en cambio, pasa a ver África. O sea que lo que nunca ve es Sudamérica, lo que no termina de ver es Brasil. Al principio dice así: “Se me ocurre que de todos los países de nuestra América, el Brasil es el menos americano, por ser, precisamente, el más europeo”. Pero más adelante dirá: “Camino. No sé si estoy en África o en América” (KOHAN, 2013, p. 40)

Essa defasagem percorre toda a produção no exterior, como podemos ler, por exemplo, na sua estadia na Península ibérica:

[...] y yo no creía estar en Madrid a menos de mil metros de la Puerta del Sol, sino en el Zoco Grande de Tánger, pero pronto me convencían que estaba en el Madrid castizo las fabriqueras que pasaban soslayando los bultos de verdura, la cabellera ondulada y suelta sobre las espaldas, las caderas desgonzadas como si la chulería ancestral en un meneo de riñones les bajara la grupa. Y yo,

---

<sup>53</sup> Lat. *ÓBVIARE* 'salir al encuentro'; *antuvirse* 'adelantarse', 'anticiparse' (con prefijo *ante-*), S. XVI; *antuvión* 'ataque repentino', princ. S. XVII. Obviar, medo S. XVI, cultismo de dicho *obviare*; obvio, fin S. XVII, lat. *obvius* 'que sale al paso, que ocurre a todo el mundo'." (COROMINAS, 1983)

detenido, con mis paraguas colgando de un brazo bajo la garúa, creía estar en la apasionada ciudad de un sueño, la ciudad que a pesar de contemplarla uno por horas continuas le obliga a pensar: “En cuanto deje de verla, creeré que he soñado” (ARLT, 2000 [1936], p. 47)

## Ainda no Rio de Janeiro? Arlt e o fantasma/sombra do zepelim

*“In no future war will the military be able to ignore poison gas. It is a higher form of killing”*

Fritz Haber

“Como si tales peligros fueran poco, transitan como tanques de asalto señoras gordas y “robrecas” que atraillan un par de criaturas mal educadas, tres bultos grandes como casas y un globo tipo “zeppelin” cuya punta se le meten en los ojos a cuanto desdichado tiene la desgracia de rozarles inadvertidamente.”<sup>54</sup>

Roberto Arlt

A imagem do zepelim (fig. 16 e 17) sempre será *múltipla* a um tempo, que será, por sua vez, vários tempos reverberando em outros tantos condenados à pluralidade. Com efeito, é impossível desandar as dobras metálicas do gigante na terra, no ar e nas chamas. Tudo acontece em tempos diferentes e a um tempo só. Acaso em uma imagem de trinta, em quatro segundos de duração, seja cifrada a sua história. Assim como em 4 minutos e trinta e três

---

<sup>54</sup> Cf. “Encanto de las calles del centro”. Em: **Aguafuertes completas**. Tomo 2. Buenos Aires: Losada, 1998.

segundos jaz a potência da música total de John Cage<sup>55</sup>. São as inúmeras possibilidades do vazio, do silêncio, da ausência.

Em uma água-forte de inícios da viagem titulada “*Ya estamos a bordo*”, datada em 13 de março de 1930, Arlt arranja uma referência à figura do zepelim – o que indicaria, ao menos, conhecimento da aeronave – do tão-somente para estabelecer uma comparação a partir da impressionante maneira de fumar de uma mulher:

*Vienen dos señoras inglesas. Una tiene la misma cara de la reina Victoria. Y no sé por qué se me ha ocurrido que la reina Victoria tenía la cara de esta dama. Pues bien, ni los turcos ni yo, fuman como fuma esta señora. Estoy horrorizado de ver cómo llena el comedor de nubes de humo. De un momento a otro espero ver flotar a la señora del semblante de reina Victoria como si fuera un zepelín* (ARLT, 1996 [1930], p. 29).

A presença fantasmática do zepelim, estamos pensando nas constelações de sentido que emanam desde sua condição gasosa, etérea, pneumática, vaporosa, navegando no céu com essa cadência sinistra, quase simultaneamente sobre – isto é dentro de – as cabeças de um mundo em colisão, entre outras vaporizações. Os albores do “atmoterrorismo” com a introdução dos “gases” nas práticas bélicas<sup>56</sup>, progresso (prometido e exercido), os quebres mercantis, as teratologias fascistas. Porventura, será que o que sulcava os céus por essas épocas era o fantasma que mais tarde Roberto Arlt incrustaria, não sem uma pulsão cleptomnésica, como a definiria Noé Jitrik<sup>57</sup>, entre as letras

---

<sup>55</sup> Cf. CAGE, John. 4'33": for any instrument or combination of instruments. Henmar Press, 1960.

<sup>56</sup> Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Temblores de aire. Las fuentes del terror*, Valencia, PreTextos, 2003.

<sup>57</sup> Noé Jitrik, no seu ensaio *Intertextualidad y cliptomnesis*, coloca: “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

da sua próxima publicação, estremando, mais uma vez, os limites da *litera*<sup>58</sup>? Arlt volatiliza a presença do zepelim para depois dar forma a sua própria máquina de gás, apenas sugerida em *Los siete locos* (2008 [1929], p. 295; 381) – já publicado no momento da viagem a Uruguai/Brasil – mas que será materializada no romance *Los lanzallamas*, um ano depois, em 1931. A referência é direta: o plano da fábrica de gás fosgênio (fig. 18) ideada por Remo Erdosain (2008 [1931], p. 612). Por cima da cabeça de Arlt passa a sombra do Graf Zeppelin, mas enquanto a presença da “baleia prateada” comove as alturas do Rio de Janeiro e deixa incólume ao cronista argentino, a sombra do gigante alemão penetra no *corpus* da sua literatura. Portanto, aqui funciona uma vaporosa transferência: a silenciosa máquina de gás invertida, letal, mortífera. A genialidade – e loucura – de Roberto Arlt é, deste modo, colocar em cena uma economia de vapores que incidiria diretamente nas configurações do que mais tarde conheceríamos como Biopolítica e Thanatopolítica: os efeitos da modernidade (Revolução Industrial-Guerra química-Câmaras de gás) junto com os vapores atrabiliários, cifra hipocrático-galênica da Melancolia.

Em 24 de maio de 1930, o dirigível Graf Zeppelin assombra o território brasileiro, no mesmo momento em que Arlt está no Rio de Janeiro, como enviado especial do Jornal “*El mundo*”, entre 2 de abril e 29 de maio de 1930. Destacamos que, embora consideremos como parte inelutável do périplo carioca as *águas-fortes* que registram os preparativos e o início da viagem a Rio de Janeiro, a saber, as intituladas: “*Con un pie en el estribo*”, de 08/03/1930; “*Frente al viaje*”, de 09/03/1930; “*Y me voy el martes*”, de 11/03/1930 e “*Ya estamos a bordo*”, de 13/03/1930, não as consideramos para referir, neste caso específico, o intervalo temporal da estadia de Arlt na cidade carioca. Isso deve-se a que, antes de pisar território brasileiro, o cronista esteve em Montevidéu, Uruguai, desde 15/03/1930 até 27/03/1930, compartilhando, desse modo, junto com os textos produzidos na

---

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” (JITRIK, 2008, s.p).

<sup>58</sup> Ver subcapítulo e notas intitulados *Oír esse río*,.

cidade de Rio, as três águas-fortes referidas. Note-se que uma das coisas mais surpreendentes é que o cronista não faz menção alguma àquele evento que estava comovendo o mundo inteiro, e, além do mais, o não menos extraordinário é que ele estava “presente” em qualidade de observador, contemplador, um quase voyeur em busca de satisfazer suas crônicas. Se, como reflete Oscar Masotta, via Freud e Lacan, “[...] *toda reflexión sobre “objetos” y “relaciones entre objetos” debe iniciarse con una indagación sobre tipos de falta de objetos* (Masotta, 1976, p. 10), nossa operação comove o “legível” e vai na procura das fendas produzidas pelas ausências nas crônicas de Roberto Arlt, escritor nada ignorado pelo psicanalista argentino. Parece sintomático que, entre outras coisas que são literalmente invisibilizadas pelo observatório arltiano no Rio de Janeiro, encontram-se: além do zepelin, espaços propícios para a sociabilidade, como a vida noturna, a música nas ruas, os cafés<sup>59</sup>, os jornais:

Inocencia. Inocencia, precioso tesoro que cuando el hombre lo pierde no lo vuelve a reconquistar. Inocencia pura y angelical. ¿Conservatorios en Río? ¿Teatros en Río? Una de dos, o yo estoy ciego o mi director ignora en absoluto lo que es Río de Janeiro. Y tan en absoluto que yo no puedo menos de escribir lo que sigue: «Ando todos los días un mínimo de dos horas en tranvía. Otras veces voy a las islas, otras, a los barrios obreros. Y lo único que se ve aquí, es gente que trabaja. ¿Cafés? Ya he mandado una nota sobre los cafés. ¿Conservatorios de música? O yo estoy ciego o en este país los conservatorios no tienen letreros, ni pianos. Porque de mi vagabundaje por infinitas calles, sólo una tarde de domingo en la Isla de Paquetá escuché un estudio de Bach en un piano». Ya yo lo veo a mi director agarrándose

---

<sup>59</sup> O café como espaço sociocultural e político nas sociedades portenhas de Buenos Aires e Rio de Janeiro merece um parêntese em nosso estudo. Dizia Arlt em uma *Agua fuerte porteña* de 1933 intitulada *El café*: “Más que café, parece una iglesia; pero una iglesia donde se habla de fijas y se trata de temas ‘profanos o del siglo’ como dicen los teólogos” (ARLT, Obras. Tomo II, 1998)

la cabeza y diciendo: «Arlt está mal. Arlt se ha vuelto sordo». No, no me he vuelto sordo. Por el contrario: estoy desesperado por escuchar un poco de buena música. Y, escuetamente, diré lo que no he visto. Busco infatigablemente con los ojos academias de corte y confección. No hay. Busco conservatorios de música. No hay. Y vean que hablo del centro, donde se desenvuelve la actividad de la población. ¿Librerías? Media docena de librerías importantes. ¿Centros socialistas? No existen. Comunistas, menos. ¿Bibliotecas de barrio? Ni soñarlas. ¿Teatros? No funciona sino uno de variedades y un casino. Para conseguir que la Junta de Censura Cinematográfica permita dar la cinta *Tempestad sobre Asia* hubo reuniones y líos. ¿Periodistas? Aquí un periodista gana doscientos pesos mensuales para trabajar brutalmente diez y doce horas. ¿Sábado inglés? Casi desconocido. ¿Reuniones en los cafés, de vagos? No se conocen. Tiraje máximo de un diario: ciento cincuenta mil ejemplares. Quiero decir «tiraje ideal»: ciento cincuenta mil ejemplares, porque no hay periódico que los tire. (ARLT, 2013 [1930], pp. 119-120)

Conhecendo a capital do Brasil na época, poderíamos arriscar que essa apatia só se justificaria muito menos por uma cegueira deliberada, do que por uma melancolia ainda atrelada ao interior que se recusa a exteriorizar-se no outro. Paradoxalmente, o óbvio, gigantesco zepelin nos céus e nas ruas da cidade, não salta aos olhos desse cronista. Poderíamos apontar, por exemplo, o contraste gritante entre a cidade extrovertida nos textos de Arlt e as crônicas de João Rio, produzidas quase trinta anos antes.

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais

interessante dos esportes — a arte de flamar.  
(DO RIO, 2008 [1905], p 31)

O olhar cronista de Arlt, embora não careça dessa avidez errante que reclama Joao do Rio para apreender a complexidade das ruas, está perpassado por uma dificuldade não menor: acessar a língua do outro. Acaso essa impossibilidade é o que justamente sequestra muitos dos semblantes cariocas, sintomaticamente relacionados com o âmbito da cultura?

A única maneira de encontrar prazer quando a língua coloca uma barreira – que justamente dissuade ao sujeito das suas intenções – é destruí-la. A única fenda, abrir-se caminho: delirar (com) esse *nomos*<sup>60</sup> da língua. Como aprendemos com Walter Benjamin (1986, [1931]), é a destruição aquela que abre caminhos. Inversamente ao que acontecerá nas Espanhas – em algumas delas – no Rio de Janeiro a “escuta” se fecha sobre si mesma. Isso convoca um olhar cuja “abertura de diafragma” é equivalente a uma pupila dilatadíssima. Em outras palavras, os limites da linha contemplada se desfocam ainda mais na estampa carioca. Mas, esse sequestro da “linha” – pensando via Heinrich Wölfflin (1989 [1898])– só poderia convocar o excesso e a proliferação<sup>61</sup>. Há um retraimento cujo refúgio é aquilo muitas vezes recalcado nas suas versões portenhas das águas-fortes. O que amostra essa transposição de sentidos é de que modo Arlt perdeu a possibilidade de apreciar, por exemplo, a música carioca da época. Note-se que não estamos falando apenas da música denominada de “erudita”, senão de gêneros populares como o choro, a maxixe, o samba, etc.

Ya yo lo veo a mi director agarrándose la cabeza y diciendo: «Arlt está mal. Arlt se ha vuelto sordo». No, no me he vuelto sordo. Por el contrario: estoy desesperado por escuchar

---

<sup>60</sup> Cf. Foucault, M. Le non du pere. Em: *Critique*, nº 178, mars, 1962, que, por sua vez, convoca, fazendo um jogo homofônico, o texto de Jacques Lacan *Les non-dupes errent*, título do *Seminário XXI* (1973-1974).

<sup>61</sup> Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascimento e barroco**. Estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989 [1898].

un poco de buena música. Y, escuetamente, diré lo que no he visto. (ARLT, [1930])

Possivelmente seja o escritor, ensaísta e músico Pascal Quignard (1998 [1996]) com o seu irônico “*ódio à música*” quem nos ajude a refletir sobre a espessura da muralha que separou o jovem Arlt do universo cultural carioca dos anos 30:

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Limitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica en el decurso de la historia personal - está incluso antes que el olor, mucho antes que la visión- y se alía con la noche. (QUIGNARD, 1998 [1996], p. 60)

Quatro anos mais tarde, em uma água-forte de 1934 escrita em uma viagem como enviado à Patagônia, mais especificamente em Carmen de Patagones, e que abre de maneira sintomática a série que levaria o título: “*En el país del viento*” (ARLT, 1997 [1934]), Arlt apresenta, já desde o começo, os elementos que formarão parte do seu arsenal, isto quer dizer, da sua máscara patagônica:

Como los exploradores clásicos me he muñado de botas (las botas de las siete

leguas), de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal, y de una pistola automática. Todavía ignoro si la ametralladora tira o no, pues me la prestó mi gran amigo Diego Newbery (ARLT, 1997 [1934], pp. 33-34).

Mais adiante, Arlt atacaria os escritores cujos textos de viagens foram produzidos sem a necessidade de “sair do lugar”. É interessante, por exemplo, observar que em uma das últimas traduções feitas da *Indica* de Ctesias à língua inglesa, logo na introdução, o tradutor coloca justamente a questão que preocupa Arlt:

*“But how did these elements of fact and fantasy converge to produce this ‘history’ of Persia? To answer this, let us think a little more laterally about the double nature of approaching history as fiction and fiction as history.” / “Mas como esses elementos de realidade e fantasia convergem para produzir esta ‘história’ da Pérsia? Para responder a isto, vamos pensar um pouco mais lateralmente sobre a dupla natureza de abordar a história como ficção e ficção como a história. (LLEWELLYN-JONES, 2009, p. 2)*

Para o escritor argentino é inconcebível a escritura sobre um lugar que o artista não teria jamais visitado. Isso pode desdobrar-se de maneira muito sugestiva, pelo menos, se a entendemos como uma manifestação aberta do compromisso arltiano com o espaço contemplado. Portanto, Arlt intui que há um componente ético no ato de escrever, neste caso, crônicas de viagens. Surge assim, ainda que de maneira sarcástica e ácida – marca arltiana por antonomásia –, os contornos de uma dimensão social inelutável da prática escritural, orientado tanto para quem se escreve, quanto para aquilo que se descreve.

Con las botas, el saco de cuero y la pistola enigmática espero descubrir más tierras y

maravillas que Sir Walter Raleigh quien, de spués de volver de la Guyana, intentó pasar en Inglaterra cada boleto que se dijo podía haberse escrito *Las mil y una noches*, y haberse quedado en casa, pues lo menos que pretendía era que en Venezuela existían hombres tres veces más grandes que los ordinarios y negros que tenían ojos en los hombros y rulitos en las espaldas. Esto es rigurosamente textual y la idea de qué descomunal desvergonzado era el tal Raleigh, la facilita el hecho que durante el año 1618 le separaron la cabeza del cuerpo en forma violenta y con la eficaz ayuda de un verdugo. Tampoco pienso proceder como el médico griego Ctesias, un ranún épico, pues, sin moverse de su casa, publicó la relación de un viaje que jamás hizo por la India, pretendiendo que sus ciudadanos le honraran con una estatua el día que leyó el relato de semejante mula en los juegos olímpicos, que era algo así como los partidos de football que se juegan en San Lorenzo de Almagro. (ARLT, 1997 [1934], p. 34)

A analogia dos Jogos Olímpicos com um simples jogo de futebol local funciona muito além de elevar uma prática portenha de bairro ao patamar de um dos eventos esportivos mais antigos do Ocidente. Entendemos que essa manobra vai na tentativa, mais uma vez, de carcomer os emblemas, espaços e figuras onde exista qualquer sinal de autoridade, domínio ou reconhecimento público. De modo análogo, a abordagem ao explorador e escritor britânico Sir Walter Raleg(i)h, favorito da rainha Isabel I da Inglaterra, famoso tanto por seus assaltos às embarcações espanholas, quanto pela introdução do tabaco e da batata na Inglaterra, constituiria um componente a mais do engodo arltiano, da incrustação simbólica da “metade do pequeno canhão” referida anteriormente. Seria oportuno, a nível de ilustração, lembrar de que Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, descreve a construção caseira do seu pequeno canhão:

Sonada aventura fue la de mi cañón y grato me es recordarla. 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 “bombarda”. 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. Mi culebrina era hermosa. Cargaba proyectiles de dos pulgadas de diámetro, cuya carga 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 [1926], pp. 38-39)

Por outras palabras, uma moeda (falsa) amarrada em um fio antes de ser colocada em uma máquina tuñonesca para fazer rodar o simulacro – ou “*ver a vida cor rosa*”<sup>62</sup>. Isso não funciona para evitar a perda, mas para anticipá-la e extenuá-la ao teatralizar sua falácia:

No yo no aspiro a me levanten una estatua por haberme allegado en tren de explorador cavernario, al kilómetro 915. No aspiro a una estatua, ni al reconocimiento de mis conciudadanos. Aun cuando no se me ocultan que correré graves riesgos en la cordillera de

---

<sup>62</sup> O poeta Raúl González Tuñón dizia em 1926 no seu poema intitulado ‘*Eche veinte centavos en la ranura*’: “*A pesar de la sala sucia y oscura / de gentes y de lámparas luminosa / si quiere ver la vida color de rosa / eche veinte centavos en la ranura. / Y no ponga los ojos en esa hermosa / que frunce de promesas la boca impura. / Eche veinte centavos en la ranura / si quiere ver la vida color de rosa. / El dolor mata, amigo, la vida es dura, / eche veinte centavos en la ranura / si quiere ver la vida color de rosa.*” (TUÑÓN, 1926, p. 97)

los Andes (pues si al pasar por un abismo se le rompe la cincha a un caballo, yo me mato, o si al manejar la pistola automática, me hiero de gravedad), digo que no aspiro a la estatua ni a la inmortalidad ni a ser miembro de la Academia Geográfica. Me bastará... con estar nuevamente en especial comunicación con mis lectores de El mundo quienes, ante el prolongado silencio que vengo guardando, supondrán que he reventado o que la dirección del diario me ha echado a la calle por inútil. Acontecimiento mínimo que, por otra parte, no tendría nada de extraordinario. (ARLT, 1997 [1934], p. 35)

Toda essa montagem é a que acaba erigindo-se, à maneira de uma escultura, não pretendida, mas proferida, quer dizer, desejada como constância das façanhas. A nível de comparação elucidativa, recorramos à figura do escritor e jornalista César Bruto<sup>63</sup>, aquele que exhibe sua potência subversiva desde seu oximorônico nome, assim como, e principalmente, por sua (orto)grafia *quínica*. O que pode colocá-lo em uma relação direta com um dos semblantes de Roberto Arlt. Bruto é célebre pela instalação intrusa das maiúsculas em posição final na sua escrita, convocadora imediata do âmbito da oralidade, das margens, isto é, dos sentidos recalcados. Publicou em 1947 o texto intitulado “*Buscando el desierto*”. O que motiva a ficção burlesca de César Bruto é um simples pedido de indicação para chegar ao “*desertO de sarA*”. O assunto é que o protagonista não sabe que está pedindo informações justamente parado no deserto mesmo. O tom cômico do texto de Bruto circula de maneira sarcástica, além da marca pseudo-ana-alfabética que exhibe. Perguntar pela localização do deserto mais extenso e árido do mundo, de modo

---

<sup>63</sup> Pseudônimo do escritor, jornalista e humorista argentino Carlos Warnes. Um dos jogos que propõe o pseudônimo, além de justapor assassinado e assassino, Júlio César e Marco Junio Bruto, é o que suscita o adjetivo “bruto” na gíria portenha e que funciona perfeitamente com o deliberado uso transgressor da linguagem escrita. De maneira decorrente, a junção César + Bruto, usado este último como adjetivo e não apenas como substantivo próprio, abriria passo à profanação da figura do célebre ditador romano.

semelhante à pergunta por uma rua em uma cidade qualquer, diz respeito de uma personagem que não hesita em exhibir com artifício malicioso suas credenciais cosmopolitas, assim como o alvo dos efeitos de um orientalismo de cunho cinematográfico<sup>64</sup>.

“Estar en el áfricA y no arrimarme siquiera a echar una mirada al desierto de sarA, del cual tanto se habla en el extranjero me pareció una falta de delicadés, así que saliendo del hotel agarré y le dije a un hijo del paíx que pasaba por el lado mío: —¿Sería gustoso de endicarme para qué lado hay que agarrar para encontra el desierto?” (BRUTO, 1947)

O quinismo do texto de Bruto emparenta-se, assim, com as crônicas arltianas muito menos desde um espaço de enunciação notadamente irônico – que comparte sem sombra de dúvida em mais de um aspecto – mas desde a recepção das mesmas e o construto que as fomenta. Arlt e César Bruto, desde espaços diversos, embora não muito distantes, convergem em um horizonte de leitura, em um tipo de leitor comum.

Por outra parte, um dos elementos evocados constantemente, tanto antes da partida do Rio de Janeiro quanto na viagem a Montevideu, é o motivo da morte. No início e no epílogo da viagem sobrevoa um halo funesto nas páginas de Arlt. Simplesmente, na volta a Buenos Aires, a última água-forte carioca, “*Diario del que va a viajar en aeroplano*”, de quinta-feira 29 de maio de 1930, o cronista manifesta, mais uma vez, o medo à morte, não sem levar o assunto também com a mesma ironia que lhe é cara. Sobre esta questão, Cesár Tiempo tem uma interessante anedota:

“Yo era cronista teatral de un diario de la tarde. Caminando por el centro de Buenos Aires, por calle Corrientes, me encontré con Roberto Arlt. Era pasada la medianoche. Entramos a tomar un cafecito en el bar La Terraza, y allí nos encontramos con dos actrices muy jóvenes, muy delgadas y muy pálidas ... Una

---

<sup>64</sup> Para aprofundar as relações entre cultura de massas, cinema e Roberto Arlt, Cf. **Arlt va al cine** de Patricio Fontana.

era Elena Zucotti y la otra Eva Duarte. Arlt no las conocía, yo sí, pues habían venido a la redacción del teatro más de una vez en procura de un poco de publicidad... Entre café y café, Arlt se puso a hablar... y de pronto, sin quererlo, manoteó bruscamente la taza que estaba tomando la Zucotti, volcando su contenido sobre el vestido de la Duarte. Arlt exageró su consternación y con un gesto teatral se arrodilló ante la anónima actriz pidiéndole perdón. Evita se puso de pie y corrió hasta el baño a recomponerse. Cuando volvió tuvo un acceso de tos y sonrió, indulgente.

–"Me voy a morir pronto " - dijo Eva Duarte sin dejar de toser y de sonreír.

\_ No te aflijás, pebeta - intervino Arlt. Yo que parezco un caballo, me voy a morir antes que vos.

–"¿Te parece? " - preguntó Eva Duarte.

–¿Cuánto querés apostar? - contestó Arlt.

Pero no apostaron nada. Como dato curioso quiero destacar que el escritor Roberto Arlt falleció el 26 de julio de 1942. Y Evita, la hermosa actricilla del episodio, diez años después, exactamente el 26 de julio de 1952" (NOGUÉS, 1996, p. 196)

Como vimos, não é inusitado que apareça a referência do fantasma da morte no périplo carioca, fundamentalmente porque é a sua primeira viagem ao exterior. Entretanto, o interesse radica em que não é qualquer tipo de morte, senão aquela associada à falha mecânica, ao acidente trágico. O cronista argentino pensa na morte no seu regresso, um medo de morrer no ar, que a máquina falhe – como fracassam seus experimentos – lembremos que os romances *El juguete rabioso* e *Los siete locos* já tinham sido publicados. Temor que indica, ao menos, uma fragilidade que vai de *corpus* ao corpo, do texto ao contexto. Arlt escreve a sua última crônica no Rio assaltado por pressentimentos infaustos, e

muito sugestivamente evoca Freud<sup>65</sup>: *“Indudablemente que ser actor de una aventura así no es humorístico ni mucho menos, pero de cualquier modo al fiambre le queda el hermoso consuelo de pensar al dar las últimas boqueadas: «No me equivocaba. Freud tiene razón»”* (ARLT, 2013 [1930], p. 194). Note-se, além disso, que na ida ao Uruguai/Brasil o medo da morte acende à dúvida de embarcar para empreender a sua primeira viagem ao exterior:

Esta nota saldrá el martes, pero la escribo hoy, en las últimas horas del lunes. Ando con el colmo de la yeta. Parece que de Buenos Aires debía llevarme un mal recuerdo, porque el tiempo ha estado endiablado y lluvioso; casi me tritura un camión... parece mentira, tengo los huesos ilíacos adoloridos a causa del choque. Resulta que venía en un auto colectivo; al llegar a Avenida La Plata y Rivadavia, un bestia de conductor de un camión gira rápidamente, su guardabarro tomó la cola del colectivo y durante un décimo de segundo tuve la sensación de morir bien aplastado. Las consecuencias fueron que el colectivo saltó unos metros de su ruta, y que los que veníamos embaulados

---

<sup>65</sup> São no total seis vezes que Arlt evoca a Sigmund Freud no périplo carioca. Por sua vez eles se reduzem a dois conceitos bem claros. A primeira é para referir o “ato falho”, o “equivoco”: *“¿Qué corazón, por duro que sea, no se enternecería frente a dicho espectáculo? ¿Qué alma, por insensible y malvada, no se emocionaría de dulzura al contemplar al anciano que desparrama su sabiduría caudalosa como un río de leche y de miel, en los oídos de un joven ansioso de conocimiento y de una mujer que rabia por enterrarlo... quiero decir, por cuidarlo? (Freud tiene razón cuando estudia las palabras equivocadas).”* (ARLT, 2013 [1930], p. 156). A segunda vez é o mundo dos “sonhos” como cifra do inconsciente: *“Experimento. ¿Por qué viaje en avión? Para comprobar si Freud tiene razón. Freud dice que los sueños encierran verdades telepáticas, a veces. Pues bien, yo hace quince días que no sueño nada más que cosas horribles y mortuorias. Si ocurre un accidente en el avión, Freud y los sueños tendrán razón, y si no ocurre ningún accidente, quiere decir que Freud macanea refiriéndose al «presentimiento» y que los sueños no son nada más que la consecuencia del temor subconsciente.”* (ARLT, 2013 [1930], p. 192)

allí, experimentamos una sacudida brutal. Y, como si esto no fuera suficiente, el “Asturias” sale a las 0.15 del martes; de modo que si no es andar con toda la yeta, poco le falta. Estoy más que seguro que un romano o un griego, con estos pésimos augurios, ni por broma se hubiera embarcado, no en un transatlántico, que en esa época no existían; sino ni en una mísera gabarra. Además he andado todo el día de la ceca a la meca. Parece mentira todas las vueltas que tiene uno que dar cuando se pone en viaje. No termina uno de hacer paquetes y guardar porquerías y saludar a la gente y recibir cartas de recomendación. Tengo un paquete como para darle envidia a un cartero. Se me ocurre que todas las recomendaciones las voy a tirar al río para que se indigesten los peces. Lo único que falta ahora es que el barco se vaya a pique y yo reviente ahíto de agua. (ARLT, 1996 [1930], p. 25)

Ou, mais adiante, na véspera da viagem de volta a Buenos Aires, de hidroavião:

17 horas por 60 minutos igual a 1020 minutos, por 60 segundos, 61 200 segundos... vale decir que tengo 61 200 probabilidades de llegar contra 61 200 probabilidades de no llegar. Altura: realmente me impresiona caer desde la altura, pero tanto estira las cuatro, cayendo uno de cinco metros como desde mil metros. Realmente, la lógica es una papa. (Arlt, 2013 [1930], p. 191)

Não podemos esquecer que estes textos embora exibam um tom de “elogio póstumo” antecipado foram produzidos para serem publicados em um jornal de circulação masiva. Esse procedimento além de estreitar um laço de confiança com o leitor, na investidura do semblante

## Arlt nas Espanhas

*“¿Dónde se halla el poeta  
madrileño que cante con justa  
voz la belleza arcaica, rugosa,  
de esta ciudad caótica y  
antigua?”*

Roberto Arlt

As Espanhas contempladas e escritas por Roberto Arlt são mascaradas e costuradas por diversas materialidades, ânímos e semblantes. Se para o cronista a chegada a Madri oferece uma lufada de civilização e um solo escorregadio, fruto da convulsão política de 1936, as Espanhas visitadas com anterioridade ocupam agora, em contraposição, uma versão barbarizada. Não por conta disso, Arlt vai deixar de indagar sobre o semblante teatral madrileño que terá os contornos da restituição à condição mortal dos “gênios literários” do Século do/de Ouro; da sinistra maestria de El Greco; do Escorial apenas como túmulo faraônico de Felipe II. Com efeito, Arlt recolhe no encontro com o galego, o basco, o asturiano – dentre outros – o delírio da sempre pretendida, batalhada e sanguinolenta Espanha unívoca. Dessa sorte, teremos uma Espanha pétreia, marinha e rústica, assumida pela Galiza; uma Espanha atravessada ora pelo viés cosmopolita e provincial, ora pela constelação *astra* e *monstra* da indecível fachada madrileña; uma outra Espanha na fria e elástica palidez da paleta grequiana, à altura do excesso arquitetônico e inquisitorial de El Escorial, investida pela Espanha toledana. Dessa sorte, a contemplação do Arlt nas Espanhas ensaia uma crônica marcada pela sedução do *sabbat* goyesco e a presença eugênica e monolítica da Igreja católica e da Inquisição – cuja versão político-partidária coagulará nas ultradireitas de 1936. Ambos os lados funcionam como amalgamação dos monstros das Espanhas portas adentro e janelas afora:

*¿Dónde estás tú, ¿Goya, maestro de la  
pintura fresca como una fuente de ensalada?  
yo me decía: “¿Qué aguardarán todos estos  
pintores de Madrid, que no perciben la tamaña  
hermosura de estas callejuelas, la maravillada  
luz de estos rincones y estas palanganas*

desfondadas, convertidas en braseros y estufas callejeras? (ARLT, 2000 [1936], p. 46)

Seria interessante advertir que já no primeiro romance de Arlt, *El juguete rabioso*, apresenta-se a exposição de uma galeria de personagens “bárbaros”, estranhados pela mo(n)stração da sua estrangeira, introdutores da Babel portenha. Essas capas “balbuciantes” da sociedade formam parte de uma população dolorosamente migrante, conduzindo os termos à acepção que vise sempre a pulsão *outsider* característica da poética arltiana. Sabemos que nos textos de Arlt nunca opera apenas uma estética – estritamente, em nenhum texto literário acontece isso –, mas uma ética em diálogo constante com a sua temporalidade. Neste caso específico, a circulação é com a dimensão *sacer* da vida urbana – sem esquecer que Roberto Arlt, enquanto personagem, seria o primeiro dispositivo ficcional da lista, assim como também a encenação que, por sua vez, ensaia de modo necessariamente heterotópico: o espaço do outro-próprio. Dessa sorte, a referência às Espanhas não se faz esperar. Essas geografias são instaladas com a participação de um sapateiro andaluz, que desde seu ateliê fornece ao protagonista do romance, Silvio Astier, os primeiros textos que iniciam o seu contato com a ficção literária. Dispensa dizer que esse diálogo se estabelece notadamente desde todo tipo de margens: “*En la mansarda, apestando con olores de engrudo y de cuero, su voz despertaba un ensueño con montes reverdecidos. En las quebradas había zambras gitanas... todo un país montañoso y rijoso aparecía ante mis ojos llamado por la evocación*”<sup>66</sup> (ARLT, 1993 [1926]). Veremos, mais adiante, que os movimentos que apelam lugares distantes – âmbito da heterotopia como já indicamos – dão-se em vias de mão dupla. Isso quer dizer que acedemos tanto às Espanhas ibéricas, no esboço das paisagens provenientes da Península, quanto à versão platina dessas Espanhas reterritorializadas. Não seria possível cindir a cena bucólica referida, do espaço de reverberâncias fornecido pela câmara obscura que projeta essa imagem. É justamente

---

<sup>66</sup> “No barraco, empestado com o fedor da cola e do couro, sua voz despertava um sonho com montes viçosos. Nos desfiladeiros havia festejos ciganos... todo um país montanhoso e lascivo aparecia diante dos meus olhos chamado pela evocação” (ARLT, 2014 [1926], p. 25)

nesse choque paradoxal que advém um lampejo de sentidos direcionado ao leitor.

Há também um outro indicio das “variações hispânicas” do Roberto Arlt no seu romance menos elogiado: *El amor brujo* (1932). A referência é direta desde o título à obra homônima do músico gaditano Manuel de Falla, que forma parte do denominado “nacionalismo musical” a partir do seu olhar voltado aos ritmos de cunho “autóctone”. De maneira sintomática, nesse “retorno ao castiço” ressoa de maneira extima o *pathos* velado das Espanhas mouras e giganas. Já nos alertara Arlt em Madri:

Pero no raspemos excessivamente la superficie de Madrid, porque inmediatamente descubriremos lo antiguo, no lo antiguo, lo castizo. Lo antiguo está tan sobrecargado y poblado de racimos humanos, que no tiene la posibilidad de melancolizar nuestros pensamientos. (ARLT, 1999, [1936], p. 35)

No que diz respeito à costura entre os textos provavelmente seja, quando menos, os “espectros” do desengano erótico que assolam as duas obras. No romance de Arlt, exibido no descrédito da efígie matrimonial como *ethos* próprio da esfera burguesa, no qual se dirime, entre outras coisas, a incompatível economia do amor e do sexual, reduzido à convulsa interioridade do engenheiro Estanislao Balder, protagonista do romance. Quanto à obra musicalizada por de Falla, o fantasma cobra forma nos diversos rit(m)os que convoca Candela para imantar o seu antigo amor, e assim conjurar a perda. Contudo, o mais interessante para colocar em jogo nas duas obras é ler em Arlt, mais uma vez, a inversão do clássico, por meio da denúncia da “fetichização do amor”, muito longe do “feitiço restaura-dor do amor” da obra musical.

Além disso, de maneira semelhante a uma cena pictórica goyesca da série das “pinturas negras”, somos nós (leitores) os encarregados de cobrir o quadro para dar andamento aos delírios pincelados por Francisco de Goya. Isso (é) parte – ou seja, disseminação – da leitura do pintor e escritor castelhano-mancheço Antonio Saura (2013), cuja linha monstruosa e delirante marca um vínculo direto com Arlt, não sem passar, antes e depois,

por *une saison en enfer* da *Quinta del Sordo*<sup>67</sup>. Merece um parêntese o fato de que “*para decorar los muros [...], el pintor aragonés realizó una serie de amables paisajes campestres cuya existencia, según recientes investigaciones radiográficas, se adivina bajo las imágenes actuales*” (2013, p. 41). Quer dizer que o palimpsesto – risco interior-externo – opera nas diversas camadas assolando, ainda mais profundamente, não apenas o *beatus ille* do muro, senão aquele espaço extra-muros, da quinta, do desejo de confinamento de Goya. O ensaio que Saura fez sobre *O cão de Goya* (Fig XXX) funciona como uma amostra desse vazio por significar. Aliás, arriscamos que a série Cão-Goya-Nós em chave biopolítica reatualiza e reenvia a pergunta *Porqué olhamos os animais?*<sup>68</sup> de John Berger. Entendemos que a releitura que Saura faz de um dos motivos goyescos mais enigmáticos e excitantes atualiza a instável fratura entre *biós* e *zoé* reelaborada por Giorgio Agamben<sup>69</sup>, e já advertida por Michel Foucault como a ação sistemática do Biopoder, primeiro sobre o corpo do sujeito e depois a-sujeitando as populações<sup>70</sup>. Escreve Antonio Saura:

[...] la existencia de un programa que comportaría una concepción elaborada del conjunto [...] el diálogo sobre el significado y la vanidad de la humana existencia, el reflejo del carácter hipocondríaco del autor, la decepción o el temor a la confrontación con la muerte son temas que pueden comprender tanto la reflexión filosófica y moral como la presencia del flujo inconsciente o el desliz de la mirada cruel (SAURA, p. 47)

Ressaltamos que os rastros – leia-se ausências, mutilações, modulações cromáticas e técnicas – que deixa no caminho o deslocamento da pintura, da parede até a moldura, são os

---

<sup>67</sup> Em referência às obras produzidas nesse local. A série conhecida como “*Pinturas Negras*” foram pintadas diretamente sobre o muro da casa.

<sup>68</sup> Cf. BERGER, J. *Por qué miramos a los animales*. In: BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

<sup>69</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio; BURIGO, Henrique. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

<sup>70</sup> Cf. REVEL, Judith. **Diccionario Foucault**. Nueva Visión, 2009.

elementos que fazem proliferar os sentidos da cópia e funcionam de maneira análoga àquilo que resta no momento de uma transcrição, do fazer da crônica arltiana. Muito longe de estabelecer por meio de um gesto geneticista qualquer hierarquia que instale um original por cima da cópia e, desse modo, anular a sequela pictórica do “cão semi-afundado” de Goya, a abertura à leitura palimpsestual proporcionada pela fotografia do original pintado diretamente no muro da casa de Goya nos convida, antes do que mais nada, a montar um “atlas” (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Acaso um paradoxo fascinante. Curiosamente, o agir incipiente da reprodutibilidade<sup>71</sup> técnica das imagens, a cópia por meio da fotografia, acaba legitimando apenas um momento da obra, o instante prévio ao pastiche. Contudo, o que a foto-cópia traz com a sua pretendida positividade são ainda mais espectros. Daí que, inversamente ao cogitado com frequência, a cópia instalada no Museu do Prado está à espera da emergência das assombrações capturadas pela câmara obscura e trazidas de volta pelo contato entre a solução argentífera e o ácido. O desafio, conseqüentemente, é de natureza temporal, não apenas estético. Análogo ao tempo de exposição no químico revelador, poderíamos pensar a fotografia como uma sorte de água-forte em suporte de papel. Esse movimento duplamente químico do “cão de Goya” é aquilo que definitivamente o converte em goyesco/a. O *nomos* é recoberto por um *modus*. Assim, Apelles é inelutavelmente o seu atramento. É dessa mesma maneira que teríamos que entender o delírio que vai desde o *nomos* “Arlt” até o dispositivo que configura “o arltiano”.

Por sua parte, David Viñas, no prefácio às *Aguafuertes completas* de Arlt, adverte que no périplo das Espanhas (1935-1936) há uma espécie de viragem no que diz respeito ao modo de arquitetar a percepção das suas crônicas. Poderíamos articular, a partir dos indícios de Viñas, que em Arlt sobrevém um deslizamento no âmbito da *aisthesis*, que iria desde uma dominante da escuta – *águas-fortes portenhas* – até a preponderância do sentido da visão. Estabeleçamos um pequeno aporte para tal afirmação. No texto *Tímpano* (DERRIDA, 1994), sugestivamente escrito ao “unísson”, por meio de duas caixas de

---

<sup>71</sup> Cf. BENJAMIN, W. A arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 165-196.

texto justapostas e reverberantes na “mesma” página, Jacques Derrida e Michel Leiris, ensaiam – um *à l’écoute* do outro – *a/à* deriva da voluta auricular, enlaçando alegoricamente a figura ambígua de Perséfone, *astra* e *monstrum*, como agulha que, no seu roteiro interior-exterior, costura os dois textos. De modo semelhante, Jean-Luc Nancy, no seu livro *À l’écoute*, também reflete a respeito da economia da escuta:

“¿Por qué, de lado del oído, hay retirada y repliegue, puesta en resonancia, pero de lado del ojo hay manifestación y ostensión, puesta en evidencia? ¿Por qué sin embargo cada uno de estos lados afecta\* también al otro y al afectarlo pone en juego a todo el régimen de los sentidos? ¿Y cómo conmueve [*touche*] a su vez al sentido sensato? ¿Cómo viene a engendrarlo o a modularlo, a determinarlo o a dispersarlo? Todas estas preguntas se precipitan inevitablemente en el horizonte de una pregunta por la escucha.” (NANCY, 2007, p. 13)

Esse movimento, essa perturbação estésica, não é menor se acolhemos e dispomos as coordenadas de Viñas, a saber, que quanto maior for o hiato geográfico, mais crescerá exponencialmente a caixa de reverberação arltiana. Fortuna análoga terão os movimentos dos elementos na mesa de operações que intervirão na leitura dos tempos e espaços. Vilém Flusser, em seu texto *Filosofia da caixa preta*, além de “resetear” vários conceitos caros à teoria da imagem, tais como “fotografia”, por meio de um glossário, hipotetiza em torno ao ato de olhar: “ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro”. Para Flusser, o vaguear do olhar é circular: “tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. (2011, p. 22). Nesta direção, muito sugestivamente o professor Viñas assinalava com precisão de filigrana a alteração que produz nas *Águas-fortes espanholas* a introdução da câmera fotográfica no pescoço de Roberto Arlt – acaso o aparelho êxtimo por antonomásia.

*Se sabe: también están las Aguafuertes españolas (1936), cuyo movimiento de página, al resultar mucho menos urgido y más distante, lo acerca a Roberto Arlt a las tradicionales cartas de viaje; y que si lógicamente amplía su mapa en sus muchos procedimientos predomina una suerte de exotismo y un reciente, jubiloso descubrimiento que se extiende al África, a través de una entonación más previsible y hasta menos arbitraria. Son postales más que instantáneas. Por eso, lógicamente se presiente al turista y no al porteño en cuyos aires desenvueltos Arlt se instalaba como precursor y hasta propietario en sus en sus cotidianos itinerarios. “Extranjero”, por lo tanto, que ni se anima a proponer alguna tipología que sistematice su percepción cotidiana. No hay en esta franja europea espectro sino episodios y fogonazos. Es que ya no se trata del flâneur sino de un corresponsal que hasta porta cámara fotográfica, artefacto impensable en el porteño que morosamente se disponía a escuchar en los cafés, en las plazas o en el tranvía a sus cuidados construyendo inventarios provocativos que, además, solicitaban convivencias, balances o desabrimientos. (VIÑAS, 1998, p. 8)*

Nesta passagem David Viñas aponta três ou quatro coisas dignas de alguns comentários. Em primeiro lugar, o que a distância faz com quem escreve, em este caso com Arlt cronista, emerge sintomaticamente no texto. Isso não significa que há qualquer coisa de tradução direta entre vida e texto, senão que, pelo contrário, há um tempo que dissolve e reconduz o “mordente” envolvido nas águas-fortes arltianas produzidas nas Espanhas. O afastamento que vai da “instantânea” ao “cartão postal” revela o *tempo* que tem Arlt para contemplar e escrever. Esse ganho temporal obra não apenas de maneira análoga ao “tempo de exposição ao ácido”, manifestado em uma “corrosão” ainda mais profunda no “metal atacado”, mas como um tempo que permite toda uma série de detalhes posteriores por meio da “ponta seca”.

É o caso da máquina de escrever portas adentro. Esse aspecto evidencia, segundo as intuições de Viñas, que o tempo de Arlt é aquele que (se) inventa junto com a ficção.

No caso da estância de Roberto Arlt em Madri, que, contrariamente ao que se pensa, fecha – e não abre – o périplo cronológico das Espanhas, a celebração do cronista argentino está sempre diante de um dilema ambíguo: em uma mistura entre a cosmópolis e o interior; entre o sujeito e a população; o corpo e o monstro; a fisiologia e a doença; entre o retrato e o arabesco. Mistura entre El Greco e Goya. Tudo isso aparece nos semblantes que adota, na emergência de uma série de motivos que escolhe para retratar a cidade. Madri ocupa o espaço da barbárie maquiada de civilização no périplo das Espanhas: a parte cosmopolita de um Arlt que, por meio da ironia e a inversão, “respira” em contato com a *civitas* espanhola.

No entanto, Roberto Arlt chega em um Madri cujo ar convulsionado em termos políticos e sociais vai dificultar a sua respiração como cronista. Estamos nos albores da ascensão ao poder de Francisco Franco, da Guerra Civil espanhola (1936-1939). Arlt está imerso na fervura das ruas madrilenas, na organização das Esquerdas e no cultivo das Ultradireitas. De maneira muito sintomática, na água-forte de 24 de janeiro de 1936 intitulada “*Etapa apasionante de la política española*” Arlt exhibe abertamente, pela primeira vez, – e não há aqui isenção retórica – a espessura da “distância” que pesa sobre ele na qualidade de (cronista) estrangeiro. Arlt, com uma cautela inédita, cede a voz, e circunscreve-se a pôr em diálogo tanto o “Manifesto de Esquerdas”<sup>72</sup>, quanto às repercussões e declarações refletidas nas manchetes dos jornais madrilenos. A princípio, tudo acontece

---

<sup>72</sup> Arlt incrusta na sua água-forte as seguintes reivindicações do Manifesto de Esquerdas: “Amnistia completa. Readmisión forzosa de los obreros despedidos por su participación en movimientos revolucionarios. Indemnización. Reparación económica a las víctimas de los movimientos obreros. Normalidad constitucional. Investigación de las responsabilidades contraídas por los agentes de las fuerza públicas. Su procesamiento. Legislación agraria. Rebaja de impuestos y tributos. Represión especial de la usura. Protección de la pequeña industria. Política financiera. Restablecimiento de la legislación social. Contra los salarios de hambre. Enseñanza. Respeto a los principios autonómicos” (ARLT, 2000 [1936], pp. 30-31)

segundo a promessa: à “distância” e sem suas conhecidas intervenções cáusticas:

En la imposibilidad, como periodista extranjero, de comentar la temperatura política española y menos el MANIFIESTO DE IZQUIERDAS, glosado en los términos más opuestos por los periódicos de la opinión, me limitaré a reflejar, objetivamente, como lo he hecho en las anteriores crónicas, los juicios que a los órganos de partido le merece esta alianza nunca vista de las masas izquierdistas españolas. Mediante esta táctica informativa, los españoles residentes en la Argentina podrán formarse una idea más o menos exacta de la formidable contienda que se aproxima, y cuyos probables resultados parecen inquietar al sector de las DERECHAS, mientras que las IZQUIERDAS se preparan activamente para el esfuerzo que van a desarrollar en la batalla electoral. (ARLT, pp. 29-30, 2000[1936])

A aparente demora ou suspensão do posicionamento político de Arlt – aspecto que, aliás, sempre foi motivo de discussões por parte da crítica – explica-se, em parte, neste caso, no assalto sofrido pelo cronista diante da enorme instabilidade social, política e econômica espanhola no primeiro terço do século XX. Às avessas do esperável, as crônicas arltianas acabariam por funcionar, tempo mais tarde, como “presságios de uma guerra civil”<sup>73</sup>. Ocorre que a distância posta de manifesto pelo cronista argentino é proporcional ao desconhecimento da idiossincrasia do habitante madrileno. Roberto Arlt cronista exhibe com a ausência da sua intervenção a necessidade de vagar como um cão para radiografar minimamente o espaço e a galeria de personagens que exhibe a Madri de meados da década de trinta. É por conta disso que, rapidamente, logo após apresentar as reações, fruto da consolidação do “Bloco de Esquerdas” – e a rápida e feroz reação das direitas madrilenas – Arlt vai na procura de uma “linhagem do entusiasmo” madrileno. “¿La alegría de Madrid es una apreciación

<sup>73</sup> “*Presagios de una guerra civil*” foi o subtítulo da edição organizada por Sílvia Saítta, publicada em 1999 pela editorial Losada.

*o existe sustancialmente, como la manifestación material de lo que se entiende por un pueblo feliz?"* (2000 [1936], p. 33), pergunta-se o cronista em um texto publicado dois dias depois da exposição da distância que pressupunha sua condição estrangeira. Essa interrogação abona o caminho para o ensaio de uma questão de fundo, da qual emerge a dimensão (bio)política exigida ao Arlt. Surge Madri como o Outro não apenas de uma Buenos Aires ensaiada em unísono, mas da cidade capital das Espanhas em tensão com os seus próprios espectros. A continuação destacamos as definições feitas por Roberto Arlt: esse é o Madri que esboça para *El Mundo*:

Son las doce de la noche. En compañía de dos camaradas periodistas madrileños, camino a lo largo de la calle Carreras. De pronto avanza a nuestro encuentro un caballero alto, calvo, sin sombrero (por eso sabemos que es calvo), y embozado en una inmensa capa achocolatada. Es el novelista Eduardo Zamacois. Ochenta años y coqueteando a lo mozuelo en una ruda medianoche invernal. Parece que va a la caza de una bronconeumonía. Tengo deseos de hacerle la caridad de advertirle que se está jugando la piel por seguir a la moda. Unos pasos más allá me señalan a un caballero de zapatos más deformes que los del judío errante, un gabanzuelo indecente y monóculo incrustado en un ojo. Es el escritor José Moraita, que viene del periódico de escribir su editorial. Este es Madrid. Más allá una estatua, una plaza raída con grandes charcos de agua. Estamos a pocos pasos de la Gran Vía, en la plaza de Calderón de la Barca. Un hombre con un farol encendido sobre el estómago y una lanza corta en la mano derecha, bizquea a una pelandusca. EL hombre de la lanza es el sereno, y éste es Madrid. Zamacois con su calva, su capa achocolatada y su gallarda estampa de anciano que no se resigna por ningún tesoro del mundo a envejecer, es uno de los siete mil deliciosos aspectos de Madrid. El café sibarítico con sillas que se menean al modo de

mecedoras, y sus viejas doradas que llevan perros pardos a bostezar frente los peces que saltan tras las vitrinas incrustadas en los muros del suntuoso bar El Acuarium, constituyen otro de los siete mil aspectos de Madrid el jovial. (2000, pp. 34-35)

Como podemos perceber, não existe aspecto que não seja atacado com fina ironia ou com truculento assalto de uma crítica mordaz. A aura madrilena perde o brilho quase instantaneamente logo após da contemplação arltiana. Os personagens e os espaços são precipitados ao vazio desde as alturas da veneração mesma da qual são objeto. Uma glória literária se esfacela em uma velhice puerilmente disfarçada. Embora esses recursos sejam todo um selo na poética de Roberto Arlt, há uma percepção finíssima que explica – isto é, desdobra – a estampa madrilena: “*y es que Madrid es eminentemente teatral*”. Desde essa perspectiva não há elementos escolhidos pelo acaso para “mascarar” a estampa que será submetida ao ácido da escrita.

Fortuna análoga receberá um dos monumentos mais emblemáticos do reinado de Felipe II, filho do Imperador Carlos V. Roberto Arlt eclipsa a opulência arquitetônica e simbólica com a emergência de uma crônica mais da escória imperial. *El Escorial* que contempla Roberto Arlt é edificado pelo seu resto<sup>74</sup>. Os

---

<sup>74</sup> Domingo Faustino Sarmiento, em seu livro intitulado *Viajes por Europa, África i América (1845-1847)*, narra, por meio de uma ferocíssima crítica, a sua impressão da visita a El Escorial: “En los alrededores de Madrid, como en los de Paris, hai algunos sitios reales, el Pardo, Aranjuez, el Escorial, Versalles español con su tipo nacional. Una llanura despoblada, un puanto sobre el Manzanares donde se ven dos de las rarísimas estatuas que hai en monumentos públicos en España, casas destruidas durante la guerra, i que hoi sirven de parapeto a rateros que no merecen el nombre de bandidos, lomadas sin fin como oleadas de piedra, descarnadas, amarillentas, hé aquí el camino en que una dilijencia sucia i estreoha conduce cada dos dias a los viajeros que quieren visitar el Escorial. Esta escena de desolacion, aquella pampa salvaje intermediaria entre una capital i un monumento, preparan el espíritu, deprimiéndolo i entristeciéndolo, para acercarse al panteon de Felipe II. [...] Habreis oido decir que el Escorial está construido en forma de parrilla en honor de San Lorenzo i de la batalla de San Quintin; todo esto puede ser, pero ningun mal

estertores e putrefação de Felipe II ocupam o lugar de atenção em uma sorte alquimia química que ascende vertiginosamente do áureo até o plúmbeo. Escreve Arlt em uma crônica intitulada *El Escorial* de 30 de março de 1936:

El viento silba siniestramente, ulula como en los paisajes de cine donde adviene una tragedia de misterio. Se sube alegremente hacia El Escorial. [...] Primero se sube hasta llegar al pueblo, después una pendiente pavimentada entre dos murallas de piedra, el viento helado congela la punta de las orejas, endurece la harina de nieve en las orillas de los muros; diez pasos más y estamos frente al Escorial. Un cuartel de piedra que ha nacido de la tierra. Está allí brusco

Como dissemos anteriormente, El Greco com Goya é uma das cifras possíveis do Arlt cronista nas Espanhas. A fascinação e a imagem construída em torno ao primeiro, “o fúnebre e sinistro e longitudinal Greco” aparece já em 1933, dois anos antes de abordar a Península Ibérica:

---

hace a la arquitectura este sombrío i bárbaro plan. [...] Si es un cadáver, es un cadáver fresco aun, que hiede e inspira disgusto [...] sentante de una forma de civilizacion, era el trono para los que iban a heredar el poder de Felipe II i de la Inquisicion. El Escorial fué construido con el sudor de la España i el botin de la guerra, convento de monjes. [...] Todo iba a morir, poder de la España en Europa, escuadras, colonias, letras, bellas artes, ciencia, porque todo habia sido desangrado, chupado, cortado, talado, arrasado, para levantar el convento normal, monumental, rejio, inquisitorial. [...] Allí se daba la sopa a los pobres que dejaba en todas partes la absorcion de aquel monstruoso vampiro con medio millon de cabezas, de aquel pólipo que crecía en el seno de la España; i cuando ésta, moribunda, quiso hacer el último esfuerzo para vivir, encontró que los tres cuartos del territorio de la península eran temporalidades, i tres millones de españoles dependian para vivir de la chirle sopa distribuida en la puerta de los conventos. Oh, Escorial! aquí, bajo tus bóvedas sombrías está toda la historia de esta pobre enferma, cuyo hondo mal médico alguno ha estudiado todavía. (SARMIENTO, 1886 [1846], pp. 180-181)

Al 500. Pleno centro comercial. Una magnífica fachada crema de bananas, con arcos moriscos y ábsides bizantinos. Sede del diario entrerriano *La Acción*, de la mañana. Salud, colega. Junto al bello edificio de *La Acción*, la fachada horrible, alquitranada, color peste y vómito negro, de un comercio de óptica. Decorada por un discípulo del Greco. Sí, del fúnebre y siniestro y longitudinal Greco. (ARLT, 2015 [1933], p. 30)

Isso indicaria, entre outras coisas, e bem mais longe do que se pensa em torno à figura do escritor argentino, a saber, que sua curiosidade e acesso aos livros não era tão limitada como somos levados a imaginar pela crítica. Aliás, o que Arlt celebra do artista “greco” é exatamente essa “*maniera*” de pintar, isto é, um afastar-se do horizonte esperável da época desde dentro do movimento e escola: uma cifra do “como” que acaba por re-constelar o “que”. Aventuramos que o interesse arltiano percorre e prolonga-se de modo análogo à figura grequina. Um cretense que sequestra uma paleta e destreza venezianas e que, por sua vez, a conjura na sua chegada em Toledo para acabar sendo um dos melhores expoentes da pintura espanhola maneirista. Não é à toa que a figura de El Greco aparece incrustada no meio do conflito político das Espanhas. O que a figura grequina imana é a capacidade de pintar o céu com uma paleta infernal, de refletir os olhares espantados pela Inquisição, e “feminizar” – em chave monstruosa – os semblantes.

“El entierro del conde Orgaz (fig. 19)<sup>75</sup> é para Arlt “la pintura más bella del mundo” (2000 [1936], p. 118). Uma obra de caráter religioso que se divide em duas partes, dois planos, o terrenal e o

---

<sup>75</sup> Segundo a revista Temas toledanos “El entierro del señor de Orgaz”, 1586-88 [...] es considerado por muchos como la obra principal de nuestro pintor [El Greco]. En él otra vez lo terrenal y lo celestial se superponen, como mundos paralelos pero intercomunicados. La zona inferior es una auténtica galería de personajes, entre los que se cree reconocer a algunos amigos del pintor. Todos ellos están yuxtapuestos sin concesión a la profundidad espacial. Camón Aznar compara la composición del cuadro con un pórtico clásico: los caballeros, verticales en la tierra, serían las columnas del pórtico; sobre ellos, un frontón triangular que quedaría conformado por las masas oblicuas de las nubes que convergen en el vértice del Padre.”(DEL CERRO MALAGÓN, 1982, p. 42)

celeste. Arlt desestima o elemento *astra* do quadro para celebrar a dimensão terrena. Isso disfunciona a obra, a mutila e inventa uma nova deriva capaz de esgotar qualquer transcendência possível através do seu movimento ascendente, o movimento lógico da obra. Arlt diria, como não se cansa de repetir no périplo madrileno: “Essa é a Espanha!”. Aceitemos o desafio de traçar as fugas possíveis desses contornos que propõe o autor.

Como já apontamos anteriormente, há dois grandes momentos da crônica produzida nas Espanhas. Ambas estão costuradas pela força patética de El Greco e Goya. Se há algum gesto afim entre a crônica arltiana e a poética pictórica dos pintores mencionados – e que os atravessa invariavelmente – é a inoculação na tela do elemento monstruoso, do motivo infame, que cobre o lenço. Os limites entre essas Espanhas são imprecisos. Por uma parte, as Espanhas castiças – que não podem deixar de convocar às Espanhas barbarizadas (mouriscas, judaicas, góticas, ciganas, etc.) da qual formam parte de modo inelutável. Justamente por conta disso é que Arlt previne o leitor:

El viajero que ha vivido durante meses en el interior de España, al llegar a Madrid respira afanosamente. Por fin le cobija una ciudad cuyas fachadas modernas tornan más próximas la civilización. Pero no raspemos excesivamente la superficie de Madrid porque inmediatamente descubriremos lo antiguo, no lo antiguo, lo castizo. Lo antiguo está tan sobrecargado y poblado de racimos humanos, que no tiene posibilidad de melancolizar nuestros pensamientos. Lo antiguo se convierte con tanta justeza a lo moderno [...] no tiene oportunidad de desentonar violentamente con lo actual. (ARLT, 2000 [1936], p. 35)

O exercício crítico que elabora Arlt na Galiza é contundente e reflete diretamente em direção a algumas elaborações de cunho barbarizante em torno da figura do galego. Infelizmente, essas marcas têm se cristalizado sobremaneira e ainda sobrevivem na

“cabeça de Golias”<sup>76</sup> argentino. Aos olhos do cronista, a “brutalidade” e “rusticidade” do galego cobra outra espessura, sai do lugar comum forjado na Buenos Aires portenha. O “fora” que cifra a interioridade do galego tem natureza pétrea, marina e rústica, condição advinda da dureza do trabalho e das condições adversas nas quais se desenvolve:

Nuestro desapego por el trabajo físico, es tan evidente que de él ha nacido la desestima que cierto sector de nuestro pueblo experimenta hacia la actividad del gallego. Convertimos en síntoma de superioridad la falta de capacidad. Razonamos equivocadamente así: "Si el gallego trabaja tan brutalmente, y no le imitamos, es porque nosotros somos superiores a él". En este disparate, índice de nuestra supuesta superioridad, nos apoyamos para hacerle fama al gallego, de bruto y estólido, sin darnos cuenta que esa superioridad es, precisamente, síntoma de debilidad. [...] El gallego trabaja en piedra. No en ladrillo. No en madera: piedra. De piedra son los hórreos donde pone a orear el trigo. De piedra las casas. De piedra las piletas y las campanas bajo las cuales arde el fuego. De piedra los techos, de piedra las fuentes, de piedra los postes que sostienen las viñas, de piedra los muros que cercan los sembradíos, de piedra los puentes y los caminitos que corren entre los maizales y de piedra los troncos que sostienen las alambradas. Sin embargo, el monte gallego negrea de bosques. Le sobra madera. Levantemos la cabeza. Allá arriba, donde únicamente pueden andar las cabras, en la cima del monte, en un retazo de tierra, avanza la sembradura. Esto no es un juguete. Aquí, en Galicia, aunque se esté entrenado para subir pendientes, hay que hacer un alto cada cien metros. Pero estas parcelas dificultosas, estas fincas gallegas, a pesar de estar construidas

---

<sup>76</sup> Cf. Martínez Estrada, E. **La Cabeza de Goliat**, Buenos Aires: Eudeba, 1969.

de pedra gris y negra, no son tristes, sino alegres. Se levantan entre golfos de verdura, sobrepasan los techadillos del viñedo, sesgan barrancos, permanecen en las alturas, a un costado de un cortinado de bosque, suspendidas misteriosamente frente a la montaña azul. Cuando el gallego no trabaja la piedra o la tierra, se lanza al mar. Al Atlántico, al Cantábrico. En sus traineras y barcos de vela, llega hasta las costas de Irlanda por el llamado Mar del Gran Sol. Pero ha de trabajar. O en la piedra, o en el océano. Su naturaleza aventurera, no le deja quieto. Ni la necesidad tampoco. La piedra o el océano. Estos reversos de medalla no son florituras de literatura impresionista sino el bajorrelieve de un hombre de acción. (ARLT, 1999 [1935], pp. 67-68)

Além da série “pedra-terra-mar” como cifra “bestial” do galego, temos acceso ao bestiário arltiano nas descrições de um animal marinho que fascina o Arlt: o polvo – aliás, uma atração compartilhada que vai desde Aristóteles, Plínio e Eliano<sup>77</sup>, passa por Julio Verne e chega até Michel Leiris, dentre outros. Não é o viés naturalista o que nos surpreende nesta passagem da viagem de Roberto Arlt. Decididamente é a construção plástica do Outro “imaginada” no polvo. A crônica arltiana já não se definiria na sua possibilidade de encaixar – ainda que em uma multiplicidade de gêneros – em uma matriz análoga ao esperável. Aqui é importante esclarecer que a crônica de Arlt não é um “ornitorrinco”, como formulara Villoro. Funciona, inversamente, ainda que na linha das

---

<sup>77</sup> Claudio Eliano (1984), um romano que escrevia como um grego, no seu livro *De natura animalium* (I, 27), dedica uma passagem “fantástica” ao polvo: “*El pulpo devora sin parar, pues es terriblemente voraz y anda siempre maquinando alguna maldad; y la causa es que no hay criatura marina más omnívora. Una prueba de ello es que, si le faltan presas que capturar, devora sus propios tentáculos y, llenando de este modo la tripa, se remedia así en los momentos de escasez de presas. Después regenera los miembros perdidos, como si, por lo visto, la Naturaleza hubiera dispuesto esto como alimento preparado para épocas de hambre.*” (1984, [circa sec. I] p. 88)

metáforas críticas de tipo animal, como um ser fabuloso que se metamorfoseia constantemente. A crônica-pólipo de Arlt, seguindo a fabulação<sup>78</sup> de Eliano, devora absolutamente tudo, inclusive a si mesma. Na Galiza aparece o polvo, aquele que acomete com todos braços possíveis, em todas as direções, escorregadio, muito menos mimético do que simulador.

En el mar cristalino, en redor de los peñascos pardos, a lo largo de los acantilados, muy espaciados, se mueven los pescadores de pulpos. Boquetes singulares, cuyos tripulantes, apoyados por los puños en la proa, con el cuerpo echado sobre el agua, inspeccionan el fondo. El tiempo pasa y no descubrimos ningún pulpo. Vamos y volvemos, siempre sobre los mismos fondos de verdes arborescencias aterciopeladas. A veces, bajo el agua, resplandece una gema celeste, es una concha. Yo ya estoy perdiendo la paciencia, Gelmiro, imperturbable, empuja los remos y se inclina hacia el mar. Los roquedales quedan a nuestras espaldas. Levanto la vista; continuamente cambian de posición. De pronto, un grito de Gelmiro: –¡Allí hay un pulpo! No ha terminado de lanzar la frase, cuando su bichero desciende vertiginosamente, escarba en el fondo de las aguas; el muchacho de la boina vuelve la cabeza y exclama: –¡Se borró!

Es decir, el pulpo ha escapado enturbiando el agua con un chorro de sepia. Miro hacia la profundidad, donde el pescador me señala con un dedo. Se distingue una niebla carbonosa. El pulpo ha huido. [...] –Allí está el Pulpo. Esta vez no se me escapa. Mírelo. Por primera vez, desde que he nacido, veo un pulpo real en su ambiente de agua. En un nido de arena fina, o ya entre gruesas piedras verdes, yace inmóvil un alargado huevo de cuero. Rojizo. Horizontal. Largo como una botella. Nada más. El agua inmóvil sobre él. Un huevo de cuero rústico, incrustado en el

---

<sup>78</sup> Cf. nota 106.

fondo de un bloque de cristal. [...] Un huevo de cuero negro, enganchado en el bichero, irradia ocho tentáculos rígidos. Es el pulpo. Negro, espolvoreado de limadura azul. En los tentáculos rectos, se recortan las llagas de las ventosas. Gelmiro coge por la cabeza al pulpo, estrangulando el huevo por la base donde nacen los tentáculos. Las vergas del molusco se arrollan a sus brazos.

—Cójale un tentáculo — me dice.

Con miedo y repugnancia, me acerco al cefalópodo, y alargo una mano. Una lengua babosa y fría se me adhiere a la palma de la mano, con succión de ventosa. Trato de pellizcarla pero las uñas resbalan y se mojan en esta gelatina nerviosa, blanduzca y rígida. Los dos ojillos negros del pulpo, situados en lo bajo de su cabeza, me miran fijos. No puedo creer en lo que veo. El pulpo se ha teñido ahora de un hermoso color naranja. Estrangulando el huevo, Gelmiro se arranca el molusco del brazo, que se desprende pesadamente con chasquido de película de celuloide. El ruido característico del despegamiento es sorprendente, inesperado. Nuevamente un tentáculo del pulpo se pega a mi mano. Cada radio del animal tiene autonomía propia, individual. Su carga nerviosa es potentísima, persistente. Toca y adhiere. Es la más perfecta máquina neumática creada por la naturaleza. El pulpo se encoge y contrae; ahora es una verde hoja de higuera. Ha cerrado los ojos y sus tentáculos se condensan. Gelmiro, para que no muera, le arroja al charco de agua que por filtración se forma en el fondo del bote. El animal, al contacto del agua, reacciona, se dilata. Le toco con la punta del zapato, y de pronto la cabeza del huevo se infla encolerizada, y cuando instintivamente retrocedo, el pulpo estalla en un chorro líquido negro, su proyección de tinta me moja el saco, los pantalones. Lavo inmediatamente las manchas de sepia con el agua salada. Vamos hacia la costa. En un estanque formado en el

arenal, Gelmiro arroja al pulpo. Le veo nadar. El molusco enrigidece, sus tentáculos se pegan en una cola de cometa, rígida, horizontal: expele el aire por las ventosas y retrocede vertiginosamente. No puedo fotografiarle, porque se me han terminado las películas. El pescador toma al pulpo para matarle, introduce los dedos bajo el repliegue del huevo, y vuelve al revés la cabeza, como un bolsillo. Aparece una pulpa con blancura de vejiga de marrano, y la azulencia bolsa de su tinta. Este es el pulpo. El harapo cambia nuevamente de color. Ha tomado el gris de acero. Para ablandarle, Gelmiro aplasta treinta veces el molusco contra la piedra, hasta que toma una consistencia mantecosa. Después de esta operación se le pone a secar al sol, y cuando ha tomado la apariencia de un trozo de cuero, se le empaqueta y despacha, vendiéndole a cinco pesetas el kilo, a los exportadores. (ARLT, 1997 [1935], 57-60)

### ***Arlt-plastik: águas-fortes africanas***

“É preciso desconfiar de quem  
continua fazendo descrição  
puramente externa sem jamais  
chegar a outro resultado senão  
dizer que um pente é um pente”

Carl Einstein

*Los otros, en cambio, los que  
siempre han vivido allí y a  
quienes yo no entendería, eran  
para mí como yo mismo.*

Elías Canetti

*–No diga, Marruecos: diga,  
África – me dice un espía, y  
tiene razón.*

*África, África que me suscita y  
desenrosca de nuestros  
corazones los sentimientos más  
contradictorios, África que por  
momentos nos seduce con su  
color y en otros emana de su  
caraza una bestialidad tan  
repulsiva que aterroriza...  
-No diga Marruecos, diga  
África...*

Roberto Arlt

Poderíamos afirmar, desde o início desta passagem, que há uma dimanação biopolítica nos textos africanos de Arlt. Estes coagularão em uma série de gestos que, por sua vez, reverberarão em outras literaturas. De maneira não menos análoga, quase duas décadas depois, também em Marrakesh, aos olhos de outro forasteiro, neste caso, Elias Canetti (1996 [1967]). Surge o motivo dos “camelos” como cifra dos homens em chave tanatopolítica, que iniciam o périplo das crônicas em Marrakesh<sup>79</sup>. Aquelas formas de política mais devastadoras do século passado, como afirmaria Emmanuel Biset (2012), um horizonte histórico onde a própria morte parece haver se apagado:

Si el siglo XX, siglo mortífero en la historia de la humanidad, comienza con textos emblemáticos, y Heidegger no es un nombre más, donde la muerte hace de aquello que somos existencia temporal, en las últimas décadas se diluye su sentido. Como si la vida, en su multiplicidad, ocupara en la actualidad el horizonte de lo pensable. Esto no sólo marca una cierta producción textual, sino que se trata de cierto tono que ha adquirido el pensamiento actual, donde el vitalismo parece el horizonte insuperable de nuestro tiempo. No será sino en la política donde esto adquiera evidencia, pues al mismo tiempo que la biopolítica parece ser una de las formas

---

<sup>79</sup> Cf. CANETTI, E. **Las voces de Marrakesh**. Impresiones de viaje. Valencia: Pre-textos, 1996 [1967].

ineludibles del pensamiento actual, la tanatopolítica nombra las formas políticas más devastadoras del siglo pasado. Parece ser la vida y no la muerte aquello a pensar, y no sólo como aquello que se vuelve objeto de la política, sino incluso para indagar una vertiente afirmativa donde es su sujeto.<sup>80</sup>

De maneira sintomática, os animais confundem-se deliberadamente com as vozes dolorosas dos homens, movimentados por uma economia sacrificial comum. Canetti percebe, não sem espanto, que o fado dos camelos (fig. 20) e dos homens é semelhante. O estranhamento que produz o mercadejo dos camelinos se apresenta tão incompreensível quanto os gritos dos marroquinos, em uma língua não compartilhada, mas sumamente eloquente na narrativa do seu enigma tanatológico. Além disso, em um livro intitulado *La provincia del hombre, Carnet de Notas, 1942-1972*, Elias Canetti volta a referir os efeitos da estadia em Marrocos, desta vez em uma anotação cuja data é 1955:

Lo redondo de todo lo que ocurre en Marrakech igual que las cavidades oculares de los ciegos; nada ha terminado; nada se interrumpe del todo; lo más abrupto continúa por repetición. El balbuceo de tu oído cuando ha oído mucho y no ha entendido nada. El flotar de los ciegos, a quienes no se les interrumpe en ninguna de sus observaciones. ¿Qué es lo que ve un ciego dentro de sí?, ¿cuánto tiempo lo está viendo? ¿Cambian más raramente las cosas que ve? ¿Qué es lo que amamos tanto de las ciudades cerradas, de las ciudades que están íntegramente dentro de murallas, que no van terminando poco a poco de un modo desigual a lo largo de carreteras? Es sobre todo la densidad; uno

---

<sup>80</sup> Cf. BISET, E. Tanatopolítica. **Nombres: Revista de Filosofía**, Córdoba, v. 26, p.245-274, nov. 2012. Disponível em: <In: Revista de Filosofía Nombres. Córdoba, año XXI, nº 26, Noviembre de 2012 url: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/download/4764/4562>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

no puede salir por donde quiera; una y otra vez se encuentra con murallas que le vuelven a meter en la ciudad. En una ciudad con muchas callejas sin salida, como Marrakech, este fenómeno se produce repetidamente; uno se va adentrando cada vez más en ella y, de repente, se encuentra delante de la puerta de una casa y ya no puede seguir. La casa no le abre sus puertas; no hay ningún camino que lleve a su interior, ni ningún camino que pase por delante de ella; uno tiene que dar media vuelta. Los habitantes de esta casa-terminal, a pesar de que apenas hay ventanas, se conocen unos a otros justo lo suficiente como para que un forastero tenga que resultar chocante. Para los que van de paso no hay ninguna ocasión. Aquí los forasteros son más forasteros, y los habitantes están más en su casa. (CANETTI, 1982 [1955], p. 107)

No caso de Arlt, de maneira muito semelhante à percepção de Canetti, a cidade também se fecha sobre si mesma com frequência, torna-se inacessível esse outro condensado na figura dos anômalos, dos cegos, corcundas, manetas, mancos, caolhos, que mais tarde serão convocados em sua ficção contística e dramatúrgica. Essa fixação em Arlt pelo que desvia as “formas” estabelecidas, e que habilita, mais uma vez, a força do monstro, não seria, mais uma vez, a extroversão da própria impossibilidade de retratar o outro? Aquilo que faz o olhar declinar para o informe como reflexo de sua própria incompletude, que precisa da narração, incessantemente, para explicar os pontos vazios? Não seria essa fixação pela figura do cego um reflexo da própria cegueira – neste caso do cronista – que se manifesta heterotopicamente tanto no foco quanto na forma do texto? Apenas alguns anos depois, na obra teatral *África* (1938), ressurgirá a figura do cego, que, além de ocupar o espaço da alteridade radical, será quem conta a história na rua aos presentes.

Tetuán, Marruecos. Época actual. Puerta de Bab el Estha. Fino arco festoneado de ladrillos. Túneles de penumbra, de bóvedas encaladas. Cruzan sombras blancas bajo los

farolones de bronce, labrados al modo oriental. Vacilante aparece el ciego Baba, tanteando con su mano el pilar de la Puerta. La verdosa luz del farolón suspendido sobre su cabeza proyecta la sombra de su descomunal estatura en el triangular pavimento del zoco, emporcado de rosas podridas y cáscaras de melones. Ha sido día de mercado. Baba viste androjosa chilaba negra, turbante oscuro, manchado de yeso; está descalzo. Bajo el sobaco sostiene un tamboril en forma de florero.

Baba: ¿Es de noche o es de día? ¿Es de noche o es de día?

Transeúnte: ¿Eres ciego tú? (Sigue de largo.)

Baba: En nombre del Clemente, del Misericordioso, a ¿Llueve o no llueve? ¿Relumbra el sol o luce la luna? ¿Es de noche o es de día? ¿Es de noche o es de día? (ARLT, 2004 [1935], p. 12)

A sedução que produz essa inacessibilidade do outro está emparentada, desde a perspectiva de Arlt cronista, com o valor que ele outorga ao sentido da visão. Arlt se sentirá imantado pelo “olhar monstruoso” daqueles que vem sem olhos. Acaso os “marcados por deus”. Note-se que já nos alertara exatamente uma década antes o narrador de *O brinquedo raivoso* desde a boca da mãe de Silvio Astier: “*Guárdate de los señalados de Dios.*” (ARLT, 1993 [1926], p. 34). Lembremos que tanto a cegueira quanto a loucura estão relacionadas frequentemente com a visão profética em abundantes mitos e lendas. Um dos exemplos mais emblemáticos é a figura de Tiresias<sup>81</sup>, na cultura greco-latina. Em

---

<sup>81</sup> “La versión más célebre es bastante distinta. Paseando un día por el monte Cileno (o bien por el Citerón), el joven Tiresias vio dos serpientes en cópula. En este punto, los autores discrepan: ora Tiresias separó a los animales, ora los hirió, ora mató a la hembra. Sea lo que fuere, como resultado de su intervención él quedó convertido en mujer. Siete años más tarde, paseando, por el mismo lugar, volvió a ver otras dos serpientes acopladas. Intervino de igual modo y recuperó su sexo primitivo. Su desdichada aventura lo había

uma das diversas versões do mito que narra o seu infortúnio, justamente, a causa de um excesso de contemplação – o corpo nu da deusa Palas foi castigado com a privação do sentido da visão. Mais tarde, a pedido da sua mãe, a deusa o consolaria com o dom da visão profética (GRIMAL, 2008 [1951], p. 518).

Assim como a visão os outros sentidos são perturbados pela distância do espaço cultural alheio. Para o cronista o ambiente marroquino (fig. 21) está dominado pelo fedor azedo dos curtumes. Na lama dos mercados, as pessoas, em seu estranhamento, devém animais. No entanto, nessa encenação brusca que Arlt exterioriza vislumbra-se uma interioridade motora, que “*deja asomar al África que bajo la acción del europeo se ha convertido de kabila sucia en mugrienta factoría.*” (ARLT, [1935]. O olhar/escrita sempre ambíguo também sobre a figura da mulher (fig. 24). Esta, por sua vez, será representada por vezes de forma animalésca que passará cifrada ora em uma gargalhada quase animalésca, ora em uma denúncia do casamento por conveniência.

O aspecto animalésco com o qual, por vezes, são retratadas, refre-se a elas, propriamente ou à brutalidade do mundo ao qual elas tem que se submeter? Trabalho forçado, submissão, exploração de diversas índoles. Esse retrato escarnado parece deixar no âmbito do indecidível a condição animal do outro. Um gesto de empatia? O preconceito latente que faz ver o outro como abjeto? Acaso o próprio reflexo do cronista animalizado pelo Biopoder? Caberá ao leitor, por sua vez, se posicionar quanto a isso. Tirado do seu contexto/tempo, a força do texto parece residir, justamente, nessa tensão. Vejamos outra questão. A apresentação do lugar da mulher na sociedade islâmica, que aparece, por exemplo em: “*¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mugre y*

---

hecho célebre; un día en que Zeus y Hera disputaban para saber quién, el hombre o la mujer, experimentaba mayor placer en el amor, se les ocurrió la idea de consultar a Tiresias, el único que había efectuado la doble experiencia. Sin vacilar, Tiresias afirmó que el goce del amor se componía de diez partes, la mujer se quedaba con nueve, y el hombre, con una sola. Esta respuesta encolerizó a Hera, al ver revelado de este modo el gran secreto de su sexo, y privó a Tiresias de la vista. Zeus, en compensación, le otorgó el don de profecía y el privilegio de una larga vida (siete generaciones humanas, según se dice)” (2008 [1951], p. 518)

*hospitalidad.” El Mundo, 02/ 08/ 1935 e “Boda musulmana en Tánger. Me faltó coraje para usar el magnesio. Tambores, trompetas y la novia en una jaula. ¿Fiesta o sacrificio?” El Mundo, 07/ 08/1935*

Se casan sin conocer ni haber conversado jamás con el hombre que será su esposo (en otra nota describo un casamiento marroquí), frecuentemente en la clase media este acto social queda reducido a una operación comercial, en el cual, la mujer tiene que aportar una dote, que varia según las fortunas de los contratantes. Los comerciantes pudientes mantienen un harem con cuatro o cinco mujeres, pero en el cual siempre conserva su primacía la primera esposa, a la cual están casi jerárquicamente sometidas las otras. Anuladas en la función social, desprovistas en absoluto de las más rudimentarias nociones de cultura, convencidas ellas mismas por efectos de la educación de su inmensa inferioridad respecto al hombre, son pequeñas bestias junto a las cuales se pasa indiferentemente como ante un muro. (ARLT, 1935, s.p.)

En el interior de esta jaula, viene encerrada la novia, invisible para todos los ojos. La traen de la mezquita donde la han hecho dar vuelta al santuario, siempre en el interior de la “mariá”; ahora acompañada de los amigos del padre del novio, va hacia la casa del que será su esposo. Estos amigos que no conocen su rostro, que no la conocerán jamás, sostienen la jaula por cada vértice, marchando a los costados del burro. ¿Quién es ella? Ni su mismo esposo conoce aún su semblante. Viene dentro de la caja. Esta novia debe ser muy pequeña, porque en la mezquita se guardan jaulas para las novias de diferente volumen, y ésta es casi como la jaula de un jilguero. Muy pequeña. (ARLT, 1935, s.p.)

Esses espaços de alteridade podem funcionar como caixas de ressonância por meio das quais projetamos, enquanto leitores,

juízos de valor para pensar as distancias e aproximações em torno do outro. A crítica às instituições como o casamento se manifesta aqui, heterotopicamente. Tal vez não seja tanto a denuncia contra o um tipo de cultura, mas a crítica ácida às instituições que as atravessa. A moral burguesa ocidental se reflete escancaradamente na submissão da mulher marroquina, a gaiola sem grades do casamento burguês, como retratado em *Los siete locos* (1929) e *Amor brujo* (1932), agora se materializa em toda a sua “monstruosidade”. Diante desse grotesco que se erige no jogo íntimo de espelhos ocidente-oriental, a narração não pode deixar de, ela mesma, bestializar-se, devir monstro. A crueldade da cena reflete-se na própria materialidade da escrita que, monstruosa, convoca novamente o elemento quínico para erodir esses ordenamentos institucionais.

Alguns anos depois do périplo africano, na revista argentina *Caras y Caretas* de abril de 1938, o crítico Luis Grau observa a respeito da recém estreada obra teatral *África* (1938) algo sumamente atraente. Grau faz uma distinção entre crônica e teatro que acaba por acender uma zona pouco transitada pela crítica, e que erode prospectivamente o “ornitorrinco da prosa”, proposto pelo jornalista mexicano Juan Villoro. Para o crítico de *Caras y Caretas*, Arlt incorre em um erro ao tentar trasladar os protocolos de escritura das *águas-fortes* ao teatro. O que acontece é que a contemplação arltiana coloca a máscara no cotidiano à maneira de um estêncil. O que aparece como resto dessa visão é nada mais do que um “trozo [que] salta a la vista, [...] de manera frontal, sin discreción; pero, sin embargo, no se deja identificar o cercar; una vez descubierto, permanece problemático” (DIDI-HUBERMAN, 2010a [1990], p. 339). Esse *pathos* que Roberto Arlt confessava ter percebido no *allegro* do Madri das primeiras crônicas não cerceou a possibilidade de estar atento e de interpretar/interpelar as convulsões políticas que desencadeariam funestamente a ascensão do fascismo nas Espanhas e organizariam uma ferrenha resistência. O que resulta extremadamente difícil em Arlt – e Luis Grau o lê como um defeito – é afastar uma dimensão ética, ainda que recortada em troços, comprometida com aquilo que presencia, um corpo social que a legítima.

Siempre hemos creído que Roberto Arlt, a quien acabamos de calificar como escritor

vigoroso, tratando, por supuesto, de apartarnos de la concepción vulgar de ese calificativo, es gran “aguafuertista”. Particularmente en la crónica, donde consigue siempre sus mejores efectos. Pero el teatro es ya algo distinto. Las mismas emociones se consiguen por caminos tan opuestos, que a veces es un error dejarse llevar demasiado por el propio sentimiento y la propia sensación de color y de las emociones, por realidad que ellas posean. Y he aquí el primer defecto de la obra de Roberto Arlt. Hay sinceridad en su pintura, hay tal vez reproducción exacta en muchos momentos, pero carece de teatralidad. Y la teatralidad, cuando se consigue, es con elementos ajenos al ambiente y si desprendidos casi por completo de la fábula que, si bien es cierto que pudo haber ocurrido entre los personajes que Arlt nos presenta — él mismo confesaba su asombro al descubrir en la realidad, características que expone luego en esta obra — pudo también ser producto de cualquier otro ambiente completamente opuesto. Esto no tendría importancia si no se hubiera tratado de hacer una obra de ambiente, como su título promete. Y cuando se escribe una obra de ambiente, es imprescindible que la fábula se desprenda del mismo lugar de acción y de los aspectos más peculiares de la psicología de gente. A pesar de ello, la obra de Roberto Arlt ofrece aspectos lo suficientemente interesantes para llamar la atención del público. Muy correcta y entusiasta la versión del animoso conjunto dirigido por Barletta, siendo conveniente destacar la puesta en escena, por la forma realmente encomiable con que fueron vencidas sus muchas dificultades. (GRAU, 1938, p. 52)

Como já dizemos anteriormente, as chegadas e os retornos de Roberto Arlt nunca ocupam o espaço do “lugar comum”, e, com frequência, exibem um material nada desprezável. Na viagem de ida a Marrocos, antes de pisar solo africano, Arlt percebe que a

embarcação está cheia de espões. Um deles tenta iniciar uma conversa para disfarçar a atenção fixada no cronista argentino: *“-Dígame, señor: ¿esa es la costa de África? / Muy serio le respondo: -No; creo que es la de Groenlandia - y le vuelvo las espaldas. El tipo no insiste y se aparta”* (ARLT, 1935). Mais adiante, já em Tânger, o assédio dos espões continuará com uma intensidade semelhante aos cercos dos vendedores ambulantes, questão que Arlt resolverá com pacientes evasivas até achar o desvio da atenção dele e do leitor. De maneira burlesca o cronista argentino senta-se a admirar, dias depois, a chegada e a perseguição aos novos turistas.

Dos días dura este trabajo. Al tercero si habéis resistido, el guía pasa a vuestro lado, os saluda atentamente, pero no se detiene. Sabe que no estáis dispuesto a dejaros robar. Además han llegado otros barcos con turistas, y no están ellos para perder su tiempo. Y a su vez, uno se regocija contemplando a los flamantes recién llegados víctimas de los trabajos por los cuales uno ha pasado, porque estos mercaderes tienen una memoria tan prodigiosa que ni por equivocación se aproximan a uno, al tercer día de radicarse en Tânger. Lo estupendo es el espectáculo que ofrecen los turistas, al caer la tarde, y de vuelta de sus excursiones, acompañados por los moros. Los polizontes se vuelven locos para arreglar las diferencias que se promueven entre los occidentales que se saben robados y disputan agriamente y los moros, que hacen valer tarifas fantásticas y extras insospechados. El saqueo es total. Una botella de cerveza, le cuesta al forastero que se marcha en el día, en el Zoco Chico, quince francos. Los vigilantes les dan razón a los nativos. Es inútil que el turista de paso proteste. Las que más padecen con estos atracos, son las señoras. Cuando ven a sus maridos vaciar la cartera, se aprietan acongojadas las bolsas contra el pecho. Y uno que ha pasado por ello, contemplando el espectáculo, se ríe divertido. (ARLT, 1935)

Já na viagem de regresso de Tetuán, na água-forte “*De Ceuta a Málaga. Noche de perros. No estoy para paisajes. Asalto al único turista*”, de 22 de agosto de 1935, Arlt manifesta, mais uma vez e desde o título, a incomodidade de ter tido que deixar um lugar paradoxalmente fascinante. Nesses trânsitos pode perceber-se, no meio do clímax de raiva do cronista, a catarse inaudita em Roberto Arlt:

El Destino me ha hecho una tremenda injusticia al obligarme a partir de Tetuán. Rondo en torno de esta acidez fija en mi pensamiento, como si estuviera enfermo. Por momentos me digo si Rjmo no me habrá echado algún embrujo en el té. Yo soy un civilizado, pero aún creo en el embrujo. Experimento una rabia sorda contra todo lo que me rodea, le vuelvo la espalda al paisaje. Me digo que quien quiera paisaje, que se tome la molestia de viajar. Yo no estoy personalmente obligado a encantarme en todos los paisajes que se deslizan ante mis ojos, para que la gente cómodamente sentada en un tranvía se regocije con mis descripciones. Si quieren paisaje, que se lo busquen... El viejo, que a las tres de la madrugada desenfardelaba chorizos, se acerca para darme lata, más que seguro, respecto “a lo bien que he dormido”. Lo veo venir y me marcho, antes de que llegue, a otro rincón de la nave. No quiero charlas insulsas. Para no verme obligado a describir el paisaje, le vuelvo las espaldas. Miro hacia el mar. Experimento una rabia sorda contra todo lo que me rodea, le vuelvo la espalda al paisaje. Me digo que quien quiera paisaje, que se tome la molestia de viajar. Yo no estoy personalmente obligado a encantarme en todos los paisajes que se deslizan ante mis ojos, para que la gente cómodamente sentada en un tranvía se regocije con mis descripciones. Si quieren paisaje, que se lo busquen... (ARLT, 1935)

Na *agua-forte* “*El Zoco Grande de Tánger. Mercaderes y campesinos. Uñas pintadas y tatuajes. “Flirt” sin trascendencias*”, *El Mundo*, 1 de agosto de 1935, Arlt exhibe o seu dispositivo escópico no momento que declara: “*Descaradamente me instalo en el cajón de un mercader, entre un círculo de moras, y desde allí, semejante a un rey mago, me dedico a observar el trajín del mercado.*” (ARLT, 1971 [1935], p.) Naquele afamado mercado marroquino, o Zoco Grande, no meio de uma atmosfera que expõe “[...] *una pestilencia de pimienta, manteca rancia y pescados [que] flota por donde se va*”, Arlt encena uma estampa instável – uma erótica barroca de mercado – que abre passo tanto às escopias do outro, quanto a um jogo erótico e pueril. Nesse âmbito o cronista argentino desliza valorações pouco felizes sobre as jovens mulheres mouras, ainda que se atenuam no contexto lúdico da passagem:

Me entretengo en flirtear con las moritas por excepción bonitas. Cuando reparan que uno las mira, vuelven la cara fingiendo enojo, dejan pasar un minuto, luego lentamente giran la cabeza y espían, y si nuevamente encuentran la mirada del extranjero, simulan irritarse, tapándose el rostro con el embozo. Así otro minuto, luego se descubren lentamente y se echan a reír mostrando hileras de dientes brillantes. Son pequeños animalitos. Yo las saludo al modo oriental, llevándome los dedos al corazón, a los labios y a la frente. El gesto las hace chillar de alegría. Gozo y paladeo el espesor de esta atmósfera tosca y brutal. Me acerco a las campesinas jóvenes con críos en los brazos, los hay muy bonitos; le juego a los parvulillos con dedos y las pobres mujeres me miran extáticas, arrobadas. (ARLT, 1935. s.p.)

A respeito do elemento heterotópico, África também evocará outros espaços que, além de serem apoios para a descrição feita pelo cronista, exibem um retorno sobre o espaço conhecido. Na *água-forte* intitulada “*Tetuán, ciudad de doble personalidad*”, *El Mundo*, 13/08/1935, o contraponto será com espaços argentinos:

¿Se encuentra usted en el centro de Tandil o Rosario? Calles anchas, limpias, pavimentadas y lisas como el paño de un billar, letreros de gas neón, edificios de cinco pisos, con balconadas lisas y pasamanos niquelados, estructura de cemento armado, casas de departamentos. ¿Estamos en África o en Rosario? (ARLT, 1971 [1935], p. 103)

### **Oír ese río: Arlt fluvial / Delta Arlt / Litorarlt**

La única decisiva es la  
condición litoral [...]

Jacques Lacan

Os rios são caminhos que  
andam.

Blaise Pascal

*En otros momentos el río  
parece una pampa:  
ese sería el verdadero  
término.*

Roberto Arlt

No dia 13 de março de 1930 Arlt surca o Rio da Prata em direção à “Paris sul-americana”, Montevideú, e detém o seu olhar nas águas enturvadas para refletir sobre o fluxo rio-platense. Nesse instante acabaria antecipando o conceito “*barroso*” acunhado por Nestor Perlongher – ou pelo menos contribuindo prospectivamente – ao *objetar*, por meio do sarcasmo, a falta do elemento suntuoso com relação à natureza argentífera que deveria conotar o rio. Vale aqui recuperar este conceito de *barroso* a nível de elucidação. De acordo com as palavras de Marcos Wasem:

En el neobarroco, y aún con más énfasis en el neobarroso de Perlongher, el límite entre lo sublime y lo abyecto tenderá a disolverse. [...] Perlongher dará un giro al lenguaje poético neobarroco arrimándolo a las hablas lúmpenes del Río de la Plata. Su idea del neobarroso implica una presión más en el límite del lenguaje, cuando este toma contacto con las aguas marrones y mugrientas de ese río, que agregan un grado de suciedad extra. Con ello, Perlongher establece una línea de fuga del lenguaje poético, que transita la frontera entre lo sublime y lo abyecto. [...] Por ello no es posible entender lo sublime sin su relación con lo abyecto, ya que ambos se tienen en común el problema de la tensión en el límite de lo expresable. (WASSEM, 2008)

Repare-se que em Arlt não há exclusivamente uma crítica cáustica que atinge, na sua (des)dobrada, a condição platina do rio, mas que se abre, estende-se até (tras)tocar o significativo “argentino”. Por outras palavras, essa ácida observação da água-forte titulada “*Ya estamos abordo*”, que inicia o périplo argentino-uruguaio-brasileiro procura muito menos atacar qualquer tentativa de valoração positiva a respeito do imaginário levantado e mantido em torno à rota de exploração colonial da prata, do que anunciar a disposição do seu olhar para as crônicas futuras:

Me han pasado la mula. Protesto. Este Río de la Plata es el río menos de plata y más barroso que he conocido. Un verdadero río rasposo; sin olas, sin tiburones y sin ballenas. El barco navega lentamente por un callejón negro rodeado de faroles rojos y verdes. Son las boyas que señalan el camino. A momentos estalla un relámpago y entonces el río se presenta amarillento, siniestro; parece una verdadera extensión de tierra pisoteada por caballos y donde uno cree ver doblarse, en la distancia, la estampa de un biabista que dará el golpe de finca al primer desdichado que cruce esa soledad. Más que río, un gran terreno que hoy o mañana se rematará en ciento veinte mensualidades. Luego las

tinieblas, las boyas dejando en el agua estrías vinosas y el barco que, estremecido como por un chucho, retiembla suavemente en su deslizamiento.

En otros momentos el río parece una pampa: ese sería el verdadero término. Una pampa esgunfiadora, sombría, donde cabe imaginarse cualquier crimen. ¿Y estas son las delicias del viaje? ¡Se las regalo! Si seguimos así, voy a pedir que me devuelvan la plata, pero no la del río. (ARLT, 1996 [1930], p. 28)

Apenas três anos depois, em agosto de 1933, para percorrer o rio Paraná Arlt embarca em um navio de carga chamado Rodolfo Aebi (fig. 23), em homenagem a um imigrante que a finais do século XIX explorou, junto com um grupo de suíço-alemães, os primeiros jazigos de gesso da região (Romero, 2006). Nessa embarcação, ou melhor, naquele “*nomos*” anódino, mas ao mesmo tempo fadário na sua deriva, arrasta-se com ele a “*litura*” como poética de Arlt enquanto cronista do exterior. A saber, encontrar-se sob o signo constante do *indutus*, da camada exterior que reveste, o indumento como cifra leitora e escritural.

Mais adiante, Arlt confessa a configuração do seu dispositivo como cronista fluvial, de maneira indireta, esboçando, junto com a instalação do seu *travelling*<sup>82</sup>, parte significativa do seu *modus operandi* como cronista no exterior:

He sido un turista, simplemente un turista que no podía referirse honestamente sino a lo que veía. Si más allá existían realidades excelentes de conocer y dignas de encomiar, no he podido descubrirlas, porque, desgraciadamente, el buque que me conducía no navegaba por la tierra sino por el agua. Mi visión ha sido puramente cinematográfica. Mi

---

<sup>82</sup> Lembremos a intuição do professor David Viñas quando distingue entre as produções portenhas e as espanholas e africanas: “*Son postales más que instantáneas. Por eso, lógicamente se presiente al turista y no al porteño en cuyos aires desenvueltos Arlt se instalaba como precursor y hasta propietario en sus en sus cotidianos itinerarios.*” (VIÑAS, 1998, p. 8)

retina sólo se ha impresionado por lo que han contemplado mis ojos. No he escudriñado en las rendijas de la cultura de los lugares que he visitado. Mi interés, puramente humano, se ha detenido en la calle, que es la única posesión indiscutible del pueblo. El paisaje y el paisaje me impresionaron (ARLT, 2016 [1933], p. 95)

São muito curiosas as descrições que Arlt elabora no umbral das viagens, nesse momento do trânsito, na hiância entre o ponto de partida e o destino. Em uma “imagem de ida” fortemente atravessada pelo viés pessimista que arrasta da sua condição urbana, mas que poderia atenuar-se a partir do estabelecimento de uma comparação apenas técnica – o que, no caso de Arlt, dificilmente a isentaria de alguma conotação de desdém, o rio Paraná fará dizer a Arlt que: “*el agua tiene férrea apariencia de hierro colado*” (ARLT, 2016 [1933]). Já na volta, ele diria a respeito do mesmo fluxo: “*El río es un magnífico cristal, tersísimo, de color naranja oscuro. Las altas luces de la ciudad proyectan en el maravilloso cristal paralelas vigas de oro que se clavan en el fondo del río*” [...] *el río parece escamado de nácar* (2016 [1933], pp. 93-94). Esse constante descrédito no início de toda viagem transforma-se em um/a *in(d)icial*, uma marca que acaba funcionando como um sintoma. Não é gratuito que Arlt desabone o desconhecido. Essa manobra performática assegura a flutuante atenção do leitor. O desinteresse de Arlt é simplesmente uma provocação para sua própria escritura. Porque o desejo primeiro e último do cronista argentino é viajar:

*¡Qué emoción! Hace una purretada de días que ando como azonzado. No doy pie con bola. Lo único que se aparece ante mis ojos es la pasarela de un piccolo navio. ¡Yo a bordo! ¡Me caigo y me levanto! ¡Uy, dió! Si me acuerdo de mis tiempos turros, de las vagancias, de los días que dormí en las comisarías, de las noches, entendámonos, de los viajes en segunda, del horario de ocho horas cuando laburaba de dependiente de librería; del horario de doce y catorce horas, también, en otro boliche. Me acuerdo de cuando fui aprendiz de hojalatero, de cuando*

*vendía papel y era corredor de artículos de almacén; me acuerdo de cuando fui cobrador (los cobradores me enviaron un día una felicitación colectiva). ¿Qué trabajo maldito no habré hecho yo? Me acuerdo de cuando tuve un horno de ladrillos; de cuando fui subagente de Ford, ¿qué trabajo maldito no habré hecho yo? Y ahora, a los veinte y nueve años, después de seiscientos días de escribir notas, mi gran director me dice: —Andá a vagar un poco. Entretenete, hacé notas de viaje. (ARLT, 2013 [1930], pp. 11-12)*

Seria importante salientar que a viagem não se esgota apenas no movimento efetivo que acaba deslocando o sujeito do lugar de sua residência – aliás, tão ansiado por Roberto Arlt: “*¡Viajar... viajar...! ¿Cuáles de nosotros, muchachos porteños, no tenemos ese sueño? ¡Viajar! Conocer cielos nuevos, ciudades sorprendentes, gente que nos pregunte, con una escondida admiración: —¿Usted es argentino? ¿Argentino de Buenos Aires?* (ARLT, 2013 [1930], p. 13). Curiosamente, na maioria dos casos, o simples projeto de “deslocamento” se comporta como uma experiência amedrontadora, tanto nas idas quanto nas voltas das viagens. Mas também, uma das coisas que o jovem Arlt reconhece com frequência – e de maneira escancarada – é a dimensão *alea* das viagens postas em jogo: “*¡Conocer y escribir sobre la vida y la gente rara de las Repúblicas del norte de SudAmérica [sic]! Digan, francamente, ¿no es una papa<sup>83</sup> y una lotería?*” (2013 [1930], p. 12). O contraponto dessa alegria frente ao que está por vir desponta sempre na viagem de regresso, embora, em muitos casos, a sombra da morte incida nos ânimos do cronista ainda antes de começar a viagem:

Por outra parte, mais uma vez, na descrição da paisagem fluvial do Paraná, neste caso específico, na crônica titulada “Paraná, tácita de porcelana”, aparecem diversos suportes que compõem o inventário desde o qual o cronista Arlt elabora a sua estampa. Repare-se que não apenas se exibem assaltos da

---

<sup>83</sup> Dentre varias acepções José Gobel aponta para o termo “papa” no *Nuevo Diccionario Lunfardo*: “Cosa hermosa de gran calidad o provecho” (GOBELO, 2011, p. 193)

memória de extração cultural e popular, por exemplo, imagens de revistas – nesta ocasião duas revistas madrilenas<sup>84</sup>; ou elementos triviais achados no cotidiano, a saber, uma imagem moldurada em um comercio. A série de elementos convocados pareceria exibir, com a sua ocorrência, as camadas conforme se sucedem no pensamento do Arlt. Diante da paisagem contemplada vem – ou “vai ao encontro” – o cromo pendurado no comercio, imagem que, por sua vez, possui uma estética semelhante às ilustrações das revistas ibéricas. Eis a “cleptomnese” arltiana:

Tinglados, muros de piedra, un dique, respaldando el dique un cerro con felpudo verde. Y henos aquí, en Paraná. Por una escalerilla de gato subimos al murallón, tropezamos con una plazoleta donde juegan palomas torcazas, luego otro monte, y no puedo menos de exclamar: «¡Parece un puerto abierto en el corazón de las sierras!». Puerto de montaña. Eso. De litografía barberil. De cromo de *La Ilustración Española* o *La Esfera*. Puerto quieto, con calles de asfalto. Entre el asfalto crece pasto. En la plazoleta, bendita de tranquila, el viento curva las ramas de los árboles y los árboles borrachos. (ARLT, 2015[1933], p. 26)

Em 1941, apenas alguns meses antes da sua morte<sup>85</sup>, Roberto Arlt sulca as águas do Delta bonaerense para extrair material que logo após deviria crônica. Mais tarde, a série

---

<sup>84</sup> As duas revistas espanholas que refere Arlt na sua crônica são, respectivamente, *La ilustración española* e *La Esfera*.

<sup>85</sup> As cinzas do corpo de Roberto Arlt foram espalhadas, seguindo a sua vontade, nas margens do rio Paraná. Relata essa história a segunda esposa do escritor, Elizabeth Shine, em uma entrevista com o jornalista argentino Francisco “Paco” Urondo: “*En una carta que me escribió desde Chile, en el verano del 41, me había dicho que quería ser cremado y que las cenizas fueran dispersas en el río Paraná, en las confluencias del río Capitán y Abra Vieja.*” (URONDO, 1969, p. 681)

conformaria as *águas-fortes deltaicas*<sup>86</sup> sob o título *Os problemas do Delta*. Lembremos que já em 1933 ele tinha embarcado para navegar pelas águas do rio Paraná<sup>87</sup>. Na crônica que abre o conjunto deltaico, Arlt, logo após esboçar a paisagem do local, decide apresentar os habitantes do Delta<sup>88</sup> apoiando-se na arquitetura das casas e nas rudimentares embarcações que permitem a locomoção diária. O foco do olhar arltiano desconjunta-se, mais uma vez, para as partes baixas do objeto contemplado. Surgem na descrição os *puntales*<sup>89</sup>: o esqueleto em zig-zag que aguenta a estrutura da casa, muito além da sua condição material. No caso de Roberto Arlt, não se trata excepcionalmente daqueles elementos que se deixam observar desde o rio. Muito pelo contrário, trata-se de “olhar com o rio”. Há decididamente uma contemplação de cão, um olhar *quínico* imantado pelas “partes baixas”, pela “natureza-morta”. Esse espaço de usos diversos que o cronista convoca está à sombra constante do crescimento do rio – isso é à espera –, à expectativa de que um excessivo volume de água legitime sua estatura. A natureza é uma entidade indecível para o nativo. Essa fortuna ambígua sugestiona sobremaneira o Arlt. Para aceder a essa visão é preciso superar o umbral cenográfico que arrasta a grande

---

<sup>86</sup> Com essa denominação foram publicadas recentemente, embora exista uma edição anterior titulada *Los problemas del Delta y otras aguafuertes* publicada por Embalse em 2007.

<sup>87</sup> Cf. ARLT, R. **Aguafuertes fluviales del Paraná**. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2015 [1933];

<sup>88</sup> “El Paraná, como otros muchos ríos, tiene en su embocadura un terreno formado de aluviones y otras causas, que se llama delta por su figura triangular semejante a la letra griega de ese nombre. El delta del Paraná está comprendido en tres varios brazos denominados Paraná de las Palmas, Carabelas, Paraná Miní, y Paraná Guazú, por los cuales desemboca en el río de la Plata. Es un vasto triángulo isósceles envuelto por el Paraná, el Uruguay y el Plata, que presenta a estos dos últimos su base de unas quince leguas, con una altura que no bajará de treinta, y cuyo vértice está enfrente de la Villa de San Pedro. Este es el territorio insular, que, careciendo de nombre, he querido designar con el de *Tempe Argentino*” (SASTRE, 1900, p. 27)

<sup>89</sup> “palafita” (do italiano *palafitta*, paus fixados), in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/palafita> [consultado em 12-08-2016].

urbe, Buenos Aires, e dessa maneira adentrarmos no espaço do “inferno verde”<sup>90</sup>. Muito provavelmente, Arlt deva a metáfora ao costarriquenho José Marín Cañas – que sintomaticamente escreveu seu célebre romance sem conhecer o Chaco. *El infierno verde*, de 1935, tematiza em chave de romance o conflito limítrofe entre Paraguai e Bolívia que desencadeou a *Guerra do Chaco*, entre 1932-1935. “*A un lado, el río. Debajo, la Ciénega. Al frente, hasta la muerte, el Chaco. Es como un gran pedazo de dolor.*”

No Delta do Arlt, nas idílicas fachadas e jardins da aristocracia, que, dito seja de passo, não merecem uma descrição pormenorizada por parte do seu olhar – mais um gesto quínico do narrador na busca de inibir vetores de poder –, está a assombração da morada do natural da ilha, o *isleño* ou o *carapachayo*<sup>91</sup>, como o definira oitenta e quatro anos antes Domingo Faustino Sarmiento.

Tantas maravillas no fueron creadas para dejarlas abandonadas a las alimañas. El sexto día de la creación de las islas, después de todas ánima viviente, apareció el *Carapachayo*, bípedo parecido en todo a los que habitamos el continente, solo que es anfibio, come pescado, naranjas y duraznos, y en lugar de andar á caballo como el gaucho, voga en chalanas en canales misteriosos, ignotos y apenas explorados, que dividen y subdividen el Carapachay en laberinto veneciano, nombre lógico que presta al país

---

<sup>90</sup> Embora seja menos provável, outra referência, neste caso anterior ao texto de José Marín Cañas, é a obra de Julian Duguid, de 1931, intitulada *Green Hell* e ambientada na Bolívia. No capítulo XXV, último do livro, o autor ensaia à maneira de colofão, uma resposta para um afamado boliviano que o increpou pelo título do livro. Escreve Duguid: “*QUITE lately a Bolivian of high repute reproached me with the title of my book. – “Green Hell!” A land where thirst is the order of the day, and insects whine through the forests in search of blood; here food is scarce, hardship a commonplace, and vampires prey upon the baggage animals. That, he said, was the impression that I should give.*” (DUGUID, 1931, p. 333)

<sup>91</sup> “*Carapachayo, -ya*” 1. Segundo o Dicionário RAE, “*capachayo/a*”: *m. y f. Arg. Antiguo habitante del delta del Paraná.* 2. *m. Arg. Leñador carbonero.*

los hombres que lo habitan, al revés de los otros países que dan su nombre al habitante, como de Francia francés, de España español. Aquí existía el Carapachayo, sin que hubiera Carapachay, que nosotros hemos tenido que inventar, ya que nos ha cabido el honor de ser el primer Heródoto que describa estas afortunadas comarcas. ¿Es anterior el Carapachayo al Carapachay, el contenido al continente insular? (SARMIENTO, 1857, pp. 19-20)

O olhar arltiano interessa-se pelo esqueleto inferior da casa, pela deterioração das ilhas, fruto da incessante lambedura das ondas que castigam os cais e roem as escadas, pela luta dos trabalhadores como uma cifra desafiante das cosmogonias precedentes instaladas no Delta. Com a mesma intensidade interessa-se pelo aparelho burocrático que pesa sobre os moradores: esse é o verdadeiro mal, “*el problema más serio*”.

He estado recorriendo las siete hectáreas que trabaja un joven isleño, cuya mano, revestida de una plancha de callosidad, produce, cuando la tocamos, la sensación de ser el casco de un asno. Pero sus palabras, ajustadas a la realidad, desmienten la tremenda deformación de sus brazos, que como las dos bielas de una máquina cavadora han reticulado la tierra, de treinta en treinta metros, de paralelos canales de drenaje. Con este joven adulto he conversado largamente de temas poco comunes, incluso el de la soledad espiritual que amarga la vida de muchos hombres y mujeres jóvenes del Delta, para los cuales la isla es, en cierto modo, una presión verde donde no se puede realizar el destino afectivo del individuo. Así me dice mientras vamos caminando bajo los guindos de fruta: –Nosotros sabemos que nuestros trabajos no serán nunca compensados ni valorados. Nosotros sabemos perfectamente que nunca seremos pobres ni ricos, sino que nos matendremos en el término medio económico que después de tremenda luchas

alcanzaron nuestros padres. Nosotros sabemos que, a menos de cuarenta kilómetros de Buenos Aires, estamos más olvidados que si viviéramos en el más perdido extremos del país [...] Nuestros problemas no pasan de siete, pero todos ellos son básicos para la existencia de una comunidad que en las mismas puertas de la Capital se siente bloqueada por los elementos más característicos de la incivilización. [...] Después de la lucha que involucra la conservación de nuestra vivienda, de nuestra isla, de nuestros plantíos, después de los inconvenientes que más dificultan todo género de comunicación y toda tentativa de educación, el enemigo más serio que en las islas afrontamos los pequeños y medianos productores son los especuladores. (ARLT, 2016 [1914], pp. 53-54)

Poderíamos arriscar que Arlt presenta a versão bárbara, aquilo que balbucia o Delta. O delírio do rio propicia o avesso do edênico *Carapachay*<sup>92</sup> de Sarmiento. Isso materializado nas

---

<sup>92</sup> *“Son las aguas el agente mas destructor que se presenta á nuestros ojos, sin que las rocas mas duras resistan á su accion disolvente, por lo que con sus avenidas, sus torrentes y sus ríos, concluirán por desbaratar todo el globo, si no les estuviere encargada otra obra de reparacion, depositando en lugares marcados las partículas terrosas que acarrearán consigo. Al confundirse sus raudales con el mar, los ríos encuentran una corriente inversa que perturba su marcha, y deteniéndolos á veces con la marea, haciéndolos desandar su camino, tienen que purificar sus aguas deponiendo el impuro limo que arrastran. En la boca de cada arroyuelo se forma un depósito que se llama barra, cuando aún no aparece á la superficie, y en los grandes ríos la barra se apellida delta, despues que se ha consolidado y levantándose lo bastante para quedar en seco. Entonces el río tiene dos embocaduras por los dos costados del triángulo, y sucediéndose nuevas deltas, estas embocaduras varían el número y direccion de las bocas de los ríos. Contábasele al Nilo siete bocas, tiene otras tantas el Mississipi, y cada una de estas grandes arterias del movimiento visible de las aguas y de la tierra, es un largo drama de luchas, de despojos y de conquista. El hombre cubre hoy con sus ciudades y*

diárias tentativas de expulsão do paraíso, na fúria titânica do homem contra uma natureza implacável que resiste, de maneira análoga, aos habitantes que pretendem domesticá-la. À “gênese” em chave deltaica, tanto quanto os toques incásicos do vime na terra feitos por Sarmiento, sobrevém o olhar de Arlt e sua versão apocalíptica plasmada nas águas-fortes do Delta bonaerense. Segundo o autor de *Facundo*: “*conocidas las islas del Paraná en su adaptabilidad a la producción agrícola y silvana [...] faltaba que el hecho aislado se hiciese un hecho general, y que a la plantación ensayada aquí y allí sucediese la invención de un país [...]*” (SARMIENTO, 2015). A perturbadora cosmogonia arltiana de começos de 1940 funciona mais do que como um antídoto, como um *phármakon*, isto é, a exibição de uma aresta peçonhenta da vida nas ilhas, que colide com a cura idílica e eugênica do *Carapachay* sarmientino de 1857. Sintomaticamente, essas duas línguas outorgam um novo interstício de sentido para ambos textos: Barbárie e Civilização coagulam na mesma terra, na mesma água. Lampejos de um desejo barrento. Barroso.

Curiosamente Arlt sai em defesa do homem que mora na ilha, do *carapachayo*. O escritor afirma que o ilhéu não é um selvagem. Porventura, haveria uma espécie de “civilização” dentro do que comumente somos movidos a entender como bárbaro ou selvagem? Que nos aponta o “bárbaro” com a sua onomatopeia, além de proferir uma impossibilidade? Âmbito do ininteligível. Único espaço legítimo do outro. A barbárie da civilização é a potência do ordinário e a sua invenção do cotidiano, diríamos com Michel De Certeau (1994 [1990]).

É interessante observar que existe em Arlt cronista um olhar magnetizado por uma disposição que poderíamos denominar, a falta de outra definição, de “litoral”, noção concebida por Jacques Lacan (2003 [1971]) no já no começo do seu texto *Lituraterra*<sup>93</sup>: “Essa palavra legitimada pelo Ernout et Meillet: *lino, litura, liturarius*, pelo jogo com que nos sucede fazer broma: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido” (2003 [1971], p. 15). Porque não

---

*campanias labradas las deltas del Egipto, del Indo y del Ganges. Venecia está fundada sobre las islas de la delta del Adige y el Po* (SARMIENTO, 1857, p. 17).

<sup>93</sup> Cf. LACAN, J. *Lituraterra*. Em: LACAN, J. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1971], pp. 15-25).

se trata tão-só de se debruçar ao/desde o limite quanto fronteiroço, na beira, exercício que confinaria os espaços a uma cisão ilusória, a saber, às dimensões do “próprio” e do “outro”, mas pelo trânsito nas margens, ora nos rios, ora nas ruas. No *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* de Ernout et Meillet, que estimulara o Lacan a ensaiar, entre outras coisas, sobre a paradoxal condição “litoral”, na entrada para o verbete “*litus*” podemos ler a distinção que o autor faz entre o “litoral” e a “beira”, a saber, entre confusão e limite: “*Diffère de ripa « rive d' u n fleuve », ôra « rive d'un lac » et ne s' emploie pour ces mots que par extension de sens. Cf. Lôfstedt, Coniectanea, 86 sqq. Ancien (Enn.), usuel ; mais concurrencé dans la langue populaire par ripa*” (ERNOUT; MEILLET, 2001 [1931] p. 364).

Desde esse confuso promontório, um Arlt observador bordeia com o seu olhar e rasura com a sua escrita. A leitura do tempo e o espaço feita pelo escritor argentino funciona, a rigor, no litoral – o que não significa limite – entre o espaço próprio, que emerge sempre em um âmbito *alter* que o perturba. Quer dizer, nas águas turvas dos rios do Prata e Paraná, nesse indecível que convoca toda “litura” como borda e sujeira. Em um mundo-imundo jaz toda uma dinâmica que não pode deixar de oferecer mais do que impurezas em meio de uma confusa procedência. Toda margem é contaminada pelo contato que a extrema, faz dela a condição de borda, e, conseqüentemente, a des-borda. Profusão de in-mundície. Essa é a abertura a uma zona anfíbia, *barrosa*. Um discurso que funciona como cópia de impurezas, escórias que atingem e projetam um olho travestido; revessos e avessos dos exames de transparências feitos pelos viajeiros e cronistas de antanho; das arquiteturas de janelas sem máculas onde tão-somente multiplicam-se contemplos de uma superfície fadada ao reconhecível.

O linho seria a cifra possível desse outro que me (dis)com-forma, que se lavra no interstício móvel. Aquilo que se funde com suas (im)próprias e incessantes lambeduras, em um espaço “imundo e familiar”: porque nunca é tão-somente aquático o que aterra, nunca tão-só terrestre aquilo que esteia.

Uma manifestação desse outro – não apenas corporizado na letra de uma “carta de leitor”, mas como um efeito de leitura<sup>94</sup> – apareceu no ano 1933, na cidade de Paraná, no mesmo momento em que Roberto Arlt visitava a pequena urbe entrerriana. Ignoramos se o cronista alcançou ler o desencargo de Vyza, nome ou pseudônimo da leitora que assinou o breve texto que increpava tanto o olhar, quanto a escritura desse olhar feita por Arlt. O indício que outorga verossimilhança à disputa de olhares entre cronista e a leitora Vyza é, justamente, o nome dela, que ressoa na importante comunidade eslovena assentada na Provincia de Entre Ríos, Argentina. Desde o mesmo suporte que escrevia Arlt, uma leitora põe em tensão não apenas o seu aparelho escritural, mas um decidido apelo do “interior” geográfico e sociocultural diante da vontade totalizadora do exterior, da grande urbe. Vyza, desde um espaço subalterno – mulher do interior – acaba colocando em jeque um olhar que, ainda desde as margens, exhibe uma série de resabios produto da centralidade urbana e sua prepotência capitalina.

Señor Roberto Arlt: Soy mujer y como mujer, observadora, exageradamente observadora. Todo lo que usted vio lo veo yo, pero bajo otro aspecto. Usted miró, pero no vio bien lo que Paraná tiene de bonito y exageró lo que pudo haberse perdonado ante tantas bellezas. Por ejemplo, vio usted sólo las casas de colores chilones, como les pasa a las criaturas atraídas por los tonos vivos, en cambio no dice que existen edificios modernos, de los cuales es está llena la ciudad, con sus frentes uniformados en color gris, tristes, del color de la edificación de Buenos Aires. ¿Y qué me dice de los carritos tirados por «caballos petizones y cabezudos de enormes cabezas»?... Esos son burros, señor, los caballos de aquí son como todos los caballos. Y las casas de comercio de calle San Martín, ¿dónde se a metido usted? No hay casas fundadas en 1900 en donde despache el

---

<sup>94</sup> Na última parte do trabalho retomaremos este “efeito de leitura” como cifra dos novos protocolos de leitura a partir da leitura/escritura em Internet.

padre viejo y el hijo. Lo han engañado miserablemente, comerciante viejo tiene sus hijos en la Universidad o recios de doctores. ¿Y de los bigotes qué me cuenta? No los usa nadie, señor. Yo creo que al verlo a usted se los han puesto postizos para farrearlo. Créame señor Arlt: las castañas se conocen sólo en España. Aquí no se comen en los mostradores. En cuanto a la casa de óptica no le digo nada, tiene usted razón. El dueño debe estar enojadísimo con usted como también lo están las chicas de Paraná a quienes usted no les dice nada, sin duda por no ponderarlas, aunque a la hora en que usted ha circulado estarían durmiendo, descansando de oír a Carlitos, a Parra, a Olinda, a los Ratti, a Iris, como en Buenos Aires. Usted no ha circulado sino a la hora de las ferias francas, y con razón lo han hecho creer que el tranvía espera cargar el tanque de aire. A esa hora la gente es muy chistosa, como en todas partes. No sea ingenuo, no crea, el tranvía esperaba su horario. Tampoco en mi vida he visto, y discúlpeme que lo contradiga, que suba gente con la cabeza envuelta en pañuelos y que suban pavos. Los únicos pavos que suben no tienen plumas. Aquí usamos mucho el tranvía, pero todas llevamos en nuestras cabezas el sombrerito del último grito de la moda, como la gente de Buenos Aires. Usted no ha visto mujeres; sólo se ha fijado en las chinitas patas sucias; ¡qué raro en una ciudad tan limpia! En cuanto a la descripción del Parque Urquiza no peca de elogiosa, como usted cree. No encontró nada malo que decirle, pero lo que sí es una injusticia [es] que hable usted del Cristo de la Catedral que está bendiciendo la ciudad, por eso la vida es tranquila y los habitantes buenos y es por eso que usted pasó a Hernandarias con vida. Sin embargo, señor don Roberto Arlt, usted perdió una oportunidad y ya que es tan criticón debió haber dado una vueltita alrededor de la estatua del general San Martín y hubiera mirado y visto el bronce del sargento Cabral,

¡y allí sí que lo perdono! Es inútil: usted conserva el espíritu predispuesto, como buen porteño, contra nosotros, pero acuérdesese que seremos siempre muy buenos y bravos entrerrianos. Ahí va un versito que aprendí cuando era niña; de esto hace como treinta años: No me gustan los porteños / porque son pura pintura / me gustan los entrerrianos / porque pintan y maduran. (ARLT, 2015 [1933], pp. 39-40)



## ORIENTALISMOS

### O culto do oculto: As ciências ocultas na cidade de Buenos Aires

*Yo soy un civilizado,  
pero aún creo en el embrujo.*

Roberto Arlt

*En los trópicos de  
Oriente suele mezclarse a la  
contemplación, no sé qué terror  
de cosa indomable.*

Ricardo Güiraldes,  
*Xaimaca*, [1917] 1923.

Não seria inviável pensar que aquela “*orientação*” referida por Roberto Arlt quando tinha apenas vinte anos “[...] *la inconsciente elaboración de aquel Oriente de quimera, abrió en mi cerebro una grieta, [...] vi todas las hipnóticas monstruosidades, ante las cuales hubiera sido impotente el perfume de la flor de eleboro*” (ARLT, 2014 [1920], p. ) acabaria não apenas como uma motivação incessante que perpassaria o grosso da sua produção literária, mas também como uma poética e um percurso que animaria a sua *effigie* múltipla, a saber, os semblantes de escritor-cronista-dramaturgo-inventor. Neste texto de 1920, desatendido por grande parte da crítica, embora incluído sugestivamente na edição de Losada de 1998 das *Aguafuertes completas*<sup>95</sup>, a operação arltiana reside na “des-ocultação” de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Esse gesto trabalha, desde nossa perspectiva, em sintonia com um tipo específico de ironia, entendendo-a como aquela que, para Isaiah Berlín:

[...] está basada en una burla contra cualquier forma de convención, de estabilización, de «congelamiento de la corriente de vida» [...] Lo que el concepto de ironía indica es – en opinión de Berlín – que a toda afirmación

<sup>95</sup> Cf. ARLT, R. **Obras**. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 1998.

considerada verdadera le corresponden otras afirmaciones contrarias y también verdaderas” (BERLIN apud VIÑAS-PIQUER, 2002, P. 276).

Além disso, consideramos que a poética de Roberto Arlt transita constantemente dentre, ao menos, duas variantes da *εἰρωνεία* ou fusionada nas duas, a saber, meioses<sup>96</sup> e auxeses<sup>97</sup>. O curioso do movimento mencionado é que não procura, em momento nenhum, revelar alguma face oculta. Des-ocultar, na literatura, não pode ser outra coisa que o ato de desnudar cobrindo, “fingindo” desnudar, o que (não) é uma “mentira”<sup>98</sup>. Isto equivale meramente à disposição de um constructo, um artifício. Ecoará, uma década depois, no engodo perante a primeira saída do país de Roberto Arlt, com o motivo das “duas mudas de roupa” a caminho das cidades de Montevidéu e Rio de Janeiro. A ironia de Arlt ao expor suas vestimentas equivale a coagular semblantes, ora trajes, chapéus e calçados esfarrapados para ligar-se à periferia, ora trajes imaculados para dissolvê-los na alta sociedade. Invariavelmente, o que se pretende, além do escopo da máscara, é validar um artifício; introduzir uma moeda falsa no circuito social, ou melhor ainda, reajustar os fios da urdidura social reduzindo-a à (re)velação de uma trama. Em definitiva, o único espaço que nos horizontaliza é a rua, como escrevia João do Rio.

Inicialmente, o narrador expõe as causas pelas quais teria sido motivado a se aventurar ao Ocultismo. Salientamos que, muito frequentemente, as crônicas de Arlt despontam seu périplo a partir dos pre-textos que a levaram ao terreno escritural. Os motivos são, na grande maioria das vezes, mundanos, quer isto dizer, no caso de Arlt, do âmbito interior-exterior. Constitui-se, assim, o caso de uma sutura que exhibe um espaço êxtimo. Além disso, essa operação trabalha não só como horizonte de expectativas do leitor, mas como golpe de efeito para convocar uma verossimilhança sucessivamente instável desde a primeira linha. Neste aspecto específico, o prelúdio da crônica está

---

<sup>96</sup> **meiosis**: atenuación que rebaja exageradamente la importancia de algo que en verdad la tiene. Véase su entrada respectiva.

<sup>97</sup> **auxesis**: lo opuesto a la meiosis, tipo de hipérbole irónica que confiere una importancia desusada a algo trivial o despreciable.

<sup>98</sup> Do lat. *Mens, mentis*. Cf. Ensaio sobre a mentira (ANDERSON-IMBERT, 1992)

conectado com uma mistura mutável dentre as quais raiam vida e literatura. Não significa isso que existam correspondências unívocas entre literatura e vida / vida e literatura, ou um certo tipo de dependência entre esses ambientes. Observemos alguns exemplos:

¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger. (ARLT, 1920)

Não podemos deixar de ressaltar, a menos que esqueçamos que o texto em questão data de 1920, o motivo prolífico e paradoxal da “perda” para toda a produção de Roberto Arlt. Ela, sem sombra de dúvidas, agenciará, inclusive, aquilo que se consideraria corriqueiramente de “extraliterário”. Por outra parte, a nossa leitura funciona longe de pensar “*As ciências ocultas...*” como um texto “estranho”, como um desvio ou isolamento da produção arltiana toda, ou também como uma tentativa de erosão ou, no máximo, um aniquilamento das artes ocultistas, seguindo à leitura que faz a professora e crítica argentina Laura Juárez:

Este artículo de 1920, que se propone como objetivo deliberadamente explícito demostrar y desenmascarar las mentiras que están en la base de la teosofía y el ocultismo, fue escasamente atendido por la crítica, y en general se lo consideró algo extraño y aislado dentro del conjunto de la obra arltiana. (JUÁREZ, 1997, p. 1).

O que advertimos, em primeira instância e inversamente, com a exposição da *biblioteca oculta* que ostenta o jovem Arlt – leia-se, insistimos, como des-ocultação – é, além de uma avidez excêntrica amedada via conhecimento marginal, um exórdio dos protocolos de leitura/escritura porvindouros, um indiciário anômalo, uma afinidade pelo desvio dos cânones estabelecidos, uma introdução de elementos “paranormais” em um cenário

sociocultural positivista e incipientemente cosmopolita. Inclusive, além do mais, um detalhe quiçá menor, mas muito significativo da filigrana revelada pela amostra do monstro oculto, é a exibição de um contato com os estantes de uma biblioteca de difícil acesso para um jovem proletário de vinte anos no começo do século XX. De sorte que a instalação pseudo-erudita destes textos citados por Arlt, apesar da brevidade manifesta, atestam antes do que uma pretensão enciclopédica, uma pulsão devoradora de libros, assim como a extravagância do título da publicação. Além disso, tais referências denotam uma circulação mais do que restrita, e expõem não apenas um contato incomum com um extenso corpus de “literatura amaldiçoada”, acossada e perseguida, exceto se esquecemos que o Positivismo foi, de alguma maneira, a atualização dos diversos exercícios e tecnologias condenatórias às filosofias e práticas esotéricas ao longo da história. Ou seja, o antídoto para “desocultar o oculto”, consiste, antes de mais nada, em uma “maquinação” (*cogito*) que não descarta o pesadelo como fenda para dar curso, inclusive à denúncia desses filósofos delirantes que imantam sobremaneira a atenção do jovem Arlt, e cuja sobrevivência perceberemos ao longo de toda sua produção literária.

### De um orientalismo que não será de Arlt?

*Puede ser atractivo: el ir en paralelo, el converger dos líneas en un ángulo, etc., el arabesco de la línea que como en broma toca de vez en cuando a otra línea recta para de inmediato despegarse de ella.*<sup>99</sup>

Friedrich Nietzsche.

Ela se assemelha a uma monograma que condensa o nome em um arabesco que

---

<sup>99</sup> Em: NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos póstumos**: volumen II (1875-1882). Madrid: Tecnos, 2008.

possui uma significação enquanto ornamento.

Sigfried Kracauer, *O ornamento da massa*.

O poeta e crítico cubano Severo Sarduy, em seu livro de poemas *Big-Bang* (1999 [1973]), (fig. 24) onde *ποίησις* e *τέχνη* interferem-se desde o caligrama até a enciclopédia astronômica, escreve um texto a duas colunas – em dois corpos ou como um mapa estilizado no qual o olhar pode se deslizar simplesmente pelo vazio central. Ao final, quem sabe se funciona como um interminável *ritornello*, que abrevia em um *corpus*, muito menos como um desfecho, do que um corpo que reclama a volta ao sonho.

Quiçá à suspensão de um pensamento cuja dicotomia presumível estimularia qualquer leitura taxonômica, onde Oriente e Ocidente estão barrados desde “um início”, *da capo*. Valeria aqui lembrar da observação de Silvia Nagy-Zekmi, via Edward W. Said:

“[...] el orientalismo no sólo «produce» (discursivamente) el Oriente (conquistado y oprimido), sino que también el Occidente «imperial», promoviendo discursos de auto—conocimiento, porque cada cultura requiere de un «alter—ego» diferente, ya que esta misma diferencia sirve de base para la autodefinition” (NAGY-ZEKMI, 2008, p. 13)

De maneira semelhante e frequente tem se experimentado, por parte dos intelectuais, equações de pensamento nas quais intervêm como fator principal o Ocidente, e cujo resultado de uma operação aparentemente simples exibiria um dos semblantes do Oriente. Vale aludir aos textos e às conferências do professor Axel Gasquet (2007)<sup>100</sup> cujo interesse central versa sobre o “orientalismo hispano-americano”. Gasquet observa, muito pertinentemente, que os intelectuais latino-americanos teriam importado da Europa tal exercício “*a la mode orientaliste*”, mas

<sup>100</sup> Cf. GASQUET, A. **Oriente al Sur**: el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

com uma diferença determinante, a saber, que a temática oriental foi rapidamente reelaborada no denominado Novo Mundo.

Em outras palavras, se tentássemos fazer um molde do Ocidente, o “negativo” teria as formas do Oriente. De forma que, a cultura ocidental se apresenta, não sem uma curiosa “álgebra”, que Edward Said elencou no seu ensaio *Orientalism* (1990 [1978]), como uma positividade, uma presença, uma razão, um *a priori* – ergo um *a posteriori* – da operação. Essa manobra colocaria em Oriente uma sorte de delírio, um arabesco antes da presença do Ocidente como *perceptor* da sua condição? O Oriente é, assim, o delírio do Ocidente. No entanto, de que maneira se dá esse jaez?

### Oriente-ocidente: o arabesco como cifra do monstro

Como expusemos anteriormente, nas primeiras produções, a saber, *Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires*, de 1920, já existe uma atmosfera que poderíamos chamar de “proto-orientalista” na exibição dessa “*inconsciente elaboración de aquel Oriente de quimera [...]*” (ARLT, 2014 [1920], p. 20). Contudo, as orientações artísticas estão inelutavelmente conectadas com a esfera do monstro. As crônicas esboçam-no no espelho, ou seja, “especulam” os semblantes dos homens e mulheres “devotos” e “vítimas” da promessa positiva de progresso, da sua organização, do seu disciplinamento. Contudo, o desligamento de um “*ethos*” particular religa vários outros, desde o que poderíamos denominar uma lógica do “arabesco”<sup>101</sup>, uma voluta que ensaia cartografias possíveis para sortear os interstícios propiciados pelas ânsias cosmológicas, capitalistas, civilizatórias, hegemônicas. Pensamos a introdução do “arabesco” (fig. 25) como elemento pictórico que a partir de sua linha indómita manifesta-se como puro significante, quer dizer, como pura *δύναμις*. Um movimento que, como a proliferante voluta barroca, vem a tentar cobrir todo o que se apresentar como vazio – leia-se *horror vacui* ou encontro com o *real*. Lembremos, também, que o arabesco, no que se refere às artes plásticas, caracteriza-se pelo entrecruzamento de linhas ou

<sup>101</sup> Segundo o *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* Joan Corominas: “s.m. Del it. *arabesco* íd., deriv. de *arabo* -árabe, por ser este adorno característico del arte musulmán, que no admite representación de imágenes. (COROMINAS, 1983)

outras figuras, assim como também – e mais do que sugestivamente –, pela *ab-sens* da figura humana. A figura também existe no âmbito do *ballet* (fig. 26), onde a plasticidade do gesto das extremidades, em nosso entender, afeta com o seu disfarce a hegemonia da cabeça como elemento metonímico da figura humana, que acaba por reduzi-lo a um puro artifício. O prodígio cresceria limitado pela máscara moldada por Ocidente – cuja etimologia, *occidere*<sup>102</sup>, partilha junto com “ocasião” e “ocaso”. Daí que essa “queda”, “corte”, “perda”, “morte”, a finitude ocidental como cifra que perpassa o âmbito solar e transfere-se a Oriente, volta – a força do seu recalque – como o seu magnífico bestial. Somente que nos seus vincos, ao se des(d)obrar, tornaria visível uma imagem que excederia o seu estigmatizante artifício herdado. Isto é nada menos do que o monstro arltiano, advertido por César Aira (1993) e as suas múltiplas manifestações, tanto as suas diversas cabeças quanto as suas decapagens, porque uma incessante proliferação – assim como uma persistente falta, convoca à raridade<sup>103</sup>. Significa isto que para Arlt esses vetores de Oriente aglutinam-se na esfera do teratológico, seja pela abundancia, seja pela falta.

Recuperamos aqui o diretor do jornal “*El Mundo*”, o orientalista Carlos Muzzio Sáenz Peña, sintomaticamente, tradutor das *Rubaiyats* de Omar Khayyam à língua castelhana em 1914. A condição “orientalista” de Peña não se apenas pelos títulos de suas obras, dentre elas: *El misticismo en los poetas persas*; *Cortos poemas de Rabindranath Tagore*; *Los poemas de Kabir*; *Las veladas de Ramadán*; *Los apólogos de Ferid Ed-Din Attar*, mas

---

<sup>102</sup> Segundo o *Dicionário Porto Latim-Português*, para o termo “*occidere*”: “Del lat. *occido*<sub>1</sub>, -is, -ere, -cidi, -casum (ob. *cado*) v intr l. cair por terra, desmoronar-se; *arbores occidebant*, Liv. as arvores caíam por terra; 2. cair morto, morrer, perecer, sucumbir; *occidit a forti Achille* Ov. sucumbiu sob os golpes do forte Aquiles; *plane occidimus* Cic. estamos completamente perdidos; 3. pôr-se (o Sol); 4. ser aniquilado, desaparecer. desvanecer-se (a esperança). *occido*<sub>2</sub>, is, ere, occidi, *occisum* (ob. *caedo*) v. a l. Cotar, abater; 2. matar, assassinar, aniquilar; se *occidere* Cic. suicidar-se; 3.[fig.] importunar, maçar, fatigar.” (DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, p. 464)

<sup>103</sup> Del lat. *rarus*. O *Dicionário etimológico Ernout-Meillet* indica: “*rarus*, -a, -um: que apresenta intervalos ou interstícios [...]; escasso, espaçado, poroso; et par suite “*épars*”, de onde “*isolado*” et “*raro*”. Opõe-se a denso (ERNOUT; MEILLET, p. 997) tradução nossa.

também abertamente na seguinte Introdução à sua tradução das *Rubaiyat*:

Quando visita que hice a la *Bodleian Library*, de Oxford, en 1908, tuve ocasión de tener entre mis manos los manuscritos más antiguos de las RVBAIYAT, no abrigaba, entonces, el más pequeño propósito de emprender la traducción de la obra de Omar-al-Khayyam. Más tarde, hallábame pasando una temporada en la vieja ciudad de Boston (Estados Unidos), y allí tuve ocasión de conocer al Sr. Pershad Bala Mathur, natural de Calcuta. Mis aficiones a lo exótico y a todo lo se relaciona con los países orientales, hizo que cultivase asiduamente, su amistad, y llegásemos en breve de tiempo a ser buenos amigos. (MUZZIO SÁENZ PEÑA, [1914] 2004, p. 27)

É importante dizer que a tradução do intelectual argentino<sup>104</sup> foi feita desde o inglês<sup>105</sup> ao castelhano, já que ele não dominava

---

<sup>104</sup> A erudição de Sáenz Peña foi celebrada inclusive pelo poeta chileno Vicente Huidobro. Em uma entrevista publicada no jornal chileno *El Mercurio*, Santiago, 31 de agosto de 1919, intitulada “*Conversando con Vicente Huidobro*”, o poeta chileno responde à pergunta do jornalista Ángel Cruchaga Santa María se alguém tinha intuído o criacionismo na América antes da sua viagem para a Europa. Huidobro responde: “*Solamente Carlos Muzzio Sáenz Peña, crítico argentino, que leyendo, en 1916, mis versos vio claramente nuestras tendencias futuras.*” (HUIDOBRO, 1919, p. 4)

<sup>105</sup> “El Sr. Muzio Sáenz Peña forma parte del *Omar Kayyam Club of America*, que tiene su asiento en Boston, la estudiosa ciudadela puritana y que está consagrado a estudiar la obra y consagrar la memoria del poeta persa, siendo, junto con las asociaciones similares de Inglaterra, un testimonio de la gran boga alcanzada por éste en los países de habla inglesa. El Sr. Muzio Sáenz Peña ha podido conocer a fondo toda la bibliografía producida acerca del cantor de Nishapur, que es por cierto es extensísima, y ha tenido en sus manos manuscritos de las más antiguas copias de las RUBAIYAT. [...] La versión que tenemos a la vista ha sido hecha de acuerdo con una

o árabe. Contudo, embora ele celebrasse e tomasse como referência a versão do inglês Edward FitzGerald, a mais afamada do Ocidente, Muzzio Sáenz Peña achava que alguma coisa se perdia no caminho ao inglês. A versão do orientalista argentino trabalha “à escuta” do texto omariano de acordo com um dos prefácios à edição de 1914, onde Álvaro Melián Lafinur afirma:

“La versión que tenemos a la vista ha sido hecha de acuerdo con una copia litografiada de los manuscritos persas y con la ayuda de un hábil intérprete que vertió al inglés literalmente las frases de Omar, dándoles luego el Sr. Muzio Sáenz-Peña la correspondiente forma en nuestro idioma. Supera, pues, esta labor, por lo que respecta a su fidelidad al original y asimismo por lo que hace a su integridad, a las versiones fragmentarias que contienen ciertas obras sobre la poesía persa y aun a la que hace algún tiempo apareciera en *Renacimiento*, de Madrid, procedente de la traducción inglesa de Fitz Gerald. [...] Su esfuerzo paciente de estudioso merece la aprobación de cuantos aman penetrar en los exóticos jardines de la poesía oriental, tan llena de raros y sugestivos encantos.” (LAFINUR, 1994 [1914], pp. 19-20)

Acaso Muzzio Sáenz Peña teria transferido o seu desejo orientalista e instado o jovem Arlt a se aventurar, veladamente, em espaços novos na busca do outro? Teria Arlt deliberadamente assumido esse desejo do outro, sendo assim levado por ele? Ou era o desejo do leitor que alimentava essa busca? “O desejo é [sempre] o desejo do outro”, como nos apontaria Jacques Lacan via Alexander Kojève (2002). De qualquer modo, é possível afirmar que a pulsão de qualquer um desses desejos parece movimentar as engrenagens desse mecanismo de escritura em Arlt. Potente no “contraponto” interior-exterior, de maneira lucrativa ou simplesmente movimentada por seu “humor”, sua voz

---

copia litografiada de los manuscritos persas y con la ayuda de un hábil interprete que vertió al inglés literalmente las frases de Omar, dándoles luego el Sr. Muzio Sáenz Peña la correspondiente forma en nuestro idioma. (LAFINUR, 1994 [1914], p. 19)

se faz paralela à melodia que escuta, olha, lê, ou se afasta violentamente como golpe de efeito para ressignificar a impossibilidade de acesso ao outro. Mas até mesmo esse limite é recuperado como um artifício para atrair seus leitores. Lembramos que à época das primeiras viagens ao exterior instadas pelo diretor do jornal *El mundo*, Arlt tinha publicado *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920), *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) e uma boa quantidade de crônicas portenhas (1928-1930). Teria Muzzio Sáenz Peña advertido com admiração qualquer coisa de “atramento”<sup>106</sup> na poética arltiana, aquele brilhoso e escuro inconfundível do escritor de *O brinquedo raivoso*? Percebemos que Arlt aventura uma paleta imantada pelo viés orientalista muito, ainda sem tê-la planejado – porventura desejado. Daí que os “arabescos” arltianos excedem a forma “humana” a ponto de torná-la instável, suscetível a uma força difícil de classificar. Esse processo ecoa em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, de Giorgio Agamben. Em seu texto, o filósofo ensaia especificamente sobre a poesia moderna, mas é possível estabelecer outras conexões entre o que o autor infere sobre a obra do artista re(con)duzida à coisa, ao objeto, ao arabesco e que afeta decorrentemente a máscara do artista, reterritorializada, mais uma vez, ao terreno do in-humano:

“Depois de ter transformado a obra em mercadoria, o artista joga agora também sobre si a máscara desumana da mercadoria e abandona a imagem tradicional do humano. O que os críticos reacionários da arte moderna esquecem, quando denunciam sua desumanização, é que o centro de gravidade da arte nunca residia, no caso das grandes épocas, artísticas, na esfera humana”

Lembremos que o arabesco, no que se refere às artes plásticas, caracteriza-se pelo entrecruzamento de linhas u outras figuras, assim como também, e mais do que sugestivamente, pela ausência da figura humana. Acaso essa *absens*, esse abandono

---

<sup>106</sup> Em referência a Apelles de Cós. Cf. PLINIO, O VELHO. "História natural. (Livro 35)". Trad: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86.

de “sentidos”, não seja outra coisa que o advento do delírio: uma re-territorialização de sensações entrecruzadas que, nessa “letra ruim”, conectaria um outro comparecimento, a saber, a ocorrência do monstro na poética de Arlt. Com efeito, os textos arltianos são imantados pela sedução, em outras palavras, pelo desejo paradoxal que “afasta para si”; uma *τέχνη*, que poderia ser lida em chave de “invenção” e a traição<sup>107</sup>. Curiosamente, uma série de elementos constitutivos que ressoam na “arquitetura orientalista” montada por Ocidente que Edward W. Said detectaria e publicaria em 1978, na sua obra “*Orientalism*”.

O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. [...] Oriente ajudou a definir a Europa (ou Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. (SAID, 1990 [1978], p. 13)

Caberia nos perguntarmos neste ponto se, além de cooperar visivelmente ao discurso “orientalista” por meio das descrições feitas por Roberto Arlt nas águas-fortes africanas – e nas produções posteriores a esse contato – esses “discursos do outro” suscitam leituras de algum outro aspecto. Primeiramente seria preciso dizer que o “orientalismo” que enquadraria esse corpus de textos arltianos, segundo Said, é aquele que exibiria “um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e [...] “o Ocidente [...], descrições sociais e relatos políticos do Oriente, dos seus povos, costumes, “mente”, destino e assim por diante” (1990 [1978], p. 14). No caso de Arlt, estimamos que há momentos de um orientalismo que colabora, por uma parte, com essa “imaginação do oriental”, mas que – e fundamentalmente – é arrasada junto

---

<sup>107</sup> Minha dissertação de mestrado (COSENTINO, 2012), que não abordou nem sequer sugeriu as possíveis vinculações com a temática orientalista, acabaria apontando, muito mais do que que sintomaticamente, essas filiações bastardas.

com o recorte que o cronista faz nas suas contemplações. Como já vimos no périplo africano de 1935, aquele Oriente fílmico<sup>108</sup> que Arlt exhibe de maneira constante, além de servir como referência imediata para estabelecer o seu contraponto, se estilhaça diante da experiência cara a cara com o cotidiano marroquino. O alvo do olhar arltiano é um dispositivo que põe em tensão qualquer exotismo imaculado. A materialidade com a qual trabalha o cronista é feita de espiões, vendedores, guias de turismo, mulheres e homens do mercado, etc.

Por outra parte, o professor Axel Gasquet – quem dedicou a parte final do seu livro *Oriente al Sur* ao ensaio intitulado “*La ficción morisca y africana de Roberto Arlt*” – pensa que a viagem do cronista argentino fora do âmbito sul-americano é importante “[...] porque desloca el binarismo del Occidente civilizado y el Oriente bárbaro” (GASQUET, p. 271).

---

<sup>108</sup> Cf. FONTANA, P. Arlt va al cine. Buenos Aires: Libreria, 2009.

## MELANCOLIAS, A MODO DE CONCLUSÃO: DA RE-VOLTA DE CRONOS AOS DELÍRIOS ARLTIANOS

*Con todo, el exterior es interior, es el espaciamiento de la dis-posición del mundo es nuestra disposición y nuestra comparecencia.*

Jean-Luc Nancy

*[...] cuando las horas bajan, el día es vidrio sin sol.*

Luis Alberto Spinetta

Essa conclusão é determinada fundamentalmente por um movimento de retorno. Se, durante nosso estudo, nos propusemos a ler os textos de Arlt sobre o signo de Kairós, trazendo-os a uma outra temporalidade, agora é Cronos, em sua paciente re-volta, que nos devora, reincorporando-nos ao tempo da história. Embora possa deixar-se ser suspenso pelo delírio, o cronista sabe que quem sustenta seu ofício é seu próprio tempo. Como vimos, o deleite de traçar a máscara inacessível do Outro recai, ainda que não deliberada, na imagem sempre fugidia do “próprio”. Um objeto cuja perda confina o sujeito a uma sorte de melancolia. De fato, esse “mal-estar” pode ser lido tanto nas crônicas portenhas, quanto nos romances e até, inclusive, nas obras de teatro escritas por Arlt. É justamente por conta dessa afinidade interior-exterior que o escritor argentino consegue erigir o monstro no momento propício para assim detonar vastamente seu arsenal. O discurso elaborado pelo escritor para falar/ser falado do/pelo/via exterior parte da instabilidade que já experimenta em Buenos Aires. Uma amostra disso são as polêmicas vertidas em “*El idioma de los argentinos*”, por Jorge Luis Borges em 1928, e por Arlt na *água-forte* de 17 de janeiro de 1930. A crítica de Borges e Arlt no texto homônimo – como diria Fernando Sorrentino, “as paralelas se

tocam”<sup>109</sup> – é mais um sintoma dessa busca convulsa, desse objeto a chamar argentinidade<sup>110</sup>. No entanto, em Arlt, o peso do envoltório da viagem, do enviado ao exterior, do afastamento geográfico e cultural, das cartas de recomendação, da possibilidade de olhar o outro através do calibre do seu “pequeno canhão” escritural acaba traçando um semblante a mais, mais uma máscara, mais uma outra voluta do discurso. A escrita de Arlt ocupa de maneira precursora o lugar do estrangeiro, já na imantação pelo “fora” e na sedução pelo “estranho”, já no interesse pelo esotérico – no caso, na extroversão desse conhecimento “de dentro”, “interno”, “ma-quinico” – desde a sua primeira grande água-forte portenha: *As ciências ocultas na Cidade de Buenos Aires* de 1920. Isso abonaria a ideia de que o escritor argentino já fazia parte de um “fora” ainda que dentro do seu suposto espaço geográfico. Quem habilita essa intuição é o ensaísta alemão Georg Simmel, que problematiza o conceito de estrangeiro – em contraposição ao nômade que chega hoje e parte amanhã – como aquele que chega hoje e amanhã permanece. Arlt se enquadra nessa categoria, daquele que ainda não superou a ausência de vínculo própria do ir e vir, e cuja posição está essencialmente determinada pelo fato de não pertencer, desde sempre, a uma circunscrição específica. Portanto, como lembra Simmel, trará inelutavelmente consigo qualidades que nem procedem, nem podem proceder a tal determinação. (SIMMEL, 2012 [1908] p. 21). De maneira oblíqua e sintomática, esse “chegar e ficar”, condição da estrangeira simmeliana, confirma um dos “temores” de Roberto Arlt como enviado ao exterior:

A medida que se viaja se experimenta la desesperación de no poder vivir simultáneamente en cincuenta partes distintas, con cincuenta cuerpos y un solo cerebro. Más. Más. El hábito de viajar despierta una insaciabilidad de paisaje, necesidad compuesta de llegar y partir, y un solo miedo: quedarse. (ARLT, 1999 [1935], p. 173)

---

<sup>109</sup> SORRENTINO, Fernando. Borges y Arlt: las paralelas que se tocan. **Anthropos: Boletín de información y documentación**, n. 142, p. 129-133, 1993.

<sup>110</sup> Cf. (NANCY, 2006, p 29).

Muito possivelmente o “medo de ficar” no espaço *Autre* – acaso o sintoma que melhor ilustre o jogo ambivalente da estrangeiragem arltiana – seja o encontro *tête-à-tête* de Arlt cronista com o “monstro”. Se o Outro (A) se distingue do semelhante, do próximo, do *autre* (a), no qual os registros imaginários e simbólicos se confrontam, então o tom das crônicas está intimamente relacionado com essa distância. Tzvetan Todorov (2010), no seu livro *O medo dos bárbaros*, destaca que, justamente, o temor de nos convertermos em bárbaros acaba justamente por nos transformar na concepção que temos deles, isto é, aqueles que não conseguem reconhecer a humanidade do outro, muito possivelmente pela dificuldade de articular a língua alheia. Com efeito, a cifra da língua enquanto moeda de troca de uma economia de possibilidades escriturais coagula em uma das crônicas cariocas. Em “*Elogio de una moneda de cinco centavos*”, datada no 5 de maio de 1930, Arlt ensaia em torno de um objeto em aparências trivial: uma moeda argentina.

Te miro y pienso: cinco guitas. Pienso que Buenos Aires está a cerca de tres mil kilómetros de aquí; pienso que esto puede ser SudAmérica [*sic*] como la costa de África; y al verte tan chiquita, tan menudita, tan flaca entre estas monedas que pesan kilos, me da miedo. No te morirás de tristeza perdida entre los reis, apelmada entre los tostones. Pero no tengas cuidado. Te voy a colocar en un marquito en mi pieza. Cuando entre y salga, cuando esté solo, meditando macanas y pensando pavadas, levantaré los ojos, te junaré de rabillo y diré: «Bueno; no estoy tan solo, tengo una compañera». Charlaremos. Nos batiremos nuestros mutuos infortunios. Vos me contarás la angustia de los crostas por cuyos bolsillos pasaste peregrina, sin poder durar en ninguno; me narrarás la odisea de innumerables vagos acosados de mil necesidades y yo te contaré, a mi vez, las broncas que no puedo escribir; alacranearé a esta gente y ¡pobre los dos!, nos consolaremos como hacen los patos de verdad, pero que hablan el mismo idioma. (ARLT, 2013 [1930], pp. 138-139).

Entretanto, aquele elemento não é apenas um objeto cuja finalidade única seja mediar o intercâmbio de mercadorias. A moeda funciona metonimicamente como a língua – neste caso a *chirola*<sup>111</sup> de cinco centavos devêm o *idioma dos argentinos*. “*Der liebe gott steckt im detail*”<sup>112</sup>, diria Aby Warburg (1925). Isso explica, no sentido de desdobra, a extrema dificuldade de entrada nas esferas desejadas por Arlt – lembremos que as únicas palavras incrustadas do português / portunhol que aparecem nas crônicas são:

“menina”; “ruas”; “abacate”; “Muito pracer en counucerlo [sic]”; “Muito obrigado”; “Ou senhor está en la sua casa. Esteja a gosto [sic]”; “Ou senhor está brincando”; “Toda a forza que ven de acima, e de Deus...” [sic]”; “—Boa noite”; “—Meu bem”; “—¿O senhor e español? [sic]”; “Y qué leitos”; “Sua Excelencia”; “«Aquí temos urubus, não passaros»”; “—O senhor quere acua yelada...”; “—Sua Excelencia poe dexar a leito...”; “furto”; “en esta ciudad donde cada prójimo se gana el «feyon»”; “del travallo a casa y su vice-versa”; “«o senhor»”; “—Se travalla.”; “—La mociña está muito enferma. —¿Quién es la mociña? —A filha da patrona.”; “«¿Cómo le va a la menina?»”; “Yo sé que le causa gracia el idioma «aryentino»”; “[...] aprendieras a falar português y conocieras”; “«o soberanno dos vinos brasileiros»”; “—¿O senhor é espagnol?”; “[...] estos cristianos que falan português”; “[...] tiene sufacenda”; “Vento fresco”; “:«Ilustríssimo senhor... (¿se dan cuenta?, ¡me tratan de ilustrísimo!) Temos a vosa disposicao o equivalente de

<sup>111</sup> Segundo o *Dicionário RAE*, uma “chirola” é uma “antiga moeda de níquel, de 5, 10 ou 20 centavos. Por extensão, de modo figurado, significa “pouco dinheiro”. Segundo *El Nuevo Diccionario Lunfardo* de José Gobello, “originariamente fue nombre popular de las monedas chilenas de veinte centavos” (2011, p. 72)

<sup>112</sup> “O bom deus está no detalhe”. É interessante a leitura que Giorgio Agamben faz no seu ensaio intitulado “*Aby Warburg e a ciência sem nome*” no qual pensa esse “bom deus” como “*daimon*”, no sentido grego, mas do que como um deus tutelar. (AGAMBEN, 2009, p. 133)

pesos argentinos, por orden do Banco de la Provincia de Buenos Aires. Va. Mt. Ats e Vrs»; “vuelcelencia”; “—Un periodista argentino. Vuelvo la cabeza y digo: —Muyto obrigado.”; “[...] Si para ello tenían un feitón. El feitón era el capataz de los esclavos [...]”; “Los mininos no son gatos, ¡eh!... Los mininos son los chicos. Así los llaman en este país”; “«Venper cá, minino», le dice la madre al niño cuando le quiere dar el pesto y el pibe raja como gato escaldado.”; “[...] domingo en Buenos Aires y prima feira aquí en Brasil”. (ARLT, [2013] 1930)

Quanto ao delírio, resta dizer que ele não se arquiteta a partir de um lineamento, muito menos em posição dicotômica ao apolíneo, não é esse o seu fundamento, ainda que isso possa ser suscitado junto com a sua instalação. O delírio está em tudo aquilo que não pode ser fechado pela linha. Não é a linha reta aquela que propicia a sua deriva sinuosa, senão, muito pelo contrário, a denúncia, o manifesto, a “extimação” de um outro traço possível. Afinal, reverberando na provocação de Lacan, o que orbitaria fora da esfera do delírio<sup>113</sup>? Omar Khayyam, por exemplo, em uma série possível para ler as derivas arltianas, atuaria como uma peça delirante elementar, favorecida pela versão de Carlos Muzzio Sáenz Peña. Por acaso em Arlt, de maneira oblíqua, ressoa a figura melancólica de Khayyam, cuja celebração báquica aniquila qualquer possibilidade de transcendência, qualquer reverência a “esse” *nomos* primordial. Eis o seu delírio. Desde esta perspectiva, o conhecido adágio latino *in vino veritas* ressignifica-se. A “veracidade” devém um construto que está antes no *ἄφροζ*, no *atramentum*, no arabesco, na escória, na *nigredo*<sup>114</sup>, do que em qualquer outra materialidade, entidade ou espaço. Do mesmo

<sup>113</sup> Cf. Seminário XXI (*Les non-dupes errent*).

<sup>114</sup> “Puesto que no se consideraba el color negro como un verdadero color, los alquimistas entendían los cuerpos «idealmente negros» como cuerpos – casi – exentos de cualidades, por lo tanto en gran medida como materia prima pura. Esta es la razón por la cual la obra del alquimista empieza con el ennegrecimiento del material de partida (*putrefacción, putrefactio, nigredo*). A veces se calificaba este proceso de 'mezcla caótica' de los cuatro elementos.” (PRIESNER & FIGALA, 2001, pp. 85-86)

modo, de maneira nenhuma isso se refere ao objeto, no caso, o vinho. Isso aponta antes ao que ele convoca, ao que está ao seu redor, à espuma a caminho da ausência. Não é casual que no *Problemata XXX,1* Aristóteles defina os homens de gênio como melancólicos, através da sua conhecida pergunta retórica: “Por quê todos os homens que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos [...]” (1998, p. 81). Muito sugestivamente, a analogia que encontra Aristóteles para descrever de modo didático os efeitos da “bile negra” é o vinho.

O vinho, com efeito, tomado em abundância, parece deixar às pessoas totalmente de maneira como descrevemos os melancólicos, e sua absorção produzir um muito grande número de caracteres, por exemplo os coléricos, os filantropos, os apiedados, os audaciosos. [...] Ora, pode ver-se que o vinho transforma os indivíduos de diferentes maneiras, se se observa como ele muda gradualmente aqueles que o bebem (ARISTÓTELES, 1998, p. 83).

De sorte que a embriaguez comporta-se como um dos semblantes do delírio, mas há outros, como no caso de Arlt, essa tentativa infrutífera de dizer o outro. Assim como delira, em uma outra fenda, Rubén Darío na celebração feita no prólogo<sup>115</sup> das *Quartetos* de Khayyam, na versão de Muzzio Sáenz Peña, uma benção cristã a um texto de decidido tom herético e iconoclasta. (fig. 27):

¿No veis, en todos estos versos del poeta indio, tan admirablemente traducidos en prosa tersa y rítmica por el excelente orientalista Sr. Muzzio, toda la esencia y la savia del árbol lírico y pensativo del ilustre poeta? Hay, en verdad, en el poema traducido, una enervante y bella tristeza del vivir y una como destilación de rosas venenosas sobre la voz de las horas.

---

<sup>115</sup> Publicado no Jornal *La Nación*, de Buenos Aires, 21 de agosto de 1914.

Gran poeta que presintió el lugar de su cruz, que supo que allí habría allí siempre rosas aromatizando la armoniosa soledad, poeta del cielo y de la tierra: que los astros viertan sobre el polvo de sus huesos el secreto de la luz y la tierra derrame sobre ellos el misterio de sus rosas. Poeta que supo decir que ‘en el momento de la alegría o de la tristeza nada reemplaza al vino, que es lo único que deshace el nudo de las dificultades’, poeta enorme *Por los siglos de siglos, AMEN* (1994 [1914], p. 13)

É interessante acrescentar que a tradução das *Rubaiyat* foi feita, curiosamente, à *l'écoute*, a partir de outra língua, neste caso, a língua inglesa. Isso esboça – além de uma ponte com a célebre versão de Edward Fitzgerald (1938 [1859]), quem pela primeira vez escancearia o “cântaro omariano” no Ocidente – um indício de uma tradução “delirante” e “bárbara”. E não seria toda prática tradutória presa dessas, pelo menos, duas condições? Delirante, neste caso, precisamente porque, na necessidade fundamental de cobrir um vazio – neste caso a língua do outro – se apela à “língua de um outro *outro*” na tentativa de trazer o texto à “própria” língua. E aqui não podemos deixar de convocar o périplo artliano no Rio de Janeiro, Marrocos e Pais Vasco, a dificuldade de entender a “lalação” do outro que barbariza também o próprio cronista, e este, encurralado pelo seu monolingüismo, é instado inelutavelmente ao delírio. Muzzio Sáenz Peña, na impossibilidade de chegar à língua de Khayyam, entre balbucios e errâncias, acaba produzindo uma das traduções ao castelhano mais celebradas das *Rubaiyat*. Do mesmo modo, não poderíamos pensar que Arlt, com seus aparentes excessos de *porteñidad*, como lembra Kohan, não mostraria, ainda que entre balbucios e delírios, aspectos da vida do outro que se perderiam no “comum” da língua? E aqui, valeria evocar a leitura crítica do filósofo italiano Roberto Espósito (2003) sobre o termo *comunidade*. Em caminho inverso ao habitual, propondo um deslocamento do foco no “comum”, âmbito do próprio/propriedade, para o elemento *munus* que forma parte da *com-munitas* latina, ou seja, para refletir justamente sobre “aquilo que deveria ser compartilhado”. Não poderíamos pensar que neste aparente desprezo pelo “comum” da língua em Arlt estaria, pelo menos, a possibilidade de encontrar, enquanto leitores, uma

inusitada e delirante faceta para problematizar tanto essa “propriedade” quanto esse *munus*?

Mas, essa é apenas uma das perturbações que conformam nosso “atlas arltiano”. São imagens que perturbam em surdina. Um atlas que, como descreve Didi-Huberman via Aby Warburg:

[...] no abandonamos forzosamente [...], sino que recorreremos una y otra vez todas sus bifurcaciones, sin poder cerrar la colección [...] antes de haber deambulado un cierto tiempo, erráticos, sin intención precisa, a través de su bosque, su dédalo, su tesoro. Hasta la próxima vez, igual de inútil o de fecunda. (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 14)

Essas figurações despontam e abrem-se, na poética arltiana, como espectros do mural éxtimo de David Alfaro Siqueiros em Buenos Aires de 1933. Aquele mural-outro (fig. 28), que na sua interioridade abobadada por Jorge Kalnay – e multidimensionada pelo *Equipo Poligráfico Ejecutor*<sup>116</sup> – acaba plasmando, por meio da sua dissecação futura, aquele exterior adiado, embora pretendido como cifra de uma pintura comprometida com a dimensão sócio-política do seu tempo<sup>117</sup>. Já não é apenas o motivo que age politicamente desde o exterior, mas sua condição errante desde um interior esquecido até uma exteriorização vindoura. Nas crônicas de Arlt, somos nós leitores que, atravessados pelo jogo éxtimo do texto, somos obrigados mais uma vez a nos posicionar. Um e outro funcionam como movimentos que convocam invariavelmente o político. Eis o complexo *Ex-libris* de Natalio Botana, que opera na sua metamorfose junto com a outra estampa exterior-interior, aquela da “águia e a cobra” (fig. 29). Acaso alegorias de um “ânimo” que assolaria não apenas a “infâmia Argentina” com a primeira ditadura de maneira indelével, mas um ciclo nefasto de proporções transcontinentais. Seria bom lembrar que o “tavão” do jornal

---

<sup>116</sup> Em referência ao grupo autodenominado assim: David Alfaro Siqueiros, Lino Eneas Spillimbergo, Enrique Lazaro, Juan C. Castagnino e Antonio Berni. Esses nomes assinaram o manifesto que acompanhou a obra pictórica “Ejercicio Plástico” (1933).

<sup>117</sup> Cf. SIQUEIROS, D. A. et al. **Ejercicio Plástico**. Buenos Aires: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, 1933.

*Crítica*, por meio da sua inquietação característica, colaborou com o entusiasmo dos seus leitores desde as manchetes, exaltando o levantamento militar de Uriburu e erodindo implacavelmente a figura do presidente Hipólito Irigoyen. Não seria esse “ânimo” de época, que acompanhou a crise do capital à antessala do inferno fascista, o propulsor de uma maquinaria melancólica que operaria, de maneira análoga ao mural de Siqueiros, na intimidade no submundo das crônicas policiais do jovem Arlt? O mural de Siqueiros, cuja fortuna política era ignorada na época, cobraria forma somente muito tempo depois. Da mesma maneira, as crônicas policiais de Arlt em *Crítica*, apenas lidas como contato com o inframundo residual da civilização portenha da época, acabariam animando, logo depois, um processo éxtimo de resignificação nas crônicas escritas no exterior. Seriam estas respostas possíveis, manifestadas extimamente, à intimidade horrorizada a partir da percepção da imagem e do agir – interior/exterior – do monstro biopolítico? Não seria a própria crueldade com a qual se narra um resto indelével de tal percepção, e, portanto, uma aporia que, longe de atenuar a tensão do texto, recairia uma e outra vez sobre nós, leitores?

Carlos Muzzio Sáenz Peña, no seu *ex-libris* de 1922, (fig. 30) exhibe uma imagem de manifesto cunho orientalista criada pelo artista argentino Gregorio López Naguil (1922), discípulo do pintor catalão Hermenegildo Anglada Camarasa. Na imagem, a figura central é ocupada por um impassível Buda, por sua vez assolado por uma gigantesca efígie andrógina. Em uma primeira instância poderíamos pensar a partir do semblante, uma profusa cabeleira cujo tamanho ocupa quase toda a estampa, que há uma alusão direta ao excesso, ao desvio, ao erotismo. Não obstante, poderíamos também ler os motivos como uma alegoria do desejo, composta pelo *ex-libris* todo: a quietude e a ausência do desejo, assim como a assolação de uma força que o convoca constantemente. A afinidade por vezes inexplicável entre o intelectual Carlos Muzzio Sáenz Peña e Roberto Arlt tem como costura possível uma força condensada no *ex-libris*. Ela pode ser lida como cifra desse desejo interior que acaba se exteriorizando e metamorfoseando em uma sorte de orientalismo. Essa afinidade, longe de corresponder exatamente à efígie arltiana, funciona como aquele dispositivo íntimo que se desprende constantemente do livro e vai até a figura do leitor para oferecer o seu enigma. Desde esta perspectiva, o *ex-libris* atua como

emblemata extima. Na sua separação do livro emerge a convocação de uma biblioteca insaciável. Essa marca itera nas mãos de quem recebe o objeto. Uma leitura a mais que se desata, que aponta antes do que ao dono, ao leitor. Antes do que ao possuidor, ao possuído. Já não mais a quem fala, mas a quem é falado. Se, como afirmaria Lacan, o desejo é sempre do outro, poderíamos encontrar, na tensa inclinação pelo oriental em Arlt, uma reescritura, entre outras coisas, do desejo orientalista de Muzzio Sáenz Peña?

A relação infrutífera com esse desejo convoca a melancolia que, por sua vez, desdobra o retorno. Latente nas idas, ela não se cifra apenas no regresso físico do cronista ao ponto de partida, no caso de Arlt, Buenos Aires, Argentina, mas em uma volta constante dos “discursos outros”. Plasmados nas crônicas, esses discursos “chegam sempre a seu destino” (LACAN, 1998 [1966], p. 45), antes do que mais nada, ao próprio cronista. Por carecer de um *nomos*, essa perda apela ao ato de narrar e ler o outro, embora seja, como lembra (CAILLOIS, 1990), de maneira agônica, mascarada, contingente, vertiginosa. Por outro lado, se “o que cai sob o golpe do recalque retorna, pois o recalque e o retorno do recalcado são apenas o direito e o avesso de uma mesma coisa” (LACAN, 1985 [1955], p. 21), acaso poderíamos pensar a atmosfera melancólica nos textos arltianos como uma soma desses recalques do outro que voltam incessantemente?

Qual seria nossa cautela para continuar “errando” com os textos arltianos? Em primeira instância, a armadilha que se nos apresenta seria reduzir esses “delírios” a simples ocorrências, desvarios, disparates que habilitam leituras deliberadamente negadoras do outro. Para não cair nela, poderíamos interpretar essa alteridade, que assume fórmulas monstruosas nos textos arltianos, como a emergência de uma interioridade sem refúgio possível além de sua pulsação quínica. O interior dos textos arltianos está regulado por uma economia da exclusão que, na impossibilidade de chegar ao outro, muitas vezes acaba por negá-lo. Longe de ser um ato deliberado de escrita, este processo pode ser lido como uma espécie de mecanismo reverso da sua própria exceção. Esse movimento pode ser interpretado obviamente, recorrendo novamente a Kohan, como um excesso de *porteñidad*, ou ainda, como um sintoma da “exemplaridade argentina”, ao qual Raúl Antelo, via Jorge Luis Borges, alude, por exemplo, a respeito do olhar arltiano no Rio de Janeiro:

Borges decía que, gracias a la penuria imaginativa, “para el argentino ejemplar, todo lo infrecuente es monstruoso—y como tal, ridículo”. Arlt asume sin pudor ese semblante hooliganista en sus aguafuertes cariocas. [...] Para Arlt-argentino-ejemplar, Brasil no es un país de malvados sino, como decía el mismo Borges, “de irrisorios, momentáneos y nadie”. [...] Esa prepotencia de los sectores medios recientemente incorporados a la modernidad contrasta con cierta *non-chalance* del aristocrático viajero modernista. [...] Arlt-argentino-ejemplar, muestra, en cambio, lo opuesto o, mejor dicho, lo complementario, la intolerante urgencia de un iluminismo recién estrenado, así como también su contrapartida, la idealización de Brasil como una sociedad diferente, amena y sin conflictos. Kant y Sade no pueden confundirse jamás. (ANTELO, 2008<sup>a</sup>, p. 19)

Não obstante, surge também uma outra possibilidade de leitura do semblante Arlt, se aceitamos o incômodo da sua máscara sufocante, que o cronista não hesita em exhibir. Uma máscara que, por momentos, pode transformar o próprio hálito em um gás letal. Textos cuja leitura também é submetida a ação cáustica. Onde é preciso nos posicionar a tempo, porque Arlt – não devemos esquecer – devora o que escreve / devora o leitor. Nas crônicas arltianas somos colocados em uma encruzilhada ética constante, porque esses “relatos do outro” são textos cuja operação narrativa é susceptível de colocar o leitor e narrador em um espaço de “imunidade comum”. Um *sempre fora* dessas terceiras pessoas das quais se narra. Nesse sentido, as crônicas devêm “escritas da não-pessoa”. Por conta disso nos alerta Wladimir Jankélévitch que “uma pessoa que seja terceira, de modo absoluto é um monstro” (apud ESPOSITO, p. 170).

Embora a ideia de “buscar o outro” já esteja presente desde *As ciências ocultas na Cidade de Buenos Aires*, é por meio do contato com o jornal *Crítica* que Arlt reconhecerá como materialidade de escritura a abjeção, a sordidez, a truculência, e, antes que mais nada, a reelaboração dos elementos contemplados sob essas condições que aplicará invariavelmente

na passagem escritural em *El Mundo*. Daí que o cronista não escreva apenas como “ele quer” – ocorrência sustentada em uma velada acepção negativa do delírio –, mas o que deseja Arlt, como uma exibição do exercício da sua vontade de poder no âmbito da escrita. O “sabor”<sup>118</sup> que deixam as crônicas arltianas após a sua leitura tem alguma coisa de indecifrável, muito menos pelo seu viés críptico, do que pela sua instabilidade. O que Roberto Arlt nos deixa com seus textos, após toda essa incursão, são algumas “mudas de roupa”, justamente para operar o nosso próprio travestismo. Um gesto político aberto ao leitor para ler os indícios do outro em um artifício instável que incessantemente tenta cartografar – junto com o seu delírio – a forma de um possível eu.

---

<sup>118</sup> Giorgio Agamben resgata oportunamente a afinidade etimológica entre o “saber” e o “sabor”:

## IMAGENS

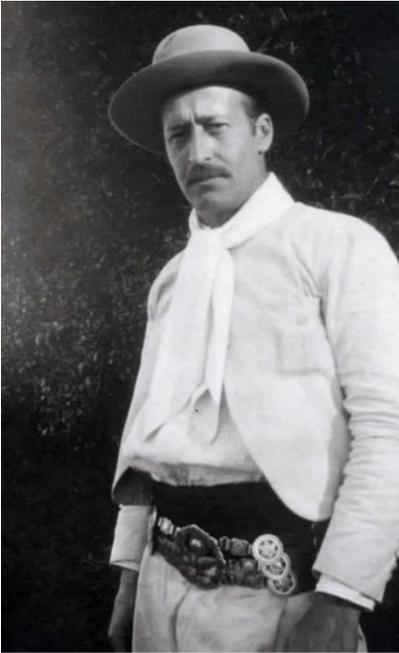


Figura 1 - Ricardo Güiraldes vestido de gaúcho



Figura 2 - Ricardo Güiraldes



Figura 3 - Logo jornal Crítica



Figura 4 - Natalio Félix Botana, diretor do jornal Crítica



Figura 5 - Fachada do prédio do jornal Crítica na Avenida de Mayo



Figura 6 - Muzzio Sáenz Peña a cavalo.



Figura 7 - Muzzio Sáenz Peña com o poeta indiano Rabindranath Tagore.



Figura 8 - Kairós, baixo-relevo



Figura 9 - Occasio e Penitencia,  
Andrea Mantegna



Figura 10 - Emblema da ocasião,  
Guillaume de la Perriere



Figura 11 - Le Faux Miroir, René Magritte (1928)



Figura 12 - Melencolia, Hans Sebald Beham, 1539



Figura 13 - Emblema Malinconia, Cesare Ripa. Iconologia, Padua, 1630.



Figura 14 - Roberto Arlt vestido com chilaba em Marrocos, 1935.

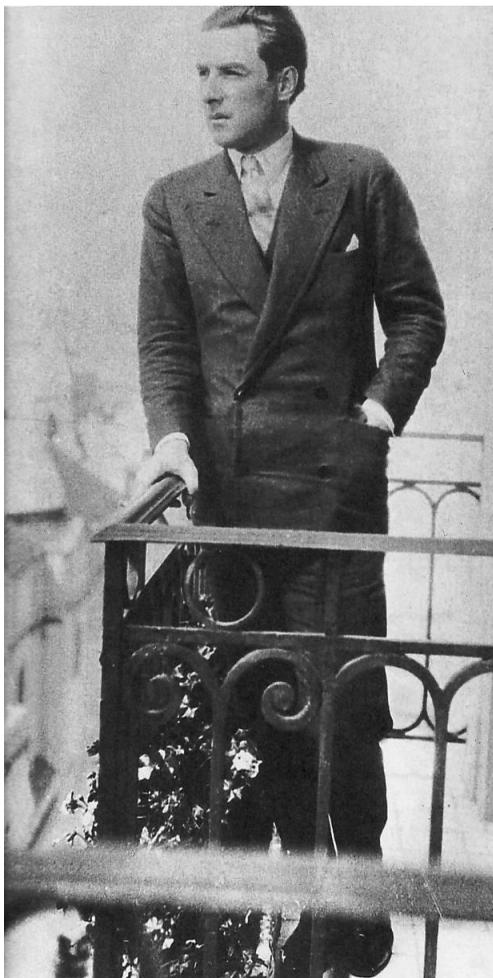


Figura 15 - Roberto Arlt "balconenado" de terno e gravata, Buenos Aires, 1935.



Figura 16 - Graf Zeppelin (LZ 127) sobrevoando a baía de Rio de Janeiro, 1930.

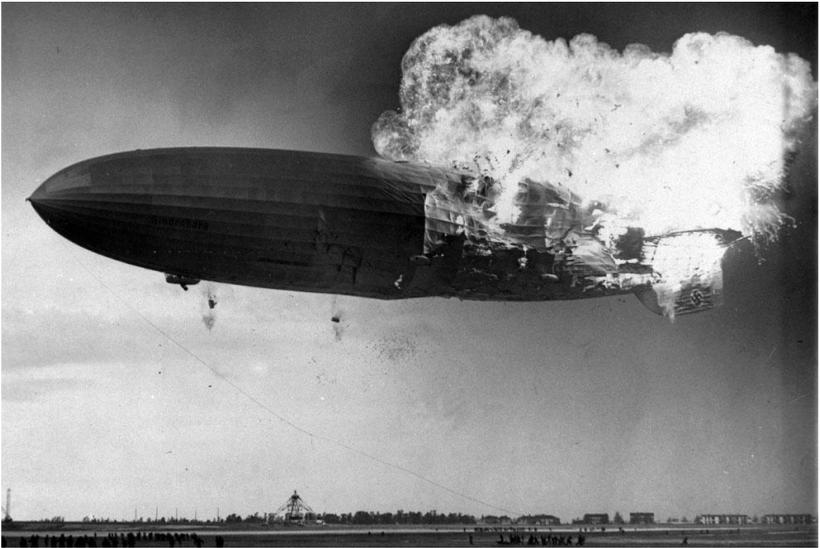


Figura 17 - Hindenburg Zepelím (LZ129) em chamas, New Jersey, 1937

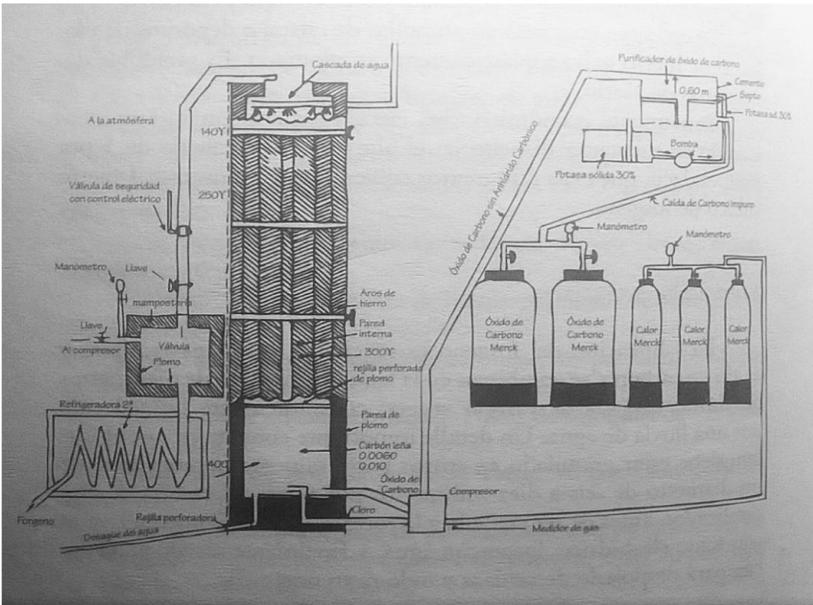


Figura 18 - Plano fábrica de fósforo diseñada por Remo Erdosain, Los Lanzallamas, 1931.



Figura 19 - Cão semiafundado, Francisco de Goya. Quinta del Sordo. Oleo sobre reboco de parede, (1819-1823).

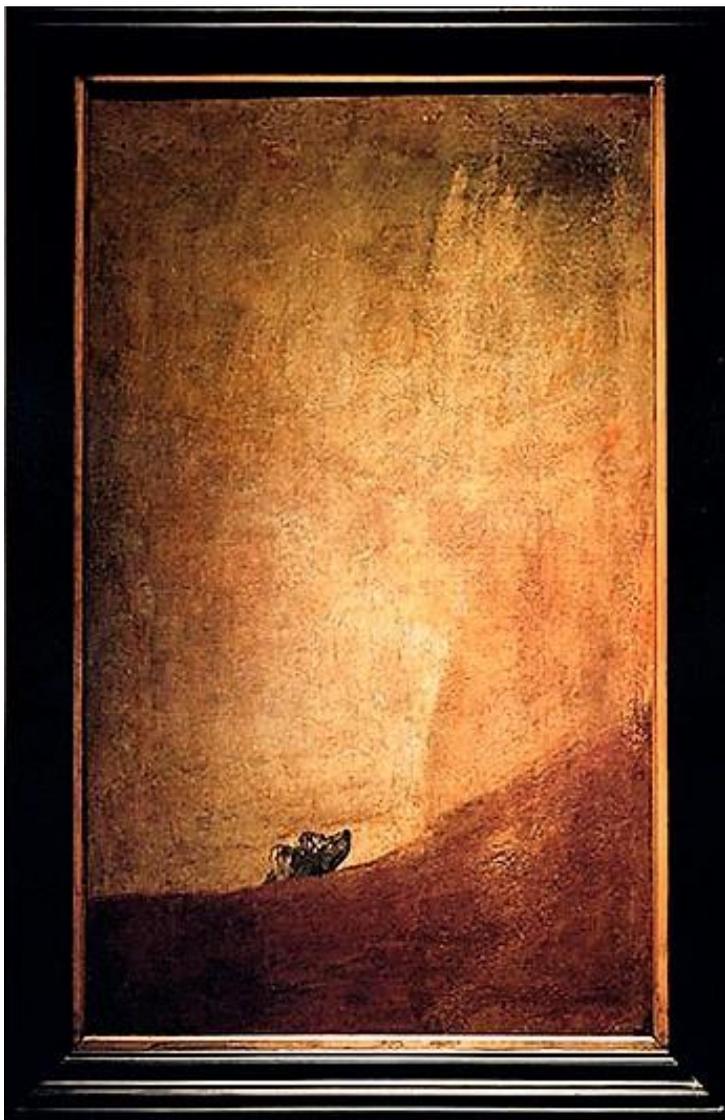


Figura 20 - Cão semifundado, Francisco de Goya. Museu Del Prado (1874 e 1878).



Figura 21 - El entierro del Conde de Orgaz (1586-1588), Domenikos Thetokopoulous, El Greco. Óleo sobre tela, 4,80 x 3,60 metros.

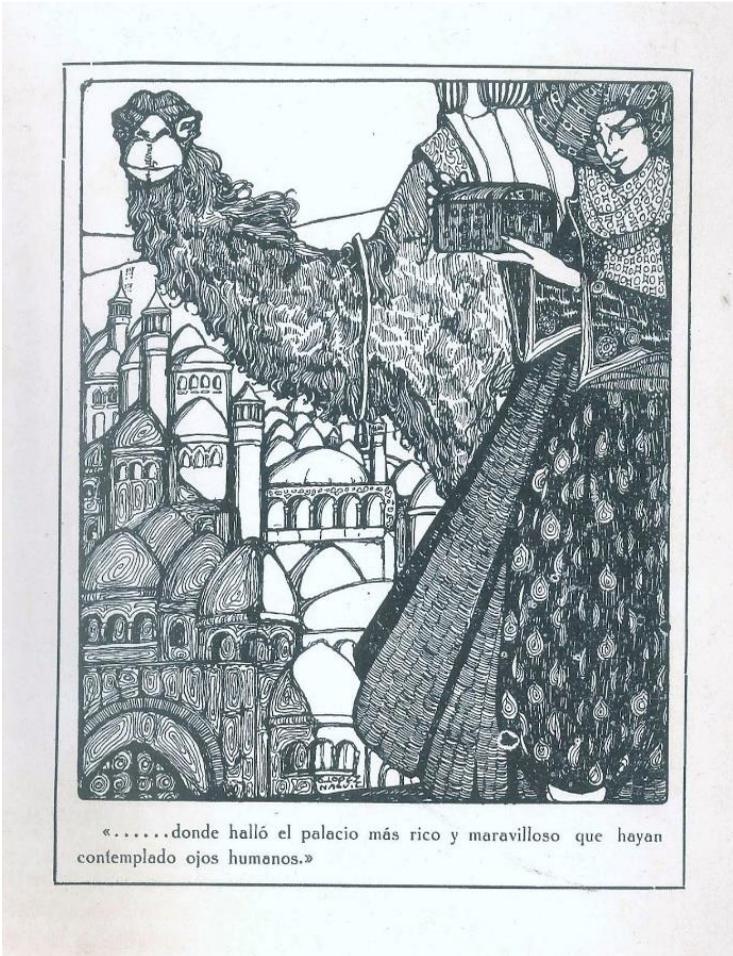


Figura 22 - Gravura orientalista, Gregorio López Naguil

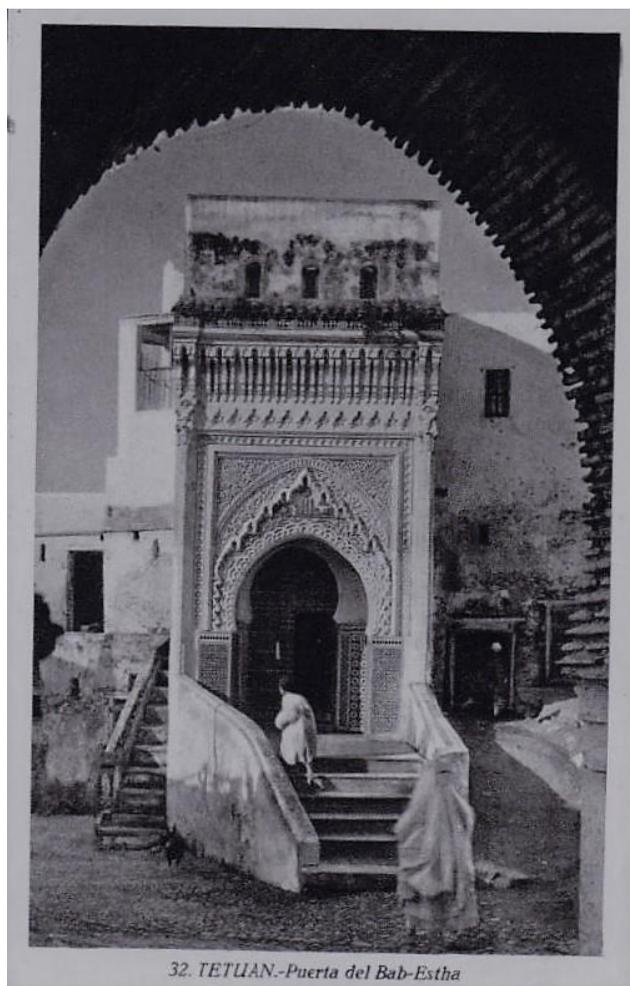


Figura 23 - Porta do Bab-Estha



Figura 24 - Mulheres e crianças, Marrocos. Fotografia: Nicolas Muller.



Figura 25 - Rua de Bairro mouro, Tetuán, fotografia (cartão postal)

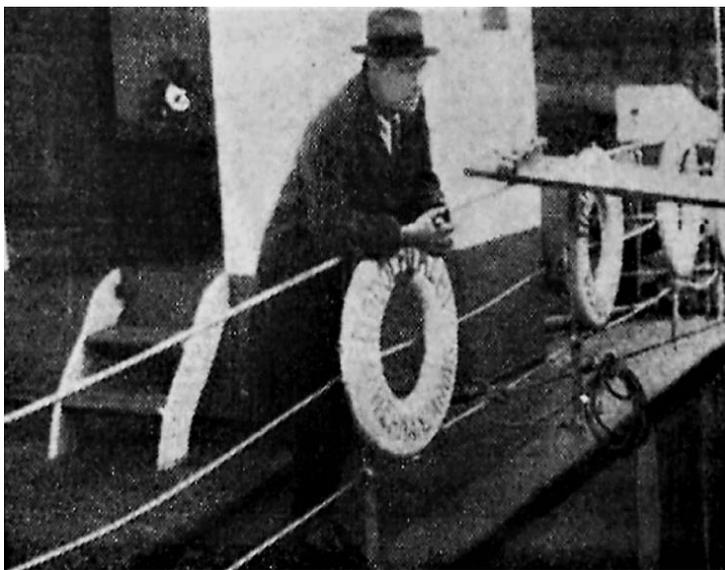


Figura 26 - Roberto Arlt na embarcação Rodolfo Aebi, navegando pelo Rio Paraná (1933).

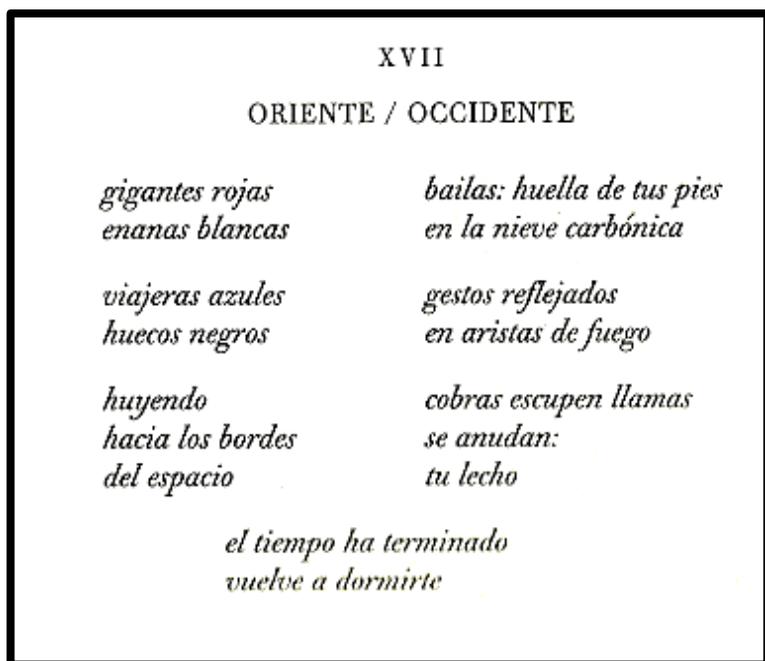


Figura 27 - "Oriente/Occidente", poema de Severo Sarduy, en Big-Bang, 1974

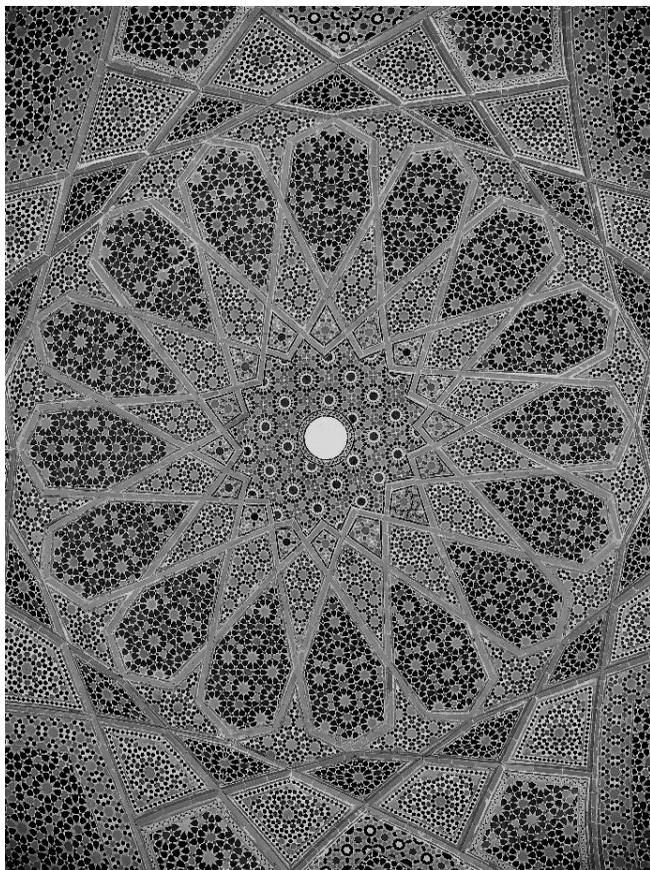


Figura 28 - Arabesco, arte islâmica.



Figura 29 - Grand Arabesque, segundo movimento, Edgard Degas (1900-1905), 46 x 36 cm, lápis de carvão sobre papel vegetal, Peter Findlay Gallery, New York.



Figura 30 - Ejercicio plástico, David Alfaro Siqueiros, aerógrafos e silicato de etilo, mural, 120 metros<sup>2</sup>, Buenos Aires, 1933.

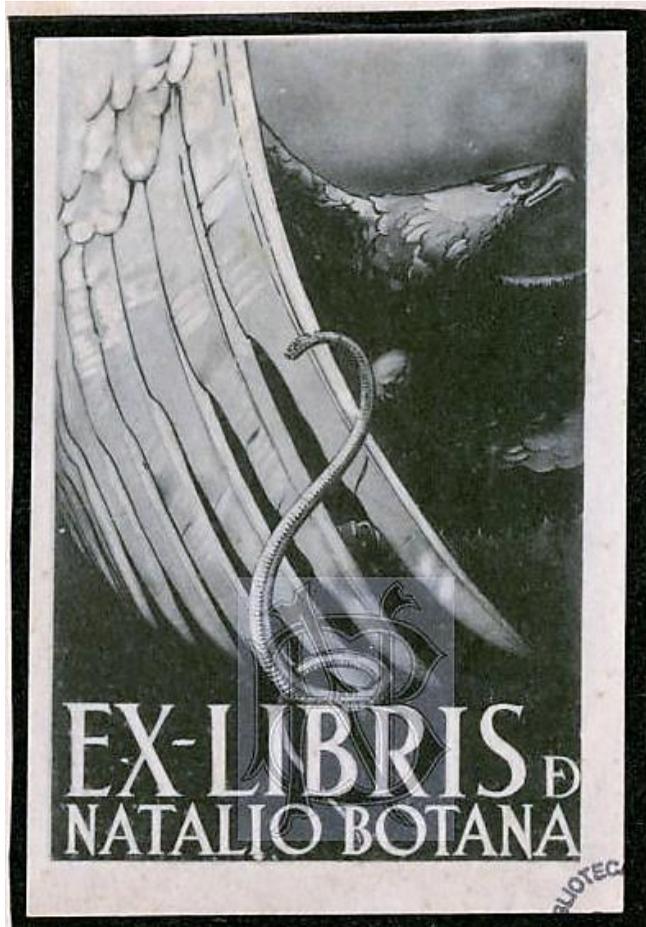


Figura 31 - Ex-libris de Natalio Botana, David Alfaro Siqueiros, 1933.



Figura 32 - Ex-libris de Carlos Muzzio Sáenz Peña (1885-1954), xilografía de Gregorio López Naguil (1894-1953).

## REFERÊNCIAS

ABÓS, Á. Crítica: arte y sociedad en un diario argentino (1913-1941). In: CONSTANTIN, M. T. et al. **Crítica: arte y sociedad en un diario argentino**, 1913-1941 / - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016, pp. 9-21.

\_\_\_\_\_. **El tábano**. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

\_\_\_\_\_. Roberto Arlt, cronista del crimen. In: ARLT, R. **El facineroso**. Buenos Aires: Extremo negro, 2013, pp. 9-51.

ACUÑA, C. Emperador Botana. Em: VV. AA. *Un mundo muy raro: y otras crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Aguilar, 2001, pp. 133-141.

AGAMBEN, G. **Estâncias**. A Palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Infância e história**. Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Aby Warburg e a ciência sem nome. Tradução: Cezar Bartholomeu, In. Dossiê Warburg. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ: Rio de Janeiro, ano XVI, número 19, 2009. p.132-143.

AGUDELO, D. J. **Antología de crónica latinoamericana actual**. Madrid: Alfaguara, 2012.

AIRA, C. Arlt. **Paradoxa**. *Literatura/Filosofia*, no 7, p. 55-71, 1993.

AMÍCOLA, J. Los dos trajes de Roberto Arlt. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, Florianópolis, v. 32, p. 75-82, 2007.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDERSON-IMBERT, E. **Mentiras y mentirosos en el mundo de las letras**. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra, 1992.

ANTELO, R. **João do Rio**: o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

\_\_\_\_\_. **Crítica acéfala**. Buenos Aires: Grumo, 2008a.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: RIO, J. D. **João do Rio. A Alma encantadora das ruas**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 7-17.

\_\_\_\_\_. Mas, onde fica a viagem? **Palestras NUER 25 anos**. Separata, Florianópolis, 2011.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 1998.

\_\_\_\_\_. Problema XXX, I. In: ARISTÓTELES **Problemas**. Madrid: Gredos, 2004. p. 382-392.

\_\_\_\_\_. **El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I**. Barcelona: Acantilado, 2007.

ARLT, R. **Aguafuertes delianias**. Buenos Aires: En danza, 2016 [1941].

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes fluviales del Paraná**. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2015 [1933].

\_\_\_\_\_. **Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires**. Buenos Aires: Interzona, 2014 [1920].

\_\_\_\_\_. **A vida porca**. Belo Horizonte: Relicário, 2014 [1926].

\_\_\_\_\_. **Obras. Tomo I. Los Lanzallamas.** Buenos Aires: Losada, 2008 [1931].

\_\_\_\_\_. [Carta] 1925, Buenos Aires [para] GÜIRALDES, Ricardo. San Antonio de Areco. 2f. Carta de agradecimiento. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/2519-411-2005-09-18.html>>. 20 de ago. 2013.

\_\_\_\_\_. **El juguete rabioso.** Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993 [1926].

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes uruguayas y otras páginas.** Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996 [1930].

\_\_\_\_\_. **En el país del viento:** viaje a la Patagonia. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997 [1934].

\_\_\_\_\_. **Obras. Tomo II.** Buenos Aires: Losada, 1998.

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes españolas.** Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1936.

\_\_\_\_\_. Marruecos. Em: **Aguafuertes españolas.** Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1936.

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes españolas.** Buenos Aires: Compañía General Fabril Fianciera, 1971 [1935-1936].

\_\_\_\_\_. Marruecos. Em: ARLT. **Aguafuertes españolas.** Buenos Aires: Compañía General Fabril Fianciera, 1971 [1935-1936], pp. 65- 117

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes gallegas y asturianas.** Buenos Aires: Losada, 1999 [1935].

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes gallegas.** Buenos Aires: Ameghino, 1997 [1935].

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes vascas.** Buenos Aires: Simurg, 2005 [1935-1936].

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes vascas.** Tafalla, Nafarroa: Editorial Txalaparta, 2006 [1935-1936].

\_\_\_\_\_. **El paisaje en las nubes.** Crónicas en El Mundo 1937-1942. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes cariocas.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013 [1930].

\_\_\_\_\_. **Águas-Fortes Portenhas Seguidas de Águas-Fortes Cariocas.** São Paulo: Iluminuras, 2013 [1930].

\_\_\_\_\_. **El facineroso y otros cuentos.** Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2013.

\_\_\_\_\_. **Aguafuertes patagónicas.** Buenos Aires: 800 golpes, 2014 [1934].

\_\_\_\_\_. **África.** Buenos Aires: Losada, 2004 [1938].

ASUNCIÓN, I. M. **Trajes espaciales:** la vestimenta como proyecto arquitectónico. Madrid: Tesis Doctoral. Arquitectura, 2012.

BARTHES, R. **S/Z:** essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac. Em: BARTHES, R. Oeuvres complètes/Tome 3. Paris: Seuil, 1993 [1970].

\_\_\_\_\_. **S/Z.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2004 [1970].

BATAILLE, G. **Teoria da religião.** São Paulo: Ática, 1993 [1948].

\_\_\_\_\_. **El erotismo.** Barcelona: Tusquets, 1997 [1957].

\_\_\_\_\_. **Lascaux o el nacimiento del arte.** Córdoba: Alción Editora, 2003 [1955].

\_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura:** Ensayos 1944-1961. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BAYER, O. [et al]. **El Terrorismo de Estado en la Argentina:** Apuntes sobre su historia y sus consecuencias / El otro en el discurso político argentino. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria, 2011.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1916-1925].

\_\_\_\_\_. **O caráter destrutivo.** *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*, 1986 [1931], p. 187-188.

BERGER, J. Por qué miramos a los animales. In: BERGER, J. **Mirar.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BERGER, J. **Modos de mirar.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

BORGES, J. L. **El libro de los seres imaginarios.** Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_; FERRARI, O. **En diálogo.** Tomo I. México DF: Siglo XXI, 2005.

\_\_\_\_\_; HADIS, M.; ARIAS, M. **Borges, profesor:** curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.

\_\_\_\_\_; ALIFANO, R. *Güiraldes evocado por Borges.* Buenos Aires: Proa, 2000. 1 CD (19 min. 59 s). Cd. obséquio da Revista Proa, número 47 dedicado a Ricardo Güiraldes.

BURTON, R. **Anatomía de la melancolía.** Madrid: Alianza, 2008 [1621].

BURTON, R. **Anatomia da melancolia** (v. II). Curitiba: Editora UFPR, 2012 [1621].

CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens:** a máscara e a vertigem. Lisboa: cotovia, 1990 [1958].

\_\_\_\_\_. **Los juegos y los hombres.** La máscara y el vértigo. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1958].

CÂNDIDO, A. [et al]. **A Crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

CANETTI, E. **La provincia del hombre.** Carnet de notas 1942-1972. Madrid: Taurus, 1982.

\_\_\_\_\_. **Las voces de Marrakesh.** Valencia: Pre-Textos, 1996 [1967].

CAPARRÓS, M. La crónica, una mirada extrema. **La Nación**, Buenos Aires, 15 Setembro 2007.

CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CASATI, R. **A descoberta da sombra:** de Platão a Galileu: a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CERTEAU, M. de. **Artes de fazer:** a invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: ALLI, E. E. **Teoria da literatura:** formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976 [1917]. p. 39-56.

CLAIR, J. **Malinconia.** Motivos saturninos en el arte de entreguerras. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa), 1999.

\_\_\_\_\_. **Mélancolie:** génie et folie en Occident. Paris: Gallimard, 2005.

CONSTANTÍN, M. T [et al]. **Crítica:** arte y sociedad en un diario argentino, 1913-1941. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016.

COROMINAS, J. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**, Joan Corominas, José A. Pascual. Madrid: Gredos, 1983.

COSENTINO, G. **Desejo-invenção-traição**: uma re-leitura de El juguete rabioso de Roberto Arlt. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2012.

COSSÍO, M. B. **El Greco**, 2 vols. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1908.

CRARY, J. **Las técnicas del observador**. Visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia: Cendeac, 2008.

CRÍTICA. "Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros: esta actitud tendrá la virtud de llevar un público diez veces mayor al lugar en que ésta tenga que realizarse." Buenos Aires, Junio 15, 1933.

DA CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DARÍO, R. Prólogo. Un libro muy bello. In: OMAR-AL-KHAYYAM. **Rubaiyat**. Tradução de Carlos Muzzio Sáenz Peña. Buenos Aires: Sánchez Teruelo Editor, 1994 [1914]. p. 11-13.

DE LATIM-PORTUGUÊS, DICIONÁRIO. Porto: Porto Editora, 2001.

DEL CERRO MALAGÓN, R. El Greco, su época y su obra. **Temas Toledanos**, 18. Toledo: Publicaciones del I.P.I.E.T.1982.

DERRIDA, J. Tímpano. In: DERRIDA, J. **Márgenes de la filosofía**. Madrid: Cátedra, 1994. p. 15-35.

\_\_\_\_\_. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Força de Lei**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DESMOND, W. **Cynics**. Stocksfield: Acumen Publishing Limited, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ante la imagen**: pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia: Cendeac, 2010b [1990].

\_\_\_\_\_. Dispar(at)es "Leer lo nunca escrito". *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, 2010c, p. 14-58.

\_\_\_\_\_. **Ser Crânio**. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

DUCHAMP, M. **Escritos**: Duchamp du signe. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

\_\_\_\_\_. **Engenheiro do tempo perdido**. Entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1990.

EFRON, G.; BRENMAN, D. El impacto del nazismo en los medios gráficos argentinos. **Revista Argentina de Comunicación. Número 2. La investigación en medios de comunicación en la Argentina**, Buenos Aires, p. 69-95, 2007.

ELIANO, C. **Historia de los animales**. Libros I-VIII. Madrid: Gredos, 1984 [circa sec. I].

ERNOUT, A; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Histoire des mots. 4 Ed. Klincksieck: Paris, 2001 [1931].

ESPÓSITO, R. **Tercera persona**. Política de la vida y filosofía de lo impersonal. Buenos Aires: Amorrortu, 2009 [2007].

\_\_\_\_\_. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

EVANS, C. **Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

FERREIRA DOS SANTOS, J. **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

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

FOCILLON, H. **La vida de las formas seguida de Elogio de la mano**. México D.F: Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), 2010.

FONTANA, P. **Arlt va al cine**. Buenos Aires: Libreria, 2009.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**: I-Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1962] 2006.

\_\_\_\_\_. **El pensamiento del afuera**. Madrid: Pre-textos, 1988.

\_\_\_\_\_. **La pintura de Manet**. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2004.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. **Estética. Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1967]. p. 411-422.

\_\_\_\_\_. **El cuerpo utópico**. Heterotopías. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010 [1966].

FRENKEL, E. **Roberto Arlt & Goya**. Crônicas e gravuras à água-forte. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. v. XII. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1915-1917].

\_\_\_\_\_. O inquietante. In: FREUD, S. **Obras completas**, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919], pp 247-311.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

GASQUET, A. La ficción morisca y africana de Roberto Arlt. In: GASQUET, A. **Oriente al Sur**: el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt. Buenos Aires: Eudeba, 2007. p. 269-290.

\_\_\_\_\_. **Oriente al Sur**: el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

GIBSON, I. Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam. **Cuadernos hispanoamericanos no 433**, p. 37-42, 1986.

GOBELLO, J. **Nuevo Diccionario Lunfardo**. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

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

GRIMAL, P. **La civilización romana**. Vidas, costumbres, leyes, artes. Buenos Aires: Paidós, 1999 [1981].

\_\_\_\_\_. **Diccionario de mitología griega y latina**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

GUAL, C. G. **La secta del perro**. 4. ed. Madrid: Alianza, 2011.

GUBERN, R. **La mirada opulenta**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

GÜIRALDES, R. **Don Segundo Sombra**. Buenos Aires: Eudeba, 2012 [1926].

\_\_\_\_\_. El cencerro de cristal. In: Güiraldes, R. **Prosas y Poemas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983 [1915], pp. 3-6.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, I. **200 Años de arte: El mural de Siqueiros**. I a ed. - Buenos Aires: Atlántida, 2010.

HACQUARD, G. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Lisboa: Asa, 1996.

HANSEN, J. A. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra, 2006.

HIPÓCRATES. **Sobre o Riso e a Loucura**. São Paulo: Hedra, 2011.

HUIDOBRO, V. Conversando con Vicente Huidobro. **El Mercurio**, Santiago, p. 4, 31 de agosto de 1919. Entrevista concedida a Ángel Cruchaga Santa María.

JAMES, H. **Outra volta do parafuso**. Tradução de Brenno Silveira. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JANKÉLEVITCH, V. **Pensar la muerte**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

JAY, M. Scopic Regimes of Modernity. In: FOSTER (ED.), H. **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-28.

\_\_\_\_\_. **Ojos abatidos**. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

\_\_\_\_\_. ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. **Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo**, v. vol. 4, p. 7-22, 2007b.

JITRIK, N. **Roberto Arlt, o la fuerza de la escritura**. Bogotá: Panamericana, 2001.

\_\_\_\_\_. Intertextualidad y cleptomnesis. Publicado em **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](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=38). Acessado em 26 de janeiro de 2015.

JUÁREZ, L. Arlt, el ocultismo y el comienzo de una escritura. *Orbis Tertius*, 1997, vol. 3, no 6.

KHAYYAM, O. **Rubaiyat**. Trad. Carlos Muzzio Sáenz Peña. Buenos Aires: Osvaldo Raúl Sánchez Teruelo Editor, 1994 [1914].

\_\_\_\_\_. **Rubáiyát of Omar Khayyám**. Trad. Edward FitzGerald. Illustrated by Edmond J. Sullivan. New York: Illustrated Editions Company, 1938 [1859].

\_\_\_\_\_. **Rubaiyat**. Trad. Pedro Ramírez Cueto, segundo a versão inglesa de Francis Scott Fitzgerald. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

\_\_\_\_\_. **Rubáiyát**. Trad. Joaquín V. González. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2015.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia**. Constantemente referido a Sócrates. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

KOHAN, M. Aguafuertes de un porteño. **Ideas de izquierda. Revista de Política y Cultura**, Buenos Aires, v. 2, p. 39-40, Agosto 2013.

KOJÈVE, A. **Introdução à leitura de Hegel**: aulas sobre a fenomenologia do espírito ministradas de 1933 a 1939 na École de Hautes Études reunidas e publicadas por Raymond Queneau. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler. História psicológica del cine alemán**. Barcelona: Paidós, 1985.

\_\_\_\_\_. **Los empleados**. Barcelona: Gedisa, 2008 [1971].

\_\_\_\_\_. **O ornamento das massas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009 [1963].

\_\_\_\_\_. **Historia**. Las últimas cosas antes de las últimas. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010 [1969].

LACAN, J. **O Seminário, livro XX**: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1972-1973].

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro XI**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988 [1964].

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro II**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1954-1955].

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro III**: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1955-1956].

\_\_\_\_\_. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 [1953/1963].

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro VII**: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008 [1959-1960].

\_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 [1966].

\_\_\_\_\_. Lituraterra. In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1971], pp. 15-25).

LACLOTTE, M.; CUZIN, J.P. **Dictionnaire de la peinture Larousse**. Paris: Larousse, 2003.

LAFINUR, Á. M. Prefacio. In: KHAYYAM, O. **Rubaiyat**. Buenos Aires: Sánchez Teruelo Editor, 1994 [1914]. p. 17-20.

LEVI, G. Crisis y resignificación de la microhistoria. **Prohistoria**, Rosario, n. 3, p. 187-191, Primavera 1999.

\_\_\_\_\_. Antropologia y microhistoria. Entrevista con Giovanni Levi. **Manuscrits**: revista d'història moderna, n. 11, pp. 15-28, 1993. Entrevista concedida a Bertrán Moya, José Luis; García Cárcel, Ricardo; Espino López, Antonio.

LINK, D. **La mafia rusa**. Buenos Aires: Emecé / Cruz del Sur, 2008.

LLEWELLYN-JONES, L. R. J. **Ctesias “History of Persia”**: Tales of the Orient. London: Routledge, 2009.

LOIS, É. Prólogo: Don Segundo Sombra y la creación de mitos de identidad nacional a través de la literatura. In: Güiraldes, R. **Don Segundo Sombra**. Buenos Aires: Eudeba, 2012. p. 8-18.

LOMBROSO, C. **O homem delinqüente**. Porto Alegre: Ricardo Lenz, 2001.

LOWY, M.; SAYRE, R. **Rebelión y melancolía**. El romanticismo a contracorriente de la modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

LUCIANO. **El cínico**. Madrid: Gredos, 1992.

MACHADO, A. Proverbios y cantares. *Revista de Occidente*, n.º III, septiembre, 1923.

MARCONDES, L. F. **Dicionário de termos artísticos**: com equivalências em inglês, espanhol e francês. Ed. Pinakothek, 1998.

MARRAMAQ, G. **Kairós**: apología del tiempo oportuno. Barcelona: Gedisa, 1992.

MASOTTA, O. **Ensayos lacanianos**. Madrid: Anagrama, 1976.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MEDINA, P. Palacio del Diario La Prensa. **Avenida de Mayo**. Disponible em:  
<<http://www.avenidademayo.com/avenida/pasycon/avenida/la%20oprensa.pdf>>. Acessado em: 26 maio 2012.

MILLER, J. A. **Extimidad**. Cursos psicoanalíticos. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2010.

\_\_\_\_\_. et al. **El saber delirante**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MOROCCO. Direção: Josef von Sternberg. Nova York: Paramount Pictures, 1930 [produção]. 1 filme (92 min), 35 mm, p&b. Disponível em: [http://www.dailymotion.com/video/x3ff0to\\_morocco-1930-josef-von-sternberg\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x3ff0to_morocco-1930-josef-von-sternberg_shortfilms). Acessado em: 7 dez. 2016.

MUZZIO SÁENZ PEÑA, C. Introducción. In: OMAR-AL-KHAYYAM **Rubaiyat**. Buenos Aires: Osvaldo Raúl Sánchez Teruelo Editor, 2004 [1914]. p. 23-36.

NAGY-ZEKMI, S. Buscando el Este en el Oeste: Prácticas orientalistas en la literatura latinoamericana. In: (ED), S. N.-Z. **Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica**. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 10-21.

NAGY-ZEKMI, S. **Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica**. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2008.

NANCY, J.-L. **Ser singular plural**. Madrid: Arena libros, 2006.

\_\_\_\_\_. **A la escucha. Amorrortu**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. **La ciudad a lo lejos**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

NASCENTES, A. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1955.

NASCIMENTO DO VALE, T. **Tradução comentada das Aguafuertes Gallegas (1935), de Roberto Arlt. Dissertação de Mestrado**. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras EDUSP, 2012.

NIETZSCHE, F. **Fragmentos póstumos**. volumen II (1875-1882). Madrid: Tecnos, 2008.

NOGUÉS, G. **Buenos Aires, ciudad secreta**. Buenos Aires: Ruy Díaz - Sudamericana, 1996.

ONFRAY, M. **Cinismos**. Retrato de los filósofos llamados perros. Buenos Aires: Paidós, 2009.

PACHECO, G. Prólogo. In: ARLT, R. **Aguafuertes cariocas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013a. p. 5-7.

\_\_\_\_\_. La sinceridad de un viajero primerizo. **La Nación / ADN**, Buenos Aires, 05 abr. 2013b. 5.

PÉREZ SUESCUN, F. & R. L. M. V. **Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica**. Anales de Historia del Arte. [S.l.]: [s.n.]. 1997. p. 55-66.

PIGEAUD, J. Introdução. In: ARISTÓTELES **O homem de gênio e a melancolia. O Problema XXX**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

PRIESNER, C.; FIGALA, K. **Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética**. Barcelona: Herder, 2001.

PSEUDO-ARISTÓTELES. **Fisiognomía: Fisiólogo**. Madrid: Gredos, 1999.

QUIGNARD, Pascal. **El odio a la música: diez pequeños tratados**. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998 [1996].

RAMOS, J. **Desencantos da Modernidade na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

REVEL, Judith. **Diccionario Foucault**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

RIO, J. D. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRÍGUEZ, F; GIORGI, G. (comp). **Ensayos sobre biopolítica**. Excesos de vida : Michel Foucault; Gilles Deleuze; Slavoj Zizek. Buenos Aires: Paidós, 2007.

ROMANDINI, F. L. **A comunidade dos espectros.** I Antropotecnia. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

SABIDO RAMOS, O. **Tres miradas sociológicas ante el extrañamiento del mundo:** Georg Simmel, Alfred Schütz y Norbert Elias. Madrid: Sequitur, 2012, pp. 9-19.

SAÍTTA, S. **Regueros de tinta:** el diario "Crítica" en la década de 1920. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

\_\_\_\_\_. Natalio Botana: Breve historia de una vida. Em: SAÍTTA, S. **Regueros de tinta:** el diario "Crítica" en la década de 1920. Buenos Aires: Sudamericana, 1998, pp. 281-294)

SAMÓSATA, L. D. **El cínico.** Madrid: Gredos, 1992.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso do latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos.** Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, [1971] 2000. p. 9-26.

SARDUY, S. **La simulación.** Caracas: Monte Avila Editores, 1982.

\_\_\_\_\_. Big-Bang. In: SARDUY, S. **Obra completa.** Tomo I. Madrid: ALLCA XX, 1999 [1973]. p. 129-197.

SARMIENTO, D. F. **Viajes por Europa, África i América.** In: Obras de Domingo Faustino Sarmiento, Vol. V. Buenos Aires: Félix Lajouane editor, 1886 [1846].

\_\_\_\_\_. **El camino del Lacio / El Carapachay.** In: Obras de Domingo Faustino Sarmiento, Vol. XXVI. Buenos Aires: Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1899 [1857], pp. 16-75.

SASTRE, M. **El Tempe Argentino.** Buenos Aires: Ivaldi & Checchi Editores, 1900.

SAURA, A. **El perro de Goya.** Madrid: Casimiro, 2013.

SCHÁVELZON, D. **El mural de Siqueiros en Argentina**. La historia de Ejercicio Plástico. Buenos Aires: El autor, 2010.  
 SERRES, M. **Atlas**. [Colección Teorema]. Madrid: Cátedra, 1995.

SETA, A. Arlt. **Expreso Imaginario**, n. 44, p. 18-20, Marzo, 1980.

SIBILIA, P. **O show do eu**. A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SIMMEL, G et al. **El extranjero**. Sociología del extraño. Introducción de Olga Sabido Ramos. Madrid: Sequitur, 2012 [1908], pp. 21-26.

SIQUEIROS, D. A. et al. **Ejercicio Plástico**. Folleto. Buenos Aires: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Diciembre, 1933, [7 pp.].

SLOTERDIJK, P. **Crítica de la razón cínica**. Madrid: Nacional, v. I, 2002.

\_\_\_\_\_. **O desprezo das massas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Temblores de aire**. Las fuentes del terror. Valencia: PreTextos, 2003.

\_\_\_\_\_. **Crítica de la razón cínica**. Vol I. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

SOURIAU, E. **Diccionario Akal de estética**. Madrid: Akal, 2001, pp. 424-425.

STAROBINSKI, J. **Retrato del artista como saltimbanqui**. Madrid: Abada Editores, 2007.

THOMAS, K. **Diccionario del arte actual**. Bogotá: Editorial Labor, 1996.

TUÑON, R. G. **El violín del diablo:** (poemas). Buenos Aires: M. Gleizer, 1926.

**UNA VISITA OPORTUNA: Entrevista concedida por China Botana.** Página 12, Suplemento SOY, Buenos Aires, out. 2010. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1666-2010-10-15.html>>. Acessado em: 05 jun. 2016.

UNAMUNO, M. D. Arabesco pedagógico. **Los Lunes de “El Imparcial”**, 22, 17 nov. 1913.

URONDO, F. “Arlt: intimidad y muerte”. **Cuadernos Hispanoamericanos**, 321, 1969, pp. 676-681.

VICENTE IRRAZÁBAL, G. **El nuevo edificio de crítica es un palacio para el pueblo.** In: CONSTANTÍN, M. T. et al. *Crítica: arte y sociedad en un diario argentino, 1913-1941 / - 1a ed. ilustrada.* - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016, pp. 31-36.

VIEIRA, J. D. **Dicionário de termos árabes da língua portuguesa.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

VILA-MATAS, E. Ventanas iluminadas. **El País**, 25 jul. 2000. s.p.

VILLORO, J. **Safari accidental.** México DF: Joaquín Mortiz, 2005.

\_\_\_\_\_. Cronista y fabulador. Entrevista con Juan Villoro. **La Colmena**, v. 1, n. 50, p. 30-37, 2006. Entrevista concedida a J.L. Herrera.

VIÑAS, D. Las Aguafuertes como autobiografismo y colección. Estudio preliminar. In: VIÑAS-PIQUER, D. **Historia de la crítica literaria.** Madrid: Ariel, 2002.

VOYAGE à travers le Grand Verre. Dirección: Dominique Lambert. [S.l.]: Jean Suque, 1993.

VV.AA. Arte árabe. In: VV.AA. **Resumen gráfico de la historia del arte**. México: Gustavo Gili, 1971, p. 90-97.

VV.AA. Littérature et Mélancolie (dossier). **Magazine leitteraire**, Paris, n. ISSN 244, p. 14-56, Juillet-Août 1987.

VV.AA. **Dicionário de Latim-Português**. Porto: Porto Editora, 2001.

WASEM, M. **Barroso y sublime**: poética para Perlongher. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2008.

ZARATIEGI, J. C. B. Prólogo. In: ARLT, R. **Aguafuertes vascas**. Tafalla, Nafarroa: Editorial Txalaparta, 2006 [1935]. p. 7-9.

ŽIŽEK, S. **Mirando al sesgo Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

ARLT, R. [Carta] 1925, Buenos Aires [para] GÜIRALDES, Ricardo. San Antonio de Areco. 2f. Carta de agradecimento. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/2519-411-2005-09-18.html>>. 20 de ago. 2013. Acessado em: 16 de janeiro de 2016.

ASUNCIÓN, I. M. **Trajes espaciales**: la vestimenta como proyecto arquitectónico. Madrid: Tesis Doctoral. Arquitectura, 2012.

JITRIK, N. Intertextualidad y cleptomnesis. Publicado em **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](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=38). Acessado em 26 de janeiro de 2015.

MEDINA, P. Palacio del Diario La Prensa. **Avenida de Mayo**. Disponível em: <<http://www.avenidademayo.com/avenida/pasycon/avenida/la%20prensa.pdf>>. Acessado em: 26 de maio 2012.

MOROCCO. Direção: Josef von Sternberg. Nova York: Paramount Pictures, 1930 [produção]. 1 filme (92 min), 35 mm, p&b. Disponível em: [http://www.dailymotion.com/video/x3ff0to\\_morocco-1930-josef-von-sternberg\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x3ff0to_morocco-1930-josef-von-sternberg_shortfilms). Acessado em: 7 de dezembro 2016.

### **UNA VISITA OPORTUNA: Entrevista concedida por China**

**Botana.** Página 12, Suplemento SOY, Buenos Aires, outubro 2010. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1666-2010-10-15.html>. Acessado em: 05 de junho 2016.

## **DOCUMENTOS CONSULTADOS**

Jornal *EL MUNDO, Buenos Aires, Argentina.*

Arlt, R. "De Sevilla a Algeciras. Pasamos por Alcalá de los Gazules - Circo, toros y gente dominguera", *El Mundo*, 25/07/1935.

\_\_\_\_\_ "Complicaciones a causa de mi apellido. La pesadilla de espionaje. El agente nº 80. `Puede embarcarseŽ", *El Mundo*, 26/07/1935.

\_\_\_\_\_ "El Peñón de Gibraltar. La ciudadela. Una ciudad sombría y limpia", *El Mundo*, 27/07/1935.

\_\_\_\_\_ "Policía política. Una cadena de agentes vigila a los viajeros. Imperialismo y comunismo", *El Mundo*, 29/07/1935.

\_\_\_\_\_ "El Tánger. Martirologio del turista. Plaga de guías. Persecución sistemática hasta el tercer día", *El Mundo*, 31/07/1935.

\_\_\_\_\_ "El Zoco Grande de Tánger. Mercaderes v campesinos. Uñas pintadas y tatuajes. Flirt sin transcendencias", *El Mundo*, 01/08/1935.

\_\_\_\_\_ "¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mugre y hospitalidad", *El Mundo*, 02/08/1935.

\_\_\_\_\_ "El narrador de cuentos. Abuso de ingenuos y piadosos. Precursores del teatro", *El Mundo*, 03/08/1935.

\_\_\_\_\_ “El trabajo de los niños y las mujeres”, *El Mundo*, 05/08/1935.

\_\_\_\_\_ “Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935”, *El Mundo*, 06/08/1935.

\_\_\_\_\_ “Boda musulmana en Tánger. Me faltó coraje para usar el magnesio. Tambores, trompetas y la novia en una jaula. Fiesta o sacrificio”, *El Mundo*, 07/08/1935.

\_\_\_\_\_ “Esclavitud del matrimonio. Deseo y terror de la civilización europea”, *El Mundo*, 08/08/1935.

\_\_\_\_\_ “La vida campesina en la ficción y la realidad. Las mujeres, bestias de carga. Treinta kilos por cincuenta kilómetros”, *El Mundo*, 12/08/1935.

\_\_\_\_\_ “Tetuán, ciudad de doble personalidad. Me interno en el barrio moro. Reminiscencias cinematográficas”, *El Mundo*, 13/08/1935.

\_\_\_\_\_ “El arrabal moruno. Mis amigos los tenderos. Saludos, genuflexiones y parásitos. Un refugio de paz y tranquilidad”, *El Mundo*, 18/08/1935.

\_\_\_\_\_ “Visita a la escuela musulmana. Hay que saber el Corán de memoria. El palmetazo es en la planta de los pies. Indiferencia paternal por los conocimientos paternos”, *El Mundo*, 19/08/1935.

\_\_\_\_\_ “Salida de Tetuán. Hay que irse o enredarse. Rjmo, la de los ojos de miedo. La tristeza de la partida”, *El Mundo*, 21/08/1935.

## FONTES DAS FIGURAS

### Figura 1 – Ricardo Guiraldes vestido de gaúcho.

Arquivo Diário El Litoral

Disponível:

[http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/09/11/escenariosy\\_sociedad/SOCI-12.html?utm\\_source=otras\\_impresa](http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/09/11/escenariosy_sociedad/SOCI-12.html?utm_source=otras_impresa) Acessado

em: 7 de dezembro 2016.

**Figura 2 – Ricardo Güiraldes vestido de traje.**

Disponível: <http://portallarroque.com.ar/wp-content/uploads/2016/10/Güiraldes.jpg> Acessado em: 26 de janeiro de 2015.

**Figura 3 – Logo jornal *Crítica* (detalhe).**

Disponível: [http://www.ctys.com.ar/multimedia/imagen/2696\\_desarrollo-2.jpg](http://www.ctys.com.ar/multimedia/imagen/2696_desarrollo-2.jpg) Acessado em: 26 de janeiro de 2015.

**Figura 4 – Natalio Félix Botana, diretor do jornal *Crítica*.**

Disponível: <http://www.arcondebuenosaires.com.ar/botana-01.jpg> Acessado em: 7 de dezembro 2016.

**Figura 5 – Fachada do prédio do jornal *Crítica* na Avenida de Mayo.**

Disponível: [http://3.bp.blogspot.com/\\_LNaQFaS5k2A/Tv9CcrKcpDI/AAAAAAAAAHIE/6kRWI0CYQHI/s1600/Imagen+48.png](http://3.bp.blogspot.com/_LNaQFaS5k2A/Tv9CcrKcpDI/AAAAAAAAAHIE/6kRWI0CYQHI/s1600/Imagen+48.png) Acessado em: 7 de dezembro 2016.

**Figura 6 – Carlos Muzzio Sáenz Peña a cavalo.**

Disponível: <http://www.acciontv.com.ar/soca/verano/otras/bicentenario2011verano13.jpg> Acessado em: 05 de junho 2016.

**Figura 7 – Carlos Muzzio Sáenz Peña com o poeta indiano Rabindranath Tagore, (foto que acompanha a primeira versão ao castelhano de *O jardineiro*, de 1924).**

Disponível: <http://www.deshebideshe.com/assets/archive/images/22-12-2013/52e1473b7a28e-Untitled-14.jpg> Acessado em: 26 de maio de 2012.

**Figura 8 – *Occasio e Penitentia*, Andrea Mantegna, afresco, 168x146 cm, Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, Mantova, 1500.**

Disponível: <http://www.castrichinirestauri.com/restauri%20significativi/elenco%20rest%20signif/home%20rest%20dopo%2091%20pag%201/fofo/affr%20occasio%20e%20penitentia%20ins%20SCNT%20copi a.gif> Acessado em: 26 de maio 2012.

**Figura 9 – *Kairós*, baixo-relevo.**

Disponível:

<http://vignette3.wikia.nocookie.net/anrrompedia/images/e/ec/Kairós.jpg/revision/latest?cb=20141117212409&path-prefix=es>

Acessado em: 05 de junho 2016.

**Figura 10 – *Emblema da ocasião*, Guillaume de la Perriere.**

Disponível:

<https://nihilnovum.files.wordpress.com/2010/10/guillaume-de-la-perriere-embemadelaocasion.jpeg> Acessado em:

**Figura 11 – *Le Faux Miroir*, René Magritte (1928).**

Disponível: [http://art.moderne.utl13.fr/2013/magr\\_fauxm.jpg](http://art.moderne.utl13.fr/2013/magr_fauxm.jpg)

Acessado em: 26 de janeiro de 2015.

**Figura 12 – *Melencolia*, Hans Sebald Beham, 1539.**

Disponível:

<http://www.artnet.com/WebServices/images/II05017IldVRFJFg8GECfDrCWQFHPKckJxE/hans-sebald-beham-melencolia.jpg>

Acessado em: 05 de junho 2016.

**Figura 13 – *Emblema Malinconia*, Cesaré Ripa. Iconologia, Padua, 1630.**

**Figura 14 – Roberto Arlt vestido com chilaba em Marrocos, 1935.**

Disponível:

[https://www.pagina12.com.ar/fotos/libros/20091025/notas\\_i/rar1.jpg](https://www.pagina12.com.ar/fotos/libros/20091025/notas_i/rar1.jpg) Acessado em: 26 de janeiro de 2015.

**Figura 15 – Roberto Arlt “balconenado” de terno e gravata, Buenos Aires, 1935.**

Anônimo. IN: *Historia Argentina*, tomo II, ISBN 950-782-644-0, página 221

**Figura 16 – Graf Zeppelin (LZ 127) sobrevoando a baía de Rio de Janeiro, 1930.**

Disponível:

[http://s44.photobucket.com/user/TAdan/media/Scan\\_zps39c94a7b.jpeg.html](http://s44.photobucket.com/user/TAdan/media/Scan_zps39c94a7b.jpeg.html) Acessado em: 7 de dezembro 2016.

**Figura 17 – Hindenburg Zeppelin (LZ 129) em chamas, New Jersey, 1937.**

Disponível: <http://historythings.com/wp-content/uploads/2015/10/burning-level.jpg> Acessado em: 7 de dezembro 2016.

**Figura 18 – Plano fábrica de fosfênio desenhada por Remo Erdosain.**

In: ARLT, R. Obras. Tomo I. Los Lanzallamas. Buenos Aires: Losada, 2008 [1931].

**Figura 19 – Cão semiafundado, Fracisco de Goya. Quinta del Sordo.** (Fotografia de J. Laurent en 1874, del cuadro “Cão semiafundado”, interior da “Quinta del Sordo”

Disponível: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/4a/af/c1/4aafc143be8af0585d8ffadb536a7f13.jpg> Acessado em: 13 de setembro de 2016.

**Figura 20 – Cão semiafundado, Fracisco de Goya. Museu Del Prado**

Disponível: <http://blogs.eltiempo.com/de-canas-por-madrid/wp-content/uploads/sites/243/2016/08/GoyaPerroSemihundido.jpg> Acessado em: 13 de setembro de 2016.

**Figura 21 – *El entierro del Conde de Orgaz*, Domenikos Thetokopulous, El Greco.**

Disponível: <http://www.destinotoledo.net/wp-content/uploads/2015/09/Entierro-del-senor-de-orgaz.png> Acessado em: 24 de março de 2015.

**Figura 22 – *Gravura orientalista*, Gregorio López Naguil**

Disponível: <https://3.bp.blogspot.com/-SIF1khCVpUM/VrPfF0kov7I/AAAAAAAAACaU/Dy7PHtpRyVw/s1600/20151029155949435-page-007.jpg> Acessado em:

**Figura 23 – Porta do Bab-Estha – Postal Antiga**

Disponível: [https://i.skyrock.net/7043/13647043/pics/355340507\\_small.jpg](https://i.skyrock.net/7043/13647043/pics/355340507_small.jpg) Acessado em: 12 de outubro de 2016.

**Figura 24 – Mulheres e crianças, Marrocos. Fotografia: Nicolas Muller.**

Disponível:

<https://antoniomalalana.files.wordpress.com/2013/12/3-nicolas-muller-expo-2013.jpg> Acessado em: 12 de outubro de 2016.

**Figura 25 – Rua de Bairro mouro, Tetuán, (cartão postal).**

Disponível: <http://cloud10.todocoleccion.online/postales-africa/tc/2010/09/14/21520322.jpg> Acessado em: 12 de outubro de 2016.

**Figura 26 – Roberto Arlt na embarcação Rodolfo Aebi (1933)**

Disponível: [http://media.eldiario.com.ar/fotos-v2/2016/12/26/f\\_1482751062.jpg](http://media.eldiario.com.ar/fotos-v2/2016/12/26/f_1482751062.jpg) Acessado em: 03 de abril de 2016.

**Figura 27 – “Oriente/Occidente”, poema de Severo Sarduy, em Big-Bang, 1974.**

**Figura 28 – Arabesco, arte islâmica.**

Disponível:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Room\\_hafez\\_tomb.jpg/250px-Room\\_hafez\\_tomb.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Room_hafez_tomb.jpg/250px-Room_hafez_tomb.jpg) Acessado em: 18 de março de 2015.

**Figura 29 – Grand Arabesque, Edgar Degas (1900 - 1905).**

Disponível:

[https://www.pubhist.com/works/03/thumb/edgar\\_degas\\_grand\\_arabesque.jpg](https://www.pubhist.com/works/03/thumb/edgar_degas_grand_arabesque.jpg) Acessado em: 18 de março de 2015.

**Figura 30 – Ejercicio plástico (1933), David Alfaro Siqueiros, Buenos Aires.**

Foto: Aldo Sessa

Disponível: <http://www.danielschavelzon.com.ar/wp-content/uploads/2010/04/siqueiros02.jpg> Acessado em: 24 de julho de 2016.

**Figura 31 – Ex-libris de Natalio Félix Botana.**

Disponível:

[https://trapalanda.bn.gov.ar%2Fjspui%2Fhandle%2F123456789%2F5083&psig=AFQjCNFYoTGfVOnkeENxCU\\_VXvCiXa316Q&ust=1493905475672302](https://trapalanda.bn.gov.ar%2Fjspui%2Fhandle%2F123456789%2F5083&psig=AFQjCNFYoTGfVOnkeENxCU_VXvCiXa316Q&ust=1493905475672302) Acessado em: 24 de julho de 2016.

**Figura 32 – Ex-libris de Carlos Muzzio Sáenz Peña (1885-1954), xilografia de Gregorio López Naguil (1894-1953).**

Disponível: [https://4.bp.blogspot.com/-Gb8FrwbyJ-](https://4.bp.blogspot.com/-Gb8FrwbyJ-c/VrPe8clAI0I/AAAAAAAAACZ8/JzA-oYNj5Q0/s1600/20151029155949435-page-002.jpg)

[c/VrPe8clAI0I/AAAAAAAAACZ8/JzA-oYNj5Q0/s1600/20151029155949435-page-002.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-Gb8FrwbyJ-c/VrPe8clAI0I/AAAAAAAAACZ8/JzA-oYNj5Q0/s1600/20151029155949435-page-002.jpg) Acessado em: 24 de julho de 2016.