

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Eleonora Frenkel Barretto

**A PAISAGEM DA SARABANDA INFERNAL
[ÁGUAS-FORTES GOYESCAS DE R. ARLT]**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutor em 01/04/2011

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo
S. Capela

Florianópolis
2011

Ao Davi
Ao meu pai, em memória

Esta pesquisa contou com o financiamento da Capes/CNPq e com o apoio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e da Pós-Graduação em Literatura da UFSC que, num esforço conjunto, viabilizaram uma viagem a Buenos Aires/Argentina, para consulta em arquivos e bibliotecas. O material utilizado para a elaboração da tese foi levantado na Hemeroteca da *Biblioteca Nacional de la República Argentina*, na Biblioteca do *Congreso de la Nación Argentina*, na *Biblioteca Nacional de los Maestros*, no *Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina* (CEDINCI), na Biblioteca do *Museo Nacional de Bellas Artes* (MNBA) e da *Academia Nacional de Bellas Artes* (ANBA), no Centro de Documentação da *Fundación Espigas* e no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*, onde encontrei especial atenção de Silvia Marrube e suas simpáticas colegas, e onde contei com a colaboração de Maria Isabel de Larrañaga e de Juan Consoli, a quem expresso meus agradecimentos. Quero mencionar e agradecer a generosa contribuição de Maria Teresa Constantini, de *Fundación Osde*, de Hugo Maradei, do *Museo del Dibujo y la Ilustración*, e de Sergio Artola, de *Fundación Mundo Nuevo*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Carlos Capela pelo voto de confiança e pela oportunidade de diálogo. Agradeço a João Hernesto Weber por aceitar meu projeto inicial de pesquisa e compreender as mudanças levadas a cabo no caminho. Agradeço a Raúl Antelo pela disposição e generosidade em diversos momentos da pesquisa e a Ana Luiza Andrade por suas contribuições no exame de qualificação. Estendo o agradecimento aos integrantes da banca por sua generosa leitura: Adriana Pérsico, Diana Wechsler e Jorge Wolff. Agradeço a receptividade de Pablo Rocca e as dicas de Sylvia Saítta e Laura Juárez.

Agradeço aos amigos que compartilharam experiências e colaboraram com suas leituras e saúdo a todos que tiveram disposição para o intercâmbio desinteressado na atividade de pesquisa e para a troca sincera.

No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino.

Jorge Luis Borges
“Laberinto”

Elogio de la sombra (1969)

RESUMO

Roberto Arlt escreveu suas crônicas em *El Mundo* (Buenos Aires) entre os anos de 1928 e 1942. O título que as consagrou, *aguafuertes porteñas*, remete a uma técnica de gravura que se realiza pela inscrição sobre uma placa de metal e pela submersão dessa placa em ácido nítrico. Um dos pontos de partida da pesquisa foi o questionamento sobre a escolha da água-forte para denominá-las e a hipótese mais relevante é a de que a linguagem sarcástica e abjeta de seu narrador age como o ácido nítrico sobre o papel, dando relevo a um espetáculo brutal que provoca e corrói o espaço do jornal em que se inscrevem. Em momentos esparsos, Arlt irá mencionar o qualificativo *goyesco* para caracterizar suas águas-fortes e um segundo ponto de partida foi pensar o que as definiria como tal. Investiguei a hipótese de que o Goya resgatado por Arlt é o gravurista sardônico destacado por Charles Baudelaire em sua leitura de Goya. De modo que, para entender o Goya de Arlt, procuro o Goya de Baudelaire e aquele apreciado por artistas como Facio Hebequer e Adolfo Bellocq, gravuristas cujas criações foram fortemente marcadas pelos traços grotescos dos *Caprichos* e *Disparates* do pintor. Finalmente, o *goyesco* nas crônicas de Arlt conduz a suas percepções da modernidade, que ganham o tom esquivo da modernidade de Baudelaire, que é paixão e calvário, encantamento pelo novo e penúria por sua infâmia. Nesse embate, o que quero apresentar é a fissura aberta pelas imagens expostas de modo sarcástico nas *águas-fortes goyescas* de Arlt na linearidade progressiva da construção do homem e do Estado modernos, algo como o assombro que se nos apresenta na série de gravuras dos *Desastres da Guerra*.

Palavras-chave: Crônica. Gravura. Trapeiro. Sarcasmo. Modernidade. Progresso.

ABSTRACT

Roberto Arlt had his chronicles published in the daily journal *El Mundo* (Buenos Aires) from 1928 to 1942. The title by which those chronicles were best known was *aguafuertes portenās* (etchings from Buenos Aires) where etchings refers to the engraving technique of inscribing in a metal plate which is then submerged it in nitric acid. One of the starting points of the research was the question of why the author had chosen the word etchings for his chronicles and the most relevant hypothesis was that the sarcastic and abject language used had the same effect as the nitric acid on paper, showing, in a kind of high-relief, brutal scenes that provoke and erode the pages of the journal in which they are written. Some times Arlt will mention the adjective *goyescas* to characterize his *aguafuertes* so a second point of departure was to think what could possibly define them as such. The research was conducted on the hypothesis that the Goya Arlt recalled was the sardonic engraver presented by Charles Baudelaire in his interpretation of Goya's. So to understand Arlt's Goya I go in search of Baudelaire's Goya and the Goya appreciated by Argentinian engravers Facio Hebequer and Adolfo Belloc, whose artistic production was strongly influenced by the grotesque traces of *Caprichos* and *Disparates* by the Spanish painter. Finally, goyesque issues in Arlt chronicles lead to the understanding of his perceptions on modernity, as similar to those of Baudelaire's for whom modernity is at the same time passion and calvary, enchantment with novelty and sorrow for its misery. In this struggle I want to expose the rift opened by the sarcastic images of Arlt's goyesque etchings in the progressive line of the construction of man and Modern Estate; similar to the amazement produced by the series of engravings War Desasters.

Keywords: Chronicles. Etching. Ragpicker. Sarcasm. Modernity. Progress.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Exposição de Francisco de Goya no MNBA, Buenos Aires, 1928 (33)
2. Exposição de Adolfo Bellocq na *Asociación Amigos Del Arte*, Buenos Aires, 1927 (53)
3. “Del mundo de los ex-hombres”, ilustração de Facio Hebequer para artigo de Elias Castelnuovo, revista *El auto argentino* (56)
4. “Sopla”, *Los Caprichos*, Francisco de Goya (66)
5. “¡Pobrecitas!”, *Los Caprichos*, Francisco de Goya (71)
6. Exposição de Facio Hebequer na *Sociedad Israelita Enrique Heine*, Buenos Aires; conversa com o artista sobre “La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya” (77)
7. Página do jornal *El Mundo* em que se publica crônica de Roberto Arlt (86)
8. Crônica de Roberto Arlt em *El Mundo*, com ilustração de Bello (88)
9. “La danza sale de la panza”, *Los proverbios*, Adolfo Bellocq, água-forte, 1926-27 (94)
10. “Cabezas caricaturescas”, Francisco de Goya, 1798 (102)
11. “Apunte”, *Conventillo*, Facio Hebequer, 1930-35 (106)
12. “Cuanto menos se piensa mejor se duerme”, Facio Hebequer, água-forte, 1914-20 (109)
13. “Trabajadores del mundo, unios”, Facio Hebequer, capa da revista *Actualidad*, 1933 (114)
14. “Bandera roja”, Facio Hebequer, capa da revista *Claridad*, 1936 (114)
15. “¡Mañana!”, Facio Hebequer, ilustração para revista *Mundo Nuevo*, 1933 (114)
16. “Tu historia, compañero”, Facio Hebequer, capa da revista *Nervio*, 1933 (114)
17. “Con razón o sin ella”, *Los desastres de la guerra*, Francisco de Goya (142)
18. “No se puede mirar”, *Los desastres de la guerra*, Francisco de Goya (143)
19. “Esto es peor”, *Los desastres de la guerra*, Francisco de Goya (146)
20. “Grande hazaña! Con muertos!”, *Los desastres de la guerra*, Francisco de Goya (146)
21. “Cafetín”, Facio Hebequer, água-forte, 1914-20 (162)

LISTA DE ABREVIATURAS

Edições de crônicas de Roberto Arlt consultadas:

PN = El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942. Prólogo de Ricardo Piglia. Edição e introdução de Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ED = Escuela de delincuencia. Aguafuertes. Selección e prólogo de Sylvia Saítta. Montevideú: Ediciones de la banda oriental, 2000.

OA = Obras. Aguafuertes. Ensaio preliminar de David Viñas. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 1998.

PV = En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934). Edição e Prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Simurg, 1997.

AP = Scroggins, Daniel. Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en "El Mundo", 1928-1933. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

NA = Nuevas aguafuertes. Buenos Aires: Losada, 1975.

SUMÁRIO

<i>ESBOÇO 1</i> _____	23
<i>ESBOÇO 2</i> _____	27
1. BURILAR A PLACA DE METAL _____	31
A) CHAFURDAR NAS RUAS E RECOLHER SEUS RESÍDUOS _____	31
B) CONTROLAR O RITMO E O MOVIMENTO DA CIDADE: CRÍÁ-LA _____	60
C) O CÔMICO FERROZ: IRRITAR, SEMPRE _____	74
2. MORDER AS LINHAS _____	93
A) A SARABANDA INFERNAL: DESORDEM QUE ANUNCIA A ORDEM QUE VIRÁ? _____	93
B) EXHOMENS: MONSTROS DE UM CARNAVAL SEM ALEGRIA _____	102
C) O VIR A SER HOMEM DO EXHOMEM: CRIAR O ESTADO, CRIAR O CIDADÃO _____	119
3. EXTRAIR OS RESÍDUOS _____	141
A) MALA PASADA: A IRONIA DA HISTÓRIA ESVAZIOU A ASTÚCIA DA RAZÃO? _____	141
B) ESGUNFIADOS: ESVAZIAMENTO DO VIR-A-SER HOMEM NO HOMEM-ANIMAL _____	161
C) TORPOR E IMPOTÊNCIA: MEMÓRIA DO QUE RESTOU NÃO-SENDO _____	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	188
LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO _____	197

ESBOÇO 1

Propor-me a estudar as crônicas de Roberto Arlt impunha uma primeira dificuldade evidente: que recorte escolher? No emaranhado de mais de mil e quinhentas crônicas escritas somente entre os anos de 1928 e 1933 (sem contar as que viriam a se suceder até 1942) no jornal *El Mundo*, é possível encontrar uma diversidade perturbadora de temas e perspectivas, como é próprio do gênero, pode-se argumentar, e como é característico também desse escritor em particular, que cria um narrador tumultuoso e indômito. Essa dificuldade de enfrentar a abundância do material publicado por Arlt no jornal deve ser somada ao desafio colocado pela profusão de estudos críticos sobre o escritor e seus escritos – romances, contos, peças de teatro, crônicas – que se levam a cabo há décadas, sem interrupção, em diversos países. Alguns anos de pesquisa me levaram a um amplo levantamento bibliográfico que parecia tornar cada vez mais escassas as possibilidades de contribuir com alguma novidade para os estudos sobre Roberto Arlt, de modo que uma primeira tarefa era mapear o campo crítico, buscando solo fértil para trabalhar. O resultado desse levantamento se apresenta ao final do texto, onde elenco uma série de livros, capítulos, artigos, teses, dissertações e traduções de e sobre Roberto Arlt com o intuito de atualizar e complementar alguns esforços já realizados por outros pesquisadores e de chamar a atenção para o amplo leque de problemáticas a partir das quais se aborda a obra de Arlt.

Depois de percorrer a enormidade de estudos a que pude aceder, tomar a decisão de adentrar especificamente no universo das *aguafuertes porteñas* foi, ainda assim, como encarar a inevitável fatalidade de me perder em um labirinto e a conseqüente angústia dos longos corredores que terminam em muros intransponíveis, que obrigam a percorrer todo o trajeto de volta e escolher uma nova saída, que, novamente, se mostrará sem saída. Sucessivas entradas que anunciam promissores traçados explicativos e que, sucessivas vezes, redundam em fracassos. A literatura de Arlt, e em particular suas crônicas, é resistente a explicações cabais, pois uma assertiva formulada num minuto encontrará no próximo sua contraposição.

A oscilação perturba e desconcerta, de modo que logo se percebe que mais vale vagar pelo labirinto, se arrastar devagar, sem pressa de chegar a lugar nenhum, passando pelas soleiras, pelas aberturas que cada

texto propõe, sem a agonia de pretender encontrar uma saída, um fim capaz de encerrar a experiência. No labirinto, a indecisão dita o caminho. Tanto faz seguir pela direita ou pela esquerda, dar dois passos atrás e um adiante ou ficar parado. Nenhum caminho leva a lugar nenhum ou todos os caminhos levam ao mesmo ponto, de modo que o que proponho é um percurso de leitura, entre tantos outros possíveis, pelas “águas-fortes portenhas” de Roberto Arlt, uma seleção que pretende dar conta de um deslocamento: como lê-las como “águas-fortes goyescas”? É possível extrair Arlt de sua marca localista, de sua “portenhidade” tão afamada?

O percurso que escolho procura escapar das abordagens mais recorrentes sobre as crônicas de Arlt, aquelas que dão ênfase especial às questões identitárias, aos temas relacionados ao caráter do homem, da língua ou da literatura nacionais, às intenções classificatórias, como a descrição de tipos sociais ou a cartografia da cidade, ou à defesa de esta ou aquela grande convicção política.

Procurou explorar as possibilidades abertas pelo deslocamento do olhar para as potenciais relações com as artes plásticas, indagando, simultaneamente: por que a escolha da técnica da gravura à água-forte para denominar sua coluna de crônicas? E que aspectos permitem refletir sobre as crônicas selecionadas como marcadamente “goyescas”?

Para explorar essas perguntas é importante investigar que vínculos se poderia estabelecer entre Arlt e Francisco de Goya, motivo pelo qual apresento um levantamento realizado em Buenos Aires sobre a recepção do pintor na cidade entre os anos de 1926 e 1930, material que indica a intensa divulgação de suas obras, sobretudo de suas gravuras, especialmente no ano de 1928, quando se celebra o centenário de sua morte com diversos eventos na capital e, coincidentemente, quando Arlt inicia a publicação de suas *aguafuertes* em *El Mundo*.

Além do potencial contato de Arlt com a obra de Goya nesses eventos, parto da hipótese de que o *goyesco* em suas crônicas passa por uma leitura que Charles Baudelaire faz das gravuras do pintor como caricaturas grotescas, sarcásticas e deformes. Essa hipótese abre a possibilidade de explorar a plasticidade das deformações que marcam os textos de Arlt e de perceber o incômodo que provocam dentro das proposições de uma estética grotesca.

Outra ponte que contribui para tecer a relação entre Arlt e Goya são os *Artistas del Pueblo*, em particular Facio Hebequer e Adolfo Bellocq, contemporâneos do escritor e frequentadores dos mesmos círculos artístico-literários. Ambos os artistas foram profícuos na produção de gravuras e muitas delas denotam claramente sua estética

goyesca. Apresento também uma relação do material consultado sobre os gravuristas - boa parte não publicada e conservada em arquivos - por ter sido este de grande relevância para fundamentar a hipótese de que o Goya lido por eles é também o pintor sarcástico destacado por Baudelaire.

Mas o vínculo entre as gravuras de Goya, as crônicas de Arlt e as gravuras de Facio e de Bellocq não é apenas estético. Ele diz respeito também a problemáticas semelhantes que se apresentam nos respectivos contextos em que países como Espanha e Argentina fazem seus ajustes, ensaiam suas mudanças e anunciam sua “entrada na modernidade”, seu vir-a-ser Estados modernos e o devir cidadão de seus habitantes.

O que prima nas crônicas e nas gravuras aqui destacadas é o espanto diante desse processo, é a suspensão pasmosa da racionalidade do progresso, é a percepção assombrosa de que a anunciada civilização não se completa, que a História como realização da racionalidade humanista não chega a seu termo, não evolui linearmente rumo a um fim determinado.

O sarcasmo nessas obras expõe com violência corrosiva os disparates, as absurdidades, a falta de sentido do sentido histórico apregoado pelo Iluminismo. Essa exposição ganha relevo, nas crônicas de Arlt, nas diversas expressões de *exhomens*, seres híbridos e de fortes traços animais que ocupam uma zona de indistinção entre o homem e a besta. Destituídos de sua humanidade, entendida como civilidade moderna, revelam sua “incompletude” como cidadãos, seja porque “ainda” não foram domesticados ou porque “ainda” aguardam sua “regeneração” ou porque estão francamente esgotados, exauridos e sem forças para carregar o peso da vida cidadã. Os *exhomens* se animam em uma sarabanda infernal, uma dança bélica que anuncia a tensão entre a ordem que deveria vir a se estabelecer e a desordem que insiste em permanecer.

ESBOÇO 2

Em 1961, o artista plástico Adolfo Bellocq relatou em suas *memórias* a experiência vivida com o grupo de *Artistas del Pueblo*. Um grupo integrado por ele, Facio Hebequer, Abraham Vigo, Agustín Riganelli, José Arato, Santiago e Juan Palazzo, que atuou nas primeiras décadas do século XX em Buenos Aires e com os quais, em especial com os dois primeiros, Roberto Arlt travou intenso diálogo. Referindo-se aos anos subseqüentes à primeira guerra mundial, Bellocq fará uma anotação que servirá para traçar os primeiros esboços da tese:

No puedo olvidar que nuestra escuela de arte y de estudio fue la calle, el puerto, las fábricas, los inquilinatos, los corralones. En una fábrica de jabón abandonada cercana a Parque de los Patricios, que era habitada por familias necesitadas y desamparadas nos habíamos ubicado, dividiendo los espacios a manera de piezas con papeles de diarios, cartones, etc. Aquello era un diabólico aquelarre monstruoso que superaba en mucho a las villas miseria de hoy. En el portón de entrada a este recinto había una guardia policial que exigía la libreta de enrolamiento para tener licencia de hospedaje, porque ese lugar había sido reservado para argentinos votantes...

Este parágrafo aponta alguns dos principais elementos de que vou me valer para ler as crônicas de Roberto Arlt e fazer o cruzamento com as gravuras de Francisco de Goya. O primeiro é evidente e talvez já desgastado: a rua como o espaço de vagância onde escritor e artista irão recolher material para suas criações. O segundo é o diabólico sabá monstruoso, a imagem da pavorosa reunião de bruxas que Bellocq traz à tona para exhibir os interiores daquela fábrica de sabão abandonada. Qual é a monstruosidade desses seres e de seus rituais? O terceiro elemento começa a abrir uma interpretação: a ironia de que esse recinto excludente estivesse reservado aos “argentinos votantes”, ou seja, àqueles que já estivessem cadastrados e constassem nos registros incluídos da vida cívica. O espantoso daquele espetáculo encenado em um local antes destinado a derreter sebo com soda cáustica e agora

¹ Adolfo Bellocq, *Memorias*, 1961, p. 140.

habitado por desamparados-registrados pelo Estado estaria no absurdo ou no *disparate* dessa junção-disjuntiva sinalizada pelo hífen, onde se apresenta um conflito entre o que deveria ser e o que termina sendo? O derradeiro elemento são os pontos suspensivos que abrem ao mesmo tempo em que encerram o parágrafo. Novamente, a sutileza irônica de Bellocq que, diante do paradoxo inexplicável, suspende a palavra.

O sabá monstruoso de Adolfo Bellocq aparecerá à *moda goyesca* em seus *Provérbios* (1926-27; série de 10 gravuras),² imagens animadas por temerosos monstros que assombram, digladiam ou devoram seres humanos, semi-humanos ou quase-humanos. Disputas que quero pensar, a partir do conflito na antiga fábrica de sabão, como expressões de uma tensão entre o homem, entendido como o cidadão apregoadado pelo Estado moderno, e seu monstro: aquele que incomodamente se pospõe à vida cidadã “ainda” com feições e deformações animais.

Para entender essa colocação, é oportuno adiantar a observação de Eugenio d’Ors de que Goya é o pintor do carnaval, entendendo-o como o correspondente social do monstro que é, por sua vez, o homem que *ainda* se apresenta em sua forma bestial, o homem que *ainda* não se tornou animal político. O carnaval seria, portanto, a vida social *ainda* não domada, *ainda* não civilizada.

Na percepção de Roberto Arlt, Goya é o vagamundo que transforma as ruas de Madri em um cenário grotesco e pavoroso onde os endemoniados, os enforcados, os enfeitiçados, os enlouquecidos dançam sua sarabanda infernal, vale dizer que em suas lâminas se exhibe a tumultuosa agitação dos enjeitados.

Nesse sentido, Goya é - como Baudelaire, e segundo a apreciação do mesmo poeta - um trapeiro, “a figura mais provocadora da miséria humana”, que consulta o “cafarnaum dos detritos”, o tumulto dos dejetos, faz uma triagem e recolhe o tesouro imundo com o qual formará um grande “arquivo sardônico”, uma coleção de resíduos expostos com comicidade feroz como as figuras excessivas de um tempo convocado pelo progresso a desaparecer. E é esse traço grotesco, deforme e sarcástico, com que se expõem esses dejetos, que Adolfo Bellocq, Facio

² Sobre essa série, Bellocq diz: “Estas mediastintas o aguastintas pretenden hacer una aguda crítica hacia las rebuscadas purezas y las tan frecuentes hipocresías del ser humano. No quise con ello agredir a la sociedad en la nos desarrollamos, sino mostrar simplemente el reflejo de nosotros mismos en la filosofía proverbial que universalmente no se aparta de la realidad. Si algunos de ellos gozan de rasgos casi crueles se debe a que el refrán que ilustraban requería ese fondo someramente malicioso” (Entrevista concedida a Cristica Boccia, *Revista Histonium*, Buenos Aires, junho 1971, pp. 35-38, disponível na *Academia Nacional de Bellas Artes*, consultada no dia 10/11/2010).

Hebequer e Roberto Arlt irão tomar em algumas de suas criações. No caso de Arlt, em particular nas crônicas que seleciono como marcadamente *goyescas*.

O cronista apaixonado pelo diabólico pintor gravará em suas águas-fortes a sarabanda infernal dos personagens que, à exemplo das bruxas de Goya, são satirizados como os resíduos de um tempo destinado a ser passado. Esses personagens assumirão diversas expressões de *exhomens*, seja por sua exclusão das esferas econômica ou política, seja pela assunção de sua condição de delinquentes ferozes ou por sua exaustão, seu cansaço e seu esvaziamento na rotina e no tédio de todos os dias. Mas a questão é que esse dispositivo satírico que ridiculariza aqueles que devem sucumbir, que devem ser banidos da nova ordem, é também o dispositivo que os anima de grande vivacidade e que expõe o incômodo de sua impertinente persistência.

Aqui o mais importante não é a apresentação dos *exhomens* ou uma eventual tipologia, mas a tensão que esse *ex* cria com o possível do homem, qual seja, o trabalhador, o útil, o industrioso. É a dança bélica entre o homem e sua animalidade não domada que vai configurar a sarabanda infernal nas crônicas de Roberto Arlt, a exemplo da batalha na fábrica de sabão abandonada entre o “argentino votante” e os monstros reunidos no sabá diabólico. Dessa tensão entre o que poderia ser e o que termina sendo resta uma espécie de memória do que não foi ou um arquivo do fracasso da ideologia do progresso, um movimento linear do tempo que conduziria quase que naturalmente o *homo sapiens* ao burguês civilizado, a natureza à cultura, o campo à cidade, a tradição à modernidade.

Quer dizer, e com isso chego ao núcleo da tese, que a sarabanda infernal dos *exhomens* nas crônicas de Arlt abre uma fissura na construção linear e racional da evolução e do progresso histórico. E é isso que as torna *goyescas*: a abertura para o espanto constatado nos *desastres da guerra* de que a história não chega a seu termo, de que a Razão e as Luzes não conduzem à totalidade.

A figura do *exhomem* é paradigmática: ele é um *fora*, um *ainda não* que pretensamente virá a estar *dentro*, virá a ser um *agora*, ele é o estigma de um tempo que se anuncia em constante processo de superação e cujo fim seria a totalização, a concretização de um cidadão que elimina seu *ex*. Mas a operação excessiva que grava e expõe o *exhomem* na crônica, na memória do presente, abre-o como ferida, como corpo empalado no tronco das árvores, como fenda na linha de um passado que não passou, de um passado que violenta o presente e sua promessa de *devir*. O *devir* homem no cidadão moderno resta, nas

crônicas de Arlt, esfarrapado, animalizado, *esgunfiado* (esgotado). Um esgotamento que revela o esvaziamento da promessa do homem do humanismo, que, como diz Jean-Luc Nancy, não pode nunca se realizar no agora, é sempre um projeto e uma projeção para mais adiante.

É como esse esvaziamento da promessa do homem do humanismo que leio a *monstruação* dos personagens sardonicamente animalizados nas águas-fortes de Arlt, como a exibição corrosiva da animalidade não suspendida e como a abertura da fissura situada na incômoda zona de indistinção entre o homem e a besta, que choca e provoca a linearidade construtiva que conduziria do animal ao homem. Esvaziamento do qual também são exemplos as imagens de Facio Hebequer. Na sarabanda travada entre ambos, o que se assiste é o *ausentamento* do possível do homem e, nesse sentido, a paisagem como despaisamento, como desertificação de uma promessa de modernidade da qual ficam apenas os escombros, a memória do que não foi, a molesta persistência do *ainda*.

E é ao peso desse incômodo que estamos expostos diante das gravuras de Goya, das crônicas de Arlt ou dos pontos suspensivos de Adolfo Bellocq... Suspende-se a palavra, não há o que dizer frente aos disparates e desastres da vida moderna. Talvez reste apenas o riso como espasmo, como manifestação involuntária de nossa impotência....

1. BURILAR A PLACA DE METAL

A) CHAFURDAR NAS RUAS E RECOLHER SEUS RESÍDUOS

Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens,
De fetos cuja carne cresta nos sabás,
De velhas ao espelho e seminuas virgens,
Que a meia ajustam e seduzem Satanás.

Charles Baudelaire
“Os faróis”
Spleen e Ideal

Em novembro de 1929, Roberto Arlt anunciou seu retorno à coluna do jornal *El Mundo* que abandonara dois meses antes para se dedicar ao saboroso exercício do *dolce far niente*; experimentara um desejo incontrollável de vadiar e decidira por bem largar a *nória*, sair da rotina repetitiva, valha a redundância, da redação do jornal. Ao retornar, escreve a seus leitores, impertinente, como de costume:

En ese intervalo, he reanudado relaciones con tipos fantásticos; toda una sociedad de pilletes y sinvergüenzas ha puesto a mi disposición documentos para hacer las más fabulosas notas respecto al “vivo vive del zozzo” etc., y vuelvo, robusto, descansado e ilustrado, a continuar la *serie goyesca* de mis aguafuertes, que abarcarán la humanidad indescriptible pero profundamente tortuosa y endiablada, y linda y gaucha, porque dígame lo que se quiera, esta ciudad se nos ha metido en el tuétano. Es como una de aquellas mujeres que, aunque la dejamos, en la distancia nos tienen agarrados, que hora por hora son nuestro recuerdo y nuestra ambrosía, salud y gloria del vivir.³

Série *goyesca* de suas águas-fortes: aqui se abre um instigante percurso de leitura das tão faladas e afamadas crônicas de Arlt, publicadas entre 1928 e 1942, e intituladas *Aguafuertes porteñas* até 1932.⁴ Justamente no ano de

³ Roberto Arlt, “La vuelta al pago”, *El Mundo*, 15/11/1929, em: *OA*, p. 376.

⁴ Arlt começa a escrever em *El Mundo* em maio de 1928, mas somente em agosto do mesmo ano passa a assinar seus artigos, mais especificamente, no dia 14/08/1928, sendo que desde o dia 05 do mesmo mês sua coluna passara a se chamar *Aguafuertes porteñas*. Essa coluna segue ocupando a página 6 do jornal até julho de 1942, sofrendo algumas alterações em seu título.

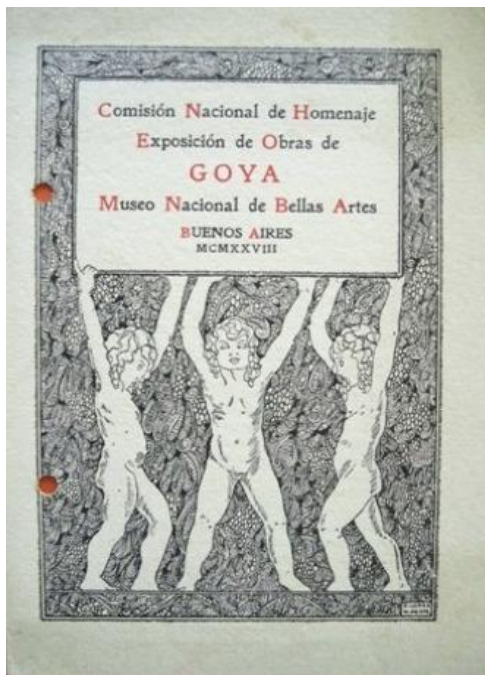
1928 comemora-se o centenário da morte do pintor Francisco de Goya. Um evento celebrado com bastante alarde na cidade de Buenos Aires. Monta-se uma comissão nacional, presidida pelo diretor da revista *Síntesis*, Martín Noel,⁵ vinculada à *Junta General del Centenáriogoyesco*, presidida, por sua vez, em Madri, pelo Duque de Alba. A comissão argentina se encarregará de promover festejos e comemorações que envolvem uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes (ilustração 1), a visita de conferencistas como Manuel B. Cosío e Eugenio d'Ors,⁶ a publicação de diversos artigos em revistas como *Plus Ultra*, *Nosotros*, *El Hogar* e *Criterio*, além da principal hospedeira, *Síntesis*.⁷ Claro está que a recepção de Goya em Buenos Aires se intensifica nesse ano, mas não se inicia ali.

Até 1932 o título predominante é *Aguafuertes porteñas*, com breves variações como: *Aguafuertes silvestres* (8/2/1930 e 12/2/1930), *Aguafuertes uruguayas* (13/3/1930 e 27/3/1930); notas de viagem que envia desde o Rio de Janeiro (31/03/1930 e 29/05/1930); coluna sem título (30/05/1930 e 14/01/1931); e *Viñetas Santiagueñas* (26/8/1932 e 29/08/1932). Em 1933, as viagens de Arlt se sucedem e as séries dedicadas a temas específicos passam ser mais frequentes, provocando interrupções mais longas das *Aguafuertes porteñas*, como: *Hospitales en la miseria* (12/01/1933 e 14/02/1933); *Aguafuertes teatrales* (06/4/1933 e 7/5/1933); *Aguafuertes fluviales* (10/8/1933 e 8/9/1933); *Aguafuertes patagónicas* (16/2/1934 e 19/2/1934), *Aguafuertes municipales* (17/03/1934 e 20/3/1934), e *La ciudad se queja/Buenos Aires se queja* (26/03/1934 e 2/6/1934). Em 1935, Arlt viaja para a Espanha e África e envia suas águas-fortes espanholas, africanas, galegas, asturianas, vascas e madrilenhas. Ao voltar de viagem, a coluna passa a se chamar *Tiempos presentes* e, predominantemente, *Al margen del cable*, com algumas variações quando dedicadas a temas especiais (*El infierno santiagueño*, *Cosas nuestras*, *Los problemas del Delta*). Para uma relação completa das crônicas de Arlt publicadas em *El Mundo* ver: Sylvia Safta, *El escritor en el bosque de ladrillos*, 2000, pp. 227-323.

⁵ O interesse de Martín Noel por Goya possivelmente se vincule à proposta que levava a cabo, com o arquiteto Ángel Guido (que escreve *Supremacia del Espíritu en el Arte. Goya y el Aleijadinho*, 1949), de resgatar a memória colonial para consolidar uma expressão nacional e continental latino-americana. Nesse intuito, o ornamento barroco do período colonial seria reconfigurado em uma arte de contraconquista, fusionado com a arte africana e indígena. Ricardo Rojas, autor de *La argentinidad* (1916) e *Eurindia* (1924) foi propulsor dessa ideia na literatura argentina. A reflexão de Lezama Lima, em *A expressão americana* (1957) é esclarecedora sobre o tema do neobarroco como arte de contraconquista, onde se dá uma apropriação estética do barroco e recriação desde perspectiva contracolonizadora (alguns exemplos dessa expressão artística são o Aleijadinho, o índio Kondori e José Guadalupe Posada).

⁶ Eugenio d'Ors já visitara Buenos Aires e Córdoba em 1921, quando fora recebido por Manuel Gálvez, em representação da revista *Nosotros*, e ministrara cursos na Universidade Nacional de Córdoba. Na ocasião, suas conferências foram amplamente divulgadas na imprensa, em particular no jornal *La Nación*. Curiosamente, o escritor Roberto Arlt viveu em Córdoba justamente no ano da primeira visita de E. d'Ors à cidade.

⁷ Pode-se ver no levantamento bibliográfico uma lista inicial de publicações sobre Goya em Buenos Aires no ano de 1928. Também pode ser consultada a bibliografia de Goya levantada por Genaro Estrada no ano de 1937 e disponibilizada em linha pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, em 2000, na qual constam 13 artigos sobre o pintor publicados na imprensa portenha entre 1926 y 1933.



A questão é: de que Goya estaria falando Arlt? O grande pintor espanhol, o “representante da raça”?⁸ O retratista, o pintor da corte?⁹ O pensador liberal?¹⁰ O Goya barroco de Eugenio d’Ors?¹¹ Minha hipótese é de que seria o Goya de Charles Baudelaire, a quem Arlt chama de “mi padre espiritual, mi socrático demônio”.¹² Baudelaire inscreve Goya em uma breve lista de “caricaturistas estrangeiros”: Hogarth, Cruikshank, Pinelli, Brueghel. Entre eles, Goya seria “um homem singular” que “abriu novos horizontes ao cômico”, vale dizer, um artista que “mergulha com frequência no cômico feroz e se eleva até o cômico absoluto”.¹³ Baudelaire destaca, em particular, o aspecto “fantástico”

⁸ Como é em grande medida o tom das leituras de Ramón Gomez de la Serna, por exemplo, em: “El gran español Goya”, *Revista de Occidente*, 1927.

⁹ Leitura de Antonio Espina, em: “Momentos de Goya”, *Revista de Occidente*, 1928.

¹⁰ Como viria a ser a leitura de J. Lopez Rey, *Goya y el mundo a su alrededor*, 1947.

¹¹ Eugenio d’Ors, *L’arte di Goya. Seguito da Tre ore al Museo del Prado e da Una nuova visita al Museo del Prado*, 1948 (1ª. Edição de 1928).

¹² Artigo de Arlt publicado em *Tribuna Libre*, 28/01/1920, citado por D. Scroggins, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, 1981, p. 27.

¹³ Baudelaire explica diferentes modalidades do cômico, que se define, de modo geral, como “um dos mais claros signos satânicos do homem”, um espasmo involuntário que se manifesta

que o pintor introduz no cômico, qualificativo que se deve entender no contexto em que foi escrito (1857), antes que se tornara um “gênero” na literatura ou na arte. O que intriga a Baudelaire é a capacidade de Goya de criar “monstros verossimilhantes”, seres híbridos que abusam do “sentido do possível”, mas nos quais se tece de modo harmônico a junção entre o “real e o fantástico”.¹⁴ Mais do que o fantástico, interessa-me a caricatura, o cômico, o monstruoso.

Quinze dias antes de publicar o ensaio sobre caricaturistas estrangeiros, Baudelaire havia publicado um texto sobre os caricaturistas franceses, onde destacava, em particular, a Honoré Daumier, afirmando que era:

Um dos homens mais importantes, eu não diria apenas da caricatura, mas também da arte moderna, de um homem que, toda manhã, diverte a população parisiense, que, todo dia, satisfaz as necessidades da alegria pública e lhe dá alimento. O burguês, o homem de negócios, o garoto, a

nos homens como consequência da ideia de sua superioridade, ou melhor, como efeito do choque entre a crença em sua superioridade e a percepção de sua “miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção e grandeza infinita em relação aos animais”. O cômico assim entendido classifica-se como “cômico ordinário” ou “significativo”, dotado de uma linguagem clara, de fácil compreensão e análise, com a manifestação visível de seu duplo elemento: a arte e a ideia moral. Baudelaire afirma que “exagerando e levando aos últimos limites as consequências do cômico significativo, obtém-se o cômico feroz”. Um caso “mais complicado” é o do riso causado pelo grotesco, que Baudelaire chamará de “cômico absoluto”. Nesse caso, o riso é a expressão da ideia de superioridade, mas não mais do homem e sim do homem em relação à natureza. Ao contrário do elemento visivelmente duplo do cômico significativo, “o cômico absoluto, aproximando-se muito da natureza, apresenta-se sob uma espécie *una* e quer ser apreendido por intuição”. A manifestação nesse último caso é o riso súbito, que possui algo de “profundo, de axiomático, de primitivo”, é como uma vertigem provocada pelas criações fantásticas que surpreendem o espectador: “As criações fabulosas, os seres dos quais a razão, a legitimação não pode ser extraída do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilariedade louca, excessiva, e que se traduz em lacerações e esvaecimentos intermináveis”. (Baudelaire, “Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas”. Em: *Poesia e Prosa*, 1995, pp. 733-746, publicado inicialmente em 8/7/1855 em *Le Portefeuille*. Os trechos citados encontram-se nas páginas 736, 738, 740-1),

¹⁴ C. Baudelaire, “Alguns caricaturistas estrangeiros”, publicado inicialmente em *Le Présent*, 15/10/1857. Edição consultada: *Poesia e Prosa*, 1995, p. 767. Não pude averiguar com precisão a circulação deste texto na cidade de Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX, de modo que pudesse sugerir convincentemente o acesso de Arlt a ele. Entretanto, sabe-se que o escritor era leitor de C. Baudelaire e não parece de todo absurdo supor que possa ter lido algo de suas críticas de arte.

mulher, riem e passam com frequência, os ingratos!, sem ler o nome.¹⁵

Para além de uma reivindicação do reconhecimento da autoria das ilustrações publicadas em *La Caricature*,¹⁶ é curioso o desjejum burlesco que as caricaturas de Daumier oferecem aos parisienses de diversas estirpes. Essa espécie de provocação incisiva capaz de despertar em cada um a ironia de sua própria miséria, esse “grande arquivo cômico” que exhibe uma tragédia a cada dia. Algo que não difere muito do grande arquivo sardônico estampado por Arlt nas páginas de *El Mundo*. Em sua homenagem ao cronista, Juan Carlos Onetti escreve:

El triunfo periodístico de los “Aguafuertes” es fácil de explicar. El hombre común, el pequeño y pequeñísimo burgués de las calles de Buenos Aires, el oficinista, el dueño de un negocio raído, el enorme porcentaje de amargos y descreídos podían leer sus propios pensamientos, tristezas, sus ilusiones pálidas, adivinadas y dichas en su lenguaje de todos los días. Además, el cinismo que ellos sentían sin atreverse a confesión; y, más allá, intuían nebulosamente el talento de quien les estaba contando sus propias vidas, con una sonrisa burlona pero que podía creerse cómplice.¹⁷

A ironia amarga gravada nas águas-fortes portenhas não é novidade e já foi atribuída à sua “dívida” com a picaresca e com as estampas burlescas e satíricas *a la Quevedo*.¹⁸ Situá-la agora num

¹⁵ C. Baudelaire, “Alguns caricaturistas franceses”, publicado inicialmente em *Le Présent*, 01/10/1857. Edição consultada: *Poesia e Prosa*, 1995, p. 750.

¹⁶ Publicação de sátira política, a cargo de Charles Philippon, em Paris, entre 1830-1835.

¹⁷ J. C. Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”, em: *Nueva narrativa latinoamericana*. Editado por Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1969/72, vol. II, pp. 363-377. Edição consultada: R. Arlt, *Aguafuertes porteñas*, 2005, p. 8.

¹⁸ Omar Borré [*Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*, 1996, p. 280] reproduz um artigo de Ramón Doll, publicado em 1930 na revista *Claridad*, onde identifica os elementos da picaresca nos textos de Arlt: “Arlt vio con ojos parecidos algunos rincones de Buenos Aires. También en sus croquis de la mala vida porteña alternan en un desbarajuste lleno de colorido los elementos de la picaresca: ex hombres, inventores fracasados, fulleros, vividores, farsantes, en fin, malandrines de toda especie.” Segundo Raul Larra (*Roberto Arlt, el torturado*, 1950; edição consultada: 1992, p. 90), a inovação das crônicas de Arlt está no “humor azedo a la Quevedo” que as caracteriza.

cenário mais promíscuo, em que se mistura com as artes plásticas, pode nos abrir novos caminhos.

Dizia, sobre a leitura de Baudelaire a respeito de Daumier, que o “arquivo histriônico” de suas caricaturas configura uma galeria de personagens da cena política local, apresentados em feições exageradas, contorcidas e deformadas até sua “monstruação”,¹⁹ um conjunto tumultuoso de corpos híbridos, animalizados, que formam:

Uma barafunda, um cafarnaum, uma prodigiosa comédia satânica, ora burlesca, ora sangrenta, em que desfilam, enfatizadas em roupas variadas e grotescas, todas as honorabilidades políticas.²⁰

São caricaturas grotescas que apelam ao riso sarcástico²¹ e que ridicularizam práticas e vícios sociais, por vezes encarnados em personalidades individuais, como na “galeria satírica” de Daumier, onde: “lêem-se e fazem-se ver com clareza, nesses rostos animalizados, todas as pobreza de espírito, todos os ridículos, todas as manias da inteligência, todos os vícios do coração”.²² Uma deformação ostensiva que carrega uma prática moralizante: “com essa espécie de gíria plástica, tinha-se o poder de dizer e explicar ao povo tudo o que se quisesse”.²³

Prática esta que já se anuncia nas palavras de Onetti, quando fala das crônicas de Arlt e de sua capacidade de contar aos leitores sobre suas próprias vidas, de fazê-los ler seus próprios pensamentos e anseios, tornando essas leituras matinais também um modo de captura e orientação dos gestos e condutas coletivas, tema ao qual voltarei.²⁴

¹⁹ Jean-Luc Nancy joga com o caráter demonstrativo da imagem, dizendo que ela é “monstrativa” e que sua monstruosidade reside na manifestação ostensiva das formas, ou melhor, da força que as deforma, com o qual elide a interpretação da imagem como apresentação do aspecto das coisas: “C’est ainsi qu’il y a une monstruosité de l’image: elle est l’ostension, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise au jour et mise en avant.” (Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 2003, p. 47).

²⁰ C. Baudelaire, *op.cit.*, p. 751.

²¹ Vale a referência ao estudo de M. Bakhtin sobre o grotesco e a anotação que faz sobre o “renascimento” do tipo de imagens grotescas no Romantismo francês, por volta de 1830, e sobre o texto de Victor Hugo, *Cromwell* (Paris, 1876) como um dos expoentes dessa retomada (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 1996, p. 38).

²² C. Baudelaire, *op.cit.*, p. 753.

²³ C. Baudelaire, *op.cit.*, p. 751.

²⁴ O que nos abre para pensá-las como “dispositivos”, a partir da leitura que Agamben faz do conceito em Foucault: “Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (“O que é um dispositivo”, 2005, p. 13).

A exibição satírica das “monstruosidades vivas” de uma cidade, presente nas caricaturas de Daumier, é patente nas gravuras de Goya e nos faz pensar qual é a “monstruação” operada pela ação do ácido nítrico nas águas-fortes de Roberto Arlt? Quem ou o que se deforma nessa espécie de operação plástica que extrai em relevo uma imagem que se destaca de seu fundo? Que forças estão em jogo na composição de seu “arquivo histriônico”?

Gómez de la Serna, a despeito de seu entusiasmo patriótico com o pintor F. de Goya, não deixa de ver nele algo do humorista sarcástico e demoníaco que via Baudelaire e verá, creio, R. Arlt. Serna diz que Goya foi o “precursor do humorismo intencionado y suicida”, que era um indignado, um sarcástico, um observador que vê as coisas com amargura e riso sardônico.²⁵ Some-se a isto a ideia de que sua gargalhada vai dirigida às personagens, práticas e costumes “arcaicos”, típicos da “velha ordem”, de um tempo histórico que deveria ser superado e sucedido pela nova concepção de mundo, racional e ilustrada:

Hay una frase que retumba en todas las biografías de Goya y que aun con su tono retórico y épico hay que repetir: Las obras de Goya son las carcajadas formidables que lanzó una nueva época al desprenderse de sus costumbres viejas.²⁶

Sob essa perspectiva, as bruxas e feiticeiros exibidos na série de gravuras de *Os Caprichos* (1799), alguns gordos e pelancudos, outros magérrimos e ossudos, todos com a pele áspera e rugosa, com enxertos de asas, orelhas, unhas, cabeça ou tronco de animais; esses monstros híbridos reunidos em sabás infectos constituem o “elemento infernal” a ser banido na “nova ordem”: “El elemento infernal de la vida está en esas viejas entre adivinas nigrománticas y sacerdotisas de la venganza, actuando de reacción contra la nueva belleza y de escarmentadoras de la felicidad”.²⁷ Eles seriam os grotescos resíduos de tempos passados, os inimigos do progresso e do porvir:

En las grandes ciudades como poblachones desarreglados de esa época existía ese residuo de otros tiempos, entremezclado conjunto de

²⁵ G. de la Serna, *Goya*, 1928, edição consultada: 1984, p. 66 e 68.

²⁶ G. de la Serna, *op.cit.*, p. 22.

²⁷ G. de la Serna, *op.cit.*, p. 101-102.

desdentadas supervivientes enemigas del progreso, por lo que el progreso tiene de inspector.²⁸

A noção de resíduo é importante: aquilo que resta, que sobra, que vira dejetos. As bruxas de Goya conformam uma galeria grotesca, disforme e sarcástica dos resíduos de tempos idos, das sobras de um tempo pretensamente destinado a ser passado. E o pintor, como um trapeiro, recolhe esses restos e os imprime em suas gravuras. Assim como Baudelaire, também trapeiro, chafurda no tumulto dos dejetos, faz uma triagem, uma seleção, e arma sua coleção. W. Benjamin lembra a passagem de “Do vinho e do haxixe” em que o poeta (Baudelaire) se reconhece no trapeiro:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e colecciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.” [...] Como se constata nesta descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro.²⁹

O pintor, o poeta ou o cronista: todos trapeiros, colecionadores, *flâneurs*, andarilhos ou vagabundos. A cidade moderna é o lugar de encontro entre o *flâneur* e o colecionador. A anotação lacônica de Benjamin antecipa uma distinção: “*Flâneur* óptico, colecionador tátil”.³⁰ O primeiro teria maior percepção visual e o segundo maior instinto tátil, aquele que atende ao desejo de ter, possuir, tocar. No entanto, em outro fragmento, Benjamin reflete sobre o olhar do colecionador, aquele “que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o

²⁸ G. de la Serna, *op.cit.*, p. 102.

²⁹ W. Benjamin, *Passagens*, 2007, p. 395. A passagem de Baudelaire citada pode ser encontrada, em francês, em: “Du vin et du hachisch”, *Les Paradis Artificiels*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 64.

³⁰ W. Benjamin, *op.cit.*, p. 241.

olhar do proprietário profano”.³¹ De modo que talvez se possa falar mais do tato, do olfato ou da escuta do *flâneur*, sentidos que se aguçam para colecionar experiências das ruas.

O Goya que interessa a Arlt é o vagamundo que percorre as ruas da cidade e as escrutina minuciosamente, ouvindo suas histórias e conhecendo seus personagens, percebendo-as como cenários grotescos, como vitrines que oferecem um espetáculo brutal ao espectador atento. Em “El placer de vagabundear”, o cronista pergunta: quem foi Goya, se não um pintor das ruas espanholas?

Porque, en realidad, ¿qué fue Goya, sino un pintor de las calles de España? Goya, como pintor de tres aristócratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio. Y un genio que da miedo.³²

E um pintor com um faro muito aguçado, não apenas habituado a esquadriñar a cidade de Madri e percorrer seus recantos escondidos, mas fazê-lo com o nariz franzido como o de um porco nas proximidades das trufas,³³ rastreando aquelas terras sem medo de farejar o hediondo e registrando com uma memória furiosa uma “Espanha Negra” que escapara a outros pintores:

¡Qué bien conoce su oficio el demoníaco hombre! Mientras otros pintores de su época (¡qué claro se veía ello en el Museo Romántico de Madrid!) le buscan tres pies al gato, Goya merodea por la Pradera de San Isidro, en los bajíos de Madrid, sobre el Manzanares, la nariz fruncida como la de un cerdo en la proximidad de las trufas, y con esa retentiva rabiosa, con esa velocidad de síntesis que diferencia al genio del labrador de las artes, diseña las bocazas sonrientes frente a una raja de melón, diseña las narices acordeonadas frente al escote de una manola, y la bestia humana le interesa como el paisaje, mientras que el hombre en el paisaje es una

³¹ *Idem ibidem*

³² Roberto Arlt, “El placer de vagabundear”, *El Mundo*, 20/09/1928, em: *OA*, p. 116.

³³ Um gesto que Benjamin poderia chamar de “saturnino” ou “melancólico”: “O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos” (*A origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 175).

mancha agresiva y detonante, el paisaje triunfa en sus cuadros en coloraciones angelicales.³⁴

Há em Goya, em Baudelaire, em Arlt um hábito moderno de vagar pela paisagem, mas não uma paisagem serena e límpida, e sim a paisagem do “cafarnaum de detritos” (ou da “sarabanda infernal”). E suas coleções não serão delicados objetos caseiros, como as xícaras de que fala Benjamin, os adornos que as famílias burguesas de Paris tinham o costume de recolher nas cristaleiras de suas casas.³⁵ Suas coleções serão mais como os hediondos dejetos da cidade, como o “vômito escuro de um Paris enorme e aflito” de que fala Baudelaire em “O vinho dos trapeiros”, essa gente torta e cansada que se arrasta pelas ruas:³⁶

Toda essa gente afeita às aflições caseiras,
Derreada pela idade e farta de canseiras,
Trôpega e curva ao peso atroz do asco infinito,
Vômito escuro de um Paris enorme e aflito.³⁷

É nesse passo trôpego que o cronista Roberto Arlt vai se arrastar pela cidade, deixar seu rastro e burilar a placa de metal com que gravará suas águas-fortes, recolhendo a sujeira, a gordura, o óxido da paisagem e seus figurantes. Ao vagar pelas ruas de Buenos Aires, o narrador coleciona cenas grotescas, episódios infames, personagens desgraçados, os resíduos e os escombros da vida na cidade moderna.

O Arlt *que flana*, ou melhor, *que vagueia*, coleciona as sobras de um “projeto de modernização”, e as grava na matéria perecível de *El Mundo*, comprimindo-as com sua própria inação. Estas notas de restos, a diferença das águas-fortes gravadas em placas de metal, estariam

³⁴ R. Arlt, “Nueva edición de las pinturas de Goya”, *El Mundo*, 05/12/1938, em: *PN*, p. 349.

³⁵ Sobre o hábito moderno de colecionar, Benjamin anota uma citação de Bohen a respeito da coleção de xícaras: “A mania das xícaras foi característica do Biedermeier – também o foi na França? ‘Pais, filhos, amigos, parentes, os superiores e subordinados exprimem seus sentimentos sob a forma de xícaras; a xícara é o presente preferido, o enfeite predileto; assim como Frederico Guilher III enchia seu escritório de pirâmides de xícaras de porcelana, assim também o burguês colecionava nas xícaras de seu aparador a lembrança dos acontecimentos mais importantes, as horas mais preciosas de sua vida’. Max Von Bohen. *Die Mode im XIX Jahrhundert*, vol. II, Munique, 1907, p. 136.” (Benjamin, *op.cit.*, p. 240).

³⁶ E aqui tomo outro rumo em relação à leitura que Gómez de la Serna faz de que “Goya es festividad”, de que “Goya entierra definitivamente las calaveras del Greco y de otros pintores anteriores a él”, de que “no se puede ser más que traperero de alegría, y Goya lo sabía muy bien” (G. de la Serna, *op.cit.*, p. 63).

³⁷ C. Baudelaire, “O vinho dos trapeiros”, *op.cit.*, p. 192.

fadadas a se tornar lixo rapidamente, como todo jornal.³⁸ Mas, para nós, tornam-se vestígios, rastros, pegadas deixadas na história.³⁹ Como diz Flávio de Carvalho, “as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos”.⁴⁰

Bem, mas o ponto a quero chegar com os trapeiros, os escavadores do cafarnaum e colecionadores de farrapos, é que essas galerias de resíduos se exibem num duplo movimento, aquele duplo movimento das bruxas residuais nas gravuras de Goya: as sobras de um tempo que deveria ser passado, mas que subsistem e, enquanto subsistem, persistem, existem, *ex-istem*, existem para fora, um fora que habita o dentro...

Vale lembrar que a figura do trapeiro não estava exclusivamente nos escritos de Baudelaire e que era, inclusive, motivo comum nas artes plásticas de meados do século XIX, exposto em pinturas de Charles J. Traviès, de Edouard Manet, de Pierre Zaccone, para dar alguns exemplos.⁴¹ Não era apenas motivo comum, mas continha em sua imagem as marcas de um tempo que viria a se extinguir. O poema de Baudelaire, “Os sete velhos”, que traz a imagem desse corpo encurvado, retorcido, quadrúpede, desgrenhado, sinistro... está dedicado a Victor Hugo, que “considerava os trapeiros um símbolo da Paris

³⁸ Como diz A. Candido, sobre a crônica: “Isso acontece porque não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”. (A. Candido, “A vida ao rés-do-chão”, 1992, p. 14).

³⁹ Em uma reflexão sobre o vestígio da arte, Jean-Luc Nancy se pergunta se “a arte em sua totalidade não manifesta melhor sua natureza ou sua meta quando se transforma em vestígio de si mesma”, quando se afasta das grandes obras que criam mundos e mostra apenas sua passagem, seu rastro. O que *resta* da arte seria também o que mais *resiste*. Ver: Nancy, *Las musas*, 2008, p. 113.

⁴⁰ Flavio de R. Carvalho, “As ruínas do mundo”, 2005, p. 43. Agradeço a Manoel R. de Lima pela sugestão de leitura.

⁴¹ Sobre a figura do trapeiro na pintura impressionista do século XX, Schapiro diz: “Manet não foi o primeiro ou o único a retratar esses tipos marginais. O mendigo urbano, ou o *clochard*, divulgado pelas gravuras de Paul Gavarni, era uma figura familiar e simpática na arte das décadas de 1840 e 1850. Em um livro coletivo sobre a vida nas ruas de Paris, *Les rues de Paris*, publicado em 1844, com ilustrações de artistas que incluíam Daumier, Gavarni e Céléstin Nanteuil, uma bela gravura de Pierre Zaccone mostra um trapeiro diante de um cartaz que anuncia o livro. O texto de Luis Berger que a acompanha celebra extensamente a liberdade interior orgulhosa do trapeiro e os hábitos que o tornaram uma figura parisiense representativa.” (Meyer Schapiro, *Impresionismo: reflexões e percepções*, 2002, p. 140-141). É bom lembrar, ainda, que nos idos de 1630, Rembrandt, um pintor que, segundo Eugenio d’Ors está entre os mais significativos anúncios da modernidade (“Tre ore al Museo del Prado”, 1948, p. 165), apresenta sua série de mendigos inspirada, por sua vez, nos de Jacques Callot, de 1622 (Ver: *Rembrandt e a arte da gravura*, 2002, p. 98-103).

revolucionária”,⁴² ou seja, um símbolo da nova racionalidade que viria a orientar o século das Luzes, pois este personagem social, sofrido e degradado, tinha também o encanto da vida livre e errante que deveria sucumbir com os planos de urbanização, higienização e racionalização da cidade.

O trapeiro era um marginalizado, um posto às margens da vida na cidade, um *ex*-posto, que se ocupava de recolher os restos, os resíduos que essa mesma cidade jogava fora. Com o reordenamento da vida urbana, o trapeiro perderia seu posto e já não teria mais lugar nem nas bordas da nova Paris; os trapos, o lúmpen, o refugio se tornaria mais uma vez supérfluo. A longa citação a seguir explica esse processo a partir de uma pintura de Manet:

Portanto, as personagens de “O velho músico” evocam as ideias de Baudelaire e também as de Marx. Uma figura em particular, a do bebedor de absinto, de Manet, ilustra bem a questão. Ele tem a postura de um *chiffonnier*, um trapeiro, um daqueles a quem Baudelaire via como “heróis filósofos”, pintado como tal por Manet em pelo menos quatro quadros. Essas personagens haviam feito parte do emaranhado da cidade velha, mas a reconstrução de Haussmann exigia um sistema mais “eficiente” de coleta de lixo. Isto só foi implementado em 1884, quando Monsieur Poubelle, prefeito do Departamento do Sena, instituiu um sistema de latas de lixo caseiras que deixou quatro mil *chiffonniers* sem trabalho. Contudo, uma medida anterior para eliminar os *chiffonniers* fora tomada em 1861, quando Manet estava pintando “O velho músico”. A *Compagnie de nettoyage des rues de Paris* (Companhia de limpeza das ruas de Paris) foi fundada para limpar eficientemente as ruas durante a madrugada e levar o lixo para depósitos nas cercanias da cidade, onde *chiffonniers* seriam empregados pela companhia para fazer a separação. As abjeções ao plano, bem-sucedidas, foram basicamente uma reação ao número de *chiffonniers* que se tornariam supérfluos.⁴³

⁴² Meyer Schapiro, *op.cit.*, p. 142.

⁴³ N. Blake e F. Frascina, “Modernidade, realismo e história da Arte: o *velho músico* de Manet”. 1998, p. 101.

Pode-se dizer, sem muita hesitação, que os trapeiros de Baudelaire (ou de Manet...) estavam, assim como as bruxas de Goya, convocados pelo progresso a desaparecer. Há na exibição dessas imagens um “duplo postulado”: a animação excessiva de sua vitalidade, mediante a deformação e o exagero dos traços; e a convocação de um riso sarcástico sobre aquilo que se pretendia aniquilar. Creio que isto é mais evidente nas gravuras de Goya e, em particular, a partir da leitura de J. Starobinski que diz que o pintor:

É o liberal, é o amigo dos pensadores esclarecidos que empreende denunciar o mal, a tolice, a obstinação tacanha dos sequazes do Antigo Regime que se eterniza na Espanha; o homem da razão porá a descoberto as figuras grotescas que nascem do sono da razão. Fará a sátira das larvas noturnas e, enquanto Füssli, deliberadamente, se mantém aquém do disforme e do ignóbil, Goya não hesita em levar o sarcasmo até o ponto mais violento. Para ridicularizar as criaturas da noite, dirige contra elas uma agressividade que comporta, em seu furor, algo de noturno.⁴⁴

Mas esse “combate” esclarecido das bruxas nefastas não tem a força de aniquilá-las, mas sim de dar relevo à sua vitalidade, à sua persistência em um tempo que deveria estar ou vir a estar livre delas. De modo que sua incômoda presença introduz uma fissura na pretensa linha evolutiva que faria das trevas um passado distante. Segue a citação de Starobinski que capta no sarcasmo das gravuras de Goya a força do que se quer negar e a fascinação por aquilo de que não se consegue desprender:

O mito solar da Revolução se deleitava na ideia da inconsistência das trevas: a Razão só precisava aparecer, sustentada pela vontade, e as trevas se dissipariam. Mito ilusório, como vimos; a França viveu os momentos mais intensos de sua Revolução em uma simbólica onde a luz dos princípios mesclava-se, para nela perder-se, à opacidade do mundo

⁴⁴ J. Starobinski, “Goya”, 1988, p. 125-127.

material. Quanto a Goya, mais afastado do foco da luz revolucionária, encontra-se melhor situado para descrever o esgar do rosto daquele que se nega absolutamente à luz. Denuncia com furor o elemento refratário, na esperança de despertar em nós o riso que o aniquilará. Mas a sátira, aqui, confere o ser àquilo que quer destruir, dá-lhe uma temível consistência. Nosso riso não lhe faz justiça: o riso logo acaba e nos deixa, tomados de estranhamento, diante de ameaças irredutíveis. O momento virá em que as trevas alusivas da Cabracega tornar-se-ão a horrível cegueira dos cantores cegos da Quinta del sordo (1820). A ironia de Goya não tem comando para apagar o que produziu. O obscuro adquiriu uma evidência rugosa e compacta, que já não é mais possível devolver ao nada. A razão tem diante dela o que é radicalmente diferente da razão: sabe quais elos íntimos a unem a esses monstros, pois foi de sua exigência, ou mais exatamente da recusa de sua exigência, que eles foram originados. São a potência anárquica de negação que não se teria manifestado se o imperativo da ordem diurna não houvesse sido promulgado. Encontro pesado de consequências, pois, reconhecendo em seu inimigo sua própria realidade invertida, o avesso sem o qual ela não seria luz, a razão se deixa fascinar pela diferença de que não pode libertar-se.⁴⁵

O “mito ilusório” de que a Razão viria a suplantar a irracionalidade das trevas ecoa no “mito ilusório” de que a modernização da cidade viria a extinguir os seres decrépitos, os monstros em andrajos que por ela se arrastam. O “sinistro ancião” do poema de Baudelaire se multiplica, minuto a minuto, até chegar a sete e, ao invés de desaparecer, “os sete hediondos monstros tinham o ar eterno!”⁴⁶

⁴⁵ J. Starobinski, *op.cit.*, p. 127.

⁴⁶ Baudelaire, “Os sete velhos”, *op.cit.*, p. 175.

Roberto Arlt, cronista-trapeiro,⁴⁷ formará sua coleção de resíduos numa vasta galeria de *exhomens*,⁴⁸ monstros que se multiplicam,

⁴⁷ Podemos lembrar outro cronista-trapeiro, de latitudes mais próximas às de Roberto Arlt, que tanto se ocupou dos “merdunchos” do Rio de Janeiro. João Antônio, seguidor convicto de Lima Barreto – diga-se de passagem, outro escritor maldito que se dedicou às sobras e que sobrou nos círculos literários cariocas do início do século XX -, e, inclusive, tradutor entusiasta de um dos romances de Arlt [Em carta a Caio Porfírio Carneiro, em 22/08/1965, João Antônio comenta com entusiasmo seu projeto de tradução de Arlt (do qual desconheço a publicação, se de fato se consolidou): “Estou atualmente, além do trabalho no *Jornal do Brasil*, preparando a tradução de uma obra-prima. Trata-se de *Los siete locos* de Roberto Arlt, um doido que antecipou a literatura e a vida argentinas em mais de vinte anos. Estou trabalhando sob encomenda, mas quem escolheu o livro fui eu.” (J. Antônio, *Carta aos amigos C. P. Carneiro e F. Lucas*, 2005, p. 18). Agradeço à Flavia Cera por esta referência]. J. Antônio ocupou páginas e páginas com os esquecidos pela intelectualidade local, como os que se encontram nas sinucas, chamadas pelo cronista de cassinos do lúmpen: “Você vai encontrar um cassino em preto e branco, sem retoque, você vai encontrar o cassino do chamado lúmpen. Que é o lúmpen mesmo – o jogador de sinuca não é bem o malandro, nem bem o trabalhador, nem bem o operário, ele fica vizinhando a miséria, não é o esmoleiro também; pode pintar algum elemento ligado à prostituição, que vá lá apostar... é um lúmpen mesmo. Acho que a sinuca é a mais característica dessas coisas, dessa faixa social meio vaga, a que chamo merduncho”. (J. Antônio, *Casa de loucos*, 1976, p. 55). O merduncho é o lúmpen, a escória, a parte mais desprezível, o excremento na escala social: “Não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem-beira, o merduncho – aqui no Rio, se usa esta expressão merduncho. Quer dizer, é um depreciativo quase afetivo de uma merda, merda-merda; então, em vez de um bosta-bosta, o cara diz – ‘é um merduncho’.” (*Idem ibidem*). É entre eles que o escritor-trapeiro se revolve, segundo J. Antônio, à revelia de uma intelectualidade que não se deixaria tocar pelo espetáculo da merdalha: “É um troço da maior tragédia, que evidentemente não podia sensibilizar a classe média, nem os intelectuais brasileiros. Não é por mau-caratice, não é por nada, é que eles são filhos da classe média, nunca vão olhar essas coisas”. (*Idem ibidem*)

⁴⁸ A ideia da “coleção de resíduos” se apresenta como abertura em relação a apreciações sobre o caráter tipológico das crônicas de Arlt; ao invés de pensá-las como catálogo de tipos, com função antropológico-literária ou explicativa da identidade portenha, explorá-las como uma coleção desordenada de resíduos que, mais do que representar personagens históricos, expõe a infâmia de incômodas persistências no suposto progresso histórico. Para além da tipologia destacada por diversas leituras críticas das *aguafuertes porteñas*, quero pensar as tensões que se manifestam a partir do discurso que marca de infâmia os *exhomens*, a camada residual da modernidade capitalista. Sobre as crônicas de Arlt como catálogos de tipos, pode-se consultar: David Viñas, que destaca nelas um projeto antropológico de tipificação da sociedade portenha (em: “Las ‘aguafuertes’ como autobiografismo y colección”, 1998, p. 9); Paul Verdevoye, que as lê como quadros de costumes, onde o lunfardo funciona como vocabulário privilegiado para dar cor local aos tipos da vida portenha (em: “Aproximación al lenguaje porteño de R. Arlt”, 1978, p. 140); Noé Jitrik, que as define como “catálogo de tipos” (em: Prólogo a *Antología Roberto Arlt*, 1980, p. 21); Daniel Scroggins, que se refere a elas como “álbum de tipos raros” (em: “Las aguafuertes de R. Arlt”, 1981, p. 63); Antonio Melis, que destaca uma perspectiva fundamentalmente tipológica em suas personagens (em: “La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de R. Arlt”, 1982, p. 684); Adriana Pérsico, que afirma que as águas-fortes de Arlt decifram a identidade portenha (em: “Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos”, 1993, p. 6); e Sylvia Saiffa, que diz que são uma construção de tipologias urbanas (em: “Rumo ao Brasil em primeira classe: R. Arlt no Rio de Janeiro”, 2000, p. 117). A

impregnados em cada canto da cidade, nas ruas, nos cafés, nas praças. Não são um tipo fechado,⁴⁹ mas sim personagens múltiplas, que se movem entre uma diversidade de expressões que se opõem e sobrepõem, que fazem sombra umas sobre as outras, que se escondem e revelam em primeiros planos e planos de fundo. Como a personagem *Emma*, nas águas-fortes de Spilimbergo,⁵⁰ com seus olhos tristes e seu corpo extenuado, os *exhomens* de Arlt “fazem parte de muitas histórias, nas quais se cruzam a desgraça, a dor, a transgressão, a solidão, a injustiça social”;⁵¹ eles são ora o vagabundo maltrapilho, ora o delinquente enfurecido, ora o corpo esgotado, entediado, esvaziado de desejos e de ideais.

Uma das expressões dos *exhomens* está no vagabundo encarnado pelo simpático personagem de Charles Chaplin, mas nem todos serão

proposta da “coleção de resíduos” é pensada a partir da análise de M. Foucault, em “A vida dos homens infames”, onde afirma que reúne uma “antologia de existências” e não uma “galeria de retratos”, pois não são representações de personagens históricos e sim vestígios de existências das quais só se reconhece aquilo que as palavras abrigam a seu respeito; são vidas que só aparecem pelo registro que delas se fez a partir de seu encontro com o poder; existências que só foram escritas porque se quis apontar sua infâmia, porque se quis aplicar sobre elas uma sanção: “já não existem senão por via das poucas palavras terríveis que estavam destinadas a torná-los indignos, para sempre, na memória dos homens (Foucault, “A vida dos homens infames”, 1992, p. 103).

⁴⁹ Tipo entendido como o conceito puro weberiano (definido em *Economia e Sociedade*, tradução de R. Barbosa e K. Barbosa, Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1994; 1ª. Edição alemã, póstuma, de 1924), uma idealidade fechada que assumiria, nas crônicas de R. Arlt, a tarefa de classificar e ordenar a sociedade portenha em diversas categorias estanques, pressupondo, ainda, um olhar neutro por parte do observador. Os *exhomens* nas crônicas de Arlt, ao contrário de serem personagens planas, unidades simples e estáticas, como Antonio Candido define (em “A personagem no romance”, 1976) os “personagens de costumes”, entre os quais estariam os tipos, são personagens complexas e multifacetadas e apresentam uma mobilidade constante que impede fixar uma única definição. Por outro lado, o narrador arltiano preserva pouco da “autoridade da distância” e da neutralidade axiológica que parecem necessárias para a construção de tipologias. Segundo Mikhail Bakhtin, a criação da tipicidade pressupõe uma posição de autoridade e distância do observador, o que se consegue mediante uma profunda desvinculação axiológica entre ele e o objeto observado; em suas palavras: “É evidente que a generalização intuitiva, que cria a tipicidade da imagem do homem, pressupõe uma firme, tranquila e segura posição de autoridade da distância em relação à personagem. Como o autor que constrói um tipo consegue essa autoridade e essa firmeza de posição? Com sua profunda desvinculação interna com o mundo objeto de sua representação, com o fato de que esse mundo aparece axiologicamente morto para ele.” (Bakhtin, “O tipo como forma de interação personagem-autor”, 2003, p. 168).

⁵⁰ Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), pintor argentino que criou a série *Breve historia de Emma* (1936), uma sequência de 34 gravuras feitas com uma técnica que permite apenas uma cópia de cada e que se organizam, neste caso, a partir de um roteiro previamente elaborado. A narrativa começa na infância da personagem Emma, passa pelo momento em que se inicia na prostituição e se desenvolve até seu suicídio, aos 30 anos. Ver Diana Wechsler, *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*, 2006.

⁵¹ D. Wechsler, *op.cit.*, p. 14; tradução minha.

tão singelos e “humanos”. A estampa de Carlitos aparece em crônicas de Arlt como a expoente do maltrapilho miserável, expropriado de suas condições de existência.

Carlitos, desarrapado y miserable, avanza por las calles de la ciudad. Llega a la esquina donde acostumbraba a encontrar a la florista ciega, pero ella no está. Las hilachas de los pantalones se sacuden en sus escuálidas piernas. Carlitos avanza triste. Es la estampa del perfecto ex hombre.⁵²

A posição *ex* do vagabundo Carlitos, com suas calças esfarrapadas e seu estômago esfaimado se atribui a sua exteriorização da esfera produtiva, a sua exclusão da sociedade de consumo. A estátua decadente que dele se erige o associa ao *lumpen*, ao refugio da sociedade industrial, àquele que resta depois da contagem dos corpos produtivos para a *nória* do trabalho:

Después, su vida, su vida que es la de un ex hombre. Miseria, golpes, persecuciones, robos, minero. Charlie sólo vive en contacto con las capas sociales más pobres. ¡Qué gesto más maravillosamente espantado, aquel en que después de haber comido un bollo se registra los bolsillos frente al panadero y no encuentra el cobre con que pensaba pagárselo!⁵³

Parece inevitável a referência aos trapos que, no Manifesto Comunista de Marx e Engels (1848), aparecem como o *lumpemproletariado*, “esta putrefação passiva das camadas mais baixas da velha sociedade”,⁵⁴ o sedimento mais baixo da escala social que está posto não apenas para fora do proletariado industrial, mas também do exército industrial de reserva.⁵⁵ O *lumpen* se encontra no “mais profundo sedimento da superpopulação relativa”, aquele que “vegeta no inferno da indigência e do pauperismo”, e se constitui pelos

⁵² Roberto Arlt, “Final de ‘Luces de la ciudad’”, *El Mundo*, 24/07/1931, em: OA, p. 416.

⁵³ Roberto Arlt, “Apoteosis de Charlie Chaplin”, *op.cit.*, p. 414.

⁵⁴ Consultado no dia 20/07/2009, em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/cap1.htm>

⁵⁵ Uma camada residual de trabalhadores que o próprio movimento da produção capitalista colocaria para fora do mercado de trabalho, funcionando como reguladora das reivindicações salariais dos trabalhadores empregados, já que se mantém como reserva de força de trabalho pronta a aceitar qualquer condição de emprego, com tal de ter um.

vagabundos, criminosos e prostitutas, em suma, pelo “rebotalho do proletariado”.⁵⁶

Os exhomens nos textos de Arlt podem ser vinculados a essa camada residual da sociedade, motivo pelo qual Diana Guerrero e Soledad Bianchi⁵⁷ o fazem ao analisar o conto “*Las fieras*” (1928).⁵⁸ Talvez valesse a pena pensar que as sobras na esfera da produção são também excesso no plano político, são vidas que se inscrevem de modo excludente nos Estados de Direito modernos, sob uma lógica análoga à da constituição do exército industrial de reserva, permanecendo num limiar entre inclusão e exclusão daquilo que se considera vida humana civilizada.

Segundo a “lei geral da acumulação capitalista”, da qual Marx fala n’*O Capital*, o próprio movimento da produção acarreta a criação do exército industrial de reserva, ou seja, à medida que o capital se expande e se diversifica, ele não apenas inclui trabalhadores, mas também os exclui. A lógica do desenvolvimento econômico se apresenta sob a seguinte fórmula: “toda a forma do movimento da indústria moderna nasce, portanto, da transformação constante de uma parte da população trabalhadora em desempregados ou parcialmente empregados”.⁵⁹ A questão é que o lugar aparentemente externo do desempregado no mercado de trabalho é também interno, pois é vital para a manutenção das relações de produção tal como são.

Sob uma lógica de exceção semelhante a essa, Giorgio Agamben reflete a respeito do modo de inscrição da *vida sacra*⁶⁰ no ordenamento

⁵⁶ K. Marx, *O Capital*, s/d, p. 746-747.

⁵⁷ Diana Guerrero diz que essas feras entram por um caminho de desumanização que não tem volta. Além dos atos brutais que subvertem a legalidade estabelecida, a falta de comunicação verbal caracterizará uma “perda do humano”, uma espécie de abnegação daquilo que os vincularia à civilidade burguesa [D. Guerrero, *Arlt, el habitante solitario*, 1986 (1ª. edição de 1972), p. 66]. S. Bianchi associa as personagens do conto ao lumpem, mas defende a tese de que o narrador, embora se encontre afundado entre essas feras, é determinado pela “ideologia burguesa dominante” e é a partir dessa perspectiva que julga seu entorno. Preocupa também à autora a forma pela qual essa “ideologia dominante” determina as “aspirações” e “valores” dos diversos personagens do conto que pertencem ao lumpem. Bianchi recorre ao Manifesto Comunista de Marx e Engels para corroborar a ideia de que o lumpemproletariado seria incapaz de levar a cabo uma luta política organizada e independente, o que o tornaria facilmente manipulável tanto pela burguesia quanto pelo proletariado (S. Bianchi, “Ayer y Hoy de una ‘Fiera’”, 1978, p. 79 e 81).

⁵⁸ 1ª. Publicação na revista *Vértice*, em novembro de 1928, segundo S. Saíta, *El escritor en el bosque de ladrillos*, 2000, p. 238.

⁵⁹ K. Marx, *op.cit.*, p. 735.

⁶⁰ A vida sacra está no limiar entre a vida nua (natural, biológica, *zoé*) e a vida qualificada (política, *bíos*), configurando uma zona de indistinção na qual uma e outra se implicam e se excluem, constituindo-se mutuamente (cf. G. Agamben, *Homo Sacer*, 2007, p. 98).

jurídico-político, que se dá por sua exclusão, por seu abandono por parte da lei. A vida sacra é uma *vida nua* (*zoé*) que se incorpora à *vida política* (*bíos*) como exceção, ocupando uma zona de indistinção entre exterior e interior.⁶¹ Segundo Agamben, as declarações dos direitos humanos representam a figura original da inscrição da vida natural na ordem jurídico-política do Estado-Nação.⁶² A partir desse marco, o homem como ser biológico nascido em determinado território adquiriria naturalmente seus direitos de homem/cidadão, indivíduo soberano que integra uma Nação que o declara livre e igual a todos.⁶³

Entretanto, nem todas as vidas biológicas são incluídas de modo igualitário na vida política, cada sociedade, “mesmo a mais moderna”, diz Agamben, fixa o “limiar além do qual a vida cessa de ser politicamente relevante”, ou seja, define quem são seus “homens sacros”, aqueles que se incluem nos direitos mediante sua exclusão, aqueles que carregam as vidas que se consideram indignas de ser vividas,⁶⁴ vidas mais do que “supérfluas”, impróprias ou inconvenientes para a “ordem coletiva”, aquelas que se podem matar sem que se cometa homicídio ou celebre sacrifício,⁶⁵ pois seu isolamento ou morte será legalmente justificado ou moralmente aceito pelo corpo coletivo de

⁶¹ Agamben explica que a estrutura da vida sacra é análoga à estrutura da exceção soberana: é aquela à qual a lei se aplica, desaplicando-se ou, em outras palavras, que inclui excluindo. A vida sacra constitui o paradigma da inscrição da *zoé* na *bíos*, pois esta se dá como uma exceção, cuja particularidade é sua inclusão no ordenamento político através de seu *abandono*, ou seja, o lugar a ela determinado é o da exclusão. Apoiando-se em Jean-Luc Nancy, Agamben define a relação de exceção como uma relação de *bandó*, o que quer dizer que “aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem.” (G. Agamben, *op.cit.*, p. 36).

⁶² Cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 134.

⁶³ O filósofo mostra, entretanto, como o fascismo e o nazismo redefinem as relações entre homem e cidadão, rompendo o princípio que vincula o nascimento com o pertencimento à Nação. A vida natural (biológica), que na emergência do Estado de Direito liberal se tornara fundamento da cidadania, torna-se, nos Estados totalitários, o sujeito-objeto da política estatal, aquilo sobre o qual age a decisão soberana (cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 155).

⁶⁴ O *homo sacer* é uma figura do direito romano arcaico que teria seu correspondente no direito moderno em uma categoria jurídica de “vida sem valor” ou “vida indigna de ser vivida” (cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 146). Alguns exemplos podem ser: criminosos submetidos à pena de morte, doentes em estado de coma, presos políticos em ditaduras militares, os judeus no nazismo, sendo este último um caso flagrante de *homo sacer*, de vida matável e insacrável: seu assassinato não constituía nem uma execução capital e nem um sacrifício, apenas a realização da matabilidade inerente à condição de judeu como tal; assim se explica o anúncio de Hitler de exterminá-los como porcos, como vida nua.

⁶⁵ G. Agamben, *op.cit.*, p. 91.

cidadãos. Ao definir seus homens sacros, a sociedade expõe essas vidas à morte, tornando-as “matáveis” conforme a decisão soberana.⁶⁶

Na sociedade contemporânea, a sacralidade, ou matabilidade da vida, estaria emancipada da ideologia sacrificial e habitaria o corpo biológico de cada ser vivente, ou seja, perante o poder soberano, somos todos potencialmente vidas sacras:

A sacralidade é uma linha de fuga ainda presente na política contemporânea, que, como tal, desloca-se em direção a zonas cada vez mais vastas e obscuras, até coincidir com a própria vida biológica dos cidadãos. Se hoje não existe mais uma figura predeterminável do homem sacro, é, talvez, porque somos todos virtualmente *homines sacri*.⁶⁷

Segundo Agamben, a figura do *homo sacer* permite observar a cisão biopolítica fundamental: a separação absoluta em um corpo humano entre o ser vivo e o ser que fala, entre *zoé* e *bíos*.⁶⁸ A “vida sacra”, inscrita na vida política por uma relação de *abandono*, carrega uma vida *inumana*, usurpada da “civildade” e da linguagem a ela vinculada; seria um corpo destituído de vontade, uma máquina biológica que reproduz movimentos mecanicamente.

A manifestação extrema dessa “vida sacra” aparece no campo de concentração:⁶⁹ o muçulmano, *der Muselmann*, “no jargão do campo”,⁷⁰ que seria a expressão máxima de uma existência situada no limiar entre o homem e o não-homem. Trata-se de um cadáver ambulante que marcha sem vontade e em silêncio, de um corpo reduzido a máquina

⁶⁶ Segundo Agamben, a vida sacra constitui o elemento político originário (cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 96), ou seja, é o primeiro objeto apreendido pelo direito soberano, “a forma originária da implicação da vida nua na ordem jurídico-política” (G. Agamben, *op.cit.*, p. 92). Segundo o autor, do ponto de vista da soberania, a vida nua é a única autenticamente política, e não o que “nós modernos estamos habituados a representar-nos como espaço da política em termos de direitos do cidadão, de livre-arbítrio e de contrato social” (G. Agamben, *op.cit.*, p. 113).

⁶⁷ Agamben, *op.cit.*, p. 121.

⁶⁸ Cf. G. Agamben, *O que resta de Auschwitz*, 2008, p. 156.

⁶⁹ O campo de concentração seria o espaço por excelência de exercício da biopolítica e, assim como o judeu aprisionado ali, constituiria uma figura extrema e limite que serviria como paradigma de análise para uma “situação normal”. Por isso, o campo de concentração é pensado como paradigma político da modernidade, como espaço em que se eleva à máxima potência o exercício do poder soberano sobre a vida biológica e em que, portanto, se percebe de forma privilegiada o ponto em que a política se torna biopolítica. (cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 56 e 177-178).

⁷⁰ Cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 49.

biológica e destituído de sua capacidade de falar, de dar testemunho de sua própria experiência.

A imagem do muçulmano surge da metáfora dos “homens-concha” (*uomini-guscio*) apresentada por Primo Levi em *Se questo è un uomo*, no qual testemunha sua experiência em Auschwitz; a metáfora da concha remete aos homens aparentemente vazios interiormente, distinguidos apenas por um invólucro exterior que faz alusão ao desejo inalcançável de estar protegido, de ir para casa. É assim o prisioneiro 018 (*Null Achtzehn*), que Levi evoca: deixou de ter nome, pois somente os homens teriam direito a um, tornou-se apenas um número; ele mesmo talvez tenha esquecido que é um homem, comportando-se como se estivesse vazio por dentro, nada mais que uma casca, semelhante a restos de insetos que se movem ao sabor do vento. Segue a passagem do livro:

É Null Achtzehn. Non si chiama altrimenti che cosi, Zero Diciotto, le ultime tre cifre del suo numero di matricola: come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è piú un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come essere vuoto interiormente, nulla piú che un involucro, come certe spoglie di insetti che si trovano in riva agli stagni, attaccate con un filo ai sassi, e il vento le scuote.⁷¹

Saindo do campo de concentração e voltando-se para as ruas de grandes cidades modernas, Agamben aproxima a imagem dos “homens-concha” àquela das “cascas de homens” encontradas pelo personagem de R. M. Rilke entre os vagabundos de Paris:⁷² “Não, na verdade não são mendigos, é preciso estabelecer diferenças. São lixo, cascas de homens que o destino cuspiu fora”.⁷³

São resíduos que perderam seu atributo de “homens”, ou que não chegaram a tê-lo, são vidas humanas às quais são negados seus direitos de homem/cidadão; enquanto vidas naturais expulsas da vida política assegurada pelo Estado de Direito, são vidas *ex-vida*, homens *ex-homem*; são restos que o “destino” jogou fora, mas que talvez não seja por mera fatalidade ou providência divina. Talvez os trapos, como vidas

⁷¹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, 1989, p. 37 (1ª edição de 1947).

⁷² Cf. G. Agamben, *op.cit.*, p. 70.

⁷³ Rilke *apud* G. Agamben, *op.cit.*, p. 68.

banidas da esfera econômica e política da sociedade capitalista, sejam a “figura-extrema” que habita a zona de indistinção entre humano e não-humano fora do campo de concentração; talvez sejam as “vidas sacras” de nossas modernidades periféricas.⁷⁴

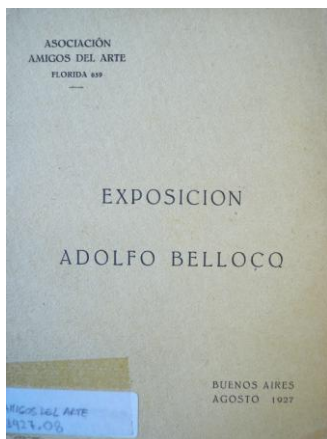
Os trapos ou os sacros, regidos pela lógica da exceção, inscritos no corpo coletivo de cidadãos mediante sua exclusão, ocupam uma zona de indistinção entre o humano - entendido como vida nua, natural, biológica - e o civilizado - entendido como vida política, qualificada. Ou, se poderia dizer, entre o *inumano* - não civilizado - e o *humano* - o civilizado. A *vida sacra* surgiria, assim, como corpo humano animalizado, como corpo biológico destituído de qualquer traço de “civilidade”.

Os *exhomens* nas crônicas de Arlt ocuparão essa zona tumultuosa entre a *zoé* e a *bíos*, como vidas *banidas* que aguardam em vão sua *inclusão*, seu devir-cidadão. O exagero do traço inumano se elevará, veremos, aos níveis do “cômico feroz”, constringendo a um riso sarcástico que exaspera a vivacidade da coleção de resíduos que o moderno Estado de Direito deveria, supostamente, ter tornado passado. E eis um aspecto da “monstruação” desses *exhomens*: a simpática estampa de Carlitos será mergulhada num banho de ácido nítrico e terá

⁷⁴ E talvez não por acaso as ‘cascas de homem’ dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) reapareçam nos ‘homens casca’ de Arlt, numa imagem que não exige modelo ou identificação, como a de Carlitos, mas que apresenta os rastros de um transeunte anônimo cuja sombra se recorta na multidão, sobre o fundo triste das ruas escuras da cidade, e que carrega seu corpo arqueado pelo peso de sua própria existência: “Cada hombre, en la noche, lleva un problema. No se desafía impunemente el silencio, la oscuridad y el vacío sin que medien motivos. De allí, que cada vez que veo una espalda encorvada en las sombras de alta noche, me digo: ‘¿Qué se estará elaborando bajo esa frente? ¿A dónde irá ese hombre con sus pensamientos?’ La espalda se arquea aún más; una sombra tapa ese cascajo de hombre; la luz la ilumina otra vez. Parece... parece una de aquellas barcas de papel que, cuando éramos chicos, fabricábamos. Las lanzábamos al agua del arroyo y la barca se alejaba; subía, bajaba y luego desaparecía. Entonces, una tristeza entraba en nosotros. (R. Arlt, “En las calles de la noche”, *El Mundo*, 16/06/1929, em: *OA*, p. 241). O peso do corpo que essa alma em pena carrega e que se arrasta na solidão da noite contrasta com a leveza de uma existência vazia, de vontades, de esperanças, que é conduzida por inércia, como num movimento suave do barco de papel levado pela água. Um automatismo que move também outra expressão do *exhomem*, esta não associada ao lúmpen, como a do protagonista de *Los siete locos* (1929), Erdosain, que, perturbado por sua própria consciência, ensurdecido por sua infelicidade, completamente atordoado por uma existência vazia que procura preencher com o delíto e a fantasia, move-se como se fosse empurrado pelo hábito, pelos registros de ação inscritos em seu corpo: “Pensava telegraficamente, suprimindo preposições, o que é enervante. Conheceu horas mortas nas quais poderia ter cometido um delíto de qualquer natureza, sem que por isso tivesse a menor noção de sua responsabilidade. Logicamente, um juiz não teria entendido tal fenômeno. Mas ele já estava vazio, era uma casca de homem movida pelo automatismo do costume”. (R. Arlt, *Os sete loucos*, 2000, p. 18).

suas feições contorcidas de modo a expor sua “animalidade”, sua condição expropriada da vida “humana”, como procurarei demonstrar mais adiante.

O motivo do *exhombre* era uma constante nas artes plásticas produzidas na capital portenha por volta de 1920, em particular nas obras dos *Artistas del Pueblo*,⁷⁵ como Adolfo Bellocq, que exhibe na *Asociación Amigos del Arte*, em 1927, gravuras de *ex-hombres*, vagabundos e *atorrantes* (indigentes, maltrapilhos, malandros) (ilustração 2). Uma das séries mais difundidas na época talvez seja a de Facio Hebequer,⁷⁶ da qual Arlt fala em uma de suas crônicas,⁷⁷ estupefato com a “colección de apuntes de atorrantes” que este água-fortista conseguiu reunir. Motiva ao cronista, por um lado, o método utilizado por Facio para recolher, literalmente, esses homens nas ruas e levá-los a seu ateliê para posar como modelos. E, por outro lado, instiga-o a força das imagens que produz, capazes de provocar um grande incômodo que beira o insuportável.



⁷⁵ Grupo integrado por Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo, José Arato, Adolfo Bellocq e Agustín Riganelli.

⁷⁶ Facio Hebequer (1889-1935) foi um grande água-fortista argentino e, segundo R. Antelo (“Arlt, el viajero esgufiado”, 2009, p. 42), “uno de los más descollantes *Artistas del Pueblo*”.

⁷⁷ R. Arlt, “Los atorrantes de Facio Hebequer”, *El Mundo*, 01/06/1931, em: *AP*, p. 266.

CAT.	
1 — Desalojados	
2 — *Como Dios manda*	(Agua-linta)
3 — *Dios los cria y ellos se juntan*	(Aguafuertes)
4 — *Ojos que no ven, corazón que no siente*	"
5 — *Al caído, todos se le alreven*	"
6 — *Malnacidos*	"
7 — *La cabra tira al monte*	"
8 — *Dios da pan al que no tiene dientes*	"
9 — Noche de Verano	"
10 — Familia de la Boca	"
11 — Errante	"
12 — Indigencia	"
13 — Un padre	(Punta seca)
14 — Gente de la Ribera	"
15 — Vagabundo	"
16 — Vagabundo	(Noir touché)
17 — Viejo lobo	(Cincografía)
18 — Petruccio	"
19 — Pescadores y vegos	(Grabado en madera)
20 — Atorrantes	"

LOGO	
21 — Los Hurones	(Grabado en madera)
22 — Retrato	"
23 — Retrato	"
24 — Hombre triste	"
25 — Receloso	"
26 — Casas de la Boca	"
27 — Isla Maciel	"
28 — Ex-hombres	"
29 — Viejos desesperados	"
30 — Errante	"
31 — Hombre bueno	"
32 — El simple	"
33 — Vagabundo	"
34 — Beethoven	"
35 al 39 — Ilustraciones, *Airampo*	"
	de Juan Carlos Dávalos
40 al 57 — Ilustraciones, *Historia de Arrabal*	"
	de Manuel Gálvez
58 al 61 — Ilustraciones, *Sueño de una noche de Castillo*	"
	de Angel de Estrada.

Facio tinha o hábito, trapeiro, de visitar os lugares mais “sombrios e tenebrosos” da cidade - como os locais de queima de lixo, os abrigos da polícia, as tabernas e lupanares do bairro da Boca -, de travar amizade com os frequentadores e convencê-los a ir a seu ateliê, às vezes em troca de uma cama para dormir ou de um prato de sopa.⁷⁸ E por essa prática foi associado ao pintor Francisco de Goya, farejador dos dejetos de Madri:

En esta primera etapa de su obra, signada por la vida bohemia en La Boca y Barracas y la búsqueda de modelos entre los atorrantes, los vagabundos y otros habitantes en la quema de la basura, las tabernas y los prostíbulos, se ha señalado la influencia de Goya en sus dibujos, pinturas y aguafuertes.⁷⁹

Mais de uma vez, críticos destacaram a influência de Goya e de Daumier nos trabalhos de F. Hebequer, não apenas por trapeiro, mas por seu traço incisivo e por sua forte expressividade e, veremos mais

⁷⁸ Cf. Elias Castelnuvo, “Un pintor gorkiano. Guillermo Facio Hebequer”, *Terra do Sol*, Rio de Janeiro, junho de 1924, p. 334.

⁷⁹ Tarcus, Horacio (diretor), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, 2007, p. 205.

adiante, por suas gravuras mais sarcásticas.⁸⁰ De modo que a reflexão sobre o *goyesco* nas *aguafuertes porteñas* há de passar também pelas gravuras deste pintor, com quem R. Arlt travara forte amizade e de cuja relação há registros.⁸¹

A revista *El auto Argentino, revista técnico, literaria y de ilustración gremial y deportiva*, editada pelo “Centro Protección *Chauffeurs*” desde 1912,⁸² publicou um texto bastante difundido de Elias Castelnuovo sobre Facio Hebequer,⁸³ com alguns desenhos do artista, sob o título de “Del mundo de los ex-hombres” (ilustração 3), demonstrando mais uma vez o interesse que estas figuras despertavam nesse grupo de artistas e escritores. Miguel Angel Muñoz destaca esse interesse e diz que os *atorrantes* são temática privilegiada dos *Artistas del Pueblo* e atribui essa predileção a uma inclinação anarquista do grupo:

El vagabundo que renuncia a la vida en sociedad es un anarquista *avant la lettre*. Precisamente, los vagabundos, los ‘atorrantes’, son la temática privilegiada en las primeras obras de los Artistas del Pueblo, como en la cincografía *Linyera* de Bellocq, la talla *El errabundo* de Riganeli o los

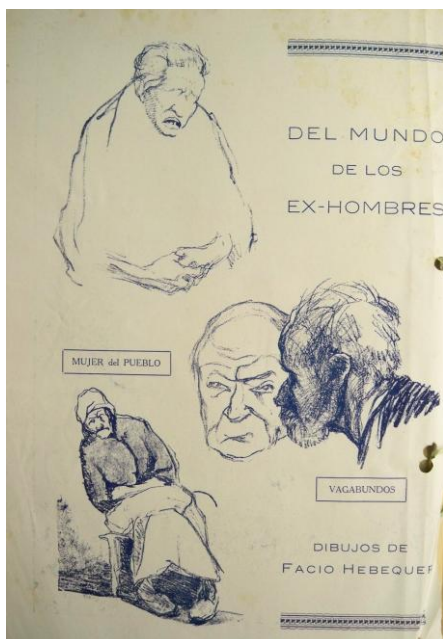
⁸⁰ León Benarós dirá: “Por lo incisivo de su trazo, el dinamismo de sus croquis y su fuerte expresividad, no es exagerado considerarlo una especie de Daumier criollo” (“Facio Hebequer, Vitalidad”, *Clarín*, 26/10/1991). Julio Rinaldini já afirmara que Facio deixou “obras que habrán saludado con respeto un Daumier o el Goya de los grabados” (“Elogio de G. Facio Hebequer, Notas a su exposición póstuma en el Concejo Deliberante”, *El País*, 24/11/1935) e Fernando Ghio também destacou na abertura da mesma exposição que Facio apresentava “trabajos dignos de figurar en el catálogo de los ‘Caprichos’ de Goya” (Discurso de abertura da exposição póstuma de G. F. Hebequer, no *Concejo Deliberante*, Buenos Aires, junho de 1935, mimeo; material disponível no arquivo do *Museo Sívori*, Buenos Aires).

⁸¹ Ver: D. Wechsler y M. A. Muñoz, (“La ciudad moderna en la serie ‘Buenos Aires’ de GFH”, *Demócrito*, ano I, n. 2, outubro de 1990) que comparam: “Como Arlt, Facio era un cronista de la metrópolis en transformación que encarnaba, desde una mirada crítica, el fracaso del progreso”. E Alvaro Abós, “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer. El amigo Uruguayo”, *Clarín*, 02/04/2000, pp. 10-11.

⁸² Um espaço de publicação provavelmente privilegiado por Facio, que gostava de se gabar de fazer exposições e promover debates em locais vinculados a grêmios de trabalhadores, sindicatos, bibliotecas de bairro: “Cuelgo mis trabajos en los clubes, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos conversaciones sobre arte y realidad... En todas partes destruimos un poco la creencia en el artista como hombre superior. Desde la Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita. En los locales obreros, una exposición es algo cordial, algo que los espectadores esperan hace desde largos años y que sólo ahora llega hasta ellos...” (Facio Hebequer *Apud* A. Abós, *op.cit.*, p. 10).

⁸³ O já mencionado artigo intitulado “Un pintor gorkiano”. GFH”, também publicado na revista *Inicial* (Buenos Aires, setembro de 1924).

innumerables retratos pintados y grabados de cirujas y atorrantes realizados por Facio Hebequer.⁸⁴



Muñoz cita a apreciação de Elias Castelnuovo que classifica a Hebequer como “pintor gorkiano” e explica que a relação com Gorki e com a literatura russa se manifesta no pessimismo com que se apresentam as classes baixas da sociedade na obra destes *Artistas del Pueblo*: “No se nos presenta al obrero heroico soñado por los marxistas, sino al humillado marginal, a los ‘ex-hombres’ sobre los que se volcaba la compasión anarquista”.⁸⁵

Mais do que o tema da compaixão, ou da simpatia ou antipatia⁸⁶ pelos *exhomens* nas crônicas de Arlt, me interessa a “monstruação”, a

⁸⁴ Miguel Angel Muñoz, *Los artistas del pueblo 1920-1930*, 2008, p. 20-21.

⁸⁵ *Idem ibidem*.

⁸⁶ Os exageros que carregam os textos de Arlt de um tom muitas vezes depreciativo já deram margem a uma discussão sobre o apreço ou desprezo do escritor pelas “massas populares”. Segundo D. Viñas (*op.cit.*, p. 11), Arlt desdenha e, ao mesmo tempo, precisa das “massas”; ele pretende se misturar com elas para “interpretá-las”, mas mantém certa distância irônica (ou depreciativa) que o define e identifica como elemento diverso e exterior. Para o crítico, o uso das aspas nos termos em lunfardo seria significativo para confirmar essa tese: as aspas

deformação sarcástica que se opera pela ação corrosiva de uma escritura violenta e expressionista⁸⁷ que dará relevo a essa coleção de resíduos convocados a desaparecer, mas incomodamente presentes.

Nesse sentido, chamo a atenção para a leitura de Elias Castelnuovo que sustenta que Facio é discípulo de literatos como Dostoievski e Gorki e que, como este último, constrói sua galeria de horrores com o intuito de “redimir a espécie humana,” de expor suas máculas e ajudá-la a sair do lodo em que se metera: “Toda la obra de Gorki clama por la regeneración de la especie. Toda la galeria de Facio Hebequer clama también”.⁸⁸ Com o qual voltamos ao “duplo postulado” das bruxas de Goya: exposição daquilo que se deve corrigir, redimir, regenerar e apresentação de sua persistência e vivacidade. O *exhomem* que deveria *vir-a-ser* homem/cidadão se exhibe pelo exagero de seus traços inumanos.

A força expressiva que dará vivacidade a essas figuras nas crônicas de Arlt começa, por exemplo, pelo desafio dos limites do suportável, provocando os leitores com imagens pavorosas e “materialmente intoleráveis”, como o fazia seu amigo pintor:

Nada de colores. Tinta, carbón... Cuando Facio Hebequer emplea colores. ¡Dios nos libre!... Escoge con preferencia el verde y el violeta. Imagínense ustedes qué cuadros pueden resultar de las combinaciones de borra de vino, lila y verde. Algo sepulcral y materialmente inaguantable. He visto algunos cuadros de atorrantes, en colores que

revelariam que o escritor reconhece a linguagem popular que o seduz, mas ao mesmo tempo, se distancia dela com certa cautela, não assumindo definitivamente a perspectiva popular, com temor a “ser confundido” em sua condição pequeno-burguesa. Esse conflito revelaria o drama da classe média na qual o escritor estaria inserido: por um lado, a simpatia pelas classes populares, mas, por outro, o terror da proletarianização (cf. Viñas, Prólogo a *Roberto Arlt*, 1967, p. xvi). Em um livro mais recente, Viñas volta a afirmar o mesmo: Arlt utiliza aspas em palavras como “cafishio” ou “mina”, demonstrando um cuidado especial para não “se rebaixar” e “se proletarizar” (cf. Viñas, *Literatura argentina y política*, 2005, p. 124). R. Larra (*op.cit.*, p. 36) se opõe a essa tese afirmando que a responsabilidade das aspas seria dos editores e não do próprio cronista. Maria Z. Kulikowski (“R. Arlt: a experiência radical da escritura”, 2000) retoma o tema e identifica uma anarquia na colocação das aspas em textos de Arlt, que ora aparecem em termos em lunfardo e outras não. V. Gelado (“A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”, 2007, p. 103) segue a linha de R. Larra nessa discussão e lembra que as águas-fortes passavam por procedimentos posteriores ao registro arltiano: “a submissão a novas incisões (uso de aspas, riscos e ‘correções’).”

⁸⁷ Sobre a poética expressionista de Arlt, pode-se consultar: César Aira, “Arlt”, 1993; José Amicola, “Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt”, 2008.

⁸⁸ E. Castelnuovo, “Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer”, *op.cit.*, p. 337-8.

sencillamente quitan el sueño, el apetito, e incluso las ganas de vivir.⁸⁹

É essa moléstia, essa insônia,⁹⁰ que as águas-fortes de Arlt irão provocar com suas “exclamações vermelhas e verdes”, com as cores intensas que queimarão os olhos com ardor análogo ao das picadas do ácido nítrico. Julio Cortázar lembra a R. Arlt como uma versão moderna e suburbana, *arrabalera*, de artistas cujas produções agiram como cauterio às avessas, como as de Goya, não para extinguir lesões e cicatrizar feridas, mas sim para expô-las e queimá-las onde mais dói.⁹¹

Roberto Arlt no necesitó la cultura porteña de la música, la pintura y las más altas letras para ser uno de nuestros videntes mayores. En último término su obra es apenas “intelectual”; la escritura tiene en él una función de cauterio, de ácido revelador, de linterna mágica proyectando una tras otra las placas de la ciudad maldita y sus hombres y mujeres condenados a vivirla en un permanente merodeo de perros rechazados por porteras y propietarios. Eso es el arte, como el de un Goya canyengue (Arlt me hubiera partido la cara de haber leído esto), como el de un François Villon de quilombo, un Kit Marlowe de taberna y puñalada. Mientras la crítica pone en claro el “ideario” de ese hombre con tan pocas ideas, algunos lectores volvemos a él por otras cosas, por las imágenes inapelables y delatorias que nos

⁸⁹ Roberto Arlt, “Los atorrantes de Facio Hebequer”, *El Mundo*, 01/07/1931, em: AP, p. 265.

⁹⁰ Lembro-me da anedota contada por Noé Jitrik em uma fala proferida na UFSC, no dia 21/10/09, como parte da programação do I Simpósio Internacional de Literatura Juan Carlos Onetti, que diz que uma noite se pôs a ler o romance *Los siete locos* de Arlt e que, ao fechar o livro, percebeu o tamanho de sua imprudência, que lhe custou uma noite desastrosa sem conseguir dormir, porque fechava os olhos e reescrevia o romance e revia suas imagens. A conclusão a que chegou foi a de que existem literaturas insones, que incomodam demais e não deixam dormir.

⁹¹ Impossível não recordar o sentimento de dor do protagonista de *Los siete locos* (1929), Erdosain, com os olhos que queimam como uma chaga aberta e exposta ao efeito do sal: “O tempo deixou de existir para Erdosain. Fechou os olhos, obedecendo à necessidade de dormir que reclamavam suas entranhas doloridas. Se tivesse forças teria se jogado num poço. Borbotões de desespero amontoavam-se em sua garganta, asfixiando-o, e seus olhos tornaram-se mais sensíveis para a escuridão do que uma chaga ao sal. [...]” (Roberto Arlt, *Os sete loucos*, 2000, p. 54).

ponen frente a nosotros mismos como sólo el gran arte puede hacerlo.⁹²

A arte desse “Goya canyengue” estaria nessas imagens “inapeláveis”, aquelas às quais não se poderia recorrer, aquelas que não poderiam ver nem ser vistas, mas que, no entanto, por força de um ácido revelador, saem à tona em alto relevo, *ex-postas*, *extraídas*, tiradas para fora.

⁹² Julio Cortazar, “Apuntes de relectura”, 1981, p. x-xi.

B) CONTROLAR O RITMO E O MOVIMENTO DA CIDADE: CRIÁ-LA

Julio Rinaldini, crítico de arte do jornal *El Mundo* (1934-1941), proferiu uma conferência em 1929 sobre as “novas tendências da pintura francesa”,¹ na qual falou sobre as famosas “séries” de Monet, em que a sucessão das horas se transforma em motivo do quadro, numa busca de acompanhar seu ritmo e recriar as velozes transformações da luz ao longo do dia.² Uma tarefa minuciosa de percepção da paisagem a partir da moderna consciência do ritmo do tempo, cada vez mais acelerado.

Em 1947, em uma crônica sobre Buenos Aires, Rinaldini resgata esse procedimento *impressionista* como um modo privilegiado de conhecer a cidade, que não seria uma massa estática de casas e uma massa móvel de transeuntes e veículos, mas um organismo vivo,³ sensível à ação do tempo e do espírito, às alternativas do dia e da noite.³ Acompanhar a sucessão das horas na cidade, perceber suas mudanças, seu movimento, sua respiração, seria a melhor maneira de conhecê-la, de sentir sua ação vital, de se deixar envolver por ela.

Buenos Aires es una ciudad de todas las horas. Es una ciudad en rotación de vida. Para conocerla hay que dejarse tomar por su acción vital. Hay que verla pasar por todos sus momentos, estar en ella y verla definirse en el tránsito de sus días. Más que su aspecto físico la define su respiración conjunta. Más que su masa, su movimiento. Su fisonomía cambia según el ángulo en que nos situemos, según el estado de ánimo a que nos provoca y según la hora que nos deja libre para verla. La cara que le ofrece al peatón con los ojos puestos a la altura de su nariz es muy distinta de la que presenta al que tiene la curiosidad de verla extenderse y hormiguear desde otras alturas. Su fisonomía

¹ “Las nuevas tendencias de la pintura francesa”, *El Argentino*, 22/02/1929; texto reproduzido em: J. Rinaldini, *Escritos sobre arte, cultura y política*, 2007, pp. 155-161.

² “Monet crea las famosas ‘series’, es decir la pintura de un mismo tema en las distintas horas del día. La sucesión de las horas se convierte en el motivo del cuadro. Y las horas corren cada vez a mayor velocidad. Las horas se fraccionan en minutos y segundos. Al impresionismo se le acusa precisamente de disolvente por su empeño de alcanzar las transformaciones veloces de la luz.” (J. Rinaldini, *op.cit.*, p. 159).

³ J. Rinaldini, *op.cit.*, p. 227.

cambia para el trasnochador y para el que le sale al encuentro de madrugada. Ver amanecer no es lo mismo que salir de madrugada. El que sale de madrugada ve a la ciudad iluminada por las primeras luces del día; el que amanece trasnochado la ve surgir de las últimas sombras de la noche; aparición gradual de formas desiguales que se van desnudando lentamente de la cabeza a los pies, masas todavía inertes, herméticas, de donde la vida saldrá a volcarse dentro de un momento por las calles húmedas. En esos instantes se abren lentos los espacios por donde correrá la acción del día nuevo. Poco a poco la ciudad se entrega otra vez a su gente. En el corto intervalo se alija para un nuevo espectáculo. Se apronta para las horas del gran despliegue. La urbe abre sus tentáculos jóvenes y se deja inundar a grandes tragos por sus fuerzas activas.⁴

Mais do que penetrar a intimidade desse organismo vivo para conhecê-lo, o convite feito por Rinaldini a essa espécie de vigilância sensível seria também um meio de fomentá-lo, de animá-lo, de incitá-lo à vida e a uma pulsação progressiva capaz de gerar em suas entranhas os novos “espíritos humanos” que o habitam. Vigiar a cidade seria criá-la e, com isso, criar também o “espírito do homem” que encontraria nela sua máxima expressão. A cidade moderna, a civilização urbana, se confunde com uma totalidade da vida humana.

Pero todavía quedará en ella lugar para el transeúnte que quiera verla. Siempre hay que detenerse a verla. Si dejamos pasar por alto el día de hoy quizás se nos escape un rasgo que necesitamos para completar su fisonomía. Buenos Aires no está únicamente en la novedad de lo que va poniendo y quitando en su dimensión elástica la industria de sus habitantes; también está en lo que van dando la fermentación de su naturaleza joven y su pulsación de ciudad grande. Hay que verla siempre y estar en todo. Viéndola, manteniéndola bajo nuestra vigilancia, la vamos creando. Como toda ciudad, también es creación del espíritu del

⁴ J. Rinaldini, “Conocimiento de Buenos Aires”, *Cabalgata*, janeiro 1947, p. 12-13. Em: _____. *Op.cit.*, p. 228.

hombre. Si la dejamos estar, si no la vemos vivir, si no controlamos el ritmo de su acción simultánea, su atmósfera se apaga, sus casas emergen el suelo reseco, como cosas marchitas y la ciudad regresa insensiblemente a su estado primitivo de lonja, de plaza de mercaderes, de sitio donde comprar y vender, de traficantes, de trajinantes y leguleyos.⁵

Caberia ao moderno cidadão urbano manter a vivacidade da cidade e, ao mesmo tempo, alimentar-se dela para crescer. Não se pode perder o ritmo, deixar-se descansar e interromper o movimento de criação da grande cidade, sob o risco de vê-la murchar e retornar ao seu “estado primitivo” de praça de mercadores. Nessa perspectiva, os velhos ambulantes, traficantes e trambiqueiros não teriam mais cabida e estariam convocados pelo progresso a desaparecer. A gradual construção do homem e da cidade, ou do homem na cidade, haja vista que “la vida universal es regida desde el despacho urbano”,⁶ através de sua vigilância, seria uma tarefa de todo e qualquer transeunte, mas talvez, em particular, do cronista, do pintor ou do crítico...

Chamo a atenção para esta crônica de Rinaldini, contemporâneo e colega de Arlt, para trazer um aspecto que considero importante nas *aguafuertes porteñas* e que se encontra também nas peças burlescas de Quevedo e nas gravuras satíricas de Goya, qual seja, o de assumir essa tarefa de agenciamento da vida cotidiana e ordinária, vulgar e de todos os dias, com um ímpeto moralizador de difundir os hábitos, crenças e valores considerados adequados para cada “estágio” da civilização e de criticar aqueles que teriam se tornado obsoletos ou que precisariam ser corrigidos, regenerados. Uma prática que se enquadraria naquilo que Foucault chamou de “discursificação” do cotidiano, a difusão dos mecanismos de agenciamento da vida por diversas instâncias no tecido social, entre as quais está o jornalismo e a literatura.⁷ E com a qual se

⁵ *Idem ibidem*.

⁶ J. Rinaldini, *op.cit.*, p. 223.

⁷ M. Foucault fala deste processo de “discursificação do cotidiano” como uma disseminação dos mecanismos de controle sobre o “ordinário da vida” que, até finais do século XVII eram organizados pelo cristianismo em torno da confissão: “Para centenas de milhões de homens e durante séculos, o mal teve que se confessar na primeira pessoa, num cochicho obrigatório e fugidio.” A partir de certo momento, que Foucault situa no final do século XVII, o esquadramento do cotidiano deixa de ser exclusivamente religioso e passa a ser administrativo, realizado através de denúncias, queixas, inquéritos e interrogatórios que registram as irregularidades da vida: “Agenciamente administrativo e não já religioso; mecanismo de registro e não já de perdão. O objetivo visado era, porém, o mesmo. Em parte, pelo menos: discursificação do cotidiano, revista do universo ínfimo das irregularidades e das

retoma a ideia dessas escrituras como dispositivos,⁸ como textos e imagens que têm o poder de apreender, controlar e disseminar um conjunto heterogêneo de discursos, costumes e gestos individuais e coletivos, e que o fazem marcadamente pela força corrosiva de seu sarcasmo.

Francisco de Quevedo, em sua “Origen y definición de la necedad” (não se sabe ao certo se escrita em 1598 ou 1624),⁹ por exemplo, enumera uma série de “necedades”, ou seja, tudo aquilo que se faz ou se diz enfrentando ou repudiando os costumes de cortesia ou “linguagem política”, de modo a indicar tudo aquilo de que o homem deve fugir, como o navegante foge de um penhasco.¹⁰ Ao tom inquisidor do julgamento desses *disparates*, desses hábitos desatinados que se deveriam evitar, Quevedo sobrepõe o tom jocoso do “rebaixamento corporal”, da degradação paródica que caracteriza a cultura cômica popular da Idade Média.¹¹

desordens sem importância.” (M. Foucault, “A vida dos homens infames”, 1992, p. 111) A consequência é que “a soberania política vem inserir-se ao nível mais elementar do corpo social”, “cada um, se souber jogar o jogo, pode tornar-se face ao outro um monarca terrível e sem lei” (as *lettres de cachet*, que vigoraram na França no século XVII, são um exemplo patente desse mecanismo, como instrumento de Estado colocado ao alcance dos súditos, que era utilizado para denunciar qualquer vizinho ou familiar que se considerasse passível de ser banido e sobre quem seria legítimo o uso do poder monárquico; através dessas cartas, se denunciavam ao monarca as vidas que, por qualquer motivo, fossem indesejadas no corpo coletivo do reino). Desencadeado o processo, o agenciamento da vida se difunde por diversas instâncias no tecido social: “O insignificante deixa de pertencer ao silêncio, ao rumor passageiro e à confidência fugaz. Todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, - mais, escritas.” (*op. cit.*, p. 117). No século XIX, o poder deixa de estar centralizado no monarca, como aquele para o qual se canalizam todas as denúncias, “mas será constituído por uma rede fina, diferenciada, contínua, onde se disseminam as diversas instituições da justiça, da política, da medicina, da psiquiatria. [...] O banal será analisado de acordo com a grelha eficaz mas cinzenta da administração, do jornalismo e da ciência; sob condição de ir procurar os seus esplendores um pouco mais longe, na literatura.” (*op. cit.*, p. 122).

⁸ “Toda escritura é um dispositivo” (G. Agamben, “O autor como gesto”, 2007, p. 63).

⁹ Ver: F. de Quevedo, *Obras Completas, Prosa*, 1981, p. 69.

¹⁰ *Idem ibidem*.

¹¹ Segundo M. Bakhtin, a concepção estética da cultura popular na Idade Média é a do realismo grotesco e seu traço marcante é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal de tudo que é ideal e abstrato. E o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco estaria ligado ao baixo corporal e material. A “degradação” ao nível corporal se entende nesse contexto como um modo de entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, o que, para Bakhtin, possui um duplo caráter de negação e afirmação: por um lado, “degrada” ao exibir sem pudores as atribuições biológicas que transformam o homem em *reles* animal; por outro, *regenera*, ao aproximar da concepção, da gravidez e do parto, remetendo a corpos prenhes, abertos a uma nova vida, um novo começo. No Renascimento, com Cervantes, o caráter *regenerador* da paródia medieval começa a se perder, segundo Bakhtin, e passa a assumir cada vez mais o lado exclusivamente negativo,

Declárese por necio bruñido y grosero en jerga al que en conversación, y más de damas, ampara las manos en el sótano de las calzas, juega del uso de sus maneras y ocultos escondrijos, haciendo no se espera suceso mejor que rascadura, fomentación y diligencia ilícita, provocativa y escandalosa; condénese al tal a que en reincidencia le echen maniotas.¹²

O que quero destacar é esse dispositivo de orientação de condutas, para dizê-lo de modo “genérico”, que opera por meio do riso, talvez um riso, como diz Bakhtin, menos sarcástico do que virá a ser aquele ao que apelam as gravuras de Goya ou as crônicas de Arlt,¹³ mas que tem como força motivadora um “rebaixamento” corporal que lhes será comum, tanto pela exibição de atos impudicos, quanto pela exposição de funções biológicas “degradantes” ou pela hibridização das formas humanas e animais, resultando em imagens monstruosas de corpos ofensivos para os padrões clássicos da “estética do belo”.

No anúncio publicado no *Diário de Madri*, em 6/12/1799, por ocasião do lançamento da série d’*Os Caprichos* de Goya, reverbera justamente o moderno chamado para o agenciamento da vida, com a atribuição do poder da palavra, ou da imagem, ao povo, para falar de si mesmo, para denunciar as irregularidades sociais. Com o qual se

de modo que o riso sofre uma transformação muito importante que culmina, no “grotesco romântico” do século XIX com sua quase completa atenuação e substituição pelo humor, pela ironia ou pelo sarcasmo (Cf. Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 1996, p. 17-20 e 33).

¹² F. de Quevedo, *op.cit.*, p. 72.

¹³ Se considerarmos que Bakhtin traça um percurso progressivo no qual o riso regenerador do grotesco medieval vai perdendo sua positividade ao longo dos séculos e culmina com as formas do humor, da ironia e do sarcasmo no grotesco romântico e pós-romântico dos séculos XIX e XX. Baseado na “obra prima do grotesco romântico”, *Rondas noturnas*, de Bonawentura (talvez pseudônimo de Jean-Gaspard Wetzel, *Nachtwachen*, 1804; edição citada por Bakhtin: R. Steinert, *Nachtwachen des Bonawentura*, Leipzig, 1917), Bakhtin diz que “o autor (através do narrador, o guarda-noturno) dá outra explicação original: investiga o mito da origem do riso; o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da *alegria* e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.” (Bakhtin, *op.cit.*, p. 34). Entretanto, se poderia “antecipar” a crueldade da sátira em Quevedo, por exemplo, em “Pragmática que han de guardar las hermanitas de pecar, hecha por el fiel de las putas”, onde o narrador põe o preço nos diferentes tipos de mulheres: “Mujer fea y discreta, de dia no vale un cuarto; mas de noche, embozada en un rincón o detrás de una puerta, con la cara embozada o por detrás, vale dos reales” (Quevedo, *op.cit.*, pp. 103-105).

anuncia a propriedade da pintura de criticar o “erro e o vício humano”, de expor os “preconceitos comuns e as práticas enganadoras e capciosas”:

O autor está convencido de que é tão próprio da pintura criticar o erro e o vício humano quanto o é da prosa e da poesia, que fazem o mesmo, embora a crítica, em geral, seja considerada assunto exclusivo da literatura. Ele selecionou entre as inúmeras fraquezas e insensatezes que podem ser encontradas em qualquer sociedade civilizada, e entre os preconceitos comuns e as práticas enganadoras e capciosas que o costume, a ignorância e o egoísmo tornaram usuais, esses assuntos que ele sente que são o material mais adequado à sátira e que, ao mesmo tempo, estimulam a imaginação do artista.¹⁴

A sátira, a ridicularização de “vícios sociais”, seria o motor dos *caprichos* de Goya, além do desejo de dar plasticidade a certas formas e atitudes que até então só existiam na fantasiosa mente humana. Segundo essa leitura de López-Rey, o gravurista grava na placa de metal os contornos de figuras e situações que não têm precedentes, com o qual não representa ou reproduz, mas produz o exposto,¹⁵ e o faz de modo a expressar “um mundo negativo que a razão deveria eliminar”.¹⁶ Um sátira moralizante que optará pelos exageros grotescos para animar suas figuras e com os quais lhe dará a impertinente vivacidade discutida anteriormente.¹⁷

Tomemos a lâmina 69, “*Sopla*” (ilustração 4), como exemplo de gravuras que satirizam superstições e práticas ocultistas, que expõem de modo sarcástico bruxas e feiticeiros, apresentados como ridículos ou brutais. Nessa imagem, um grupo de bruxos velhos, de feições

¹⁴ Goya *apud* Hughes, *Goya*, 2007, p. 219.

¹⁵ Leio o procedimento identificado por López-Rey a partir das reflexões de Nancy sobre o retrato: “El ‘develamiento’ de un ‘yo’ no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera.” (Nancy, *La mirada del retrato*, 2006, p. 16).

¹⁶ José López-Rey, *Goya y el mundo a su alrededor*, 1947, p. 27.

¹⁷ Sobre o aspecto “moralizador” dos *Caprichos*, já dissera E. d’Ors: “Les ‘Caprices’ goyesques ont l’*ethos* pour sujet; leur cadre est fourni par les moeurs; leur intention, c’est un jugement moral. L’artiste y satirise les passions humaines, les ridicules de la société, les modes de son temps, les vices et les misères de ses compatriotes...” (Eugenio d’Ors, *La vie de Goya*, 1928, p. 246-247).

retorcidas e corpos enrugados, se reúne em uma festividade pavorosa, um ritual extravagante no qual usam e abusam de crianças oferecidas em sacrifício. Em primeiro plano, um feiticeiro com expressão sardônica segura um menino pelos pulsos e canelas, elevando seu traseiro para o alto, na direção de uma fornalha, usando o vento que sai de seu ânus para avivar o fogo onde queimam restos humanos.¹⁸



O apelo a essa cena degradante se combina com os corpos descompostos e disformes da velhice de que fala Bakhtin na estética

¹⁸ Serna reproduz o índice de todas as águas-fortes, com o comentário de Goya nos manuscritos das coleções de Ayala (1º.) e de Carderera (2º.). Nessa lâmina, lê-se: “Num. 69 – Sopla: Una vieja, valiéndose de un niño que sostiene por pies y manos a guisa de fuelle, aviva el fuego de un hornillo, en el que se ven huesos humanos. En el suelo y en el aire, extrañas figuras. 1º. Los niños son objeto de mil obscenidades para los viejos y relajados. 2º. Gran pesca de chiquillos hubo, sin duda, la noche anterior; el banquete que se prepara será suntuoso; buen provecho.” (Serna, *op.cit.*, p. 92). Robert Hughes faz uma breve análise dessa gravura em *Goya*, 2007, p. 246.

grotesca medieval. Some-se, ainda, a presença dos corpos embrionários da infância, aqueles que seriam portadores da “nova vida”, com o qual estaria dado o traço indispensável da imagem grotesca, qual seja, sua ambivalência, a expressão do antigo e do novo, do que morre e do que nasce. Segundo Bakhtin, é a abertura e incompletude do corpo na estética grotesca medieval que remete à sua potência “regeneradora”, ao caráter positivo do riso que viria a se perder nos séculos posteriores, culminando com sua substituição pela “crueldade da sátira” no século XIX.¹⁹

Entretanto, se tomamos a leitura de López-Rey de que as gravuras expressam práticas negativas que a razão deveria eliminar, estaríamos aproximando-as do “grotesco romântico” e da sátira “puramente” negativa de que fala Schneegans (*A história da sátira grotesca*, 1894) e que Bakhtin critica: para o primeiro, “o grotesco é sempre e unicamente uma sátira negativa, é o *exagero do que não deve existir*, exagero que ultrapassa o verossímil e se torna assim fantástico” e, para o segundo, o problema é que Schneegans “não compreende em absoluto o *hiperbolismo positivo* do princípio material e corporal no grotesco medieval e em Rabelais”.²⁰

Seria interessante, entretanto, desordenar essa linha progressiva de uma e outra leitura e pensar que uma forma não se sobrepõe à anterior, eliminando-a, apagando seus traços (como na escala evolutiva do grotesco, traçada por Bakhtin, por exemplo), mas criando tensão com ela. Talvez a força da imagem na gravura de Goya seja a tensão entre o corpo inacabado, aberto para o novo, mas violado. A “nova vida” representada pela infância está sendo violada pela velha, a potência “regeneradora” de sua “existência inacabada” está sendo violentada pelos molestos nigromantes. De modo que nessa gravura de Goya (“Sopla”) estaria presente tanto o corpo inacabado do grotesco medieval, com seu clamor pela regeneração da vida, quanto a crueldade da sátira do grotesco romântico, com seu pessimismo em relação à potência criadora do novo.

O que há é a percepção tensa do embate entre a força de um *devoir* e seu “*esgunfiamento*”,²¹ seu esvaziamento, seu fazer vento pelo rabo até a exaustão. Uma tensão na qual o dispositivo que satiriza as práticas arcaicas de bruxaria que deveriam sucumbir pela imposição de novas

¹⁹ Cf. Bakhtin, *op.cit.*, pp. 22-24.

²⁰ Bakhtin, *op.cit.*, p. 40.

²¹ Voltarei ao termo “esgunfiado”, muito utilizado por Arlt, e o qual R. Antelo lembra ser um *lunfardo* proveniente do italiano, *sgonfio*, que significa: desinchado, vazio, murcho (cf. R. Antelo. “Arlt, el viajero esgunfiado”, 2009, p. 4, *mimeo*).

racionalidades é também o mesmo dispositivo que distorce com exageros grotescos a pretensa linearidade daquele “mito ilusório” de que nos falava Starobinski, de que a “Razão só precisava aparecer, sustentada pela vontade, e as trevas se dissipariam”.²²

Roberto Arlt, como Rinaldini, assumiria a tarefa de vigilância da cidade. E, como Quevedo e Goya, o faria sob a força corrosiva do sarcasmo grotesco.²³ E, ainda, como Goya, construiria imagens saturadas de tensão nas quais o passado violenta o presente e vice-versa e nas quais se esvazia uma pretensa racionalidade/linearidade do progresso histórico.

Na nota em que anuncia seu retorno ao trabalho na redação do jornal, Arlt dizia que voltava, robusto e descansado, para dar continuidade à sua série goyesca de águas-fortes, e dizia que no período em que esteve fora travara relações com toda uma sociedade de pivetes e sem-vergonha que lhe haviam fornecido material para escrever as mais fabulosas notas sobre o “vivo vive do tonto”.²⁴ Com isto estaria aproximando suas crônicas das gravuras de Goya como um novo suporte para denunciar uma variedade de práticas ardilosas, para advertir ingênuos e descuidados sobre os perigos a que estariam expostos. Motivo esse que talvez tenha levado Horacio González a caracterizar as *aguafuertes porteñas* como um “manual da picaresca”:

Muchas *Aguafuertes* traducen con asombroso énfasis el oficio del que advierte sobre los pícaros falsarios de la gran ciudad. Manual de la picaresca con astutas maniobras para alertar incautos – como en el fondo es el juego de toda la picaresca – estas *Aguafuertes* actúan como crónica de imposturas y un modo de conjurarlas.²⁵

Por outro lado, as crônicas de Arlt também assumiram o papel de fazer queixas sobre as condições de vida na cidade,²⁶ configurando um

²² Repito aqui parte de citação anterior: J. Starobinski, *op.cit.*, p. 127.

²³ Cito alguns estudos que abordam desde diferentes perspectivas o grotesco em textos de Arlt: Carlos Correas (*Arlt literato*, 1995), Maria Z. Kulikowski (*Seria cómico se não fosse trágico: o discurso grotesco de R. Arlt*, 1997) e V. Gelado (“A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”, 2007).

²⁴ Arlt, “La vuelta al pago”, *El Mundo*, 15/11/1929, em: *OA*, p. 376.

²⁵ H. González, *Arlt. Política y locura*, 1996, p. 109.

²⁶ Um modelo de intervenção inscrito no moderno jornalismo de massas argentino e que segue a estratégia iniciada pelo jornal *Crítica* alguns anos antes, pautada na interlocução com o leitor

amplo quadro de denúncias que perpassam diversas práticas da vida coletiva, desde a política de Estado até as relações familiares, passando por projetos enganosos que prometem fama e riqueza.²⁷ Assim, teremos séries dedicadas à situação da casa de detenção de menores,²⁸ aos problemas nos hospitais, escolas e ruas de Buenos Aires,²⁹ ou ao tema da seca na região de *Santiago del Estero*,³⁰ em uma clara intervenção pública nos assuntos políticos da cidade. É por essas e outras que Sylvia Saítta afirma que, nos anos trinta, “o Arlt costumbrista se transforma em fiscal”.³¹

Coincidência ou não, em 1934, o cronista de *El Mundo* levará a cabo uma campanha contra curandeiras e adivinhas. Saítta conta que Arlt, depois de receber diversas propagandas que ofereciam os serviços

e que se propõe a “apagar os limites” entre ele e o escritor, promovendo uma colaboração recíproca entre ambos, na qual o público se transforma em repórter permanente e o jornal se constitui como mediador e canalizador de queixas e solicitações (Para um estudo aprofundado sobre a atuação de *Crítica*, ver S. Saítta, *Regueros de tinta*, 1998, p. 73). Essa prática se evidencia nas *aguafuertes porteñas* dedicadas a responder, comentar ou reproduzir supostas cartas de leitores, como “*Sobre la simpatía humana*” (*El Mundo*, 31/01/1930), “*Me escriben ‘simpatizantes’*” (*El Mundo*, 04/08/31), “*Interesantes cartas de mujeres*” (*El Mundo*, 15/08/1931); todos em: *OA*, págs. 179, 312 e 335.

²⁷ Como, por exemplo, as crônicas que ironizam as “academias cinematográficas” e aqueles que se iludem com a ideia de se tornar artistas de cinema (Ver: Arlt, “Las ‘academias’ cinematográficas” e “Se vamos a ‘Jolibud’”, *El Mundo*, 30/06/1931 e 05/08/1932, em: *OA*, p. 260 e 268).

²⁸ Investigação jornalística realizada por Arlt em setembro de 1932 e reunida por S. Saítta em *Escuela de delincuencia*, 2000.

²⁹ Nas já indicadas séries: *Hospitales en la miseria*, *La ciudad se queja* e *Buenos Aires se queja*.

³⁰ Na série *El infierno santiagueño*.

³¹ Sylvia Saítta, “Prólogo” a *Escuela de delincuencia*, 2000, p. 8; tradução minha. A associação entre Arlt e o *costumbrismo* espanhol, bem como entre ele e os *costumbristas* renomados no contexto hispano-americano do século XIX, como Fray Mocho, Roberto J. Payró, Last Reason ou Félix Lima foi bastante explorada por diversos críticos: D. Viñas o faz em 1967, no prólogo à antologia cubana de textos de Arlt. Posteriormente, Robert M. Scardi publica em 1979, na *Revista chilena de literatura*, artigo intitulado: “El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt” (cf. O. Borré, *op.cit.*, p. 362). Em outro prólogo, agora em edição mexicana, Noé Jitrik define as *aguafuertes porteñas* como “artículos genéricamente costumbristas” (N. Jitrik, Prólogo a *Antología Roberto Arlt*, 1980, p. 10). Jorge Rivera segue a mesma linha e as define como “notas y apuntes de sesgo costumbrista y óptica generalmente ácida o desmitificadora” (Rivera, “Prólogo” a *Notas sobre el cinematógrafo*, 1997, p. 12). Mais recentemente, S. Saítta (*El escritor en el bosque de ladrillos*, 2000, p. 60) vincula o uso de uma linguagem popular e plebéia nas crônicas de Arlt à longa tradição de escritores *costumbristas* que o precedem. V. Gelado (*op.cit.*, p. 103), por sua vez, destaca a crítica dos costumes e a sátira geral dos cidadãos presente nas crônicas de Arlt como uma característica de seu “realismo expressionista”, mais especificamente do que M. Miceli entende como tal em *Las vanguardias artísticas del siglo veinte* (Córdoba: Editorial Universitária, 1968). Ricardo Piglia, por sua vez, afirma no prólogo a uma nova edição de crônicas de Arlt (*El paisaje en las nubes*, 2009, p. 3) que nesses textos a utopia subjaz como reverso perverso do *costumbrismo*.

dessas mulheres, dirigiu-se diretamente aos locais de atendimento para verificar de que se tratava. Após a visita, publicou uma série de crônicas denunciando a “exploração” promovida por essas práticas e fazendo um chamado à força pública para dar um basta a elas. O impacto da denúncia foi imediato e, na mesma noite em que se publicou a crônica, a polícia da localidade de *Avellaneda* tomou de assalto várias casas e deteve cinco adivinhas.³²

As águas-fortes goyescas de Arlt têm, contudo, a particularidade de apelar ao grotesco, à deformação e ao sarcasmo, para ativar esse dispositivo. Em “Los bares alegres del Paseo de Julio”, por exemplo, o narrador faz uma visita a uma espelunca, uma bodega suja transformada em conluio de menestréis decadentes e de vadias que, antes de invadir as ruas, se dedicam ao “figurantismo”. Num cenário de segunda categoria, essas mulheres, *barraganas* e *pelanduscas*, dançam seu espetáculo brutal, gritam e latem. São informes de gordas, assimétricas, ensebadas e bestiais, comparadas a vacas, galinhas ou cavalos. Depois de tamanha apresentação, o narrador completa, com a mesma ironia cruel de Goya na lâmina 22 d’*Os Caprichos*: “¡Pobrecitas!” (ilustração 5)³³

¡Pobrecitas!... Viven de la comisión... Y además son demasiado brutos para ser malos. Por eso escribí “¡pobrecitas!”. Por el aspecto parecen vacas, y por la inteligencia, gallinas. Tienen labios de caballos alquilones y las desmanteladas encías de

³² Sobre esse episódio, Horacio González chama a atenção para um possível predecessor das águas-fortes de Arlt: o livro *Simuladores de talento* (1904), de José Maria Ramos Mejía (1849-1914), onde o médico e higienista, criador do Departamento Nacional de Higiene argentino (em 1893), escreve sobre os “falsos médicos” identificados em “curandeiros charlatães”. Para González, entretanto, o maior paralelo não está na temática em comum, mas no “paradoxo e na loucura” inerentes a ambas as escrituras. Um procedimento que combina, a exemplo de Goya, o desprezo e a fascinação pela diferença - pelas místicas desconhecidas que não conseguem explicar - da qual não se podem libertar. (Lembrar a citação de J. Starobinski, *op.cit.*, p. 127: “a razão se deixa fascinar pela diferença de que não pode libertar-se”). Ramos Mejía se mostraria, em estudo sobre o papel de “bruxos, necromantes e templários”, enamorado por eles e, ao mesmo tempo, disposto a submetê-los a uma ética científica que condenaria suas práticas. Da mesma forma, o narrador de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (R. Arlt, 1920) faz um chamado à força pública denunciando os cultos esotéricos como farsas e recorre ao cientificismo para explicar os fenômenos extra-sensoriais que ali se observam sem, entretanto, deixar de revelar certo fascínio literário pelo ocultismo (González, *op.cit.*, pp. 111-114).

³³ Na gravura de Goya, a legenda explica: “Dos embozados persiguen o custodian a dos mujeres que llevan sus rostros completamente cubiertos por las mantillas”. E o comentário nos manuscritos de Ayala completa: “Las rameritas pobres van a la cárcel; las de rumbo adonde les de la gana”; e, ainda, no exemplar de Carderera: “Vayan a cocer las descosidas. Recójánlas, que bastante anduvieron sueltas”. (Serna, *op.cit.*, p. 81-82).

los pencos que pisan barro en los hornos de ladrillos.³⁴



Se, por um lado, essa crônica pode ter algo de sátira moralizante, de ridicularização de personagens que não condizem com as expectativas de uma cidade moderna e elegante, ou, ainda, algo de vigilância sensível dos recantos mais sórdidos dessa mesma cidade, com a pretensão de criá-la, de elevar seu “espírito”; por outro lado, o traço disforme, a força expressiva, o sarcasmo cortante de sua escritura dá a essas personagens grande vitalidade e as torna profundamente incômodas quando estampadas nas páginas pudicas de um jornal de classe média como *El Mundo*.³⁵ Nesse sentido, R. Arlt não apenas recolhe os resíduos da grande cidade, como os deposita no centro da sala de estar e impõe à família burguesa o contato com a imundície e com

³⁴ R. Arlt, “Los bares alegres de Paseo de Julio”, *El Mundo*, 28/02/1931, em: *OA*, p. 255.

³⁵ Sylvia Saïta destaca que *El Mundo* se apresenta como um jornal dirigido às classes médias e ao núcleo familiar e que “se trata de un diario que cuestiona el uso de un lenguaje excesivamente coloquial, que propone un lenguaje ‘decente’ apto para ser leído por hombres, mujeres y niños, y que se proclama en contra de las exhibiciones cinematográficas inmorales, las casas de juego o el alcoholismo”. S. Saïta, *Regueros de tinta*, 1998, p. 20.

seu temor a ela, fazendo do espaço da crônica, da literatura, um lugar de contaminação, onde o senso-comum se nutre de seu próprio veneno.

Em “Canning y Rivera”,³⁶ o cronista-trapeiro relata que nas proximidades dessas ruas pode-se encontrar toda a variedade de espécimes que integram a pilantragem da cidade, os tipos mais estupendos, os farrapos mais incríveis, com suas fuças indescritíveis e suas observações inaudíveis; um prato cheio para o transeunte de faro aguçado e com atração pelo hediondo. Nas redondezas de “Canning y Rivera” e, em particular, no café da esquina, pode-se travar contato com todos aqueles “crápulas em estado larvático” que Elias Castelnuovo diria que aguardam pela “regeneração da espécie”. Nesse reduto de vadios, que tem o poder de arrebatar qualquer cidadão e contagiá-lo da preguiça coletiva, esvaindo suas forças, a mera sugestão de trabalhar é uma grande piada. E numa sociedade que se pautava cada vez mais pelo ritmo do trabalho e da produtividade, os vagabundos e desocupados dos cafés de esquina já não teriam mais cabida; a criação do “espírito do homem” na cidade exigia sua “regeneração”.

Na água-forte de Arlt, é sua persistência incômoda que vai ganhar relevo, pela exposição de seus traços bestiais, de sua fisionomia de *ex*homem, “degenerado” e não “regenerado”. Os personagens que se vêem nas ruas abertas como vitrines, como cenários grotescos, assumirão formas animalizadas, com cores terrosas, apagadas, exibindo sua “incompletude” como cidadãos, ou seu “esgunfiamento”, sua irreverência em relação às normativas da vida na cidade moderna.

Y si no, camine; siga mi consejo. Las carnicerías no son carnicerías sino jaulones bestiales donde sujetos de color de cobre y “tegobis” como manubrios, maniobran entre nubes de moscas y comadres gordas como ballenas. Chicos mugrientos juegan a la “escondida” entre las reses colgadas de los ganchos. Mujeres flacas como estacas y amarillas como si las hubieran teñido con azafrán sopesan repollos. Un hedor de grasa y de sebo escapa de estos antros. Uno no sabe si se encuentra en Marruecos, en Egipto o en Buenos Aires.³⁷

Em “Las cuatro recovas”, o cronista percorre mercados públicos que são grandes vitrines de vadiagem, caldeirões de imundícies,

³⁶ Ruas hoje chamadas de Scalabrini Ortiz e Córdoba.

³⁷ Roberto Arlt, “Canning y Rivera”, *El Mundo*, 16/11/1929, em: *OA*, p. 573.

caminhos da sordidez, vales dos esfarrapados e assim por diante... Novamente, cenários grotescos que violentam os anseios de modernidade portenha, que expõem a vivacidade dos resíduos que deveriam ser anulados pelo “avanço do progresso”.

Cuatro recovas tiene Buenos Aires, cuatro recovas que son el refugio de la pobreza, el escaparate de la vagancia, el museo de la pobreza; cuatro recovas que son como los cuatro puntos cardinales de la miseria humana; cuatro recovas que son el caldero de la roña, el paseo de la mugre, el camino de la sordidez, el valle de los desarrapados, la Corte de los Milagros de la piojería cosmopolita, cuatro recovas y una sola tristeza: la de los bolsillos sin dinero, la de las mujeres sin rumbo, la de los inmigrantes sin esperanza, la de los vencidos sin refugio.³⁸

A “recova del Once”, refugio de mancos, de vendedores ambulantes, de gatunos, indigentes, engraxates, essa grande praça de mercadores, esse “projeto imundo”, pretensamente “anulado pelo avanço do moderno”, aparece em alto relevo pela acidez brutal da escritura de Arlt, cronista vigilante que escrutina as ruas da cidade, talvez no afã de criá-la, de vê-la fomentar o “espírito do homem”, mas cujos cenários e personagens não deixam de expor o incômodo da persistência desse “estado primitivo” das coisas, que não termina de erigir a cidade e o homem que tanto almeja a modernidade. Em outras palavras, os *ex*homens, o lixo, as cascas que pretensamente viriam a ser homens/cidadãos sob os marcos do Estado de Direito moderno, viram, nas águas-fortes goyescas de Arlt, monstros, bestas híbridas destituídas de civilidade que dançam sua sarabanda infernal entre os escombros de uma cidade que desfalece enquanto se cria.

³⁸ Roberto Arlt, “Las 4 recovas”, *El Mundo*, 17/01/1929, *op.cit.*, p. 213.

C) O CÔMICO FERROZ: IRRITAR, SEMPRE

Tumulto, pasión, fuerza, algo de indómito y brutal corre por todo lo suyo, novela y teatro, cuento y crónica, relatos de viaje y crítica.

Alvaro Yunque
“Roberto Arlt”

É importante pensar o suporte artístico para a coleção de resíduos do narrador arltiano. Talvez seja significativo o fato de que a coluna de crônicas escrita por Arlt em *El Mundo* tenha sido intitulada *Aguafuertes porteñas* e não *Apuntes porteños*, como se chamou durante os meses em que Raúl Scalabrini Ortiz a ocupou,¹ e nem tampouco *Cuadritos porteños*, como a coluna de Juan M. Prieto em *Mundo Argentino* (1925),² ou a *Acuarelita boquense*, de Félix Lima (*Crítica*, 1925).³ As águas-fortes de Arlt, particularmente as *goyescas*, possuem mais aquele ar flatulento, saturado de gases, povoado por figuras toscas, velhas, corroídas pelo tempo, entregues aos prazeres do jogo e do vinho, que animam a “Aguafuerte de la cantina”,⁴ poema de Roberto Ledesma

¹ Entre 15 de setembro e 15 de novembro de 1929. Ver: Omar Borré, “‘Apuntes porteños’ de Raúl Scalabrini Ortiz”, *Hispanérica: Revista de literatura*, no. 56-57, pp. 57-62.

² Omar Borré menciona a coluna de *aguafuertes* de Augusto Cortina Aravena, publicada na revista *El Hogar* em 1928, como antecedente imediato das águas-fortes de Arlt [cf. Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*, 1996, p. 275]. Consultei as edições da revista nos meses de janeiro a junho e de outubro a dezembro/1928, na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, em Buenos Aires (os volumes de julho a setembro não estavam disponíveis) e encontrei apenas uma “Aguafuerte” de Aravena, no dia 27/01/1928, nas páginas 25 e 28, com ilustração de López Naguil. Trata-se de pequenos textos, como os *Caprichos*, de Ramón Gómez de la Serna (que se podem consultar na edição de Espasa-Calpe, Madri, 1962), com tom humorístico, mas sem a densidade do sarcasmo arltiano.

³ Vale ainda menção às *Acuarelas porteñas*, de Luis A. Zino, que aparecem em 07/05/1936, mas de que desconheço o local de publicação, já que o recorte de jornal encontrado no Arquivo do *Museo Sívori* (Buenos Aires) não permite identificá-lo. E as *Instantaneas porteñas*, de Rodolfo Claro (revista *Patoruzú*, 1937).

⁴ “Canciones dionisiacas y un tufo de bodega/te la anuncian de lejos, -tal el vaho selvático/de la fiera;- penetras y el ambiente te ciega:/está llena de humo, como un globo aerostático./Luego, de turbio en turbio, como en un sueño gris./ves en escena tipos de un exotismo burdo,/y de improviso sientes el sentimiento absurdo/de ser un forastero dentro de tu país.” Em: Pedro J. Vignale e César Tiempo (orgs.), *Exposición de la actual poesía argentina 1922-1927*, Buenos Aires: Editorial Minerva, 1927; versão digital disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305053122793949866802/index.htm>, consultado no dia 02/10/2010. Sugestão de leitura que devo a R. Antelo e que também me chamou a atenção para a curiosa semelhança com um dos tangos proibidos pelo poder em 1976, de C. Marambio Catán e H. Alfredo Perroti (gravado em 1933 por C. Gardel), intitulado

publicado em antologia organizada por César Tiempo, amigo de Arlt, vinculado a ele em diversos meios, como entre os escritores do *Grupo de Boedo* e a revista *Claridad*, e do qual se conta ter sido um dos últimos a ver o cronista no *Círculo de la Prensa*, na noite anterior à sua morte.⁵

A escolha da técnica plástica da água-forte como título da coluna já despertou a curiosidade de pesquisadores, como Horácio González, que compara o minucioso burilado sobre a placa de metal ao trabalhado coloquialismo da escritura de Arlt e chama a atenção para o mote do ácido nítrico em sua ficção.⁶ Viviana Gelado destaca, nas *aguafuertes porteñas*, a “expressão incisiva e forte, a marca do registro direto e o uso do ácido como meio de revelação do que, na placa social, se apresenta como fenda”.⁷ Ricardo Piglia, por sua vez, dirá que “Arlt ha intitulado la mayoría de sus crónicas usando el modelo de una técnica gráfica (las aguafuertes, el ácido que fija la imagen) porque quiere fijar una imagen, registrar un modo de ver”.⁸

Parece-me que há diversas hipóteses mais a aventar sobre o tema. Quem sabe a escolha da gravura tenha algo a ver com a “incitação” feita por Facio Hebequer,⁹ ao escrever sobre essa técnica artística “privilegiada” para a “luta social”, essa forma da “arte eminentemente popular”, “de difusão e de propaganda”, “eminentemente social”? Segundo Facio, a gravura seria a antecipação da pintura mural e esta, por sua vez, seria a “forma mais adequada para a plástica de massas”,

“Acquaforte”: Es medianoche, el cabaret despierta./muchas mujeres, flores y champagne./Va a comenzar la eterna y triste fiesta/de los que viven al ritmo de un gotán./Cuarenta años de vida me encadenan,/blanca la testa viejo el corazón,/hoy puedo ya mirar con mucha pena/lo que otros años miré con ilusión...!”.

⁵ Ver: César Tiempo, “Roberto Arlt”, *Protagonistas*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1954, pp. 249-258. Álvaro Abós, “Mil días con Roberto Arlt”, *La Nación*, 19/05/1999; disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214788 (consultado no dia 02/12/2010).

⁶ “Recordemos que el *Aguafuerte* como técnica pictórica remite a una lámina grabada cuyo molde se trata con ácido nítrico. Adecuado sistema para implicar lo que hace Arlt con la escritura: burilada coloquialidad, expresión airada de las opiniones, desprecio impetuoso y definitivo por la necesidad, nervuda localización del lenguaje en un arrebatado aquí y ahora urbano, captación sobradora, socarrona, chispeante de tipos existenciales muy filigranados. Ácidas viñetas y bajorrelieves, aptos para calibrar el juicio personal y ponerlo como mascarón preciosamente adornado de un artículo periodístico. “Sin vueltas”, como escribe Arlt al decir que *Babilonia* es la obra maestra de Discépolo. El ácido nítrico con el que se realiza la técnica de grabado llamado *aguafuerte*, por otro lado, es el componente químico que el Astrólogo dice que usará para disolver el cuerpo de un secuestrado”. (H. González, *Arlt. Política y locura*, 1996, p. 63).

⁷ Viviana Gelado, “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”, 2007, p. 103.

⁸ Ricardo Piglia, “Prólogo”. Em: Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes*, 2009, p. 12.

⁹ Facio Hebequer, “Incitación al grabado”, *Actualidad*, ano I, no. 11, janeiro de 1933. Em: *Sentido social del arte*, 1936, pp. 77-81.

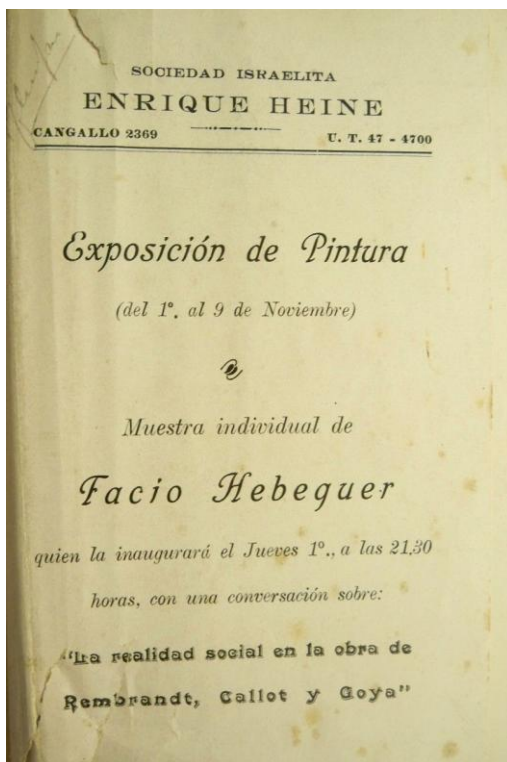
haja vista seu caráter coletivo, oposto ao individualismo e à submissão da pintura de cavalete. Por isso, os “artistas revolucionários que aspiraram a se comunicar com as multidões” teriam se voltado para a gravura, cuja história já se confundia com a história das lutas coletivas.¹⁰ No elenco de “artistas revolucionários”, entram Goya e Daumier,¹¹ numa leitura “instrumental” da arte como meio de difusão ideológica que talvez tenha sido o tom da fala de Facio na abertura de uma de suas exposições na *Sociedad Israelita Henrique Heine*,¹² com o título: “La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya” (*ilustração 6*).¹³

¹⁰ A tese sobre a gravura como “arte de massas” é discutida, por exemplo, por Silvia Dolinko, que fala de sua hibridez, por estar situada entre a obra única, produção de escala restrita e a obra múltipla, produção de escala massiva; e que a gravura implica cópias múltiplas, mas não está reproduzida industrialmente e não constitui estritamente “arte de massas”; Dolinko argumenta que a gravura associada à arte de massas foi um dos fatores que levou essa técnica artística a ser considerada uma “arte menor” e, enquanto tal, estar excluída do cânone modernista. Nesse mesmo sentido, Dolinko aponta a associação entre gráfica e política, a ideia da gravura como arte comprometida ou de denúncia social (cf. Silvia Dolinko, “El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista”, 2009).

¹¹ Além de Monnier, “Barlach, Kate Kolwitz, Grosz e Masereel” (F. Hebequer, *op.cit.*, p. 81).

¹² Catálogo que se encontra no Arquivo do *Museo Sivori*, mas onde não consta data da exposição.

¹³ E como parece ter sido na leitura de seu texto intitulado “Arte y vida social”, por ocasião da abertura de uma mostra no *Ateneo Literario Artístico Socialista* (recorte de jornal no Arquivo do *Museo Sivori*, sem data). Uma nota de jornal diz que Facio “después de analizar las diferentes escuelas artísticas que sucedieron al romanticismo, fija la posición del artista frente a la lucha de clases. Con este motivo señaló la postura de nuestros artistas, en su mayor parte alejados de la realidad y sirviéndose del arte con fines utilitaristas, con vergonzoso desdén de la colectividad, señalando de paso el caso excepcional de Goya, preocupado por el pueblo”.



Sob essa perspectiva, valeria a pena lembrar o que diz D. Wechsler a respeito da opção de Spilimbergo pela gravura como suporte para sua série sobre a *vida de Emma*, que exibiria um único propósito: “denunciar ante la sociedad burguesa a través de la zaga de Emma la sórdida exclusión a que se ven sometidas algunas mujeres de las clases bajas”.¹⁴ Com este intuito, a escolha do artista estaria de acordo com o uso político dado à gravura historicamente, devido à facilidade de circulação social que a reprodutibilidade ofereceria.¹⁵

¹⁴ D. Wechsler, *op.cit.*, p. 15.

¹⁵ Diana Wechsler explica, entretanto, que Spilimbergo escolhe, entre as técnicas de impressão de gravuras, a única que permite apenas a cópia de um exemplar por placa de metal gravado, de modo que o artista contradiz o princípio da reprodutibilidade como valor. Para Wechsler, “Es indiscutible que la unicidad de la serie da una condición *aurática* a estos papeles que otras técnicas de estampación no hubieran permitido, tal vez con la voluntad de reponer simbólicamente un aura a personajes a quienes la realidad de sus existencias les había negado todo respeto. Asimismo, la imposibilidad de replicar la serie encierra quizás una de las apuestas de este proyecto: terminar con este tipo de esclavitud moderna.” (D. Wechsler, *op.cit.*, p. 25)

A facilidade de reprodução e o alcance massivo da gravura¹⁶ poderiam, sim, ser qualidades aludidas por Arlt ao denominar sua crônica de água-forte. Não é preciso lembrar que esse gênero literário teve especial proliferação com os jornais de grandes tiragens¹⁷ e que as *aguafuertes porteñas* não somente se multiplicaram em grande escala, acompanhando o ritmo vertiginoso do crescimento da indústria editorial argentina nas décadas em que se publicaram,¹⁸ mas também foram um grande sucesso de público, como conta Onetti: “Los aguafuertes aparecían, al principio, todos los martes y su éxito fue excesivo para los intereses del diario”.¹⁹ Essa hipótese, entretanto, vista a partir da leitura de Hebequer, talvez se encerre sem maiores especulações, ao concluir que as crônicas de Arlt seriam um instrumento de “denúncia social”. Não contente com este desenlace, posso chamar novamente a atenção para o fato de que uma técnica específica da gravura foi escolhida para intitular as crônicas de Arlt e foi justamente uma das mais trabalhosas: a água-forte. Caberia, então, uma breve reflexão sobre a curiosa relação entre essa demorada técnica plástica e os frequentes lamentos do cronista sobre a penúria da tarefa de escrever e a opressão do tempo para fazê-lo.²⁰

Embora a *flânerie*, ou a vagância, possa ser pensada como uma atividade ociosa, sem objetivo específico ou qualquer racionamento estrito do tempo,²¹ o *vagar* do narrador arltiano está premido pelo

¹⁶ Temas, no mais, muito anteriores, que remontam, por exemplo, ao século XVI, quando a reprodutibilidade da gravura já teria revelado seu potencial comercial a Albrecht Dürer que, segundo Mathias Mende, era um dos cem homens mais ricos de sua cidade e devia seu patrimônio à venda de gravuras (cf. M. Mende, “A Função da gravura na obra de Albrecht Dürer”, *Albrecht Dürer: o apogeu do Renascimento alemão*, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Bellas Artes, 1999, p. 23). Por outro lado, no século XIX, Baudelaire escreve um ensaio em que anuncia um “retorno à água-forte, com seu reconhecimento artístico” na França, destacando a rapidez, o baixo custo e a reprodutibilidade como atrativos da técnica em tempos modernos, mas não aposta em seus alcances multitudinários, o que, em última instância, seria um aspecto positivo: “Pensions-y: un peu d’impopularité, c’est consécration” (C. Baudelaire, “Peintres et aqua-fortistes”, versão ampliada de “L’eau-forte est à la mode” (1862), em *Baudelaire, Ouvres Completes*. Paris: Gallimard, 1954, p. 848).

¹⁷ Sobre a crônica, A. Candido diz: “Ela não nasceu propriamente com o jornal, mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível, isto é, há uns 150 anos mais ou menos” (A. Candido, “A vida ao rés-do-chão”, 1992, p. 15).

¹⁸ Sobre a indústria editorial argentina, ver Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, 1988; Sylvia Saítta, *Regueros de tinta*, 1998; Patricia Willson, *La constelación del sur*, 2004.

¹⁹ Onetti, *op.cit.*, p. 8.

²⁰ Agradeço a Diana Wechsler pela sugestão dessa hipótese.

²¹ Edmund White diz que “o *flâneur* é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do *flâneur*.” (E. White, *O flâneur*, 2001, p. 48).

tempo,²² o ritmo do relógio marca a urgência da produção de resultados, ele deve escrever, deve encontrar temas e preencher o espaço de 800 palavras a cada nova edição do jornal:

La verdad es que venía pensando a todo vapor. ¿Daré el sujeto del trombón tema de nota para ochocientas palabras? ¡Maldito sea el trombón! Podía haber tomado el argumento de otro asunto; por ejemplo, ¿qué ejemplo?...Ahora me explico por qué mi Director siempre me dice:
- Dejá nota adelantada, Arlt.²³

Por vezes, a pressão do tempo e a falta de assunto constituem o próprio *vagar* pela crônica. Como diz R. Piglia, “la experiencia de buscar el tema es uno de los grandes momentos de las aguafuertes”.²⁴ O texto apressado é a expressão da escassez de horas e minutos para concluir o produto de um trabalho, e é, simultaneamente, a exibição de uma insubordinação contra o regime do tempo produtivo: o narrador enrola, passa de um tema a outro, mostra-se indolente, incorpora a vagância ao próprio texto. Assim passeamos pelo ritmo acelerado da redação do jornal e pela angustiada produção de uma escritura que se escreve por sua ausência:

Veo que estoy macaneando, y en grande...Y todo porque debo escribir esta nota en veinticinco minutos, pues tengo que tomar el subte e ir a la Yumen. ¿No es trágico esto de tenerse que escribir una nota en veinticinco minutos? Por más que hago resonar las teclas, no cubro el tiempo necesario para terminar el artículo; ir hasta la calle Rivadavia, tomar el subte, llegar a la Asociación. Hace dos días que me tiro fervientemente a muerto.
[...]

²² Sob outra perspectiva, Beatriz Sarlo diz que Arlt, assim como Le Corbusier e Wladimiro Acosta, possui um olhar que “ignora o deslocamento tranqüilo pelo espaço da cidade, [que] conserva pouco do ócio do *flâneur* ou do viajante; em vez disso, é o olhar que produz configurações estéticas ou urbanas ideais.” (Beatriz Sarlo, “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”, 1993, p. 223-224).

²³ R. Arlt, “Una excusa: el hombre del trombón”, *El Mundo*, 29/01/1930, em: *OA*, p. 95.

²⁴ A citação segue: “La obligación vacía de escribir les da una tensión de la que, por supuesto, carece el periodismo. Quiero decir, el periodismo busca el dramatismo en la noticia, y las crónicas de Arlt dramatizan la exigencia de escribir, la obligación de encontrar algo que decir”. (R. Piglia, “Prólogo” a *El paisaje en las nubes*, 2009, p. 11).

En verdad que a mi hoy me importa un ardite el hombre del trombón. Escribo sobre eso como podría escribir sobre cualquier otra cosa; pero el tiempo urge; el dibujante reclama la nota para ilustrarla.²⁵

Walter Benjamin anota uma peculiar manipulação do tempo ocioso por parte do jornalista/literato que se comporta como um *flâneur*: ao incorporar o tempo da vagância ao tempo socialmente necessário para a criação do produto final de seu trabalho, ele aumenta o valor de seu próprio trabalho.²⁶ O narrador *vago* das *aguafuertes porteñas* quisera poder se valer de sua ociosidade, de seu direito ao *dolce far niente*, de sua vontade de vadiar. Ao retornar dos dois meses de férias auto-atribuídas, Arlt explica a seus leitores o que aconteceu:

Había estado bastante enfermo de la vista. Además me sentía cansado; tenía que terminar una novela, *Los siete locos*, y sobre todas las cosas, experimentaba una imperiosa necesidad de atorrar, de no hacer nada, de tirarme brutalmente a muerto: fiaca maravillosa que le reblandece a uno los huesos y hace que se largue en un catre y mire horas y horas el cielorraso de la habitación que se llena de fantasmas de sueño.

Trabajé mucho, muchachos. Me hice cuatrocientas setenta y cinco notas seguidas. ¡Qué diablo! Creo que tenía derecho a largar la noria. Y entonces, lo hablé a Scalabrini. Como Scalabrini no terminaba de decidirse, me mandé a mudar del diario sin decir *oste ni moste*.²⁷

Mas sua condição ordinária é a da *nória*, a repetição cotidiana de um mesmo movimento premido pelo relógio. O que se incorpora no

²⁵ Roberto Arlt, *op.cit.*

²⁶ “O jornalista comporta-se como um flâneur, como se ele fosse consciente disso. O tempo de trabalho socialmente necessário à produção de sua força de trabalho específica é, de fato, relativamente elevado; mas, ao cuidar de fazer com que suas horas de ócio no *boulevard* apareçam como uma parte desse tempo, ele o multiplica, aumentando assim o valor de seu próprio trabalho.” (Benjamin, *Passagens*, 2007, p. 490).

²⁷ R. Arlt, “La vuelta al pago”, *El Mundo*, 15/11/1929, em: *OA*, p. 374.

produto final não é o ócio, mas o árduo trabalho. Como uma água-forte que resulta de um trabalhoso processo de criação, cujas etapas exigem o contato com a matéria viscosa do betume, a sujeira da fuligem, a queimação do ácido, a perecibilidade do papel,²⁸ cada crônica será valorizada pelo desgaste daquele que a escreve, pelo esforço implicado no entalhe de cada palavra:

Pero; díganme ustedes. ¿No es una broma esto de tener que largar una nota en veinticinco minutos de reloj? Ni uno más ni menos.

Veo que el minuterero está en las siete; son entonces las seis y treinta y cinco. Suena un teléfono. ¡Gracias a Dios he entrado en la tercera carilla! Si alguien pregunta por mi diré que no estoy...Dígame lo que se quiera, el trabajo de escribir es brutal. No, ¡qué va a ser brutal! Estoy conforme porque me faltan siete renglones para terminar. Tengo sobre el escritorio la correspondencia sin abrir. Ahora que llego al final me pregunto, medio temeroso: ¿El Director no tirará la bronca con estos apurones míos? Hace una semana que me reclama, paternalmente, la nota adelantada. Yo le digo que sí, y me escuro en cuanto se descuida, porque si no me trinca, me hace sentar, y terminar la famosa nota adelantada. Y lo grave es que no puedo negar que tiene razón. La haré esta noche.

Pero, no. Hace dos noches que duermo siete minutos y medio y ¡ah, periodismo!...Sin embargo, dígame lo que se diga, es lindo. Sobre todo si se

²⁸ “Para fazer uma gravura à água-forte, pega-se uma lâmina plana de metal (em geral de cobre, que é macio, rabiscado com facilidade e pode ser altamente polido), que é coberta por uma ‘base’, uma fina camada resistente ao ácido de betume, de almêçega, de cera, ou de uma mistura dos três. Essa aplicação pode ser feita com um rolo ou um cilindro; na época de Goya era mais comum formar a ‘base’ numa pequena bola, aquecer de leve a lâmina de cobre para que a base derretesse e depois esfregar a lâmina com a bola, de modo que ficasse coberta por uma camada fina e uniforme. Em seguida, cobre-se a base com a fuligem de uma labareda de lâmpada de óleo, o que a enegrece. Depois se desenha sobre essa base com uma agulha afiada, que esgaravata a base enegrecida e deixa um padrão de brilhantes linhas douradas do cobre desguarnecido da base. Nesse momento se mergulha a lâmina num ‘mordente’, como um ácido nítrico diluído, que reage com as finas superfícies expostas do cobre e as corrói, deixando inalterado o metal não protegido pela base. O resultado é um padrão de mínimos entalhes ‘mordidos’ no cobre. Em seguida, as fases do processo: retirar a base, passar tinta sobre a lâmina, limpar a tinta (restos da tinta molhada permanecem nas finas ranhuras ‘embebidas’); pôr a lâmina numa prensa; depositar papel umedecido sobre a lâmina; comprimir o papel sobre a lâmina. A força da prensa comprimirá a tinta das ranhuras do cobre, e transferirá o desenho para o papel”. (Robert Hughes, *Goya*, 2007, p. 214-215).

tiene un Director indulgente, que lo presenta a las visitas, con estas elocuentes palabras:
- El atorrante de Arlt. Gran escritor.²⁹

Nesse jogo em que a premura do tempo e dos temas pesa sobre a tarefa de escrever e em que o escrever sobre a falta de temas e de tempo funciona como válvula de escape, como esvaziamento ou alívio do peso, a referência à água-forte como processo lento e trabalhoso poderia ser um modo de remarcar a “prepotencia de trabajo” a que se propusera o escritor.³⁰

Por outro lado, faz parte do jogo narrativo das crônicas de R. Arlt fazer “pouco caso” de sua escritura, da “tarefa” de escrever em geral ou da “função” que um texto possa cumprir socialmente, como em “La inutilidad de los libros”, em que o narrador diz: “Yo, con toda sinceridad, le declaro que ignoro para qué sirven los libros [...] Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más”.³¹ Jogo no qual se pode inscrever a querela do cronista com o pretense leitor que lhe escreve para contar que fora obrigado a defendê-lo em um tertúlia onde se comentavam suas notas, pois estavam acusando-as de serem “pastéis” e não “águas-fortes”. Polêmica que recebe a seguinte resposta:

¿Sabe, compañero, que me hace una pregunta difícil? Yo con toda ingenuidad, nunca me he preocupado de saber qué era lo que yo escribía.
Es decir, nunca me interesó la etiqueta con que se clasifica cualquier mercadería.³²

Difícil acreditar que o tom inocente tenha convencido a algum de seus leitores, certamente já familiarizados com a petulância do narrador arltiano. Logo depois de afirmar uma pretensa indiferença em relação à “etiqueta” com que se apresentam as “mercadorias” que publica diariamente nas páginas do jornal, o cronista irá dizer:

De modo que cuando usted me pregunta si lo que yo escribo son o no aguafuertes, no sé si decirle que sí o que no. Sé que a veces, a cierta gente,

²⁹ R. Arlt, “Una excusa: el hombre del trombón”, *El Mundo*, 29/01/1930, em: *OA*, p. 96.

³⁰ No prólogo ao romance *Los lanzallamas* (1931), aparece a consagrada frase de Arlt: “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”.

³¹ R. Arlt, “La inutilidad de los libros”, *El Mundo*, 26/02/1930, em: *OA*, p. 201.

³² Roberto Arlt, “El derecho de alacranear”, *El Mundo*, 10/12/1929, em: *OA*, p. 376.

mis notas le pican como ácido nítrico. Y con este ácido es con el que se graba en metal el diseño de esa clasificación: aguafuertes.³³

Em definitiva, não parece importar a Arlt como se chamam nem o que dizem suas crônicas, mas apenas que “picam”, que espetam, que ferem os olhos com suas cores metálicas e oxidadas, como as pinturas de Facio Hebequer, e que queimam com a força corrosiva de seu sarcasmo. Não há tons amenos nas crônicas *goyescas* de Arlt, há jogos de luz e sombra como os das águas-fortes e, quando coloridas, recebem os tons metálicos de cores pigmentadas com óxidos ou evocam o repulsivo. Na paisagem de “Grúas abandonadas en la Isla Maciel”, por exemplo, vigora o sombrio e o decrépito, o peso do ferro oxidado e o preto da graxa e da fuligem:

De roldanas negras, cargadas de grumos de grasa y hollín, caen las cadenas de eslabones partidos, y en esa alta soledad de hierro frío y perpendicular, un chingolo salta de una polea a un contrapeso.³⁴

As gruas gigantes e abandonadas em um cenário decadente e miserável se destacam sobre um fundo azul, mas não o de um céu plácido e sereno. Este azul se obtém pela ação de um pigmento à base do óxido do cobalto, elemento químico próximo ao níquel e ao ferro:

Y es extraordinario ver estos mecanismos abandonados, enfilados en los rieles de la orilla y enrejando el cielo de azul cobalto con sus brazos en V, oblicuos, y detenidos todos en la misma dirección. Parece éste un paisaje de algún cuento fantástico de Lord Dunsany.³⁵

Mesmo pigmentadas, as águas-fortes não apelam para a tranquilidade do matiz pastel, mas sim para a intensidade de cores metálicas desgastadas pela oxidação, como o amarelo ocre do bonde que circula pela ilha *Maciel*,³⁶ ou para os tons escuros e vibrantes como o

³³ R. Arlt, *op.cit.*, p. 377.

³⁴ Roberto Arlt, “Gruas abandonadas en la isla Maciel”, *El Mundo*, 05/06/1933, em: *OA*, p. 60.

³⁵ *Idem ibidem*.

³⁶ “Hay calles a lo largo de sauzales, más misteriosas que refugios de pistoleros, y un tranvía amarillo ocre pone sobre el fondo ondulado de chapa de zinc de las casas de dos pisos su movediza sombra de progreso”. (R. Arlt, *Op.cit.*, p. 59).

vermelho vinho e o azul dourado na passagem de “Canning y Rivera” que exhibe alguns de seus transeuntes: “italianos amarillos de tierra, españoles con manchas de vino en el delantal despensero, y un zumbido incesante se filtra a través del aire, bajo el dorado cielo azul de la mañana”.³⁷

Não há amenidade nas cores; quando estas aparecem encobrendo o cinzento e sombreado, o fazem de modo gritante, evocando o repulsivo. Em “Las cuatro recovas”, se destacam sobre o cenário imundo as janelas verdes de onde pendem murchos gerânios vermelhos; nos comércios se sobrepõem as cores de um carnaval grotesco, onde se contorcem tripas bovinas sobre as grelhas de grandes churrasqueiras e a polenta apodrece sua cor amarela em meio a filas de linguças; as mesas desses estabelecimentos estão todas tingidas de sangue e os odores da comida se misturam ao suor provocado pelo calor excessivo. Do lado de fora, sob o sol escaldante, passa um vendedor que respinga suor e que se posiciona em uma sombra, sobre a qual salta à vista o lenço vermelho com que irá se enxugar: “Los lustrabotas se despiojan serenamente y un comisionista cruza rápido el asfalto ardiente de sol, se detiene en la columna de sombra que proyecta una pilastra y con un pañuelo rojo se enjuga el sudor de la frente”.³⁸ Não há lugar para a serenidade do engraxate, que poderia levar a cabo sua assepsia selvagem sob a sombra fresca de uma árvore; o que se expõe é o dourado do sol, o brilhoso do asfalto, o vermelho do sangue.

A cor nas crônicas de Arlt é violenta, se impõe como intrusa sobre os matizes de preto e branco. Contudo, não é o uso das cores que as particulariza como águas-fortes e sim o uso do ácido, a ironia cáustica que provoca seus leitores e a ação corrosiva que deforma seus personagens e cenários.

Irritar o leitor é um dos grandes deleites do narrador das *aguafuertes porteñas*, que encontra uma voz incisiva que burila as páginas do jornal e as queima com uma dose calculada de ácido nítrico, esperando a ação quase imprevisível que este terá sobre os interlocutores. É assim, por exemplo, quando envenena a coluna de *El Mundo* com dezenas de notas que ridicularizam os rituais do noivado e do casamento,³⁹ provocando cartas com repostas agressivas de senhoras

³⁷ Roberto Arlt, “Canning y Rivera”, *El Mundo*, 16/11/1929, *op.cit.*, p. 573.

³⁸ R. Arlt, “Las 4 recovas”, *El Mundo*, 17/01/1929, *op.cit.*, p. 215.

³⁹ O tema é constante nas crônicas e na narrativa de Arlt. Sylvia Saítta o vê, inclusive, como uma ponte que articula a produção literária e jornalística do escritor; ela lembra que o romance *Amor Brujo* (1932) foi escrito paralelamente a uma série de águas-fortes sobre o noivado e o casamento, publicada em *El Mundo* ao longo de 1931 (algumas dessas crônicas estão reunidas

ofendidas e que são, por sua vez, publicadas e respondidas pelo cronista, de modo a incitar cada vez mais este jogo comercialmente bem sucedido.⁴⁰

Além disso, as crônicas provocam uma intervenção incômoda no contexto em que aparecem, criam uma tensão com seu entorno quando, por exemplo, se enfrentam títulos como “Dos comedias: Flirt y Noviazgo” (11/08/1931) ou “Enemigo del Matrimonio” (11/01/1932) e os anúncios de créditos para a compra de móveis como meio de realização do “sonho dourado” de casais apaixonados. A ironia corrosiva com que se escrevem as crônicas transborda pelas páginas do jornal e queima as imagens de uma cidade que avança para o progresso, com seus cidadãos em trajes da moda e seus honrados proprietários em busca dos sonhos da decoração de interiores. Seus cenários degradados e personagens fracassados destoam em meio aos anúncios de *El Mundo* que exibem receitas de beleza e saúde para a mulher, dicas de moda e decoração.

no volume intitulado *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*, editado em Buenos Aires, por Alianza, em 1993, com prólogo de Saítta, e reeditado por Losada no volume II das *Obras Completas* de Arlt, em 1998), e que no ano anterior (1930), Arlt dera uma conferência no *Centro de Estudiantes de Farmácia e Bioquímica* sobre “a sinceridade do amor”, configurando uma dedicação sistemática a uma problemática que estava na ordem do dia nas primeiras décadas do século XX.

⁴⁰ Depois de crônicas em que se publicam pretensas cartas de leitoras revoltadas com a antipática e raivosa “campanha” contra o engodo casamenteiro promovido na coluna de Arlt (ver, por exemplo: “Me escriben ‘simpatizantes’”, *El Mundo*, 04/8/31; “Interesantes cartas de mujeres”, *El Mundo*, 15/08/31), o azedo narrador instiga ainda mais dizendo: “El sistema de enviar cartas insultantes a un individuo que firma en un diario es malo. Malo porque en el diario piensan: ‘Si a fulano (el redactor) la gente le envía carta insultantes, quiere decir que vale, que interesa’. Y entonces, en vez de indignarse contra al redactor, le dicen: ‘Seguí, vas bien. La gente te lee y todavía te insulta. ¡Inmejorable!. Un periodista debe alcanzar ese éxito, que es el más difícil.” (R. Arlt, “Reflexiones tranquilas”, *El Mundo*, 22/08/1931, em: *OA*, p. 343; as outras *aguafuertes* citadas nesta nota estão na mesma edição, páginas 312 e 335.

70 20. JUNHO - Ano 12 de Junho de 1933

MES DE TAPADOS

PRECIOS INCREIBLES

Hay comienza en La Imperial una venta especial de tapados y vestidos a precios reducidos; será esta una ocasión para que Vd. pueda hacer sus compras con grandes beneficios.

PIBINEO DE LANA 5.90

TEJIDO PURA LANA 5.90

HERMINET 14.90

MATTE PURA LANA 4.40

ROBINO PURA LANA 4.20

MATHILINE PURA LANA 6.90

NOBUHITINA PURA LANA 2.75

MARROCAN DE SEDA 10.90

SALLA FINA 3.90

PUNTO TICOT 4.90

LA IMPERIAL

20 Gruas Abandonadas en la Isla Maciel

La Isla Maciel es una de las más importantes por su posición geográfica y estratégica, por lo que el gobierno ha tomado medidas para su defensa y conservación.

En esta ocasión, se han encontrado 20 gruas abandonadas en la Isla Maciel, lo que indica un problema de conservación de la vida silvestre en esta zona.

Las gruas, que son aves migratorias, se encuentran en grandes cantidades en esta zona durante ciertas épocas del año. Sin embargo, la falta de cuidados adecuados ha resultado en la muerte de muchas de ellas.

Se ha iniciado una campaña de rescate y cuidado de estas aves, con el fin de salvar a las que aún están vivas y devolverlas a sus lugares de origen.

Este hecho resalta la importancia de la conservación de la naturaleza y la necesidad de tomar medidas preventivas para evitar situaciones similares en el futuro.

Prepárese un Salón Anual de Arte Religioso en Nuestro País

La Sociedad de Artes Argentinas ha anunciado sus planes para un salón anual de arte religioso en nuestro país.

Este evento, que se llevará a cabo en el mes de junio, tendrá como objetivo promover y exhibir obras de arte religioso de artistas argentinos.

La sociedad espera que este salón contribuya a la difusión del arte religioso y a la formación de un público interesado en esta rama del arte.

Se han invitado a participar artistas de reconocido prestigio, tanto nacionales como extranjeros, para enriquecer el programa del salón.

Además, se han organizado una serie de conferencias y charlas relacionadas con el arte religioso, para complementar la experiencia del espectador.

Este salón anual será una oportunidad única para apreciar y adquirir obras de arte religioso de alta calidad.

DIARIO QUE

Diarios que ofrecen información actualizada y análisis de los acontecimientos de la actualidad.

Este diario es una fuente confiable de noticias y opiniones, con un enfoque claro y objetivo.

Contiene secciones de política, economía, cultura y deportes, cubriendo todos los aspectos importantes de la vida social.

Se publica diariamente, excepto los días festivos, para mantener al lector informado en todo momento.

El precio es accesible y el formato es cómodo para leer en cualquier momento y lugar.

¡Suscríbete hoy mismo y disfruta de la mejor información!

Coloque Vd. lámparas Edison. Qué importan algunos centavos más en la compra inicial, si luego Vd. tiene una doble compensación en el rendimiento y en la duración!

Edison lamps are known for their long life and energy efficiency, making them a cost-effective choice for your home or business.

By investing in Edison lamps, you are investing in a brighter and more sustainable future.

Visit our website for more information and to purchase Edison lamps online.

ASUNG

ASUNG (Paragu) offers a wide range of products and services, including clothing, accessories, and more.

Our collection is designed to meet the needs of a modern and stylish lifestyle.

Visit our website to explore our full range of offerings and to place your order.

ASUNG is committed to quality and customer satisfaction.

Ao abrir o jornal no dia 05 de junho de 1933, o leitor encontraria, por exemplo, o seguinte embate (ilustração 7): de um lado, esbeltas mulheres em poses elegantes, penteados e chapéus da moda, anunciando os grandes benefícios oferecidos pela loja "La Imperial" para a compra de vestidos e sobretodos, numa ocasião única e imperdível; de outro lado, a incômoda *aguafuerte* dedicada à *Isla Maciel*, um local, para começar, "rico em espetáculos brutais". Onde se caminha entre ruas terríveis, mais misteriosas que refúgios de pistoleiros, ruas de lodo negro onde se erigem gigantescas ruínas de antigos guindastes de um

frigorífico desativado, e sob cujos arcos oxidados passaram a viver vagabundos e desocupados. Tudo naquele entorno revela a “destruição aceita” e ali o progresso não passa de uma “sombra movediça”.

O incômodo provocado por essas imagens da *Isla Maciel* beira a violência, se consideramos, com Jean-Luc Nancy, que ela se pode definir, no mínimo, “como o acionamento de uma força que permanece estrangeira, intrusa, ao sistema dinâmico ou energético no qual intervém”,⁴¹ uma força que ignora o sistema, o mundo, a configuração que ela viola (pessoa ou grupo, corpo ou linguagem); pode-se dizer que os cenários degradados da ilha não pretendem coexistir, mas, ao contrário, tornar-se intoleráveis no espaço de coexistência que perturbam e, por vezes, destroem.

Aí está a operação corrosiva das *aguafuertes goyescas* de Arlt: dar relevo, pela ação do ácido nítrico como linguagem, sarcástica e abjeta, aos *exhomens* e ao seu “espetáculo brutal”, ou à “sarabanda do populacho”, expondo-os com violência intrusa nas páginas do jornal progressista e familiar, intrometendo-os na sala de jantar com seu aspecto e odor repulsivos, com toda a feiura que não se quer ver, que se prefere esconder, como Goya “que se metia com as botas carregadas de barro nas salinhas privadas da duquesa de Alba”.⁴² São os exageros grotescos, o sarcasmo e a deformação (a “monstruação”), que darão destaque a essas imagens e que as farão violentar o ambiente em que se inscrevem.⁴³

Uma violação que, por certo, se ameniza com as ilustrações que acompanham algumas das notas de Arlt, especialmente as dos primeiros anos de publicação, assinadas por Bello.⁴⁴ Na crônica de 8 de agosto de 1930, por exemplo, vemos o desenho singelo de uma moça jeitosa que acomoda um disco na vitrola ([ilustração 8](#)).

⁴¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 2003, p. 36; tradução minha.

⁴² R. Arlt, “Nueva edición de las pinturas de Goya” *El Mundo*, 05/12/1938, em: *PN*, p. 349.

⁴³ Jean-Luc Nancy diz que toda imagem beira não apenas a violência, mas a violência extrema, a crueldade, pois não há imagem sem punção de uma intimidade fechada ou de uma imanência não aberta. Ou seja, a imagem é violenta na medida em que é excesso, exposição e extração. Ela excede as formas, as deforma e transforma, no que reside seu caráter “monstrativo”, sua capacidade de “monstruação”. A imagem não somente excede a forma, o aspecto das coisas, mas deve ela mesma exceder-se, pôr-se para fora, extrair-se, destacar-se de seu fundo. A imagem precisa ser ela mesma excessiva, pois deve expor à presença o que está ausente, não o representando, mas dando-lhe força para se apresentar (Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 48 e 52-53).

⁴⁴ Luis Bello, ilustra em *Mundo Argentino*, as “*Aventuras de Tarantelli y Peteneras*”. Ver: Vazquez Lucio, Oscar. *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1985, Tomo I, p. 328. Agradeço a Hugo Maradei que muito atenciosamente me passou esta informação.



O gesto delicado, o vestido e os sapatos elegantes contrastam, definitivamente, com a sarcástica apresentação de “La Nena”, subtítulo com o qual já se anuncia a acidez com que se vai extrair a imagem dessas “meninas”, que não serão finas e melindrosas, mas “esgunfiadas”, esvaziadas, secas, anêmicas...

Hay que ver las caras esgunfiadas que tienen estas pobres que laburan de victrolistas. Dan lástima. Juro que dan lástima. Cuando no tienen pinta de mucamas ascendidas por artes de un pillete a victrolistas, son viejas refaccionadas con tarros de pintura y laqué, vestido barateri de uno ochenta el metro en liquidación; melena a la garzón, ondulado Marcel de un peso cincuenta por la eternidad...

“Dios mío, ¡qué solos se quedan los muertos... y las muertas!” Juro, e insisto, que una de estas nenas es el espectáculo más macabro que pueda angustiar el alma humana... si el alma existe... que según Allan Kardek y todos los colos espiritistas de ella dan fe...

¡Hay que verlas! Dan ganas de embucharles algunas onzas de aceite de bacalao. La piel terrosa, anemia pura y sin falsificación; la raya del peinado casposa y con proyecto de urbanización de insectos; el habla ceceante; unas medias rasposas y una piel de gato por decorado futurista del abrigo... Estas son las princesas de barrio que le hacen escribir versos nauseabundos a los poetas de parroquia.⁴⁵

Tamanha provocação pode ser lida, creio, na chave de uma “comicidade feroz” como a que Baudelaire e Serna destacam em Goya ou em Daumier, bem como da “cáustica ironia” e do “humorismo goyesco” que irá caracterizar os primeiros trabalhos de Facio Hebequer⁴⁶ e de Adolfo Bellocq.⁴⁷

O *goyesco* nas crônicas de Arlt estará nas fisionomias “estranhamente animalizadas”, nas “faces a meio caminho entre o homem e a besta” que Baudelaire diz que invadem a sátira espanhola nas gravuras de Goya.⁴⁸ Estará na “mordacidade implacável e cáustica”

⁴⁵ R. Arlt, “La nueva victrolista”, *El Mundo*, 08/08/1930, em: *AP*, p. 162.

⁴⁶ Ernesto M. Barreda diz em artigo sobre Facio que “en sus aguafuertes es de un humorismo goyesco” (*La Nación*, 01/01/1928). E Leonidas Barletta diz que Facio “en el aguafuerte ha ido desde la cáustica ironía de sus primeros trabajos hasta las trágicas representaciones del bajo fondo social”. (Recorte de jornal que se encontra no Arquivo do *Museo Sivori*, sem referência a data e local de publicação).

⁴⁷ Sobre A. Bellocq, L. Barletta anota: “Además de la sinceridad de su pensamiento, Bellocq ha conquistado una sobriedad de estilo que hace severa y digna su obra. Aun en aquellas figuras de un humorismo satírico de Bellocq, con su mirada irónica, mal encubren, por pudor, una sensibilidad de artista emocionado y angustiado frente a las cosas del mundo y de la vida”. (*Apud* A. Ballesteros, “Pintores argentinos”, 1955). Específicamente sobre a série de Bellocq intitulada “Los proverbios”, Vicente P. Caride destaca: “En la serie toda, hallamos la crítica y sátira de una sociedad basada en un crudo materialismo, sus usos y costumbres, descripto todo, puesto de relieve de modo evidente, son cáusticas al mismo tiempo, que parece que podemos poner nombre a los muchos personajes y los protagonistas de varias de aquellas escenas”. (V. P. Caride, *Adolfo Bellocq. Artista grabador*, 1967). Sobre a mesma série, H. Tarcus destaca a influência de Goya que denotam suas imagens: “Algunas de sus obras más reconocidas son las que constituyen la serie ‘Proverbios’ (grabados en aguatinta y aguafuerte, 1926-1927), que denotan la influencia de los ‘Disparates’ y los ‘Caprichos’ de Goya.” (H. Tarcus, *op.cit.*, p. 56).

⁴⁸ C. Baudelaire diz que “Goya é sempre um grande artista, com frequência assustador. Ele une à graça, à jovialidade, à sátira espanhola do bom tempo de Cervantes um espírito bem mais moderno ou, pelo menos, que foi bem mais escrutado nos tempos modernos, o amor pelo inapreensível, o sentimento pelos contrastes violentos, pelos espantos da natureza e pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias.” “Toda a hediondez, toda a sordidez moral, todos os vícios que o espírito humano pode conceber estão escritos sobre essas duas faces, que, segundo um hábito frequente e um procedimento inexplicável do artista, estão a meio caminho entre o homem e a besta.” (C. Baudelaire, “Alguns caricaturistas estrangeiros”, *op.cit.*, p. 766).

de que Ernesto de la Guardia fala em um ensaio sobre Goya.⁴⁹ Estará, ainda, na “dança funambulesca” das “mulheres diabólicas” e “tipos grotescos” que se moverão por seus textos,⁵⁰ na “sarabanda carnavalesca” que o atrai nas ruas de Buenos Aires.⁵¹

O Goya que apaixona a Arlt é o “homem demoníaco”, o pintor diabólico que adora a feiura e que triunfa com os dejetos da Espanha; em particular, o criador das violentas águas-fortes que revelam o turbilhão diabólico que nascia nas entranhas do velho com “carátula de farmacêutico salvaje”. O pintor que se interessa pela “besta humana” e que é, ele mesmo, uma fera aviltada com apetrechos humanos:

Esquivo e demoníaco resulta este viejo con carátula de farmacêutico salvaje, y un sombrero de copa como un tubo de chimenea con cintajos, y un pantaloncete chulo arrollado a la pierna, (Modas del año 1800.) Es feo, y genial, y sorprendente como su propia obra. Una narizota aplastada y zafia; una boca de fauno que, de abrirse, puede abarcar toda la esferidad de una naranja; una mirada fría, dura y renegrida, y una frente tan soberbia como la cúpula de una catedral. Circunvalando el rostro, mechones de pelo; derramándose sobre

⁴⁹ “La serie de 80 planchas editadas y otras varias inéditas fustiga en su primera mitad, con mordacidad implacable y cáustica, vicios y costumbres. Es obra de moralista, pero no de un moralista a lo Hogarth o la Greuze, plácido o melancólico, sino de un espíritu sarcástico, feroz – amargado además por el accidente de la sordera -, cuyo buril semejava un hierro candente aplicado sobre las llagas sociales”. (E. de la Guardia, “Goya”, *Síntesis*, 1928, p. 74).

⁵⁰ Sobre o burlesco na obra de Goya, T. Leclerc diz: “Además de ‘Los Caprichos’, lo burlesco tiene un papel preponderante en la obra de Goya. Que pinte una ‘Audiencia de la Inquisición’ o una ‘Procesión’ como la de San Fernando, se entretiene dando a los bonetes puntiagudos las inclinaciones más variadas, buscando los gestos y los movimientos más cómicos, burlándose de los devotos hasta el punto de transformarlos en temas de grotescas mascaradas. Apenas si hay diferencia entre ellos y su ‘Carnaval’, pues todas sus telas proceden de la misma fuente de inspiración: son las mismas mujeres diabólicas y los mismos tipos grotescos danzando en una especie de ronda funambulesca, pero lo más curioso de todo es que esos cuadros ofrecen la notable distribución de blancos y negros de que Goya hace gala en sus admirables aguafuertes” (Tristán Leclerc, “Los Caprichos de Goya”, *Augusta*, 1920, pp. 158-160)

⁵¹ Sobre a relação de Baudelaire com Goya, Gómez de la Serna diz: “Baudelaire parece acogerse a Goya en el fondo de su espíritu, pero aún coquetea con otros inspiradores de su época, como Gavarni, que si es tan admirable dibujante, es demasiado ‘lindo’ para él. Es verdad que pinta el mundo que se ve desde la bohemia que comparten, pero su Carnaval es un poco frívolo frente a la zarabanda carnavalesca de Goya, en que ya se inicia el ‘todo el año es Carnaval’, de Fígaro.” (R. Gómez de la Serna, *Goya*, p. 210).

el pecho, una prístina gorguera. La noble paleta cargada en el recogido antebrazo izquierdo.⁵²

O Goya de Arlt é aquele que teria descoberto, “antes que ninguém”, a “Espanha Negra”, em suas “Diversiones de España”, nas cirandas do “populacho”, na desordem da multidão que ensaia seus passos grotescos, e nas cenas chocantes das touradas, com as feras enroscadas nas tripas dos matadores.

Rondas catongas del populacho y los toros, ballets arlequinescos y grotescos, con diestros descamisados, con torazos que tienen las pezuñas enredadas en tripas de cristianos y moretes. ¡Gran Dios!⁵³

É o Goya ao qual não escapa nada, nem as *majas* quarentonas e “redondonas”, nem a peregrinação a *San Isidro* com seus loucos narigudos e retorcidos, nem as “morconas” esparramadas num sofá à espera do cozido, nem “esas luces pálidas de degollación, que bajo el arco del puente le prestan iluminación de zarabanda a una merienda de pobretes...”⁵⁴

É aos *exhomens* e sua sarabanda infernal que Arlt dará relevo em suas *aguafuertes goyescas*, configurando uma série de incisivas provocações que animarão, mais uma vez, a pergunta dos leitores: “Che, ¿te leíste el brulote de Arlt?”⁵⁵

⁵² Roberto Arlt, “Nueva edición de las pinturas de Goya”, *El Mundo*, 05/12/1938, em: *PN*, p. 349.

⁵³ *Idem ibidem*.

⁵⁴ Roberto Arlt, *op.cit.*, p. 350.

⁵⁵ Roberto Arlt, “La vuelta al pago”, *El Mundo*, 15/11/1929, em: *OA*, p. 374.

2. MORDER AS LINHAS

A) A SARABANDA INFERNAL: DESORDEM QUE ANUNCIA A ORDEM QUE VIRÁ?

Entre 1926 e 1927, Adolfo Bellocq realizou uma série de 10 gravuras à água-forte e água-tinta, intitulada “Los Proverbios”, na qual se denota a referência a Goya não apenas pela técnica utilizada,¹ mas pelos seres híbridos que a povoam e,² evidentemente, pelo próprio título, já que os *Disparates* de Goya também foram conhecidos por esse nome.³

Uma das gravuras, “La danza sale de la panza” (ilustração 9), transfigura o provérbio medieval que traz a comunhão de dois prazeres: o da comida e o da dança. O banquete festivo que celebraria a liberdade e a fertilidade se transforma em uma dança de batalha em que personagens desfigurados pelo medo tentam domar feras das quais provavelmente seriam o prato principal. Os homens de feições quase animais tentam controlar um grande burro montado por um porco quase humano, num emaranhado de corpos que acentua a hibridez que os caracteriza. Segundo Francisco Corti, esses “seres ambivalentes e terríveis” corporificam o mal ao qual sucumbe o homem e essa dança macabra denota a visão pessimista do artista sobre a vida cidadã nas primeiras décadas do século XX.⁴ Mas, se pensarmos essa imagem dentro do “duplo postulado” *goyesco* de animar de grotesca vivacidade aquilo que deveria desaparecer, poderemos sugerir o conflito entre a raquítica figura e o robusto porco como uma dança bélica na qual o

¹ Francisco H. Corti diz que este procedimento era pouco frequentado a partir de Goya (*Vida y obra de Adolfo Bellocq*, 1977, p. 31).

² Segundo Corti, o que diferencia essa série de provérbios é o caráter inquietante de suas figuras: “cerdos gigantescos con extremidades humanas, vampiros masculinos y femeninos de cuerpos esqueléticos, extrañas aves con cuerpos hermafroditicos y rasgos humanoides”. (Corti, *op.cit.*, p. 32).

³ Há contudo, informações desencotradas: E. d’Ors diz que “la série *Disparates*, originairment appelés ‘Proverbes’, commença à être publiée en 1815” (E. d’Ors, *La vie de Goya*, 1928, p. 245). Em um catálogo das gravuras, por sua vez, afirma-se “Hasta 1864 – treinta y seis años después de la muerte de Goya – no fueron publicados los *Disparates*, a los que se dio el nombre de los *Proverbios*, en una serie de dieciocho láminas.” (S. Paas-Zeidler, *Goya*, 1980, p. 191). R. Hughes diz: “Essas gravuras são conhecidas como a série dos *Sueños* [Sonhos], ou dos *Provérbios*, ou ainda dos *Disparates*. *Sueños* é muito vago, e *Provérbios*, o nome sob o qual foram publicadas postumamente pela Academia Real de San Fernando, em Madri, em 1864, é simplesmente inaplicável: não foi descoberta nenhuma coleção de provérbios populares espanhóis que correspondesse às imagens perturbadoras e idiossincráticas de Goya. *Disparate* foi a denominação escolhida pelo próprio Goya”. (H. Hughes, *Goya*, 2007, p. 427-8),

⁴ Ver: Corti, *op.cit.*, pp. 30-34.

homem disputa território com seus próprios monstros, qual seja, sua animalidade não domada.



Como Goya, Bellocq pinta uma sarabanda infernal, em que a festividade e a dança são regadas com ácido reagente e se transformam em uma desatinada disputa entre os “monstros medievais” e o vir-a-ser do homem moderno.⁵ Eugenio d’Ors, que afirma que Goya deve ser

⁵ J. Rinaldini diz que “Las creaciones fantásticas de Goya son fermentaciones de lo real. De tanto mirarlo de cerca, el mundo se le convierte en una especie de zarabanda infernal, tanto

considerado, acima de tudo, um pintor barroco, diz que suas pinturas expõem o delírio do mundo das formas, a confusão que antecipa a “criação do homem”,⁶ uma desordem que anuncia a ordem que virá. Esse tumulto, esse cafarnaum, seria o carnaval, o correspondente social do monstro que é, por sua vez, símbolo barroco por excelência e corresponde ao homem que *ainda* não é animal político, o humano que *ainda* se apresenta com aparência bestial. O carnaval, portanto, seria, a vida desordenada que *ainda* não se domesticou pelo ordenamento jurídico político do Estado moderno.

Ora, qual'è il símbolo barroco per eccellenza, di ciò in cui l'umano è già presente, ma sotto l'apparenza del bestiale? Morfologicamente, il mostruoso. Socialmente, il carnevale... Ecco: bisognerebbe chiamare Goya il pittore del carnevale.⁷

Até certo ponto, essa sarabanda pré-moderna pode ser pensada como a visão de mundo carnavalesca que Bakhtin analisa na cultura popular da Idade Média: um jogo que representa a vida livre de leis estatais e clericais; mas o princípio festivo que ele atribui a este jogo recebe um banho de ácido nítrico que corrói sua potência regeneradora. Segundo Bakhtin, a imagem grotesca medieval se caracteriza pelo fenômeno em transformação, pela “metamorfose ainda incompleta” e por uma “atitude em relação ao tempo”, que denota sua abertura para a “evolução”.⁸ A imagem grotesca desses monstros pré-modernos pode denotar incompletude, mas quiçá não tanto otimismo quanto à sua pretensa evolução e sim o embate entre eles e seu “devir-humano”.

Nas águas-fortes goyescas de Arlt, o cronista, como sabemos, recolheu os restos que encontrou vagando pelas ruas que se abriram como grandes cenários pavorosos, onde os “endemoniados, os enforcados, os enfeitados, os enlouquecidos, dançam sua sarabanda infernal”. Esses demônios dançarinos ocupam o espaço das ruas onde a

más desatinada para este sordo, que no puede oír el ritmo convencional de la danza.” (“Goya y su trayectoria”, 1942, p. 56).

⁶ É preciso lembrar que d’Ors faz um percurso pelo Museu do Prado, em Madri, acompanhado do livro do Gênesis e começa, no primeiro dia da criação, por Raffaello Sanzio, culminando, no último dia, com Velazquez. Bosco e Goya são visitados no 5º dia da criação, quando a obra não está completa e o mundo das formas *ainda* delira (E. d’Ors, “Un altra visita al Museo del Prado”, *L’arte di Goya*, 1948, pp. 174-184).

⁷ E. d’Ors, *op.cit.*, p. 183.

⁸ Bakhtin, *op.cit.*, p. 21-22.

divisão deveria estar clara: calçadas para os homens e pavimentos para as bestas. Essas bestas semi-humanas ou esses humanos semi-bestiais violam tais passagens e o que “estava destinado” a ser uma coisa, resta não-sendo e corrompendo o que deveria ter sido.

Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzadas para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal.⁹

Nas primeiras décadas do século XX, em que se reafirma o estatuto do moderno na capital portenha, o tema do ordenamento do Estado-Nação estava em pauta e, portanto, também a constante atualização dos direitos do homem/cidadão e a decisão política de que vidas biológicas portariam seus atributos. Os personagens da sarabanda infernal de Arlt seriam vidas que não teriam se inscrito *ainda* na ordem jurídica ou que o teriam feito por sua exclusão, permanecendo, em ambos os casos, numa zona de indistinção entre humano e não humano, daí sua persistente e incômoda aparência bestial.

Sabemos que na configuração do cidadão moderno, o “dogma do trabalho” assume um papel importante, definindo o homem como animal industrioso e produtivo. Paul Lafargue diria que o “dogma do trabalho” veio substituir o “dogma religioso do Antigo Regime”, mudando os hábitos de ocupação do tempo, que deveria deixar de ser despendido em prazeres vãos para ser aproveitado exclusivamente no trabalho; uma nova forma de uso do tempo que viria a calhar para o desenvolvimento da produção industrial. Lafargue rememora o carnaval, os banquetes, as festas pantagruélicas medievais e diz que os operários deveriam reivindicar *o direito à preguiça* - o “tempo livre para gozar as alegrias da Terra, para amar e rir, para banquetear-se alegremente em honra do alegre deus da Preguiça”- e não o direito ao trabalho:¹⁰

⁹ R. Arlt, “El placer de vagabundear”, *El Mundo*, 20/09/1928, em: OA, p.116.

¹⁰ Lafargue acusa o proletariado francês de dançar conforme a música ao assumir o trabalho como palavra de ordem [“Em 1831, Lyon levantou-se sob o lema *chumbo ou trabalho*; os

Rabelais, Quevedo, Cervantes, os autores desconhecidos dos romances picarescos, fazem-nos vir água à boca com seus retratos dessas monumentais farras a que as pessoas se entregavam entre duas batalhas e suas devastações, e nas quais tudo corria à solta. Jordaens e a escola flamenga descreveram a mesma coisa em suas telas alegres. Sublimes estômagos gargantuescos, que fim levaram? Sublimes cérebros que contornam todo o pensamento humano, que fim levaram? Apequenamo-nos e nos degeneramos. A vaca brava, a batata, o vinho com corante e o *schnaps* prussiano, sabiamente dosados com o trabalho forçado, debilitaram nossos corpos e apequenaram nossas mentes. E é quando o homem encolhe o estômago e a máquina aumenta sua produtividade que os economistas vêm pregar-nos a teoria malthusiana, a religião da abstinência e o dogma do trabalho? Tínhamos mais é que arrancar-lhes a língua e atirá-la aos cães.¹¹

Na sociedade industrial, o homem encolheria o estômago e a máquina aumentaria, ou seja, o princípio da racionalidade produtiva viria a se impor sobre a visão carnavalesca da vida, sobre a festividade e o jogo inúteis. Georges Bataille fala deste princípio orientador da vida moderna na filosofia de Hegel, para quem o homem e a cultura se definem pelo trabalho:

De la oposición entre la actitud del juego (o del riesgo de muerte) y la del miedo a la muerte (o del trabajo forzado) Hegel extrae el concepto dialéctico del ser humano. Pero Hegel no toma partido por el juego. Él no afirmaría, como lo hace Huizinga, que la cultura se funda en el

federados de março de 1871 chamaram seu levante de *Revolução do Trabalho*”, P. Lafargue, *O direito à preguiça* (1883), 1999, p. 94] e ao reivindicar os *Direitos do Homem*, “que não passam de direitos da exploração capitalista.” Segundo Lafargue, a classe operária estaria corrompida pela moral capitalista e não teria percebido que deveria reivindicar a preguiça e não o trabalho, e que a máquina seria sua grande aliada na busca da libertação: “Ainda não entendem que a máquina é: o redentor da humanidade, o Deus que resgatará o homem das *sordidae artes* e do trabalho assalariado, o Deus que lhe concederá os lazeres e a liberdade.” (P. Lafargue, *op.cit.*, p. 119).

¹¹ P. Lafargue, *op.cit.*, p. 89-90.

juego o que ella misma es un juego. Muy por el contrario, para él lo que genera toda cultura es el trabajo. El esclavo o el trabajador es el que asume verdaderamente la humanidad. Es el trabajador el que efectúa lo posible del hombre; quien en el mismo momento en que la historia se completa, se vuelve el hombre completo que encarna de modo general la totalidad de lo posible y que se vuelve el equivalente de Dios.¹²

Nesse cenário, a “história se completa” e o homem, industrial e criador, chega à sua totalidade na figura do trabalhador, “é o trabalhador que efetua o possível do homem”. Não há lugar para a festa, para o jogo, para a preguiça, para a inutilidade, só há soberania no útil. Diz Bataille: “Ante todo, hay que afirmar el principio del mundo nuevo: lo único soberano es lo útil, y el juego no es tolerado sino *cuando sirve*”.¹³

Numa capital com pretensões modernas, como a Buenos Aires dos anos 1920-30, nada mais adequado, portanto, que os cidadãos assumissem a lógica da utilidade, do trabalho e da produtividade para o regozijo de seus espíritos humanizados. Entretanto, nas águas-fortes goyescas de Arlt, não são essas as personagens que se destacam. A sarabanda infernal dos *exhomens* revela, ao contrário, o espaço da dança bélica entre o monstro pantagruélico da preguiça e o possível do homem moderno, o cidadão trabalhador.

Em “Las cuatro recovas”, encontramos uma cena pantagruélica no mercado de *Mataderos*, um asqueroso banquete no qual a água-ardente corre solta, o sangue das carnes e tripas assadas à brasa respinga e se mistura com o suor dos campesinos selvagens que já não teriam cabida na cidade, personagens “arcaicos” que se valem de instrumentos cortantes em lugar de livros elucidativos e que se parecem mais a grandes feras que a pacatos cidadãos:

Fuerte, ciclópea, bodegonera.

A cada pilar hay atado un caballo; frente a cada mostrador hay diez troperos. Los gallegos almaceneros son robustos como fieras; los dependientes tienen pelo rizado y bravío; las monedas saltan como asteriscos de plata en los mostradores de estaño, y corre más aguardiente

¹² G. Bataille, “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, 2008, pp. 203-204.

¹³ G. Bataille, *op.cit.*, p. 210.

allí en un día, que en la ciudad durante un año. Las mesas de todas las “churrasquerías” están teñidas de sangre. La carne y las entrañas humean sobre los carbones una sanidad salvaje. Desde lejos llega el mugido de las reses, bajo las bóvedas corren rayos de sol y viejos mulatos, barbas de plata, rostros de quebracho, mendigan una caña a los hombres de bota y cuchillo al cinto.

En todos los mostradores hay peones que brindan sudando grasa y sangre como el sicomoro suda perfume; venden cuchillos grandes como alfanjes y en vez de librerías, prosperan las armerías, las curtiembres y los almacenes; los “almacenes” tienen de todo como en botica.

Un vigilante retacón, enjundia de milico, flacura de rocinante, pasea su precaria debilidad entre esos gigantes que degüellan un toro con más facilidad que si arrancaran una rosa. A cada momento resuenan los cascos de un pingo en el pavimento; y los grandes saludos estallan como los hurras de los vikingos.¹⁴

A *recova de Matadero* se transfigura em uma “praça de mercadores” que expõe a cidade “não criada”, o “estado primitivo” que persiste e onde se abre a fissura no ordenamento que se deveria constituir. Algo semelhante se dá na praça situada nas redondezas das celebrações de carnaval, onde “vendedores de naranjas, de sandías y de bebidas refrescantes, elevan a la altura roja y amarilla de luces sus velludos brazos de faunos”.¹⁵ Não há homens de “espíritos elevados” nesse carnaval de pobres, triste e imundo, há “faunos”, seres lascivos, entregues aos deleites da carne.

As pessoas caminham pelas calçadas como “animais metidos no corredor que leva a um curral”¹⁶ e os ensaios de adestramento pela educação dos gestos de civilidade soam como grandes piadas de mau gosto: é proibido transitar pelas ruas, é preciso caminhar pela calçada, é proibido interromper o fluxo, é proibido tocar qualquer coisa das pessoas, é proibido dançar com o chapéu na cabeça, é proibido cuspir nos casais que dançam. O cronista, sempre insolente, provoca: “Allí

¹⁴ R. Arlt, “Las cuatro recovas”, *El Mundo*, 17/01/1929, em: *OA*, p. 214-5.

¹⁵ R. Arlt, “¡Qué farra ‘hicimo’ anoche!”, *El Mundo*, 05/03/1930, *op.cit.*, p. 246.

¹⁶ R. Arlt, *op.cit.*, p. 245.

están las disposiciones policiales para garantizar el orden, que podrían metérselo en el bolsillo”.¹⁷

O espaço da sarabanda se expande pela cidade e por onde quer que se vá, encontra-se com o embate entre as feras indomadas e o honrado trabalhador. Em “Elogio de la vagancia”, o cronista se depara, por todos os lados, com o mesmo desejo: vadiar. Todo mundo tem a mesma vontade de não fazer nada, de passar as horas vendo o tempo passar, sem se mover. Por mais que se queira criar o “espírito” do “novo homem” trabalhador, este sempre será uma besta preguiçosa: “Y es que el hombre es una bestia perezosa. Una magnífica bestia con cuerpo demasiado pequeño”.¹⁸

Mesmo aqueles que trabalham durante o dia, vadiam pela noite, acomodam-se às mesas de um café e se abandonam por horas e horas a fio, inertes, inúteis:

Saben que al día siguiente tendrán un sueño espantoso y que levantarse les costará un triunfo; y sin embargo, la mejilla apoyada en la mano y el codo en el mármol, permanecen frente a la taza vacía dejando caer el tiempo, dejándose estar en una inercia que es vivir sin hacer nada, absolutamente nada.¹⁹

O desejo de vadiar atende à imperiosa necessidade de ser inútil, de não fazer nada útil, nem mesmo dormir, que já teria a preciosa utilidade de renovar suas energias para o próximo dia de trabalho; permanecer inerte em uma mesa de café termina se tornando um modo “esgunfiado” de viver o carnaval, de reivindicar a inutilidade da festa e do jogo, e de permanecer *exhomem*, fera indolente.

Essas feras terão suas feições cada vez mais distorcidas e seus traços confundidos com os de animais peçonhentos, como aquelas que passeiam nas chamadas *bañaderas*²⁰ numa tarde de sol. A vadiagem que

¹⁷ R. Arlt, *op.cit.*, p. 244.

¹⁸ R. Arlt, “Elogio de la vagancia”, *El Mundo*, 18/03/1929, *op.cit.*, p. 229.

¹⁹ *Idem ibidem*.

²⁰ “Desde la década del 20 hasta la del 60 del siglo 20, eran típicas las llamadas bañaderas, estacionadas en las inmediaciones de Rivadavia y Entre Ríos. Eran ómnibus convertibles, más largos que los comunes, que circulaban, cuando el clima les permitían, con la capota baja.” (cf. http://www.cai.org.ar/dep_tecnico/comisiones/CTECO/trabajos/transito-alkrm.htm, consultado em 29/07/09).

se opõe ao valor do trabalho e do progresso civilizatório é metamorfoseada em répteis preguiçosos e mamíferos ferozes:

Paso por Plaza Once con andar liviano y contemplo: Los gritones de las bañaderas de excursión. El sol cae que es un contento y los poltrones recostados en el asiento delantero de las bañaderas, con la visera sombreándoles los ojos, vociferan sus ofertas. Luego se quedan mirando; adormilados como lagartos al sol. No hacen nada más que esto, y sin embargo, tienen tan poca gana de trabajar que, de pronto, uno no puede menos de detenerse, sonriendo, a contemplar esas carátulas monstruosas, jetas que parecen cortadas en lonjas de carne cruda, ojos que son un poema de insolencia, labios que no son labios sino llagas que vociferan exclamaciones rojas y verdes, maxilares como los de los asesinos natos y alegrías de estampido.²¹

Os *exhomens* da sarabanda não possuem rosto e sim máscaras monstruosas, não tem nariz e sim focinho, seus lábios não são lábios, mas chagas abertas que vociferam, em vez de falar. A animalização será uma das marcas mais expressivas da deformação grotesca nas águas-fortes goyescas de Arlt, será a *monstruação* do “possível do homem”.²²

²¹ R. Arlt, *op.cit.*, p. 227-8.

²² Sob outra perspectiva, pode-se consultar o tema das deformações expressionistas nos corpos de personagens de Arlt, em A. Melis, “La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de Roberto Arlt”, 1982.

B) EXHOMENS: MONSTROS DE UM CARNAVAL SEM ALEGRIA

Isso, a que dão o nome de progresso, terá a ver com a gente, com o nosso andrajo, fomes e complicada solidão?

João Antônio

Abraçado ao meu rancor

Em 1798, Goya desenhou dezesseis caricaturas de cabeças humanas com traços marcadamente animais ([ilustração 10](#)): beijos profusos e irregulares, focinhos acentuados, narinas achatadas, orelhas pontiagudas, formas contorcidas e pouco harmônicas.



José López-Rey conta que o pintor teria feito o desenho em uma tertúlia do Marquês de Santa Cruz, onde acompanhava os debates que se desenrolavam sobre as semelhanças entre os homens e os animais, da

perspectiva da Fisiognomia, ciência então em voga que procurava identificar o tipo de temperamento e de personalidade de cada indivíduo conforme seus traços fisionômicos e a espécie animal à qual remetiam. Aparentemente muito interessado nesse debate, Goya teria feito outros quatro desenhos nos quais cada personagem retratado se olha no espelho e vê seus traços reproduzidos na figura de um animal, como o estudante que se vê como sapo e que representaria a lascívia desse tipo social.¹

O aspecto bestial dos homens e a hibridez das formas animais e humanas não são, contudo, exclusividade desses desenhos de Goya, pois aparecerão também em suas séries de *caprichos* e *disparates*. Tenho sugerido, inclusive, que são parte das deformações sarcásticas que farão emergir com violenta vivacidade as figuras de um tempo que estaria por ser superado, os resíduos de uma época convocada a se tornar passado.

Pode-se presumir que o “aperfeiçoamento” histórico do homem deveria implicar a suspensão de sua animalidade, o apagamento dos traços que o vinculam a um passado pré-histórico e selvagem. Uma questão, por certo, cara ao pensamento ocidental moderno e que diz respeito à produção do humano como especificidade filosófica e política.

Giorgio Agamben, como já mencionei, atenta para o problema da cisão política entre a vida animal e a vida humana e da decisão vinculada a ela sobre as vidas indignas de serem vividas (os *homens sacros*). Para definir o que é o “humano”, teria sido preciso identificar o que é o não-humano, procedimento que Agamben explica a partir do *Systema naturae* (1735), de Carlos Linneo, onde se afirma justamente que o *Homo* é um animal que, para ser humano, precisa se reconhecer em um não-homem: “El hombre no tiene ninguna identidad específica, excepto la de *poder* reconocerse. [...] *el hombre es el animal que tiene que reconocerse humano para serlo*”.² Nesse mesmo sentido, o “manifesto do humanismo” que é a oração de Pico della Mirandola, *De*

¹ “Por ejemplo, el dibujo del estudiante es una representación de la lascivia atribuida entonces a este tipo social. Así, vemos un mozo que se identifica con la imagen de un sapo que, en cuclillas sobre un terreno cenagoso, levanta las patas delanteras – gesto que el estudiante repite alzando las manos. Pero no termina aquí la analogía entre el sapo, símbolo de la lascivia, y el estudiante. Descartando cualquier intento de verisimilitud, Goya ha dibujado las mangas y el delantero de la sotana con rayas como las que caracterizan la piel del sapo. Y para acentuar más aun la semejanza, ha llevado las gruesas líneas que indican el cieno que rodea al batracio a la parte inferior de la figura humana, que, inclinada hacia atrás y levantando los brazos, parece hundirse en una sustancia fangosa.” (J. López-Rey, *op.cit.* p. 15-16).

² G. Agamben, *Lo abierto*, 2007, p. 57.

hominis dignitate (1486),³ retomada por Agamben, já no século XV dissera que o homem fora criado sem modelo específico e, desse modo, poderia vir a se representar como quisesse, em forma bestial ou divina.⁴

As figuras bestializadas de Goya poderiam ser, nessa perspectiva, uma atualização da contínua definição dos limiares que separam o humano do não-humano, um modo de reconhecimento do humano mediante o enfrentamento de seu reflexo não-humano no espelho. Isso num momento em que o porvir se anunciava pelas altas vozes do Humanismo e se iluminava pelas lamparinas da Razão e em que se definiriam os contornos do homem-cidadão no Estado de Direito moderno.

O estudo de Agamben analisa, na Bíblia hebraica do século XIII, a representação do banquete messiânico dos justos no último dia, momento da chegada do Messias em que se completaria a história da humanidade. Nessa imagem, os “representantes da humanidade consumada” estão figurados com cabeças de animal, o que sugere ao filósofo que, na pós-história, as relações entre os animais e os homens assumiriam nova forma e o homem se reconciliaria com sua natureza animal.

Esta ideia tem a ver com uma leitura hegeliana que Agamben toma de Kojève (dos anos 1938-9), sobre o “fim da história” como a consumação do devir humano do *homo sapiens*, um momento em que o homem viria a viver como animal em acordo com a natureza, em que desapareceria como sujeito oposto ao objeto e em que desapareceriam, ainda, a ação/negação,⁵ as guerras e as revoluções;⁶ seria o ápice da realização do “espírito humano” sob o domínio da Razão. Na leitura hegeliana de Kojève, o movimento histórico seria, grosso modo, o de

³ Onde o termo *dignitas* está traduzido para o espanhol como “rango” e que em português seria algo como categoria, classe, tipo.

⁴ G. Agamben, *op.cit.*, p. 63-4.

⁵ A explicação de Bataille é elucidativa: “La filosofía de Hegel está fundada en la negatividad que, en el dominio del espíritu, opone en general el Hombre a la Naturaleza. La negatividad es el principio de la Acción o más bien la Acción es Negatividad y la Negatividad, Acción. En primer término, el Hombre niega la Naturaleza introduciendo en ella, como un reverso, la anomalía de un ‘Yo personal puro’.” (Bataille, “Hegel, el hombre y la historia”, *op.cit.*, p. 311).

⁶ Uma leitura que, como explica Agamben, Bataille revê e refuta o sistema fechado de Hegel, admitindo o suposto “fim da história”, mas introduzindo a ideia do epílogo da história, no qual a ação/negação não cessa, mas resta como “negatividad sin empleo” (erotismo, jogo); em 1939, contudo, com a guerra, o epílogo revela sua fragilidade e Bataille denuncia a passividade e ausência de reações diante do conflito como uma “forma masiva de ‘desvirilización’”, en la que los hombres se transforman en una especie de ‘ovejas concientes y resignadas a ir al matadero’.” Sob uma forma diferente daquela prevista por Kojève, os homens haviam se transformado verdadeiramente em animais, em ovelhas resignadas (Agamben, *op.cit.*, p. 19).

cisão entre o homem e o animal, de suspensão da animalidade do homem pela racionalidade, de domínio e destruição de sua animalidade pela ação negadora, de constituição do homem como sujeito da história para, depois de “consumada a obra”, operar um retorno à animalidade, uma “reconciliação” do homem com a natureza na pós-história.⁷

As figuras de Goya, por sua vez, estariam nesse “estágio” de suspensão da animalidade do homem, uma “etapa prévia” à consumação do homem racional moderno e, portanto, da história. Haveria algo de “incompletude” nesses seres híbridos, de corpos que não terminaram de se moldar numa figura humana e cuja “má-formação” exposta pelo sarcasmo do pintor introduz um corte, uma fissura nesse pretense movimento contínuo que conduziria à sua consumação. Ou, mudando um pouco a perspectiva, seriam os resíduos que nunca terminariam de se completar, as vidas que sobram na zona de indistinção entre o humano e o não-humano, os *sacros* de que se poderia prescindir.

Agamben explica que a “máquina antropológica moderna” produz o humano pela oposição entre o homem o animal, entre o humano e o inumano, funcionando, assim, mediante uma exclusão e uma inclusão, isolando um não-humano no homem e adestrando um humano no não-homem. Há um *ainda-não-humano* que se produz dentro do homem e que por uma decisão política pode vir a não se tornar um *já-humano*:

Tenemos así la la máquina antropológica de los modernos. Ella funciona – lo hemos visto – excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: *Homo alalus*, o el hombre-simio.⁸ Es suficiente desplazar algunos decenios nuestra investigación y, en vez de este inocuo hallazgo paleontológico, tendremos el judío, esto es, el no-hombre producido en el hombre, o el *néomort* [recién muerto] y el ultra-comatoso, esto es, el animal aislado en el mismo cuerpo humano.⁹

⁷ Em 1946, Kojève percebe que a pós-história era seu presente, na medida em que o *american way of life* parecia representar o auge da evolução humana, à qual todo o mundo deveria chegar: “El *American way of life* es el género de vida propio del período posthistórico. [...] Así, el retorno del hombre a la animalidad no aparece como una posibilidad futura, sino como una certeza ya presente” (Kojève *Apud* Agamben, p. 25).

⁸ Descoberta paleontológica (entre 1874-99) que confirmava a hipótese de Ernst Haeckel de que havia uma cadeia evolutiva entre os símios e os homens, na qual o *homo alalus* seria o elo perdido, o homem primitivo privado de linguagem, que viria a se tornar homem com a produção histórica da linguagem (Agamben, *op.cit.*, pp. 69-74).

⁹ Agamben, *op.cit.*, p. 75.

Os exhomens de Facio Hebequer e de Roberto Arlt poderiam estar entre os não-homens produzidos no homem, os portadores de uma animalidade não suspendida que revela o que *ainda falta* ao homem civilizado. Como diz Bataille, “desde muy jóvenes aprendimos a ver en el animal *lo que le falta*, y en la palabra *bestia* que lo designaba a aquellos de nosotros cuya escasa razón nos daba vergüenza”.¹⁰

Nesse sentido, as caricaturas de Facio, como as da série *El conventillo* (ilustração 11), de grande semelhança com as fisionomias animalizadas no desenho de Goya de 1798, exibem as bocarras selvagens e os olhos enfurecidos de seres bestiais cuja humanização não teria chegado a seu termo.



¹⁰ G. Bataille, “Frente a Lascaux, el hombre civilizado vuelve a ser hombre de deseo”, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, 2008, p. 263.

Elias Castelnuovo diz que as figuras de Facio constituem uma massa indescritível de delinquentes reduzidos à condição de “larvas humanas”, seres em estado larval, numa fase inicial de uma metamorfose que poderia vir a se completar com a “evolução” ou “regeneração da espécie”:

La galería de Facio Hebequer es una turba indescrptible de facinerosos a quienes el dolor y la miseria, la enfermedad, la mugre y la ignorancia han reducido a esa triste condición de larvas humanas; son gusanos sucios y piojosos que se arrastran por entre las grietas hediondas de la quema de basuras.¹¹

Mas, embora pudessem aguardar o seu *devir-homem*, ou cidadão, essas lagartas estão sujeitas a jamais vir a ser borboletas, podem restar como as sequelas de uma civilização, como as feridas abertas de uma doença não curada. Em uma nota publicada por ocasião de uma exposição de 60 trabalhos de Facio em *Santa Fé*, lê-se que o pintor seria o historiador de um tipo isolado e vagabundo, do “lixo biológico de qualquer meio”. Pois bem, não o que viria a se “regenerar”, mas o que se deixaria apodrecer nos depósitos de lixo da humanidade.

Ningún artista, aquí, hurgó como él, constantemente, las lacras del hampa porteña. Más que el novelista, propiamente dicho, de una clase, es, quizás, el historiador de un tipo aislado y vagabundo – ‘fin de raza’ –que constituye en definitiva la basura biológica de cualquier medio.¹²

Em suma, ao falar dos *exhomens* de Arlt e Facio, entra em jogo não apenas sua condição sócio-econômica, mas também a decisão ético-política sobre as vidas *sacras* e, indo mais longe, a discussão filosófica sobre a cisão entre vida animal e humana, que se configura, no mais, como algo fundamental para a história ocidental e para a própria definição do histórico, com sua periodização entre o pré e o pós. Quer

¹¹ E. Castelnuovo, *op.cit.*, p. 334.

¹² Anônimo, “La exposición de Guillermo Facio Hebequer. Un grabador de primera categoria”; nota publicada por ocasião da exposição de 60 trabalhos de GFH no *Museo Provincial de Bellas Artes, Santa Fé*, localizada no *Museo Sivori*, sem referência à data ou local de publicação.

dizer, se o histórico se definiu na tradição filosófica ocidental como a consumação da racionalidade humana e a clara distinção entre o homem e o animal, estabelecendo-se o pré-histórico como a vida selvagem pré-racional, a pós-história implicaria uma reatualização daquela distinção. Diz Agamben:

Si vida animal y vida humana se superpusieran perfectamente, ni el hombre ni el animal – y tal vez, ni lo divino – serían pensables. Por ello, el llegar a la posthistoria implica necesariamente la reactualización del umbral prehistórico en el que esta frontera ha sido definida.¹³

Talvez essa reflexão possa abrir novas perspectivas para a irônica gravura de Facio intitulada “Cuanto menos se piensa, mejor se duerme” (ilustração 12), onde se vê um homem gordo e preguiçoso, provavelmente tirando uma soneca depois de uma opípara refeição, que apresenta uma expressão bastante indefinida entre o homem e o animal e que possui, principalmente, grandes orelhas de burro, das quais se percebe a sombra ao fundo. Essa imagem dilui as fronteiras entre o humano e o não-humano e supera de certo modo a ideia de que o primeiro viria a suplantar o segundo; a hibridez do dormiente expressa a convivência de um no outro. Além disso, a racionalidade como valor supremo se desdenha e ao contrário dos monstros que o sono da razão poderia evocar, o descanso da razão embala o monstro em um cochilo sereno. Com o qual diria que a linha progressiva que vai da besta ao civilizado, e que constitui a grande apoteose da ciência moderna,¹⁴ encontra nessa imagem uma de suas aberturas, já que nos expõe à provocação de que mesmo o “homem plenamente civilizado” talvez não passe, *ainda*, de uma soberba fera.

¹³ Agamben, *op.cit.*, p. 47.

¹⁴ G. Bataille diz que “La ciencia estuvo por mucho tiempo ligada a la idea de un progreso continuo que iría de la mera animalidad al hombre primitivo, salvaje todavía, y por último al hombre plenamente civilizado, que somos nosotros”. (G. Bataille, *op.cit.*, p. 262).



É nos meandros desse debate que quero situar as figuras animalizadas que habitam as crônicas de Arlt, as “comadres gordas como baleias” nos açougues das proximidades de “Canning e Rivera”, as “figurantas” nos bares de *Paseo de Julio*: informes de gordas, sebosas e bestiais, além de obstinadas como “cavalos ressabiados”; os garçons nos mesmos bares, com corcovas preguiçosas em seus lombos; os gritões que passeiam como “lagartos ao sol” nos ônibus de excursão; as crianças, sujas como cachorros ou porcos que se revolvem entre frangos, gatos, cães e patos, nos quintais das moradias de “Calles terribles”.¹⁵ Ou

¹⁵ R. Arlt, “Calles terribles”, *El Mundo*, 07/06/1933, em: *OA*, p. 278.

os “negros com focinhos de macaco que babam em copos de petróleo” e as “criaturas albinas que se arrastam como caramujos nos muros leprosos dos casarões” da “Recova de *Paseo Colón*”.¹⁶

Esses nefastos personagens poderiam ser a cara animal vista no espelho pelo cidadão moderno que não teria *ainda* suas feições definidas nas primeiras décadas do século XX em Buenos Aires. Por outro lado, seriam uma provocação que exclama que o *ainda* pode não vir a ser um *agora* e que a anunciada “construção da cidadania” gera resíduos, incômodos restos que se acumulam, que são excessivos e excedem, que sobram em grandes pilhas de cascalhos de lenta e penosa agonia. Os resíduos amontoados abrem a percepção, por sua vez, para os furos na apregoadada linearidade que conduziria ao “aperfeiçoamento” racional da humanidade mediante a suspensão de sua animalidade, fazendo-a vaziar por todos os poros até a exaustão, esvaziando-a de sua racionalidade e sugerindo que a história não “se concretiza”, não culmina, não termina, mas se repete, infinita e incansavelmente.

O que quero dizer é que, embora se perceba uma concepção evolucionista da história nas crônicas de Arlt (em particular em suas notas de viagem, como veremos adiante), segundo a qual o homem se desenvolve por seu “desembrutecimento”, por sua “domesticação” mediante o conhecimento letrado e,¹⁷ em particular, o acesso ao consumo de bens culturais de massas,¹⁸ a figura do *exhomem* pode ser vista como uma interrupção na linearidade do processo “evolutivo”; algo que “faz explodir o contínuo da história”, como diria W. Benjamin, na medida em que exhibe sua eterna *incompletude*, o constante empurrar para frente da promessa de um dia ver completado o “homem moderno”. Jean-Luc Nancy diz que o homem do humanismo não pode jamais ser

¹⁶ “Zapateros árabes y de la Drunguiana remiendan zapatos; negros con el hocico de mono babosean vasos de petróleo; criaturas albinas que lloran ante la luz de un zaguán se arrastran como caracoles a lo largo de los muros leprosos de los caserones”. (R. Arlt, “Las cuatro recovas”, *El Mundo*, 17/01/1929, *op.cit.*, p. 214).

¹⁷ Tese tão evolucionista quanto humanista. Peter Sloterdijk diz que “o tema latente do humanismo é, portanto, o desembrutecimento do ser humano, e sua tese latente é: as boas leituras conduzem à domesticação” (*Regras para o parque humano*, 2000, p. 17). Segundo o filósofo, é preciso “recolocar a questão do fundamento da domesticação e da formação do homem”, já que a tese humanista revelou sua fragilidade com os inúmeros exemplos de barbarismos cometidos em nome da civilização.

¹⁸ Nesse sentido, pode-se ler “El conventillo de nuestra literatura”, *El Mundo*, 21/12/1928; “Si la gente no fuera tan falsa”, *El Mundo*, 7/8/1931; “El Teatro del Pueblo va a la calle Corrientes”, *El Mundo*, 21/05/1937. Muito embora, como é característico de Arlt, também encontraremos diversas crônicas em que se burla dos alcances educativos da cultura de massas, como “Engañando el aburrimiento”, *El Mundo*, 26/9/1928; “La inutilidade de los libros”, *El Mundo*, 26/2/1930; “Parecidos con artistas de cine”, *El Mundo*, 20/10/1933.

onde está, pode ser somente um projeto e, enquanto tal, um projeto e uma projeção inesgotáveis:

Curiosamente, el hombre del humanismo no puede jamás ser donde está, sino tan solo en su proyecto y en tanto que proyecto. Lo que es debe *devenirlo*, por educación, por intención, por esfuerzo, por transformación, por progresión, por anamnesis. Este devenir puede cumplirse en la sucesión de las generaciones, o en el acto individual del proyecto y de las miras, pero nunca en el presente de la existencia. Para el hombre del humanismo su presente y su presentación (su sentido) no pueden coincidir. [...]

En conclusión, el proyecto y la proyección, son, por naturaleza, inagotables.¹⁹

Evolucionismo biológico e Humanismo teórico caminham juntos numa perspectiva positiva do progresso linear e iniludível da técnica e como um processo de acumulação de conquistas para cada vez mais liberdade, racionalidade ou civildade. Segundo M. Löwy, W. Benjamin, crítico do discurso do progresso²⁰ dizia que:

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *El olvido de la filosofía*, 2003 (1ª. Edição de 1986), p. 37-8. Jacques Rancière dirá algo semelhante ao afirmar que o projeto utópico se transferiu para o tempo, como se fosse apenas uma questão de tempo para que todos pudessem se beneficiar dos frutos do crescimento: “Existen, según se dice, los olvidados por la expansión, lo que viven aún en el siglo pasado, puesto que aún nos falta tiempo para que todos se beneficien de los frutos del crecimiento. El tiempo se convierte así en huida hacia el futuro, en la materia de la última utopía. [...] El tiempo deviene así la medicina universal no sólo para las penas del corazón, sino para todo el mal político. Solamente nos hace falta tiempo; dadnos el tiempo, claman todos nuestros gobiernos. [...] Se transfieren al tiempo todos los poderes utópicos. Las políticas educativas dan el ejemplo cuando plantean la ecuación: educación=formación. Esta ecuación dice mucho más que su sentido obvio: proporcionar a los jóvenes escolarizados las calificaciones que correspondan a los empleos del mercado. Plantea una adecuación utópica entre el tiempo biológico de la madurez del niño que deviene adulto y el tiempo de expansión mercantil. [J. Rancière, *En los bordes de lo político*, 2007 (1ª. Edição de 1998), p. 48-9].

²⁰ Löwy analisa as “teses sobre a história” (1940) de Benjamin e diz que o filósofo começa a definir uma concepção crítica da temporalidade em escritos entre 1915-25 e que em *Rua de mão única* (1923-6) anuncia uma “premonição histórica das ameaças do progresso”, “em oposição às ilusões do progresso linear e futuro garantido da esquerda europeia”; essa crítica à ideologia do progresso teria grande afinidade com a consigna de Rosa Luxemburgo: “socialismo ou barbárie” e marcaria uma “posição singular e única no pensamento marxista e na esquerda europeia entre as duas guerras”. A posição isolada de Benjamin no campo do marxismo seria amenizada, apenas, por algumas intervenções da Escola de Frankfurt e, em particular, de Horkheimer em “O Estado autoritário” (1942), onde diz que “a transformação

Para a ideologia conformista, o Progresso é um fenômeno ‘natural’, regido pelas leis da natureza e, como tal, inevitável, irresistível. Em uma das notas preparatórias, Benjamin crítica explicitamente essa conduta positivista, ‘naturalista’, do evolucionismo histórico: “O projeto de descobrir ‘leis’ para a sucessão dos acontecimentos não é a única forma, e menos ainda a mais sutil, que tomou a assimilação da historiografia à ciência natural’.”²¹

A confiança no movimento linear do progresso ganha espaço não apenas como promotora dos avanços técnicos da modernidade industrial e capitalista, mas também como portadora das esperanças revolucionárias de boa parte da esquerda.²² No caso da discussão proposta por Benjamin, difunde-se entre os ideólogos das II e III Internacional Comunistas e, no contexto em que Arlt publica suas crônicas, se dissemina entre intelectuais e críticos vinculados a revistas como *Claridad* e *Actualidad*.²³

Em um artigo em homenagem ao primeiro ano da morte de Facio Hebequer (1936), Emilio Novas comenta seus primeiros trabalhos (1914-20), aqueles marcadamente mais *goyescos*, cujos títulos remetem a ditados populares e a provérbios ilustrados de modo sarcástico e onde desfilam alguns exemplares do rebotalho da humanidade, algo assim como os “piores representantes da espécie”. Segundo Novas, faltava ao Facio dessa primeira época o “rumo retilíneo”, a confiança que posteriormente viria a adquirir no “verdadeiro portador das ações revolucionárias”, que não seria o *lumpen*, mas o proletariado. As séries dos anos 1930 seriam, por sua vez, o princípio de um novo “ciclo de

radical da sociedade, o fim da exploração, ‘não são uma aceleração do progresso, mas um salto para fora do progresso’”. (M. Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*, 2005, p. 22-3 e 99).

²¹ M. Löwy, *op.cit.*, p. 93.

²² Segundo Löwy, o objetivo das teses sobre a história de Benjamin seria: “‘Estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo’ que povoam até mesmo as concepções históricas da esquerda. O positivismo aparece assim, aos olhos de Benjamin, como o denominador comum das tendências que ele vai criticar: o historicismo conservador, o evolucionismo socialdemocrata, o marxismo vulgar”. (*op.cit.*, p. 33).

²³ *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, dirigida por Antonio Zamora, entre 1926 e 1941. *Actualidad. Económica, política, social*, criada em abril de 1932 por Elias Castelnuovo e declarada: “vocero oficioso del Partido Comunista”.

superação e amadurecimento” do artista que agora se voltava para a representação da força e determinação dos trabalhadores.²⁴ A “falta de maturidade” de que Facio é acusado ecoa também na crítica de Raúl Larra, quando diz que Arlt teria uma aparente “imaturidade conceitual impregnada de um anarquismo mais temperamental que ideológico” e sugere que seu amadurecimento o levaria a uma identificação total com a “causa do proletariado”.²⁵

Nesse mesmo tom, um artigo de 1933 já dissera que Facio até então havia visto apenas os seres vencidos, a humanidade derrotada, os *exhomens*, as *exmulheres*, as *excrianças*, as *exbestas* do *exmundo* capitalista, quer dizer, aqueles que carregavam o estigma da “decadência de uma civilização”, mas que não eram os portadores da nova civilização. Somente quando Facio se voltasse para a classe que “renega o passado”, que se rebela para preparar o porvir, é que viria a se caracterizar sua obra como “arte proletária”, uma obra que se deveria exigir do pintor o quanto antes.²⁶ E, ainda, em 1935, Álvaro Yunque viria a dizer que a arte de Facio - “dolorosa, queimante de indignação, sangrando ódio e sátira” - não era “arte proletária”, arte da classe operária, já dona de seus instrumentos, de sua terra, de suas horas e de seu futuro; a arte de Facio seria a “arte de uma época de transição”.²⁷

As obras de Hebequer que viriam a interessar a esse positivismo progressista de esquerda não seriam aquelas que expõem a deformação sarcástica dos seres degenerados que se encontram no limbo entre o bicho e o homem, mas sim aquelas que enaltecem a força do homem em um “estágio superior de existência”, qual seja, o operário vigoroso, consciente e determinado a levar a cabo a função histórica que lhe era atribuída. Essa predileção se mostra na seleção de imagens de Facio feita por jornais e revistas como *Bandera Roja*, *Mundo Nuevo*, *Nervio*, *Actualidad* ou *Claridad*,²⁸ entre os anos 1930-1936, onde predominam os trabalhadores com braços robustos, a atitude segura e as bandeiras vermelhas. (Ilustrações 13 a 16)

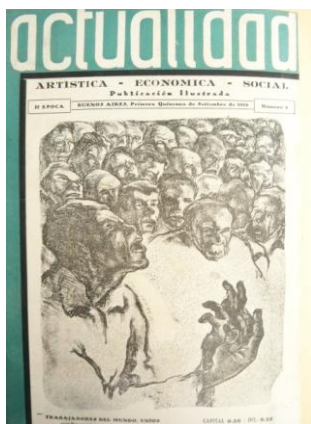
²⁴ Emilio Novas, “Notas para el primer aniversario de la muerte de Guillermo Facio Hebequer”, *Claridad*, 1936.

²⁵ Raúl Larra. *Roberto Arlt, el torturado*, 1992 (1ª edição de 1950), p. 42 e 114.

²⁶ C.D., “La muestra de Facio Hebequer”, *Actualidad*, 30/8/1933, p. 23.

²⁷ Álvaro Yunque, “Facio Hebequer y el arte proletario”, *Claridad*, maio de 1935.

²⁸ Sobre revistas de esquerda na Argentina na primeira metade do século XX, ver: A. Eujanián e A. Giordano. “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”; e A. Astutti. “Eliás Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”. Em: N. Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. El imperio realista. Buenos Aires: Emecé, 2002, vol. 2, pp. 395-445.



Os *exhomens* nas crônicas *goyescas* de Arlt não estarão impregnados desse otimismo progressista ou da “ilusão de nadar com a correnteza do desenvolvimento técnico”.²⁹ Estarão, ao contrário, banhados pela “dolorosa e queimante indignação” que A. Yunque desdenha na arte de Facio, em nome de uma arte que encerra, numa concepção hegeliana, uma verdade ou um sentido.³⁰ E irão instalar, no

²⁹ M. Löwy, *op.cit.*, p. 102.

³⁰ Segundo Nancy, a definição de arte para Hegel é “a apresentação sensível de uma Ideia”; uma ideia que não é a ideia intelectual, mas sim “a reunião em si e para si das determinações do ser” ou, para sintetizar, algo que também se pode chamar verdade, sentido, sujeito e, inclusive, ser. Nancy propõe pensar o fim da arte com essa função de apresentação da Ideia, o que implicaria pensar o fim da arte com função de imagem, ou seja, da arte como representação imagética de uma ideia. Para essa reflexão, o conceito de vestígio é fundamental: o vestígio é o outro da imagem, é o rastro que não permite identificar de quem é o passo. Ao contrário da

mínimo, um pessimismo quanto às perspectivas de “criação” do cidadão moderno, seja ele em sua “versão” afrancesada ou soviética.

Em 1932, Arlt publica um artigo em *Bandera Roja* intitulado “El bacilo de Carlos Marx”, onde fala sobre o “contágio” que integrantes da pequena-burguesia estariam sofrendo pela ideologia marxista, diante do que afirma a necessidade de estimular os simpatizantes que estariam no estágio inicial de contaminação a estudar e adquirir maior fundamentação teórica:

Ignoro si el público de *Bandera Roja* conoce cierto fenómeno que se está operando lentamente en nuestro ambiente burgués. Quiero referirme a los estragos que causa el bacilo de Carlos Marx, también si ustedes quieren, la espiroqueta comunista. Peor que la sífilis. Sí. Por un ciudadano bien intencionado caen diez atacados del mismo mal... y esos quedan incurables para siempre. ¿Qué incurables? Tan empecinados que no descansan hasta enfermar a otros. ¡Y el bacilo de Carlos Marx se multiplica indefinidamente! [...] El motivo de este artículo es lo siguiente: Hacer comprender a todo tibio simpatizante con la causa de Rusia que su deber, su único, exclusivo deber, es estudiar de continuo. Un propagandista preparado es un arma de combate terrible. Una especie de cultivo de bacilos elevado al máximo de su poder tóxico.³¹

Mantendo seu tom irônico e sua atitude provocadora, o cronista explica como as pessoas adoecem de comunismo: lentamente, reagindo às intempéries da vida, procurando respostas para algumas incômodas perguntas e soluções para suas próprias frustrações:

estátua, que contém um dentro, que representa a algo ou alguém, o vestígio é fumaça sem fogo, é um acontecimento que não permite identificar sua causa ou seu modelo (ver Nancy, *Las Musas*, 2008, págs. 120-121 e 126-128).

³¹ R. Arlt, “El bacilo de Carlos Marx”, *Bandera Roja*, 18/04/1932. As crônicas de Roberto Arlt publicadas em *Bandera Roja* e *Actualidad* estão disponíveis para consulta no *Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina*.

Nuestra burguesía se está enfermado de comunismo. Despacito. Pero la vacuna prende. A Uds. debe interesarles el fenómeno. Claro está... Los tiempos cambian. Las rentas han disminuido. Las exigencias económicas han aumentado. La familia burguesa casi siempre tiene en la familia dos o tres chicas que van al cine. En el cine aprenden de qué modo se conserva la virginidad perdiéndola. Pero en conjunto, con el arte de dar besos en diversos estilos estas chicas aprenden involuntariamente otras cosas. Y un buen día largan la chancleta exclamando: ¡Estamos hartas de prejuicios!³²

O artigo cai como se fosse uma bomba entre os redatores do jornal, desencadeando uma polémica³³ na qual se critica a tese de que um comunista se molda à base de estudos e de que uma “minoria seleta” e bem formada poderia “conduzir as massas”.³⁴ Rodolfo Ghioldi, diretor de *Bandera Roja*, assume o debate e manifesta sua oposição aos argumentos de Arlt. Chamo a atenção, aqui, em particular, para um de seus questionamentos: por que Arlt teria escolhido o exemplo das “moças da família burguesa que vão ao cinema” e que ali começam a se contagiar de novas perspectivas de mundo? Ghioldi pergunta por que dar o exemplo de moças que procurariam no comunismo um meio de solução de seus problemas individuais e a busca de sua felicidade íntima, ao contrário de escolher a “mulher operária comum”, comprometida com uma causa coletiva?

¿Por qué no haber tomado la mujer obrera común, miembro del sindicato, huelguista, que en el terreno de la lucha, y no en el cine, rompe muchos prejuicios como un resultado inevitable de esa necesidad combativa y que de tal modo busca su

³² *Idem ibidem*.

³³ O debate ocupou as páginas de *Bandera Roja* entre abril e maio de 1932. Foi retomado por David Viñas (sob o pseudônimo de Juan José Gorini) na revista *Contorno*, de maio de 1954. E foi reproduzido na revista *La ciudad Futura*, em dezembro de 1986, com artigo introdutório de José Aricó.

³⁴ “¿Puede hacerse un propagandista de la causa de Rusia, un revolucionario, a base de estudio? [...] Ese propagandista debe hacerse en la lucha, debe morder las necesidades del proletariado, debe ir a los sindicatos, a las reuniones de obreros, a sus clubs, sentir en carne propia el desprecio de la burguesía dominante... y también estudiar”. (Artero, “Contestando a Roberto Arlt”, *Bandera Roja*, 21/4/1932).

emancipación, imposible sin la emancipación de su clase?³⁵

Arlt responde que escolhe esse exemplo porque é o universo que conhece e soma a provocação de que as frequentadoras de cinema não deixam de ser “mulheres operárias” e que, como a maior parte do proletariado, podem ignorar por completo quem é Marx, mas certamente conhecem detalhes sobre grandes artistas de cinema:

Nuevamente le pregunto a Ghioldi: ¿De qué se compone el público que concurre a los dos mil cinematógrafos que hay instalados en el país? [...] Yo he hablado en mi artículo de ‘El bacilo de Marx’ de lo que conocía. Lo que a mi me parece que Ghioldi no conoce, volviendo a “la mujer que va al cine”, es el público proletario femenino que concurre al cine... al cine de aquí... y al cine de Río de Janeiro. Puedo decirle lo siguiente, compañero: - De cien proletarios... 90 ignoran quien es Carlos Marx... Pero 90 pueden contestarle en qué estilo daba besos Rodolfo Valentino y qué bigote usa José Mogica.³⁶

A questão que quero ressaltar é que a figura da “moça que vai ao cinema”, escolhida por Arlt, provoca uma dissonância em um jornal comunista que procura erigir a estátua que representa a mulher operária, comprometida e revolucionária. Em um jornal de classes médias, como *El Mundo*, que fomenta imagens do moderno cidadão ilustrado e bem vestido, a crônica *goyesca* de Arlt opera uma provocação semelhante, qual seja, a de violentar essa estátua com sua contra face no espelho: os monstros inumanos que restam incivilizados. É por essa intrusão violenta que os *exhomens* de Arlt expõem a tensão entre não-homem e homem, abrem um corte na linha homogênea que conduziria de um ao outro e que faria da sarabanda infernal uma *polis* civilizada; impõem, pode-se dizer, o espanto de constatar que sua existência *ainda* fosse possível. Como diz Benjamin:

O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos ‘ainda’ sejam possíveis no século XX não

³⁵ Rodolfo Ghioldi, “Sobre ‘El bacilo de Marx’”, *Bandera Roja*, 25/4/1932.

³⁶ R. Arlt, “Ghioldi y el bacilo de Marx”, *Bandera Roja*, 4/5/1932.

é nenhum espanto filosófico. Ele não está no início de um conhecimento, a menos que seja o de mostrar que a representação da história donde provém aquele espanto é insustentável.³⁷

Os *exhomens* e sua sarabanda infernal *ainda* eram possíveis na Buenos Aires dos anos 1920-30, e *ainda* o são; o que já deixaram, talvez, é de nos espantar e *ainda* continuamos apostando no “inacabamento do projeto”, como quisera nos convencer J. Habermas, ao afirmar que “devemos aprender com os desacertos do projeto e com os erros dos ambiciosos programas de superação, antes de dar por perdidos a modernidade e seu projeto”³⁸

³⁷ W. Benjamin *apud* Löwy, *op.cit.* p. 83.

³⁸ J. Habermas, *Modernidade: um projeto inacabado*, 1992 (texto originalmente de 1980), p. 118.

C) O VIR A SER HOMEM DO EXHOMEM: CRIAR O ESTADO, CRIAR O CIDADÃO

As crônicas que Arlt escreve em suas viagens ao Rio de Janeiro e à Patagônia (assim como as poucas em que se ocupará do *gaucho* como estrangeiro em território argentino) farão um contraponto interessante com as *águas-fortes goyescas* sobre as quais venho elaborando a reflexão. Enquanto aquelas primeiras constroem certa linha evolutiva da civilização, as segundas impõem o corte. Uma contradição apenas aparente se nos lembrarmos que Arlt é um narrador que nunca se decide a dizer uma coisa só, que opera constantemente pela ambivalência.¹ Procurarei apresentar a perspectiva da criação do Estado e do cidadão nas crônicas de Arlt, a partir da discussão sobre a incorporação do *gaucho* à “civilização”.

Em 1845, Domingo F. Sarmiento, preocupado com os rumos da civilização em território argentino, escreve *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga*, um tratado sobre a geografia, hábitos e costumes da recente república, que procurava traçar um mapa explicativo das condições de difusão da cultura letrada e urbana de inspiração européia pelos *pampas* selvagens. Tratava-se de abrir caminho para novas conquistas, reconfigurando um tipo de invasão que se tornara familiar séculos antes com as missões jesuítas que se propunham a catequizar os índios guaranis; se as armas eram outrora a bíblia e a pólvora, agora seriam a escola laica e as academias de ciência, destinadas a elevar, leia-se, “europeizar”, o nível cultural do povo argentino (a pólvora, é claro, não deixaria de ser um subterfúgio necessário). As grandes ondas de imigração européia que viriam a se suceder no país algumas décadas depois² seriam aguardadas como meio de ocupação das cidades e de renovação dos hábitos, profissões e vestimentas de seus habitantes. Os ideais inspirados em pensadores

¹ Característica pela qual se poderia atribuir certo “barroquismo” a Arlt, nos termos em que E. d’Ors o coloca, como uma composição artística marcada pela indecisão, pela oscilação entre duas intenções dinâmicas ao mesmo tempo: “E in qualsiasi oggetto o istituzione di cultura barocca, fuori dell’arte stessa, tutto che si barocchizza gesticola. E introduce in questa gesticolazione una indecisione, o meglio, una multipolarità nella decisione, che la disvia e turba”. (E. d’Ors, *L’arte di Goya*, 1948, p. 29-30).

² Lembrando que em 1876 foi sancionada a lei de imigração e colonização na Argentina, promovendo um grande incentivo para a imigração européia.

como Rousseau, Montesquieu e Tocqueville fundariam as bases para a construção de uma democracia liberal no país.

A Argentina, partindo de Buenos Aires, deveria se “europeizar” e se “desespanholizar”,³ assim como a Espanha, décadas antes, precisara se “afrancesar” ao gosto dos intelectuais liberais que pregavam o fim da monarquia inquisitória, contexto no qual Goya publica seus *Caprichos* e satiriza as “figuras e atitudes” de “um mundo negativo que a razão deveria eliminar”.⁴ Os ideais da ilustração francesa eram então aguardados ansiosamente na península, em um movimento análogo ao que se observa na colônia, quando Sarmiento atribui ao estrangeiro a tarefa de ajudar a combater os inimigos internos da civilização e a construir um Estado independente. Pareceria que, como nos lembra J. Derrida, “é sempre a situação do estrangeiro, também em política, vir como um legislador fazer a lei e libertar um povo ou a nação vindo de fora, entrando na nação ou na casa, no *chez-soi* que o deixa entrar depois de ter apelado a ele”.⁵ A diferença é que, no caso de Goya, o choque com o estrangeiro aguardado para salvar seu hospedeiro foi imediato, e a chegada das Luzes foi ofuscada pela violência das tropas de Napoleão, revelando, prontamente, que civilização e barbárie caminham juntas,⁶ e que o hospedeiro termina se convertendo em refém de seu hóspede.⁷ É o que apresentam as cenas emblemáticas da série de gravuras *Los desastres de la guerra* (provavelmente criada entre 1810-1815, mas inédita até 1863).

³ Segundo Sarmiento, Córdoba e Buenos Aires seriam representantes de dois modelos de civilização, entre os quais deveria triunfar o segundo: “Me he detenido en estos pormenores para caracterizar la época en que se trataba de constituir la República y los elementos diversos que se estaban combatiendo. Córdoba, española por educación literaria y religiosa, estacionaria y hostil a las innovaciones revolucionarias, y Buenos Aires, todo novedad, todo revolución y movimiento, son las dos fases prominentes de los partidos que dividían las ciudades todas, en cada una de las cuales estaban luchando estos dos elementos diversos que hay en todos los pueblos cultos. [...] Córdoba, de la España, los concilios, los comentadores, el Digesto; Buenos Aires, de Benthán, Rousseau, Montesquieu y la literatura francesa entera.” (Sarmiento, *Facundo*, 1999, p. 143).

⁴ Na leitura de López-Rey, *op.cit.*, p. 27.

⁵ J. Derrida, *Anne Dufourmantelle convida J. Derrida a falar da hospitalidade*, 2003, p. 109.

⁶ A famosa tese de W. Benjamin de que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. (*Apud* Löwy, *op.cit.*, p. 70).

⁷ Ainda segundo J. Derrida: o hospedeiro convidador termina se tornando refém do hóspede que teria vindo salvá-lo e este último se converte em hospedeiro do convidador: “É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que torna refém – que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (*guest*), torna-se convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (*host*). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*).” (*Idem ibidem*)

Na Argentina de meados do século XIX, as tropas estrangeiras já não precisavam apontar seus canhões, pois séculos de colonização haviam deixado elites letradas que se encarregariam de manter o caminho aberto para os princípios éticos das Luzes. Nesse processo, o movimento da metrópole para as capitais coloniais pôde se dar no plano físico da imigração e no plano abstrato das ideias. O nó estava, como o demonstra a leitura de *Facundo*, no movimento da cidade para o campo, no conflito implicado pela imposição da lei do Estado republicano liberal em todo o território nacional, enfrentando elementos tradicionais que ofereciam forte resistência.

É assim que incorporar o *gaucho*, “inimigo da civilização”,⁸ passa a ser a chave para a dissolução da velha ordem, dominada pelo campo, e para a construção de uma nova organização social, erguida em torno a cidades lideradas por cultos e ilustres, nas quais atuassem profissionais liberais, advogados, médicos, juizes, em definitiva, “homens de fraque”. Segundo o narrador de *Facundo*, cada civilização possui suas vestimentas características e toda mudança no sistema de ideias e valores de uma sociedade deve representar novas tendências na moda, de modo que o avanço da civilização européia, iluminada e humanizada, pela América colonial, deveria acarretar a substituição das *bombachas* pelos fraques. O *gaucho*, remanescente da barbárie e feito estrangeiro em seu próprio território,⁹ deveria ser travestido de cidadão.¹⁰

O que estaria em jogo é uma definição das propriedades do “ser nacional”, daquilo que viria a constituir o “próprio” e o “estrangeiro”, de quem se enquadraria nos padrões de cidadania e de quem não o faria; questões que se vinculam apenas como ficção à prerrogativa de nascimento em determinado território e que dizem respeito a decisões políticas: a partir do momento em que o *gaucho* passa a ser exilado em sua própria terra, coloca em xeque o princípio de soberania do sujeito

⁸ Facundo “era el comandante de campaña, el gaucho malo, enemigo de la justicia civil, del orden civil; del hombre educado, del sabio, del frac, de la ciudad, en una palabra.” (Sarmiento, *op. cit.*, p. 158).

⁹ Cito apenas dois exemplos da literatura gauchesca em que isso aparece: o verso de *Martín Fierro* que diz que “El ser gaucho es un delito”; e a afirmação em *Juan Moreira* de que o *gaucho* “es un paria en su propia tierra”.

¹⁰ “Aún hay más: cada civilización ha tenido su traje, y cada cambio en las ideas, cada revolución en las instituciones, un cambio en el vestir. Un traje la civilización romana, otro la Edad Media; el frac no principia en Europa sino después del renacimiento de las ciencias; la moda no la impone al mundo, sino la nación más civilizada; de frac visten todos los pueblos cristianos, y cuando el sultán de Turquía, Abdul Medjil, quiere introducir la civilización europea en sus estados, depone el turbante, el caftán y las bombachas, para vestir frac, pantalón y corbata. Los argentinos saben la guerra obstinada que Facundo y Rosas han hecho al frac y a la moda.” (Sarmiento, *op. cit.*, p. 154).

pautado no nascimento e traz à tona a ficção fundamental sobre a coincidência entre a *vida nua* do corpo biológico e a *vida política* do cidadão; nascimento e cidadania se desvinculam para que a *vida nua* apareça como o lugar por excelência de exercício da decisão soberana.¹¹

Décadas mais tarde, quando a urbanização portenha já estava avançada e a modernidade industrial empurrava os *pampas* cada vez mais ao interior, Roberto Arlt escreve em uma de suas crônicas uma apreciação bastante *sarmientina* sobre o *gaucho*: “El gaucho, en realidad, según entendemos muchos argentinos, no ha sido sino el elemento retrógrado, enemigo de la civilización, del progreso y del trabajo.”¹² Diante de uma revalorização do *gaucho* levada a cabo por artistas e literatos - como o grupo reunido em torno da 2ª época da revista *Martín Fierro* (1924-1927) e, em particular, o escritor Ricardo Güiraldes que publicou em 1927 *Don Segundo Sombra*, tido como um último respiro da narrativa de tema rural na Argentina -, o cronista manifesta um desconforto com a busca de um caráter nacional nesta figura *pampeana*. O *gaucho*, ao invés de ser um personagem digno de valorização e reconhecimento patriótico, seria um exemplar pré-civilizado, cuja extinção faria parte do processo evolutivo: “Y si había pasado por la Pampa, todo el mundo agradecido de que el espécimen hubiera desaparecido para dejar lugar al hombre que produce y vive honestamente y no molesta a sus prójimos con paradas de bravucón.”¹³

O “espécime” *gaucho* teria se tornado estrangeiro em uma sociedade que exigia produtividade e domínio da técnica; e a nacionalidade teria que vestir novos trajes, aposentando os velhos lenços coloridos e deixando lugar para as modernas gravatas:

¹¹ Como vimos, G. Agamben discute a declaração dos direitos do homem e do cidadão como o momento originário de inscrição da vida natural na ordem jurídico-política do Estado-Nação, no qual o mero fato do nascimento se apresenta como fonte e portador do direito e constitui o fundamento para a cidadania. No entanto, os eventos da Primeira Guerra Mundial trazem à tona a distinção entre nascimento e nação e expõem a *vida natural* como lugar por excelência da decisão soberana: caberia ao Estado definir quais homens são cidadãos e quais não o são. O exemplo extremo de que se vale o filósofo são os refugiados e exilados: “El que los refugiados (cuyo número nunca ha dejado de crecer durante nuestro siglo, hasta incluir hoy día a una parte no despreciable de la humanidad) representen, en el ordenamiento de la Nación-Estado moderna, un elemento tan inquietante, es debido sobre todo a que, al romperse la continuidad entre hombre y ciudadano, entre *nacimiento* y *nacionalidad*, ellos ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna. Al desvelar la diferencia entre nacimiento y nación, por un momento el refugiado hace que aparezca en la escena política aquella vida desnuda que constituye su premisa secreta.” (G. Agamben, “Política del exilio”, *Archipiélago*, 1996, p. 45).

¹² Roberto Arlt, “La mula de lo gauchesco”, *El Mundo*, 24/11/1932, em: *OA*, p. 431.

¹³ R. Arlt, *op.cit.*, p. 432.

Informarse qué pito tocó el gaucho en la formación de nuestra cultura (suponiendo que ella exista), es mucho trabajo. Mejor es entusiasmarse al cuete. La frase ha corrido. Se hace nacionalismo con el gaucho, con el mismo criterio que un pobre muchacho quiere hacer elegancia con trajes que se han tirado por viejos. Eso es ridículo, lo cual no impide que sea muy nuestro. Tan nuestro que en cuanto se trata de informarse qué diablos es lo que ha hecho el gaucho, qué rieles ha tendido en la Pampa (que no es hermosa, sino terrosa), qué postes telegráficos ha colocado, qué usinas construyó... se encuentra usted con el vacío perfecto.

Indolente por naturaleza, incapaz de inventar la silla (se sentaba en una cabeza de buey), atrasado al punto de no efectuar cultivos, dejando que la naturaleza buenamente lo proveyera como a los pajaritos. [...]

Pero su haraganería alcanzaba tal profundidad que si no podemos pretender que inventara la silla, al menos se le pudiera exigir que absorbiera los elementos de civilización que aportaba el extranjero... Ni eso. [...]

Si se fuera al fondo de la cuestión, a las cifras, a las citas de los historiadores argentinos (no extranjeros), se descubriría que el elogio que se hace del gaucho, obedece quizás a la intensa alegría que esta langosta humana ha producido al desaparecer de la campaña, con su rancho piojoso, sus perros flacos y pulguientos y sus malas artes de desocupado sempiterno, que en tiempo de elecciones se mataba por cualquier caudillo que le pagara unos pesos con que jugar a la taba.¹⁴

Faltaria ao *gaucho* o “empreendedorismo” moderno e a dedicação ao trabalho produtivo; sua indolência e sua preguiça revelariam a inadequação a um mundo regido pelo princípio do trabalho e pelo uso útil do tempo. Uma perspectiva que se assemelha àquela apresentada por Bataille na filosofia de Hegel, segundo a qual o trabalho funda a cultura e o possível do homem, de modo que o *gaucho*, incapaz de construir

¹⁴ R. Arlt, “Algo más sobre el gaucho”, *El Mundo*, 05/12/1932, *op.cit.*, p. 435-6.

uma cadeira, quanto mais, uma usina, não seria nem homem, entendido em sua coincidência com o cidadão do Estado de Direito, e nem teria cultura. A eliminação do *gaucho* atenderia à imperiosa necessidade da civilização de suplantarem tudo o que fosse “inútil”.

Criar o homem e a cultura não seria, contudo, apenas uma questão de fomentar a lógica do trabalho, da utilidade e da produtividade, haveria também que “cultivar os espíritos” por meio da educação, como rege a escola humanista, e por meio da grande variedade de espetáculos que a moderna sociedade de consumo fomentava. Nesse sentido, as crônicas cariocas de Arlt são preciosas.

Em 1930, o cronista sai de Buenos Aires rumo a Montevidéu, para depois seguir viagem até o Rio de Janeiro, onde permaneceria por pouco mais de um mês. A bordo do transatlântico que o conduziria a seu destino, Arlt ocupa um lugar que lhe era estranho: viaja em primeira classe; evento para o qual chama a atenção Sylvia Saítta como um momento decisivo que marcaria a ascensão social deste escritor de origem humilde.¹⁵ Sem, entretanto, deixar de destacar que neste mesmo barco, assim como ocorrera com Lima Barreto em viagem de trem a Mirassol, a condição intrusa deste viajante naquela classe seria prontamente lembrada: pela noite, ao se dirigir ao salão para jantar, Arlt teria sido barrado pela inadequação do terno branco que escolhera vestir para a ocasião.¹⁶

Ao chegar ao Rio, a postura desse hóspede ingrato antecipa aquela que viria a anunciar quando, anos mais tarde, é enviado à Patagônia e anota que viaja como os exploradores clássicos, munido de um par de botas, um casaco de couro e uma pistola automática.¹⁷ O ar aventureiro inspirado nas leituras de Emilio Salgari (1862-1911) se faz menos evidente na primeira viagem aos trópicos do que nessa segunda, destinada às severas paisagens do sul argentino, mas o explorador clássico está presente na atitude colonialista e nos princípios

¹⁵ Ver S. Saítta, “Rumo ao Brasil em primeira classe: Roberto Arlt no Rio de Janeiro”, 2000, p. 118.

¹⁶ O cronista Lima Barreto, em viagem de trem a Mirassol (23/4/1921), é convidado a ocupar um assento na primeira classe. Pouco depois da partida, o passageiro revela seu desconforto e sua estranheza em relação aos companheiros de primeiro escalão: “Põem-se a conversar. O amigo ‘descoberto’ é o mais animado a falar. Fala mal dos cigarros pobres e alude a altos negócios de contos de réis. Envergonho-me da minha pobreza e dos meus humildes cigarros. Arrependo-me da viagem ou, antes, de não ter tomado a segunda classe. É o meu lugar.” (L. Barreto, “Até Mirassol”, em: _____, *Marginalia*, 1956, p. 47).

¹⁷ “Como los exploradores clásicos me he munido de unas 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.” (R. Arlt, “Nota preludeo o prólogo”, 11/01/1934, em: *PV*, p. 31).

evolucionistas que orientam a mirada estrangeira do cronista em terras cariocas.

Como relatos de viagem de conquistadores europeus entre os séculos XVI e XIX,¹⁸ as crônicas de Arlt no Rio de Janeiro reconfiguram o conflito básico entre tradição e modernidade, combinando o entusiasmo com a voluptuosidade das cores, sabores e formas da natureza e a pretensão de carregar um conhecimento e uma experiência civilizatória que corresponderiam a um estágio avançado do tempo na escala de evolução humana.¹⁹ Nesse embate, o “outro” (a tradição, neste caso), se vê muitas vezes suprimido pelo hóspede estrangeiro que não acolhe seu hospedeiro, ou o faz somente até o ponto que o arraigamento no “próprio” não permite ultrapassar. Ao se deslocar para o Rio de Janeiro, impõe-se nas crônicas de Arlt uma pretensão de superioridade que caracteriza o olhar do *civilizado*, como o representante de um estágio avançado de desenvolvimento humano que teria superado a barbárie e que se atribui a tarefa de contribuir para esta superação em todas as nações do mundo.²⁰ No cenário carioca, o

¹⁸ A bibliografia sobre o assunto é extensa e impossível de abarcar aqui. Alguns exemplos: Hans Staden visita o Brasil entre 1549 e 1555 (*Dois viagens ao Brasil*, tradução de Guiomar C. Franco, São Paulo, Itatiaia, 2002); Jean de Léry integra expedição francesa que parte para a baía de Guanabara em 1556 (*Viagem à terra do Brasil*, tradução e notas de Sérgio Millet, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1980); J. B. Von Spix e Carl F. P. Von Martius, *Viagens pelo Brasil 1817-1820*, tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer, São Paulo, Melhoramentos, 1980. Relevantes sobre o assunto: Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso, Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010; Luiz Roncari, *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, São Paulo, Edusp/FDE, 1995. Paradigma do eurocentrismo: Hegel e suas *Lições de Filosofia da História Universal* (1822-1831), onde descarta a América de sua concepção de História, considerando-a menos apta para a realização da ideia da Razão [Lezama Lima discute com esta tese de Hegel em *A expressão americana*, 1988 (1957)].

¹⁹ Sobre o tema, é interessante o texto de Jefferson A. Mello que discute a relação entre os primórdios da literatura comparada e os relatos de viagem. A partir do exemplo da *Revue des deux mondes* (publicada na França a partir de 1831), um importante veículo de expansão da literatura comparada, e dos relatos de viagem nela publicados, o autor identifica um mesmo princípio evolucionista que os orienta. O território colonial e as literaturas nele produzidas seriam, nessa perspectiva, subordinados à centralidade do pensamento e da cultura européia, apagando qualquer alteridade em nome de um único modelo civilizatório. (J. A. Mello, “Literatura comparada e literatura de viagem: estratégias ópticas”, *Magma revista*, 1994, pp. 101-109).

²⁰ Norbert Elias diz que o conceito de civilização corresponde à consciência que o Ocidente tem de si mesmo e que, a partir da Revolução Francesa, as nações européias que consideram o processo de civilização terminado em suas sociedades assumem o papel de transmissores dessa civilização em marcha. “Na verdade, uma fase fundamental do processo civilizador foi concluída no exato momento em que a *consciência* de civilização, a consciência de superioridade de seu próprio comportamento e sua corporificação na ciência, tecnologia ou arte começaram a se espalhar por todas as nações do Ocidente.” (N. Elias, *O processo civilizador*, 1994, p. 64).

cronista identifica um estágio inferior na escala evolutiva, onde os *exhomens* ainda não teriam atingido um estado civilizado, onde sua força bruta e seus hábitos remetem ao universo desconhecido do “selvagem”:

Una fuerza espantosa estalla en sus músculos. Hay negros que son estatuas de carbón cobrizo, máquinas de una fortaleza tremenda, y sin embargo algo infantil, algo de pequeños animalitos se descubre bajo su semicivilización. Viven mezclados con el blanco; aquí encuentra usted una señora bien vestida, blanca, en compañía de una negra; pero el negro pobre, el negro miserable, el que habita en los rancheríos de Corcovado y Pan de Azúcar, me da la sensación de ser un animal aislado, una pequeña bestia que se muestra tal cual es, en la obscuridad de la noche, cuando camina y se ríe solo charlando con sus ideas.

[...]

¿Con quién hablan? ¿Tendrán un “totem” que el blanco no puede nunca conocer? ¿Distinguirán en la noche el espectro de sus antepasados? ¿O es que recuerdan los tiempos antiguos cuando, felices como las grandes bestias, vivían libres y desnudos en los bosques, persiguiendo los simios y domando serpientes?²¹

Rio de Janeiro poderia estar tanto na América do Sul quanto na África, não importa, a distância em relação à civilização, a Europa central, seria a mesma: “Camino. No sé si estoy en África o en América”.²² Anos mais tarde, quando visita o Marrocos, o cronista passeia por Tanger e observa as “moritas”: “Son pequeños animalitos”.²³ E diz que encontra ali uma espécie de “sanatório de bestialidade profunda” que age como uma cura para essa longa e terrível

²¹ R. Arlt, “Trabajar como negro”, *El Mundo*, 12/04/1930. Toda a série de crônicas escritas por Arlt no Rio de Janeiro e mencionadas a seguir está disponível para consulta na Hemeroteca da *Biblioteca Nacional de la República Argentina*.

²² R. Arlt, “Rio de Janeiro en día domingo”, *El Mundo*, 22/04/1930; em outra crônica, lê-se: “Pienso que esto puede ser Sud América como la costa de África” (“Elogio de una moneda de cinco centavos”, *El Mundo*, 05/05/1930).

²³ R. Arlt, “Marruecos. Tánger”, *El Mundo*, 31/07/1934, em: *OA*, p. 699.

doença chamada civilização.²⁴ Uma doença que se instala e que não deixa outro remédio a não ser seu próprio avanço; os males da civilização parecem querer se curar com mais civilização, como se as falhas estivessem em sua falta, em sua incompletude, como se fosse possível um dia chegar a seu pleno e perfeito estágio de desenvolvimento.

O que não podemos perder de vista é que o narrador das *aguafuertes porteñas*, embora identifique no Rio de Janeiro uma cidade menos civilizada que Buenos Aires: “Somos los mejores porque tenemos una curiosidad enorme, y una cultura colectiva magnífica. Comparada con la que hay aquí”,²⁵ não se ilude com os alcances da modernidade portenha e meses antes havia escrito em uma de suas crônicas sobre as proximidades de Canning e Rivera que não se sabia se estava no Marrocos, no Egito ou na capital argentina.²⁶

Entretanto, o que poderia ser uma crítica *goyesca* das desrazões da razão parece se abrir, neste contexto, para uma percepção *sarmientina* da necessidade de seguir abrindo caminhos para a expansão civilizatória, já não tanto ocupando o campo, mas sim os *arrabaldes*, os limiares *ainda* excluídos da modernidade. Por mais estranho que pudesse parecer, haveria que travestir os trabalhadores manuais e os empregados de serviços com o vestuário e os hábitos de altos cidadãos modernos.

A esse respeito é curioso um episódio narrado em uma das crônicas de Arlt escritas no Rio de Janeiro, na qual relata que passeava numa tarde pela Avenida Rio Branco, entediado como sempre e em busca de algum atrativo, quando, de repente, pôs-se a sorrir graciosamente com um espetáculo que se apresentava diante de seus olhos. Pergunta, então, a seus leitores se imaginam o que poderia ter causado essa reação:

Yo sé que ustedes supondrán:
¿Habrà visto pasar a un señor en salida de baño por
la rua?
[...]

²⁴ “El sol, tamizado por los sarmientos de una vid, deja en el suelo recortadas manchas de tinta china, y uno, a pesar de la mugre, de los parásitos y del hedor, está bien... respira... Es como si se encontrara en un sanatorio de bestialidad profunda que le curara de esa larga y terrible enfermedad que se llama civilización” (R. Arlt, *op.cit.*, p. 704).

²⁵ R. Arlt, “Amabilidad y realidad”, *El Mundo*, 07/05/1930.

²⁶ Cf. R. Arlt, “Canning y Rivera”, *El Mundo*, 16/11/1929, *op.cit.*, p. 573.

¿Habr  visto algún negro de frac, algún mulato de alpargatas y monóculo; algún dependiente de panader a con cuello palomita y bast n forrado de piel de v bora?²⁷

Não era nenhuma dessas cenas que animara o seu dia, e também não vem ao caso revelar de quê se tratava... O interessante para nós   perguntar por que qualquer uma delas seria um evento divertido, especialmente, por que um “negro de fraque” seria algo risível? O sarcasmo agressivo de que o narrador arltiano não nos poupa parece falar de uma inadequa o entre alguns personagens que observa nas ruas cariocas, que em sua estreita compreensão parecem por demais “rudimentares” para o espaço urbano, e certa expectativa quanto ao que se considera “civilizado”, não apenas o cidadão de modos refinados, mas também aquele “cultivado”, educado pela arte e pela literatura, entenda-se, de caráter popular e não elitista. Civiliza o e cultura se associam numa unidade cujo horizonte seria a constru o do moderno cidadão metropolitano.

Por mais que se leia no conjunto das *aguafuertes porte as* uma exposi o corrosiva de aspectos patéticos desse mesmo modelo citadino, ao se enfrentar com a diferença   ele que se impõe: a evolu o de uma sociedade corresponderia   sua capacidade de integra o   modernidade e, em particular,   sua efetividade na amplia o do acesso aos bens de consumo cultural. E nisso, Buenos Aires estaria muito mais avançada do que o Rio de Janeiro.

Segundo Raúl Antelo, “Arlt asume sin pudor ese semblante *hooliganista* en sus aguafuertes cariocas” e impõe a diferença cultural como um “absurdo intolerável e incompreensível”.²⁸ Nelas, o Brasil funcionaria como um espelho daquilo que a Argentina poderia perder: sua civiliza o, ainda que rudimentar:

Algunos me dicen que la culpa es de los negros, otros, de los portugueses, y yo creo que la culpa es de todos. En nuestro país había negros, y había de todo, y la civilización sigue su marcha. No entiendo por civilización superabundancia de fábricas. Por civilización entiendo una

²⁷ R. Arlt, “Elogio de la triple amistad”, *El Mundo*, 11/05/1930.

²⁸ Raúl Antelo, *Crítica acéfala*, 2008, p. 20 e 22.

preocupación cultural colectiva. Y en nuestro país existe, aunque sea en forma rudimentaria.²⁹

O turista intruso vagueia pela cidade em busca de bibliotecas públicas, livrarias, jornais de grande circulação, cinemas, teatros, conservatórios de música, mas se depara com sua escassez (confundindo-a com sua ausência), com a precariedade de um cenário onde o moderno se apresentaria principalmente na forma do trabalho e de sua exploração incansável, sem o “cultivo” necessário do “espírito”. O estrangeiro procura o que lhe é familiar e abnega o desconhecido,³⁰ hostiliza a diferença sem deixar nenhuma abertura para recebê-la e exhibe sua ignorância em relação a tantas manifestações culturais que poderia conhecer em terras estrangeiras.

O que parece querer encontrar são as marcas de construção da cidadania, entendida não apenas como os direitos concedidos ao indivíduo por seu nascimento em determinado território, mas também como o acesso aos bens de consumo e, em particular, os de caráter cultural, antecipando os princípios de certo populismo modernizador que viria a lidar com o tema da integração à modernidade com “justiça social”, processo no qual os meios de comunicação de massas seriam as próximas armas para a construção da identidade de um povo.

Não importa a qualidade dessa cultura formada pelos meios de comunicação e pela sociedade do espetáculo, pois fora dela não existiria nenhuma. Por mais fadada ao fracasso que pudesse estar, seria a única alternativa. “Ou progredimos ou desaparecemos”, a consigna de Euclides da Cunha continua a se impor.³¹ Desde o encontro com o colonizador, seu modelo cultural se apresenta como prato principal num banquete que não oferece outras opções de cardápio.³² A alternativa

²⁹ R. Arlt, “No me hablen de antigüedades”, *El Mundo*, 06/05/1930.

³⁰ É interessante a esse respeito a análise de Sylvia Sáfta sobre as crônicas escritas por Arlt na Patagônia. Segundo a autora, o cronista não modifica seu aparelho de percepção e apela ao sistema de metaforização de sua narrativa urbana para narrar e descrever um cenário diferente (cf. S. Sáfta, em: R. Arlt, *PV*, p. 12-13).

³¹ “A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social. Estamos condenados à civilização. Ou progredimos ou desaparecemos” (Euclides da Cunha, *Obras completas*, 1995, p. 149).

³² A esse respeito, é interessante a metáfora que Lezama Lima constrói a partir da passagem do *Popol Vuh* para pensar o “problematismo americano”: “o *dictum* é inexorável, se não se alimenta do prato obrigatório, morre.” (L. Lima, *A expressão americana*, 1988, p. 65). Como explica I. Chiampi: “Se entendemos que nessa passagem do seu ensaio Lezama inventa uma vasta metáfora para falar obliquamente do ‘problematismo americano’ (o ingresso da América na história ocidental, os dilemas da colonização), mediante os mitemas do *Popol Vuh*, poder-se-á reconhecer nas citações subsequentes deste texto o complemento metafórico para aludir à

civilização ou barbárie se atualiza, se reconfigura, mas se mantém. Sob o signo da “construção da cidadania” *ainda* se espera extinguir a barbárie. Anos mais tarde, em 1974, em prólogo ao *Facundo*, Jorge Luis Borges escreveria:

O *Facundo* propõe-nos uma alternativa – civilização ou barbárie – que é aplicável, a meu ver, ao processo cabal de nossa história. Para Sarmiento, a barbárie era a planície das tribos aborígenes e do *gaucho*; a civilização, as cidades. O *gaucho* foi substituído por colonos e operários; a barbárie não está apenas no campo, mas na plebe das grandes cidades, e o demagogo cumpre a função do antigo caudilho, que era também um demagogo. A alternativa não mudou.³³

Na modernidade colonial dos anos 1920, “civilizar” estaria vinculado a dar acesso ao consumo de bens culturais. E ao longo do século, a inclusão cidadã se associa cada vez mais à universal participação no bem-estar e conforto proporcionado pelo consumo. De modo que o teatro de variedades criticado pelo cronista no contexto portenho, passa a ser valorizado como “etapa de desenvolvimento” quando visto de fora. Ao visitar um teatro de “segunda categoria”, o narrador anota sua pobreza e o aponta de modo sarcástico como sintoma do fracasso do processo civilizador num país colonizado.

Y todo allí es triste y manido. Refugio de la pobretería y del fracaso, el teatrillo de variedades del centro, es como el islote de la mala muerte, de la bebida y del mal gusto. Y, sin embargo, la gente va. Va porque allí se aburre pensando que se divierte. Y a todos nos gusta engañarnos, ¡qué embromar!³⁴

dificuldade do homem americano na relação com o colonizador e na formação da sua cultura. [...] Segundo a lógica metafórica de Lezama, o alimento (o modelo cultural do colonizador) é imposto ao homem americano, pois este apresenta-se ao banquete da cultura, sem decidir pelo cardápio.” (nota de I. Chiampí, *idem ibidem*). Nesse sentido, o “complexo do americano”, de que fala Lezama Lima seria “acreditar que a sua expressão não é uma forma alcançada, mas problematismo, coisa a resolver.” (L. Lima, *op.cit.*, p. 62).

³³ Jorge Luis Borges, “Domingo F. Sarmiento. Facundo”, em: _____, *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (1975), 2010, p. 182.

³⁴ R. Arlt, “Engañando el aburrimiento”, *El Mundo*, 26/09/1928, em: *OA*, p. 134.

Mas esse “síntoma do fracasso” aparece nas crônicas cariocas quase como um “mal necessário”, um estágio pelo qual seria preciso passar na escala evolutiva, cujo fim já estaria definido.

Ustedes recordarán que en más de una nota yo hacía chistes respecto a nuestras bibliotecas de barrio y de nuestra superficialísima cultura. Ahora me doy cuenta que es preferible una cultura superficialísima a no tener ninguna [...] Es necesario viajar para darse cuenta de ciertas cosas. Lo bueno y lo malo. Teatro, diarios, novelas, cuentos, revistas, están formando en nuestro país un pueblo que hace que uno a lo lejos se sienta orgulloso de ser argentino [...] Y de pronto usted se da cuenta de esto. Que los malos escritores, los malos periódicos, las malas obras de teatro, toda la resaca intelectual que devora el público grueso, en vez de hacerle daño al país, le hace bien. Los hijos de los que leen macanas, mañana leerán cosas mejores. Ese desecho es abono y no hay que desperdiciarlo. Sin abono, no dan las plantas hermosos frutos.³⁵

Entretanto, como tudo se confunde na escritura de Arlt e nunca se decide a dizer uma coisa só, há momentos em que enaltece a cultura do povo brasileiro, colocando-a no topo dessa escala, inclusive adiante de seus compatriotas:

³⁵ R. Arlt, “Dos obreros distintos”, *El Mundo*, 27/04/1930. Outro exemplo da mesma percepção: “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 permitiera dar la cinta “Tempestad sobre Asia”, hubo reuniones y líos. ¿Periodistas? Aquí un buen 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’, 150.000 ejemplares, porque no hay periódico que los tire. No estamos en Buenos Aires. Es necesario convencerse: Buenos Aires es único en la América del Sud. Único. [No Rio de Janeiro] ‘Se travalla’. Esa es la frase. Se trabaja brutalmente, desde las ocho de la mañana a las siete de la tarde. Se trabaja. No se lee. Se escribe poco. Los periodistas tienen empleos aparte para poder vivir. No hay ladrones. Los pocos crímenes que ocurren son pasionales. La gente es mansa y educada.” (R. Arlt, “Solo escribo sobre lo que veo”, *El Mundo*, 30/04/1930).

Lo cierto es que este pueblo se diferencia en mucho del nuestro. Los detalles que se advierten en la vida diaria nos lo presentan como más culto. Creo que todavía predominan, con incuestionables ventajas para la colectividad, las ideas europeas. Si no fuera demasiado aventurado lo que voy a decir, al simple correr, no de la pluma, sino de las teclas de la máquina de escribir, lo transformaría en una categórica afirmación. Se me ocurre que de todos los países de nuestra América, el Brasil es el menos americano, por ser, precisamente, el más europeo.³⁶

Raúl Antelo diz que Arlt assume, por um lado, a prepotência dos setores médios recentemente incorporados à modernidade, exibindo a urgência de um iluminismo de estréia recente, e, por outro, a idealização do Brasil como sociedade diferente, amena e sem conflitos.³⁷ “¿Qué hago yo en esta ciudad tranquila, honesta y confiada?”,³⁸ pregunta o cronista numa tarde de domingo, já que à semicivilização carioca também faltariam os vícios e desvios da civilização em estado avançado, como a prostituição, o jogo, a delinquência, a vadiagem, seus grandes temas nas *aguafuertes porteñas*.

Para além da indecisão que perturba constantemente na escrita de Arlt, e mais do que o problema xenófobo que alimenta conflitos entre nacionalidades, creio que as notas da viagem de Arlt ao Rio de Janeiro colocam as tensões implicadas nas definições do “próprio” e do “estrangeiro”, um processo no qual o “próprio” teria assumido as prerrogativas da civilidade ocidental como inelutáveis. Não se trata de um enfrentamento com o “brasileiro”, mas da assunção do modelo de civilização europeu como estágio avançado de desenvolvimento

³⁶ R. Arlt, “Hablemos de cultura”, *El Mundo*, 6/4/1930. Outros exemplos na mesma linha: “¿Gentileza? Si hay una tierra de América donde el extranjero puede sentirse cómodo y agradecido al modo natural de ser de la gente, es esta del Brasil. Niños, hombres y mujeres engranan sus acciones dentro de la más perfecta urbanidad.” (R. Arlt, “Algo sobre urbanidad popular”, *El Mundo*, 10/04/1930). “Aquí, será efectos del clima o de la educación, el pueblo es dulce, manso, tranquilo. Usted viaja en un tren cargado de gente pobre, y al cuarto de hora, si quiere, puede estar charlando con todo el mundo.” (R. Arlt, “¿Qué lindo país!”, *El Mundo*, 26/04/1930). “Me he convencido de que el minino brasilero es cien mil veces más educado que nuestros purretes y cien mil veces menos retobado que el ‘botija’ uruguayo. El fenómeno se explica. Los chicos son o reciben el influjo de los mayores y del ambiente que los rodea. Y aquí la educación está tan impuesta aun a las clases más pobres, que, como en otra nota decía, los vendedores de diarios son señores, respecto a nuestros canillitas.” (R. Arlt, “‘Os mininos’”, *El Mundo*, 16/05/1930).

³⁷ R. Antelo, *op.cit.*, p. 21.

³⁸ R. Arlt, “Rio de Janeiro en día domingo”, *El Mundo*, 22/04/1930.

humano, capaz de eliminar a barbárie. Essa mesma questão se coloca dentro do território nacional, na busca de uma identidade unitária em que os hábitos, o vestuário, os gestos deveriam ser uniformizados nos moldes da civilidade urbana. Para que isso pudesse ser feito, seria preciso assimilar os estrangeiros dentro desse território, como seria o já mencionado caso do *gaucho*, dos habitantes da região da Patagônia ou dos *exhomens* dentro mesmo de Buenos Aires.

Sylvia Saítta destaca que ao chegar à Patagônia, em 1934, Arlt se depara com um território neutro,³⁹ um país à parte, sem marcas de nacionalidade, o que se explicaria, por um lado, pela grande quantidade de habitantes estrangeiros (alemães, suíços, ingleses, chilenos) e, por outro, pela ausência de atuação do Estado naquela região, observada no abandono de instituições oficiais e na deterioração de símbolos que contribuem para a afirmação de uma nacionalidade compartilhada.⁴⁰ Ou seja que naquele território, o hóspede da capital vem a introduzir um conceito estranho para seus moradores: o de nacionalidade. “El porteño es mirado casi como un forastero que viene de otro país.”⁴¹

O forasteiro encontra anomalias como estátuas de personalidades que ornamentam praças públicas, mas cuja identidade não se pode reconhecer, visto que não possuem uma placa que as identifique. A ausência de nome próprio instaura uma desordem inaceitável em que se perde o princípio unificador que esses bustos deveriam representar.

La calle principal tiene tres casas de dos pisos, modernísimas, correo, gran salón de peluquería, la escuela normal mixta y enfrente, una plaza más larga que ancha, tupida de árboles con una columna en su centro, alta como un poste de teléfono. Esta columna de mampostería remata un busto representando a un señor de pera a la francesa y melena victorhuguesa. El busto puede representar a Bartolomé Mitre, a Clemenceau, al general Roca, o al poeta Guido Spano. Y emito los irreverentes

³⁹ R. Antelo fala da Patagônia como “significante vazio”, como local de ausência, como espaço do sem-sentido, da ausência de sentido; ela é um espaço heterogêneo em relação à ordem da lei, do Estado: “Em relação ao sistema, o vazio patagônico, sua falta de história, encontra-se em situação de indecidibilidade, numa posição sublime, de inclusão, mas também, simultaneamente, de exclusão. Ela faz parte da geografia, mas é na história que se lhe compreende a configuração. Ele se integra à nação, mas, ao mesmo tempo, é inerente ao espaço internacional, ora pela exploração ora pelo turismo” (R. Antelo, *Ausências*, 2009, p. 38).

⁴⁰ S. Saítta chama também a atenção para uma percepção semelhante de outros escritores sobre essa região: Fray Mocho, Horacio Quiroga e Roberto Payró (em: *PV*, p. 20-21).

⁴¹ R. Arlt, “Chilenización de la Patagonia”, *El Mundo*, 02/02/1934, em: *PV*, p. 96.

pensamientos porque la semiestatua carece de placa que dé fe de su identidad. Dicha anomalía parece formar parte del orden público en estos territorios.⁴²

Some-se a isso o fato de que a diversidade étnica e cultural se contrapõe à unificação sob a marca da nacionalidade. A “desargentinizacão” dos habitantes da região patagônica cria uma tensão com a busca de uma identidade plena, de um único *ethos* que deveria ser capaz de familiarizar todas as diferenças:

Pueblos formados por extranjeros: alemanes, suizos, ingleses; masas trabajadoras constituidas por chilenos (catorce “pasos” hay, en la cordillera, sobre el Neuquén, entre Chile y la Argentina), han determinado en las poblaciones un olvido de su nacionalidad. Por otra parte, el Estado poco o nada ha hecho a favor de los “pioners” que se desterraban voluntariamente del mundo civilizado.⁴³

O Estado moderno “em construção” seria o elemento unificador capaz de conter a pluralidade de indivíduos e seus interesses, mediante sua aceitação de pertencimento a determinado território e o reconhecimento da soberania do Direito que o rege, com a contrapartida dada ao cidadão de ter sua segurança garantida e a liberdade de exercer sua individualidade.⁴⁴ Há uma ficção de homogeneidade segundo a qual o não-igual deve ser eliminado, onde todos devem vestir o mesmo uniforme. Civilizar, fazer sair do estado de barbárie, parece corresponder a certo processo de assimilação cultural em que “a cultura”

⁴² R. Arlt, “Viedma”, *El Mundo*, 14/01/1934, *op.cit.*, p. 49.

⁴³ R. Arlt, “Chilenización de la Patagonia”, *op.cit.*, p. 95.

⁴⁴ Massimo Cacciari analisa o *Nomos* de Carl Schmitt (*Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 1950), um livro protagonizado pela “grande construção do espírito europeu”, onde se debatem as possibilidades e impossibilidades do Estado como grande criador da paz: “La *utopía* (o quizás, mejor, la idea normativa) que constituye el alma de esta construcción es evidente: la transformación progresiva del Estado en una máquina que pueda auto-regular perfectamente, *Machina machinarum*, el funcionamiento objetivo e inexorable, que detente una autoridad absoluta *porque* está completamente despersonalizada y despolitizada. Para Schmitt, éste es el paso metafísico decisivo en la concepción moderna del Estado, pero es un paso contradictorio en su esencia. Un mecanismo es por naturaleza incapaz de abarcar la totalidad, ya que es incapaz de subsumir ‘internus cultus et ipsa pietas uniuscujusque juris’ (Spinoza). La libertad de pensamiento, la *libertas philosophandi*, la libertad *interior* para adorar al Dios propio viene *de-cidida* por el culto exterior que se debe, ‘por contrato’, al Estado”. (M. Cacciari, “El huésped ingrato”, 1994, p. 112).

se entende no singular. “A cultura” *ainda* não teria chegado aos *pampas*, à Patagônia, ou ao Rio de Janeiro.

“A cultura” entendida como unidade fechada e pautada em uma identidade nacional, em um pacto territorial que impõe a homogeneização da diversidade, parece criar uma ficção de igualdade interna que tensiona a relação com o estrangeiro;⁴⁵ quanto mais se fecha a individualidade, mais se hostiliza o contato entre hóspede e hospedeiro.⁴⁶ Creio que é nesse sentido que Massimo Cacciari diz que, na época moderna, o termo latino *hostis* (hóspede) vem se aproximando cada vez mais do campo semântico da hostilidade e se afastando do terreno da amizade, de onde viria originalmente.⁴⁷ Acolher o estrangeiro se torna cada vez mais difícil, à despeito das promessas de um mundo globalizado ou, se preferirmos, justamente por elas, uma vez que a globalização nada mais é que a homogeneização ocidental do mundo.⁴⁸

⁴⁵ Ao invés de abrir um questionamento sobre o *próprio*, o contato com o estranho resulta em seu acirramento; em terras cariocas, o narrador das *aguafuertes* se torna mais “argentínófilo” que nunca (cf. R. Arlt, “Amabilidad y realidad”, *El Mundo*, 07/05/1930).

⁴⁶ Ao falar sobre a questão da hospitalidade no século XXI, Jacques Derrida comenta a questão dos recursos tecnológicos que invadem o espaço privado e sobre os quais intervém o poder público/estatal: ao se sentir invadido, o hospedeiro tende a proteger seu direito à hospitalidade, numa atitude muitas vezes xenófoba em relação ao estrangeiro: “Começo por considerar o estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém.” (J. Derrida, *op.cit.*, p. 49)

⁴⁷ M. Cacciari torce um pouco a cadeia que Benveniste traça a partir do termo latino *hostis*: hóspede-hospedeiro-hostilidade-inimizade (também citada por J. Derrida, *op.cit.*). Segundo Cacciari, pode-se pensar um processo histórico que situa paulatinamente a palavra *hostis* no campo semântico da hostilidade: “Nuestra lengua ya no es capaz de captar el significado original que tenían antes estas palabras, es decir, ese indicar una relación esencial en virtud de la cual *hostis* era un término que se encontraba en el ámbito semántico de la hospitalidad y la acogida. También puede decirse, como afirmaba Benveniste, que *hostis* siempre tiene un valor recíproco y que esta reciprocidad hoy se da solamente en el ámbito de la enemistad y no en el de la hospitalidad y acogida.” (M. Cacciari, “La paradoja del extranjero”, *Archipiélago*, 1996, p. 18).

⁴⁸ M. Cacciari diz que “a ‘globalização’ pressupõe a redução sistemática do lugar a idiotismo indiferente e a absoluta soberania do espaço a priori; a ‘globalização’ pressupõe, então, a história inteira do Estado moderno, e é por isso *ocidentalização* do planeta inteiro.” (M. Cacciari, “Nomes de lugar: confim”, *Revista de Letras*, 2005, p. 20). Cacciari distingue “lugar” e “espaço”: o primeiro é abertura, é soleira, é o confim que se move e delimita pelo contato entre os corpos, não é fronteira que delimita o lugar pelo externo, como continente; “o confim é o contato com o outro, nenhum confim pode eliminar o outro ou excluí-lo”. O segundo é fechamento, é fronteira, é uma ideia a priori, um espaço sem referência a um corpo, definido pela exclusão, é um lugar que fecha em si os entes que o constituem e é, portanto, um lugar onde não há relação, mas confusão de corpos indiferentes num espaço homogêneo. O Estado moderno, segundo Cacciari, produz lugares fechados, transforma o confim em fronteira (não tanto físico-geográficas ou políticos estaduais, mas culturais, econômicas, ecológicas). (cf. M. Cacciari, *op.cit.*, p. 16-20).

E o que essa falsa homogeneidade esquece de observar é que o estrangeiro habita seu lar, invade seu *próprio* e o destitui de propriedade.

Em definitiva, a iniciativa colonizadora *ainda* não teria sido suficiente para criar uma civilização; na Patagônia, a tradição e a vida natural *ainda* se impunham sobre a vida civil de modo confuso e entorpecedor:

Se olvida uno lo que es, para qué está allí. Los esquemas de la civilización están semiborrados de la mente; prima en uno la vida animal, agradable, casi tibia, con sus llanuras que se entran por los ojos y el lago que es un pedazo de noche estrellada caído bajo el sol, y al cual el sol no consigue quitarle ni un tono de su profundo azulado sombrío.⁴⁹

Pode-se dizer que, nas crônicas de Arlt, a paisagem patagônica *ainda* não seria História, ou estaria na “infância da História”. Isso se tomarmos as *Lições de Filosofia da História Universal* (1822-1831) de Hegel, comentadas por Ortega y Gasset em março de 1928,⁵⁰ em *El espectador*,⁵¹ segundo as quais a história é um processo lógico de evolução e progresso para o autoconhecimento do Espírito universal. A história não começa enquanto não entra em cena o homem espiritual, portanto, o Espírito consciente de si mesmo, cujo principal sintoma seria a existência de um Estado.⁵² Não há História antes do Estado, há apenas pré-história, que se ocupa da natureza, dos “povos primitivos”, da “vida irracional”.⁵³ A pré-história de Hegel nos fala do homem natural, dos

⁴⁹ R. Arlt, “Tranco lento hacia las casas”, *El Mundo*, 31/01/1934, em: PV, p. 84.

⁵⁰ Também retomadas e criticadas por Lezama Lima, em *A expressão americana*, 1957.

⁵¹ *El Espectador* foi um jornal escrito e editado na Espanha por Ortega y Gasset, entre os anos 1916 e 1934.

⁵² “La prehistoria goza en el pensamiento hegeliano de un valor sustantivo. No es, simplemente, la madrugada oscura de la historia, su primer capítulo tenebroso o lívido. Es francamente no-historia, ante-historia. La historia, hemos visto, no comienza mientras no entra en escena el hombre espiritual; por tanto, el Espíritu, consciente de sí mismo, con una conciencia muy tosca de sí, pero atento ya a sí. El síntoma de esto, para Hegel, es la existencia de un Estado”. (Ortega y Gasset, “Hegel y América”, *El espectador*, 2005, p. 134).

⁵³ “Pasado, en Hegel, son sólo aquellos pueblos que formaron claramente un Estado. La vida pre-estatal es irracional, y Hegel, en su racionalización de la historia, no llega a la generosidad de salvarla y justificarla toda. Es aún demasiado ‘racionalista’. Antes del Estado no hay historia, sino sólo prehistoria, la cual se ocupa del hombre naturaleza, sin auténtico pasado,

“povos selvagens” que vivem prisioneiros da natureza e que ainda não têm História. E é na pré-história que se fermenta o humano, é nessa geografia em que o pré-humano se mistura com os animais e com a paisagem que o homem será forjado.

É justamente na pré-história, na geografia, que Hegel situa o continente americano, na natureza que ainda não se tornou história, que não fortaleceu seu Estado e no qual prima o selvagem. Esta localização não surpreende a Ortega y Gasset; o que o tranquiliza é que a natureza seria, por definição, aquilo que “ainda não é o que vai ser ou o que pode ser”. Não haveria problema em situar a América fora da história, como “mera” geografia ou “pura” natureza, pois esta guardaria em si aquilo que ainda pode vir a ser, o Espírito que ainda se formará.

En el capítulo geográfico de sus *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal* es donde paradójicamente hallamos instalada a América. Después de todo, no es sorprendente. Si decimos de ella que es un futuro, decimos que aún no es lo que va ser y puede ser. Ahora bien: esto es precisamente la Naturaleza. Como para Hegel sólo es verdaderamente el Espíritu, la realidad de la Naturaleza consiste en algo que va a ser Espíritu, pero que aún no lo es. Así se explica que hallemos alojado el futuro en el absoluto pretérito de la Prehistoria natural, la Geografía.⁵⁴

É nesse sentido que Hegel veria no americano a imaturidade. Um continente que viria a entrar na história com o correr do tempo, mas que naquele momento seria um “ainda não”, uma “madrugada de humanidade”.⁵⁵ E enquanto pré-história, natureza, seria puro tédio e repetição. Segundo Hegel, na natureza não ocorre nada, pois ocorre sempre a mesma coisa. Somente passa a haver evolução quando o Espírito começa, quando o Estado aparece e a história se abre.

como no lo tienen los átomos. Los pueblos primitivos, continentes enteros, no entran en la historia”. (Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 133).

⁵⁴ Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 137.

⁵⁵ “Hemos visto que las civilizaciones indianas eran para Hegel formas de vida antihistóricas y pertenecían a la Prehistoria, la Geografía, como la planta y la fiera. Por esta razón le parece todo el continente un ‘todavía no’, una madrugada de humanidad”. (Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 141).

En la naturaleza, la variación es pura repetición. Por eso – dice Hegel – la naturaleza es aburrida. ‘No pasa nada nuevo bajo el sol natural’. Sólo hay evolución cuando el Espíritu comienza. Entonces ya no hay más que evolución, y empiezan a pasar cosas siempre nuevas. En el tiempo espiritual de la historia no hay dos días iguales. [...] La historia es el liberarse de la repetición y del aburrimiento.⁵⁶

Sintomaticamente, relatando sua viagem com destino ao *Nahuel Huapí*, o cronista Roberto Arlt anota, sob o ritmo monótono do trem: “El paisaje, si se puede llamar así, es una llanura aburrida”. As matas de arbustos se expandem ininterruptamente por centenas y centenas de léguas. Por vezes, aparecem variações que se esforçam por quebrar a “monotonia insuportável da viagem”. Depois de uma descida para esticar as pernas, retorna ao trem e escreve: “Otra vez en el tren. Resuelvo no mirar por la ventanilla. Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo como enemigo personal. Es un inaguantable latero, que siempre dice la misma cosa.”⁵⁷

Sob uma perspectiva hegeliana, introduzir a variação na paisagem-natureza seria torná-la História, cultivar o Espírito, criar o Estado. É uma maneira de ler as reivindicações de intervenção estatal no território patagônico, que se vinculam, por sua vez, com a estupefação do cronista em terras cariocas, onde encontra uma forma de semicivilização, a geografia em seu devir história que ainda conserva a “selvageria” de seu povo. O que se relaciona também com os imperativos de “civilizar” o *gaucho*, de fazê-lo vestir trajes de cidadão e amadurecer como “homem”.

Entretanto, se nos deslocarmos ao longo de textos de Arlt, veremos que seus personagens não terminam nunca de se alinhar em seus ternos e gravatas. Erdosain, protagonista do romance *Los siete locos* (1929), funcionário de uma empresa açucareira, é “o homem das botas gastas, da gravata esfiapada, do terno cheio de manchas”;⁵⁸ Rigoletto, personagem do conto “*El jorobadito*” (1933), é um homem corcunda, de feições mal feitas, de aparência repugnante que, por mais que vista uma gravata que não se desalinha e um par de botas novas, não deixará de ser um intruso na sala de estar de uma família pequeno-

⁵⁶ Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 135.

⁵⁷ R. Arlt, “Hasta donde termina el riel”, *El Mundo*, 15/01/1934, em: *PV*, p. 52-3.

⁵⁸ R. Arlt, *Os sete loucos & Os lança-chamas*, 2000, p. 32.

burguesa.⁵⁹ Nas crônicas do escritor, o que se expõem diariamente são justamente imagens que maculam o ideal indumentário do cidadão ilustrado. A ele se opõem múltiplas expressões daqueles que estão justamente fora do modelo liberal burguês, desde o afamado personagem Carlitos, que ao homenagear o vagabundo em calças rasgadas cria uma tensão com as expectativas de uma sociedade produtiva, até as feras mais desumanas de que se pode ter notícia com sua atitude delitativa anti-cidadã, passando por indolentes *esgunfiados*, preguiçosos que se entregam às delícias do ócio nos cafés de esquina.

O narrador das *aguafuertes porteñas* não teme enfrentar, com um olhar estrangeiro, as questões mais temidas e intoleráveis de seu tempo,⁶⁰ exibindo-as como intrusas nas páginas de *El Mundo* e apresentando a seus leitores uma cidade por vezes desconhecida. Os *exhomens* expostos nas crônicas de Arlt entram em conflito com o alinhamento dos novos modelos de ternos para jovens cidadãos. Enquanto os anúncios publicitários desafiam os consumidores a adaptar sua economia doméstica às exigências da moda, preparando-se para comprar novos ternos de verão para seus filhos,⁶¹ a água-forte de Arlt expõe o patetismo dos ternos de confecção produzidos em série para travestir de modernidade os vagabundos que frequentam os mercados decadentes da cidade de Buenos Aires: “Sobre aparatos increíbles inclinan sus caras congestionadas vagos con traje de confección y botines amarillos y gorra que aún conserva el aserrín del estante del comercio donde fuera comprada”.⁶²

A crônica intrusa de Arlt provoca um violento estranhamento ao estampar o *ex*, o fora do modelo, como as feridas expostas de um processo civilizatório que não chega a seu termo, como as fendas abertas por onde vaza a racionalidade da senda linear que se pode entrever nas notas de viagem do mesmo cronista.

⁵⁹ “-Este reloj pulsera me cuesta veinticinco pesos...; esta corbata es inarrugable y me cuesta ocho pesos... ¿ve estos botines, treinta y dos pesos, caballero. ¿Puede alguien decir que soy un pelafustán? ¡No, señor! ¿No es cierto? - ¡Claro que sí!” (R. Arlt, “El jorobadito”, em: _____. *El jorobadito*, 1997, p. 14).

⁶⁰ J. Derrida discute os diálogos de Platão, “nos quais frequentemente é o Estrangeiro (*ksénos*) quem questiona” e, em *O Político*, é um estrangeiro quem “toma a iniciativa pela questão temida, intolerável mesmo.” (J. Derrida, *op.cit.*, p. 7 e 11).

⁶¹ Em um anúncio publicitário publicado em janeiro de 1929, lê-se: “Ahora usted debe afrontar este nuevo gasto. Tiene que vestir de nuevo a sus niños con ropa de verano y, en los momentos en que vivimos, cada padre de familia debe cuidar más que nunca sus recursos.” (consultado no jornal *El Mundo* de 22/10/1931).

⁶² R. Arlt, “Las cuatro recovas”, *El Mundo*, 17/01/1929, em: *OA*, p. 212.

3. EXTRAIR OS RESÍDUOS

A) *MALA PASADA*: A IRONIA DA HISTÓRIA ESVAZIOU A ASTÚCIA DA RAZÃO?

Siglo veinte, cambalache,
 problemático y febril,
 el que no llora no mama y el que
 no afana
 es un gil.

Enrique Santos Discépolo
 “Cambalache”

As cenas dos *desastres da guerra* de Goya são, certamente, emblemáticas para perceber a abertura de fendas por onde vaza a racionalidade do movimento histórico. Inspirados na catastrófica chegada das tropas de Napoleão Bonaparte à Espanha em 1808, os desastres expõem a perplexidade diante da violência desencadeada pela hostilidade dos hóspedes que supostamente engendravam os sonhos da razão ilustrada e portavam as promessas libertárias de um Estado que viria a soterrar o barbarismo da Inquisição Espanhola. Ao contrário da tão afamada confiança de Goya na “supremacia da Razão” que, segundo López-Rey, nunca o teria abandonado,¹ essas gravuras exibem o assombro frente à insensatez da Razão, cujo espetáculo de abertura em terras espanholas se apresentava à altura dos grandes suplícios inquisitórios.

Logo na segunda lâmina da série, “Con razón o sin ella” (ilustração 17), imprime-se a primeira estupefação, impondo a pergunta: era para isto que se aguardava a chegada do “estrangeiro redentor”? Entre as lâminas seguintes se encontrarão diversas vezes as inscrições repetitivas que expressam a paralisia da palavra diante do horror daquela guerra: “Lo mismo”, “Será lo mismo”, “Tanto y más”, “Lo mismo en otras partes”. A razão havia perdido sua lógica, não parecia haver argumentos para explicar tamanha insensatez. O discurso racional da Ilustração se esvaziava e o lugar da palavra restava vago e em vão.

¹ “La confianza en la supremacia de la razón nunca abandonó a Goya, ni siquiera en sus últimos años [...] Incluso en aquellas de sus obras en que aflora la realidad romántica, hay siempre una referencia, más o menos explícita, a la razón dominadora.” (J. López-Rey, *op.cit.*, p. 33).



Se não havia o que dizer, havia o que apresentar: pôr-se à presença do assombro de que “estamos expostos ao risco de já não poder compreender ou interpretar a nós mesmos”² e de que pode não haver sentido no sentido proposto. Com a abertura a essa percepção, as águas-fortes imprimem, ou *exprimem*, o estorrecimento nos olhares cadavéricos dos que, na batalha, clamam por sua vida, ou daqueles que reúnem as últimas forças para matar. Mas, na maior parte dos casos, não há olhares que nos olhem, não há como encarar, olho no olho, esse retrato da morte de um ideal, de uma verdade que anunciava um único sentido linear. Na lâmina 26, “No se puede mirar” (ilustração 18), alguns dos suplicantes cobrem os olhos com as mãos, outros os fecham, outros escondem o rosto.

² Jean-Luc Nancy, *El olvido de la filosofía*, 2003, p. 72; tradução minha.



Quem não pode olhar? O espectador não pode ver o horror, mas as vítimas das baionetas apontadas tampouco podem direcionar-lhes o olhar, talvez pela vergonha daquele fracasso. Não podemos ver a impotência daquele que grava a cena no metal, daqueles que se ajoelham diante da morte, ou não podemos nos enfrentar com nossa própria impotência?³

As cenas de brutalidade se incrementam e a incompreensão beira o insuportável; as lâminas 32 e 33 explodem em perguntas irrespondíveis: “Por qué?”, “Qué hay que hacer más?”. Os requintes de crueldade se exibem em seus excessos e as violentas mutilações levadas a cabo nos combates banham de sangue as tão aguardadas promessas

³ Robert Hughes analisa o quadro *Bandido desnudando a uma mujer* ou *Asalto de bandidos II* (1808-1812) e pergunta: “Por que essa imagem é tão perturbadora? Não meramente porque exhibe o prelúdio de um estupro. Havia séculos que artistas europeus vinham produzindo imagens como essa. Era um ‘tema’ normal.” Mas o peculiar dessa imagem seria que, ao invés de mostrar a vítima com o olhar fixo sobre os espectadores, como pedindo ajuda, estabelece uma relação diferente entre vítima e espectador: “A bela mulher, esguia e indefesa, esconde o rosto: dela só aparece o corpo inteiro, reduzido ao anonimato, um puro objeto sexual. E de quem seu rosto está escondido? De nós. Qual o olhar que ela teme? O nosso. Ela não quer que nós vejamos a cena. Ela está ferida pela vergonha diante de nosso olhar fixo. [...] É uma acusação terrível da cumplicidade do espectador, transmitida da maneira mais simples imaginável. ‘No se puede mirar’, Goya escreveria abaixo de um grupo de assassinos (também numa caverna) nos *Desastres de la Guerra*: ‘Não podemos olhar’.” (Robert Hughes, *Goya*, 2007, pp. 263-264).

liberais de modernidade. A violência está não apenas no sabre empunhado e pronto para partir o inimigo ao meio, mas na abertura de outra cicatriz, esta no progresso e nas esperanças nele depositadas. Como diz Starobinski, “uma inversão maléfica substituiu a luz pelas trevas. A esperança foi traída: a história, que parecia progredir no sentido da liberdade, perde seu eixo e se torna uma cena insensata”.⁴

Abrir a percepção para a insensatez da racionalidade do mundo é um gesto que atravessa os *desastres* de Goya e que se pode pensar como a “atitude filosófica” de que fala Nancy no “assombro”, qual seja, a de acolher o espanto diante do que acontece, de ser capaz de enfrentar o risco de que o sentido perca seu sentido. Em outras palavras, encarar o pensamento não como algo que dá sentido, mas como algo que se abre aos sentidos.⁵ Uma atitude que faz sentir o peso daquilo que pesa, que não teme experimentar o peso do esgotamento do Ocidente e de sua tradição filosófica obstinada pelo sentido fechado como significação:

Desde su fundación, el asombro es la virtud propia de la filosofía. Asombrarse, hoy día, no es otra cosa que asombrarse ante esta resistencia y esta insistencia de nuestra extraña comunidad en el sentido, en la exposición al sentido. Esto no define ciertamente “una filosofía”, si es que, al menos, todavía es “una filosofía” lo que hay que ponerse a buscar. Define, más bien, la actitud y el acto filosóficos, que olvidamos, a partir de ahora, cuando queremos volver a una significación del mundo: acoger el asombro ante lo que se presenta. Esta acogida produce el pensamiento. El pensamiento no da sentido, sino que experimenta la exigencia de sentido, *nos* experimenta, deja que hable esta exigencia, nos deja hablar. Si “pensar” significa “pesar”, es, antes que nada, en el sentido de *dejar que pese* lo que pesa, de experimentar hoy día el peso de Occidente llegado a destino, de dejarle que pese por todo el peso de su agotamiento

⁴ Starobinski, *op.cit.*, p. 129.

⁵ Nancy distingue o sentido como significação fechada e o sentido como faculdade de percepção. Sugere que a atitude filosófica seja a abertura aos sentidos, à capacidade de receber e acolher os sentidos, de ser passível a eles; ao contrário de ser servil à significação. “Esto no es ser capaz del sentido, como si se tratara de inventar o fabricar nuevas verdades. (Porque la verdad nunca es nueva, es siempre *de nuevo la misma*, idéntica a esto que viene a bordear, desbordar y tropezar con la significación.) Pero es ser capaz de recibir el choque del sentido”. (Nancy, *op.cit.*, p. 78).

y de su aventura de sentido. [...] Quedar expuesto, hoy día, al límite del ‘hombre’, de ‘Occidente’, de la ‘historia’, de la ‘filosofía’. Algo que no tiene nada que ver con una contemplación beata, pues es un conjunto difícil, complejo, delicado, de decisiones, actos, posiciones, gestos de pensamiento y de escritura. Es lo que hace sentir el peso: nada que ver con la recombinación y el comentario más o meno azaroso de las significaciones. Todo que ver con lo que, se quiera o no, arroja la significación, a cuerpo descubierto, a su límite.⁶

Segundo Nancy, o sentido como significação fechada pela ideologia humanista informa em grande medida a tradição filosófica ocidental e o convite a que ele faz é o de liberá-la dessa clausura, com o qual propõe o “olvido da filosofia” ou, desta filosofia obstinada pelo sentido (entendido como a direção que conduz o movimento da realidade que, por sua vez, comportaria uma ordem e seria ordenada pela razão).⁷ A filosofia que abandona a obstinação pelo sentido se deixa surpreender pelos limites da significação e se abre à possibilidade de não conseguir dar respostas definitivas, de não ser capaz de estabelecer uma verdade absoluta.

É nessa abertura que se podem ver as “figuras do espanto” nas gravuras de Goya. Os corpos mutilados, decepados, amarrados, empalados nos troncos de árvores nas imagens de “Esto es peor” (Ilustração 19) e “Grande hazaña! Con muertos” (Ilustração 20). Figuras pavorosas que expressam a decepção e o fracasso diante da violência desmedida acarreada com o avanço da razão ilustrada. Cenas inexplicáveis que expõem a tensão entre a retidão do que “deve ser” e a tortuosidade do que “termina sendo”.⁸

⁶ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 74-5.

⁷ Pode-se compreender um pouco melhor esta reflexão a partir da lógica da crise e do retorno: se a ideologia humanista coloca que a realidade comporta uma ordem, que a razão ordena o real e que o movimento de ordenamento se dá perseguindo um sentido determinado, a lógica da crise vem dizer que em algum ponto dessa linha perdeu-se a retidão. Onde foi que perdemos a linha do sentido? Seria preciso voltar a esse ponto para recobrar o caminho das pedras. A crítica de Nancy é justamente a essa “lógica da marcha para a frente”, apontando que o sentido nunca se realiza, seu sentido é seu próprio deslocamento: “La presencia del sentido abre instantáneamente la perspectiva indefinida o infinita de su proyección en otra parte”. (Nancy, *op.cit.*, p. 32).

⁸ Carlos Capela compara esses “signos da bestificação dos homens” - os espantalhos ou as “figuras do espanto” - nas gravuras de Goya com os que aparecem em *Os Serões* (1902), de Euclides da Cunha; a partir do qual se poderia destacar a “atitude filosófica” de ambos, que não



Nas crônicas de Arlt, os *exhomens* aparecerão, a seu modo, como os espantalhos, os signos de bestificação do homem que abrem a percepção para a “falta de sentido” do sentido histórico positivista. Vão se configurar como manifestações do assombro de um narrador perpassado pelo risco da incompreensão e pelo temor da ausência de respostas. Ao deixar pesar aquilo que pesa naqueles anos da

se esquivam do inexplicável, que exibem a surpresa e o espanto frente às coisas e eventos não compreendidos. Segundo Capela, “Euclides da Cunha procura não dar as costas para o não-compreendido e não-comprometido, e tampouco para o insolúvel. Sua atitude frente à ciência é ilustrativa. [...] A percepção da insuficiência do já-dado e do já-dito exige do escritor uma resposta deslocada e deslocante. [...] O trabalho realizado, posto que concernente à esfera da interpretação, do desvio e da errância, é antes de tudo criativo. Daí os acentos postos no inesperado, em aspectos surpreendentes e espantosos que o narrador não se furta de registrar. Passagens em que assomam perplexidades, quando inconsistência e incontinência de homens, coisas e eventos irrompem.” (Carlos E. Capela, “Espantalhos e afins”, 2007, p. 95).

modernidade portenha, o cronista irá exprimir o espanto, o cansaço, o esgotamento de certezas.

Pouco depois da polêmica entre Arlt e Guioldi em *Bandera Roja*, quando o primeiro era acusado de defender uma “teoria das minorias seletas”, segundo a qual o intelectual teria a capacidade de conduzir as massas, o cronista visita a localidade de *Avellaneda* onde encontra um grupo de grevistas de um frigorífico em vias de desativação. A reportagem, publicada na revista *Actualidad*, revela muito menos essa convicção do que a perplexidade e a dúvida sobre sua própria capacidade de agir. Diante dos grevistas e sua condição de vida, Arlt se declara atônito e incapaz:

¿Qué es un cronista? Un señor que anda bien vestido, conversa de literatura, tiene sus éxitos entre gente bien vestida, y cree que el límite del universo se limita a cuatro rayas que abarcan un perímetro de ciudad construida de acuerdo a hermosas leyes de arquitectura.

El cronista está mareado. Tiene la impresión de que se ha metido en una cárcel. Esos hombres que le hablan son prisioneros, estas lituanas son prisioneras. Cierto es que el sol entra por la ventana, que el cigarrillo humea entre sus dedos, cierto que él no necesita preocuparse de esos problemas, él no tiene que cargar bultos, ni andar descalzo en un saladero, ni cargar fardos de carne de 70 kilos. No. Él gana en una hora de escribir pavadas, lo que estos hombres ganan en un día de correr bajo el control de un reloj, y los gritos de un capataz defendido por los máusers de la policía del frigorífico, y los otros máusers de la policía del estado.

Y el cronista se dice:

- ¿A qué he venido? ¡Esto es peor que una cárcel!
¡Y ellos aguantan! ... Y si no aguantan, policía,
periódicos, todos gritan a coro:

“Son hombres de ideas subversivas”.

El cronista chupa su mate y piensa:

- Me he venido con este magnífico sobretodo a ver a esta gente sin trabajo. [...]⁹

⁹ R. Arlt, “Entre los huelguistas de Avellaneda”, *Actualidad*, 4/06/1932, p. 19.

Sua impotência beira o desespero e se torna vergonhosa. O que poderia fazer um cronista que não conhece mais que um circuito privilegiado da cidade? Não pode mais que olhar e contar; não possui mais alento que o de sua escritura, está cansado, *esgunfiado* a mais não poder. Não pode dar mais que seu assombro, pois seu magnífico sobretudo paramenta um corpo atordoado e esvaziado.

O abalo das certezas nas crônicas de Arlt não é, vale dizer, um processo cronológico, mas faz parte do jogo de ambivalências e “antagonismos insuportáveis”¹⁰ que caracteriza sua escritura. Em “Para qué sirve el progreso?”, os monumentos da civilização utilizados anos depois para enaltecer a “falta de produtividade” do *gaucho*, como os trilhos de trem que ele não teria ajudado a colocar, os postes telegráficos que não teria contribuído para levantar ou as usinas que não construiu, eram, em 1929, apresentados como marcas abomináveis de uma civilização que optava pelo primado da técnica, pela opressão do tempo do relógio, numa rotina de repetição incessante, insensata e insana:

Y es que llega un momento en que las palabras asumen el carácter de moda; no interpretan un sentir sino un estado colectivo, quiero decir, un estado de estupidez colectiva.

Veamos esta palabrita Progreso.

De veinte años a esta parte hemos progresado bestialmente. En todos los órdenes. [...]

Hemos progresado. No hay zanahoria que no esté dispuesto a demostrárselo. Hemos progresado.

Es maravilloso. Nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en un subterráneo; salimos después de viajar entre luz eléctrica; respiramos dos minutos el aire de la calle en la superficie, nos metemos en un subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía, salimos, prensados, entre luces eléctricas, comemos con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfundamos nuevamente en un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar

¹⁰ H. González (*op.cit.*, p. 111) fala da ambiguidade, da “irremissível simultaneidade”, dos “antagonismos insuportáveis” que caracterizam a “loucura” da escritura de Arlt.

con luz artificial, salimos y es de noche, viajamos entre luz eléctrica, entramos a un departamento, o a la pieza de un departamentito, a respirar aire cúbicamente calculado por un arquitecto, respiramos a medida, dormimos con metro, nos despertamos automáticamente; [...]

¿Para qué?

Puede usted decirme, querido señor, ¿para qué sirve este maldito progreso? Sea sincero. ¿Para qué le sirve este progreso a usted, a su mujer y a sus hijos? ¿Para qué le sirve a la sociedad?¹¹

Esta mesma crônica pode ser enfrentada ao ensaio publicado por Arlt em 1920, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, em que, assim como na série de denúncias às adivinhas (1934), faz um chamado à força pública acusando os cultos esotéricos de farsantes e recorre ao cientificismo para explicar os fenômenos extra-sensoriais que ali se observam sem, entretanto, deixar de revelar certo fascínio literário pelo ocultismo. Se, por um lado, o narrador das *ciências ocultas* se arma de um cientificismo materialista para explicar crenças místicas oriundas do Oriente e criticar sua propagação nociva para as futuras gerações, por outro lado, o narrador de “¿Para qué sirve el progreso?” fará pouco caso da ciência e de seus benefícios para o progresso da humanidade.

No ensaio de 1920, as crenças ocultistas se apresentam como vãs especulações metafísicas, baseadas em afirmações que a razão não pode admitir, e o apego ao misticismo aparece como um retorno ao nebuloso e arcaico, onde se gesta uma futura e delicada degeneração da ordem coletiva. Num ímpeto evolucionista, o texto conclui:

Nuestro siglo y los venideros, más que vanas especulaciones metafísicas, más que inútiles conocimientos del “más allá”, nuestro siglo, necesita hombres exponentes de una evolución cuyo fin debe consistir, como ha dicho Saint Simon, “en la perfección del orden social”.¹²

¹¹ R. Arlt, “¿Para qué sirve el progreso?”, *El Mundo*, 23/11/1929, em: OA, p. 577-579.

¹² R. Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, em: NA, p. 141.

Quase dez anos depois, a crônica expõe um cansaço: “Me tienen ya seco con la cuestión del progreso”.¹³ A evolução da civilização é ironizada e o que se extrai da imagem desse progresso degradado é a perplexidade diante daquilo que poderia ter sido, mas não foi: “Cada año nos deterioramos más el estómago, los nervios, el cerebro, y a esto los cien mil zanahorias le llaman progreso”.¹⁴ E a ciência, outrora um porto seguro para aquele que quisesse se refugiar do misticismo ocultista, advém agora como o remanescente supérfluo de um projeto fracassado: “Los antiguos creían que la ciencia podía hacer feliz al hombre. ¡Qué curioso! Nosotros tenemos, con la ciencia en nuestras manos, que admitir lo siguiente: lo que hace feliz al hombre es la ignorancia. El resto, es música celestial...”.¹⁵

Nessa galeria de insensatezes, ou de *disparates*, entra também a figura de “El facineroso”, o *gaucho* que saiu do campo para descalçar as botas e trocar as *bombachas* pelo terno e gravata, e que, em vez de *devir* cidadão, passou a habitar como um intruso os extramuros da capital portenha e se esgotou em tentativas vãs de se adaptar ao universo do subemprego, terminando, em pouco tempo, como um delinquente, um *excidadão* morto em um assalto, “apodrecido pela civilização”:

Lo pudrió la civilización

Él debía haber estado toda la vida en el campo, no haber salido de una estancia situada a trescientas leguas de Buenos Aires, pero la fatalidad le hizo orillar Mataderos. Luego conoció las fábricas de Avellaneda y Boca; tuvo su carrito, laburó de transportero, se complicó de la forma más estúpida en un robo, y cuando quiso acordarse, tuvo el manyamiento encima y un prontuario a la cola. Y el alma se le agrió.¹⁶

Entre os “apodrecidos pela civilização” estarão muitos dos *exhomens* enfurecidos de Arlt, aqueles que reagem à expropriação de suas condições de existência com atos delitivos. A condição *ex* desses delinquentes se faz evidente: estão, por definição, fora da lei, contrariam seus preceitos, infringem os padrões de moral e boa conduta. E, uma vez configurada a contravenção, são julgados e condenados pelos

¹³ R. Arlt, “¿Para qué sirve el progreso”, *op.cit.*, p. 577.

¹⁴ R. Arlt, *op.cit.*, p. 579.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ R. Arlt, “El facineroso”, *El Mundo*, 23/01/1929, em: *ED*, p. 17.

mecanismos e instâncias legais, deixando de ser “protegidos” para ser banidos por eles e, assim, se juntar aos trapos e farrapos como vidas expurgadas do corpo coletivo de cidadãos. É bom lembrar que cabe à lei a prerrogativa de “limpar” a sociedade a ela submetida, de modo que todo e qualquer elemento considerado patogênico deverá ser isolado, exilado, para garantir a imunização¹⁷ de seus compatriotas. O delinquente será duplamente *ex*: (auto) expatriado das normativas da vida coletiva e expropriado de sua liberdade, perdendo um dos principais atributos garantidos ao cidadão no Estado de Direito.

Personagens que, como “as feras” cruéis e impiedosas do conto homônimo (Arlt, 1928), estão afundados num “socavão de infra-humanidade”; são homens que, segundo Carlos Correas, morreram para sua própria humanização (entendendo o mundo “formalmente” humano como algo ao qual se transcende pela profissão e pela disciplina), homens que mergulharam na subumanidade, na “abjeção da pura imanência”, ou seja, vidas que assumiram uma condição bestial e destruíram o homem latente que haveria em si mesmas.¹⁸

O ato delitivo, ou a “prática da maldade”, como dirá Oscar Masotta, dará um alento soberano a esses *ex*homens, que encontrarão através dele o meio de se impor na vida coletiva, *ex*-pondo-se a ela.¹⁹ Masotta diz que: “el hombre de Arlt encuentra en la práctica de la maldad un hálito de soberanía, la convicción de que es posible pasar a la trascendencia a través de él”.²⁰ Transcendência que se entende aqui como meio de incorporação a um mundo “formalmente humano”, mas que ocorre justamente pela contraposição a esse mundo e à própria “condição humana” que é nele forjada.²¹ O mundo formalmente humano

¹⁷ Para uma reflexão sobre o conceito de imunização, ver: Roberto Espósito, *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Tradução de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

¹⁸ Ver C. Correas, *Arlt literato*, 1995, p. 29-30. O conceito de imanência de Correas difere das reflexões de Deleuze em “L’immanence: une vie...” (1995), lidas por Agamben em “A imanência absoluta” (2000), onde a vida como imanência absoluta é pura potência, coincidente com o desejo de conservar o próprio ser, um movimento imanente a si mesmo, algo que não pode ser atribuído a um sujeito ou objeto. Para Correas, a imanência pareceria ser uma atribuição do sujeito que se opõe à sua transcendência na sociedade, movimento pelo qual este sujeito se constitui como homem/cidadão.

¹⁹ Uma possível definição para o “ser soberano” é dada por Carl Schmitt: é “aquele que tem o poder legítimo de proclamar o estado de exceção e de suspender, de tal modo, a validade do ordenamento jurídico”. Segundo Agamben, o paradoxo do soberano é que se inscreve na lei colocando-se fora dela (Cf. Agamben, “Bataille e o paradoxo da soberania”, 2005, p. 92).

²⁰ O. Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, 1998, p. 43.

²¹ Como Erdosain, em *Los siete locos*, que se sente fora do *ser*, que não é um “homem”, e que deseja fazer algo para afirmar sua existência, cometer um crime para voltar a *ser*: “Eu próprio estou deslocado, não sou o que sou e, no entanto, preciso fazer algo para ter consciência de

seria a “vida civilizada”, aquela que transforma o homem em cidadão de um Estado. E a negação de se integrar a ele se expressa no *ex*homem de Arlt na assunção da delinquência como ato soberano através do qual assume a condição de fera e mergulha na abjeção inumana. Segundo Correas, esse processo culmina com a morte desses homens-fera para sua própria humanização (civilização):

Se admitirá, sin duda, que la profesión y la disciplina externa son el acceso a un mundo *formalmente* humano, puesto que se reviste de una racionalidad inmediata; y se admitirá también que ese mundo humano es un trabajo; hacerlo es a la vez hacer al hombre y reiterar sin pausa la profundización de lo humano. Pero si la desdicha, la enfermedad, el fracaso, la impotencia venida del terror, o el gran miedo ontológico a la libertad y a la contingencia acorralan a un hombre y lo apartan de la tarea angustiosa de trascenderse en la realización de la humanidad, ese hombre *puede* morir para su propia humanización y convertirse en un sobreviviente a la muerte del hombre en él; en otros términos, se ha hundido en la infrahumanidad, en la abyección de la pura inmanencia.²²

O caráter bestial das personagens do conto se expressa, por exemplo, na violência da cena que narra o deleite de uma das feras, Cipriano, que sorri com a “ingenuidade de um monstro jovial” ao lembrar algumas atrocidades que cometera:

Y más dulzura bondadosa encierra su sonrisa, al rememorar los menores que violó, dramas de leonera, un chico maniatado por cinco ladrones que le apretaban contra el suelo tapándole la boca,

minha existência, para afirmá-la. Isso mesmo, para afirmá-la. Porque eu sou como um morto. [...] Para todos sou a negação da vida. Sou algo assim como o não ser. Um homem não é como ação, logo não existe. Ou existe, apesar de não ser? É e não é. Aí estão esses homens. [...] E quando me digo todas essas coisas não estou triste, mas minha alma fica em silêncio, a cabeça no vazio. Então, depois desse silêncio e vazio me sobe, desde o coração, a curiosidade do assassinato. Isso mesmo. Não estou louco, já que sei pensar, raciocinar. Sobe-me a curiosidade do assassinato, curiosidade que deve ser minha última tristeza, a tristeza da curiosidade. Ou o demônio da curiosidade. Ver como sou através de um crime. Isso, isso mesmo. Ver como se comporta minha consciência e minha sensibilidade na ação de um crime.” (R. Arlt, *Os sete loucos*, 2000, p. 65-66).

²² C. Correas, *op.cit.*, p. 29.

luego ese grito de entraña rota que sacude como una descarga de voltaje el cuerpo sujetado...y la fila de hombres, que con los pantalones sostenidos con una mano, aguardan turno, mientras que el cuerpo del niño perforado por un dolor terrible se arquea y luego cae exánime.²³

Ex-por-se à lei, colocar-se para fora dela, suspendê-la como normativa da vida, seria um modo de recobrar algo de autonomia em um cotidiano enfadonho e repetitivo. É em busca de alguma compensação para a insipidez do dia-a-dia que o cronista de “Conversaciones de ladrones” irá se embrenhar nos círculos do *bajo fondo* e recolher as “magníficas histórias” que animam a mesa do café onde se reúne um grupo de “senhores que trabalham como ladrões”. Tão entediado como a canalha ali reunida e, pode-se supor, como o leitor, o narrador busca nesses relatos um alento, uma aventura, uma contravenção que o tire do marasmo: “a veces, cuando estoy aburrido, y me acuerdo de que en un café que conozco se reúnen algunos señores que trabajan de ladrones, me encamino hacia allí para escuchar historias interesantes”.²⁴

Parece haver um encantamento com esses bandoleiros que resistem à subordinação e que se impõem pela violação das normas. Algo como ocorre nas glosas de González Tuñón mencionadas por Sylvia Saïtta em seu estudo sobre o jornal *Crítica*, onde o delito e a prostituição se colocariam como alternativas válidas diante do mundo do trabalho que se apresenta como sinônimo de exploração e miséria e da militância política que se julga uma saída risível.²⁵

E é assim que se entorta a linha do *devoir* cidadão - honrado trabalhador – que se deforma nos traços de grandes delinquentes, perversos, turbulentos e azedos. Supostamente corrompidos ou azedados

²³ R. Arlt, “Las fieras”. Em: _____. *Cuentos completos*, 1996, p. 59-60.

²⁴ R. Arlt, “Conversaciones de ladrones”, *El Mundo*, 21/01/1930, em: *OA*, p. 156.

²⁵ Cf. S. Saïtta, *Regueros de tinta*, 1998, p. 107. E, sem ir muito mais longe, é bom lembrar que o modelo *Crítica* de jornalismo, que fez do crime um de seus principais eixos temáticos, serviu de inspiração para *El Mundo*, embora este último tenha procurado criar seu próprio estilo, afastando-se do sensacionalismo característico das notas policiais apresentadas por seu predecessor. Mas os dois jornais, assim como vários outros na mesma época, incorporaram seções e colunas policiais - muitas vezes mais literárias que informativas -, motivados por um processo de ampliação do público leitor e de construção literária da metrópole moderna, na qual se deveriam incluir as zonas suburbanas e decadentes, de modo que a miséria, a delinquência e a prostituição surgem como espetáculo jornalístico. Há exemplos de crônicas policiais esparsas em todo o período em que Arlt trabalhou em *El Mundo*, algumas das quais foram reunidas na edição organizada por S. Saïtta e intitulada *Escuela de delincuencia*; o escritor também publicou contos policiais como os reunidos em *Un argentino entre gangsters: Cuentos policiales de Roberto Arlt* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994).

por um entorno favorável aos pequenos delitos e a uma escalada na “escola do crime”, onde o verbo trabalhar não passa de uma piada:

Desde purretes empezaron en la mala junta. Después se fueron desgarrando. Primero fue un robito insignificante: dos garrotazos a un turco que vendía medias y puntillas; después vendieron diarios tres días y se dieron cuenta que vender diarios no era soplar y hacer botellas. Largaron el periodismo y comenzaron a lampar carteras en las ferias, a levantar burros en los boliches, y después a vender frascos de agua de colonia que no era colonia ni siquiera agua sucia. Los encanaron una vez; después se juntaron con malandrines mayorcitos, y en una barrida cayeron al cuadro quinto. Salieron con treinta días, o para el Reformatorio, y en el Reformatorio, en vez de reformarse, se hicieron amigos de turros pur-sang, de asesinos en embrión y asaltantes en flor, y ya que Reformatorio y leyes y juez de menores, aprendieron de memoria que el juez puede ser un gil, que el único que merece respecto es el fiscal y el defensor, y ni por broma pensaron en trabajar, que el trabajo no estaba hecho para ellos que tenían sangre e instintos de fieras, a través de tres generaciones de padres degenerados.²⁶

Só restam *exhomens* nessa marcha insensata de progresso, sobram as feras que assumem a condição residual e se tornam soberanamente a escória, que incorporam a inumanidade como meio de recobrar algo de autonomia para sua existência. Abundam “ladrões e desgraçados” como os que caem extenuados todas as noites nas camas repugnantes de hotéis baratos que anunciam “Comodidades para caballeros”; que se deitam e deixam pesar sobre as almofadas infectas todo o seu cansaço inumano. Nessas pocilgas infernais, de corredores empoeirados, refugiam-se os seres “expulsos da sociedade dos homens” e cada um identifica no outro uma fera e uma história suja, turva ou preta. Os quartos dessas pensões se abrem como grandes desertos de solidão: “Y de pronto usted tiene la sensación de que se encuentra en medio del desierto. Un desierto de papel pintado, de tabiques de madera, corredores y ex hombres”.²⁷

²⁶ R. Arlt, “Mala junta”, *El Mundo*, 02/02/1930, em: *OA*, p. 177-178.

²⁷ R. Arlt, “Comodidades para caballeros”, *El Mundo*, 11/01/1930, em: *OA*, p. 581.

Nesse ambiente e entre essas feras, morrer ou matar se tornam banais, qualquer um pode oferecer o espetáculo de seu suicídio, todos estão sujeitos a ser assassinados ou são passíveis de cometer um assassinato. Tanto faz:

Allí, impunemente, se puede asesinar a alguien o suicidarse sin temor de molestar a nadie. Aun cuando cien despiertos escuchen el ruido del balazo, nadie se preocupará del asunto. El que más, o el que menos, está acostumbrado a la idea de cometer un crimen o de quitarse la vida. Y allí, la vida y la muerte son tan poca cosa que nadie irá a molestarse por esa zoncera.²⁸

Nos quartos infestados de ruídos estranhos, ouve-se tudo, até o passo dos fantasmas, “lo único que nunca se ‘oye’ es el estampido de un revólver y el grito de la mujer que recibe un balazo en la cabeza o el desgraciado que ensucia los muros con su masa encefálica”.²⁹ Nessa água-forte intensamente sombreada, em que predomina a escuridão e a densidade da fumaça, os *exhomens* burilados se esfumam diante de nossos olhos, não nos vêem e não se deixam ver, se esvaem, extenuados, pelos lúgubres corredores, antes que possamos traçar deles um contorno preciso.

Embora possam matar ou morrer, indistintamente, o que se expõe com o sarcasmo do narrador arltiano é a *matabilidade* dos *exhomens*. Das imagens apresentadas se desprende um discurso que legitima a vida dessa “corja” como indigna de ser vivida; aquelas vidas que se poderia exterminar “como piolhos”, sem maiores prejuízos para a “civilização”, ou melhor, com o suposto benefício para esta última de estar se livrando das impurezas.³⁰

É esse discurso cortante que se apresenta em “Barranca abajo”, quando o narrador entra a um bar medonho, frequentado pela canalha de costume, e afirma: “Cafetín tenebroso; matices de todas las bellaquerías en las jetas de los concurrentes. Pensamiento en cuanto se entra: nada se perdería con barrer con una ametralladora toda esta inmundicia”.³¹

²⁸ R. Arlt, *op.cit.*, p. 580.

²⁹ R. Arlt, *op.cit.*, p. 581.

³⁰ Se, como diz Agamben, o *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos, o *exhomem* que integra essa “corja” estaria sujeito ao poder soberano de qualquer cidadão (Cf. G. Agamben, *Homo Sacer*, 2007, p. 92).

³¹ R. Arlt, “Barranca abajo”, *El Mundo*, 30/12/1929, em: *ED*, p. 58.

A água-forte traz o retrato de uma moça que trabalha como “victrolista-camarera” nessa bodega de baixa categoria. Certa compaixão se imprime no discurso do narrador, que parece se compadecer das moças enganadas pelos patrões, que as contratam, inicialmente, para cuidar do entretenimento musical, mas que terminam ameaçando-as de demissão para que aceitem atender aos frequentadores como garotas de programa. Mas o que se exprime, finalmente, o que se manifesta com mais força é a apreciação cortante sobre as moças e demais *habitués*: são todos imundos e desprezíveis, as garotas são praticamente bestas, que mal sabem ler e escrever e que não serviriam para outra coisa além de lavar pratos ou esfregar o chão: “¿Qué historia tiene esta española, con cara de media bruta, con su vestido de percal y su taza de ex lavaplatos o friega pisos? Porque para otra cosa no sirve”.³² É à ação corrosiva deste discurso que estamos expostos.

Em uma reportagem de Arlt para a revista *Actualidad*, sobre as condições de vida nas fazendas da região de *Bariloche*, o discurso da *matabilidad* se apresenta na voz de um pretense farmacêutico que interrompe o diálogo entre o narrador e uma diretora de escola que expõe a situação miserável das crianças que frequentam a instituição. A diretora conta que os pequenos são todos ladrões, único meio de que disporiam para sobreviver à fome e ao frio, diante do que o comerciante afirma:

- Habría que fusilarlos a todos... Chicos y grandes. Para lo que sirven...
- ¿A quiénes habría que fusilarlos...?
- A toda esa gente de los ranchos. Hace falta un gobierno fuerte. Todos estos chilotes están alcoholizados, sifilíticos, son ladrones... vaya usted a los ranchos... con alguno de confianza... Va a ver en la promiscuidad en que viven... Habría que fusilarlos a todos.³³

O pobrerio dos ranchos pareceria dispor de todas as condições para fazer de sua vida algo inconveniente e supérfluo: não estão domesticados para a vida civilizada, não se enquadram no perfil do pobre honrado e trabalhador; devem, portanto, ser eliminados, varridos numa limpeza que imunizaria a sociedade de suas ervas daninhas. O

³² R. Arlt, *op.cit.*, p. 60.

³³ R. Arlt, “Apuntes fragmentarios de la vida en el Sur”, *Actualidad*, ano III, número 1, 01/05/1934, p. 15.

mesmo discurso, ainda, ao qual estamos expostos no episódio de “Lo cómico: adoración de la casa propia”, em que os “honrados proprietários, elementos de progresso, respeito, honra e civismo”, desinfetam a calçada em frente à sua casa depois que um sapateiro ambulante derrubara, sem querer, uma lata de tinta na calçada, deixando nela uma grande mancha preta. O casal desconsolado que habita a residência passa a esfregar a mancha para desinfetar sua morada e vocifera: a única maneira de evitar que sua propriedade seja maculada é proibir a entrada dos andrajosos e piolhentos que circulam pelas ruas:

- A estos piojosos no debíamos dejarlos entrar al barrio. (Se olvidaba que “el piojoso” había ido a cobrarle una cuenta, o quizá lo recordaba demasiado).

La señora (Beso a Ud. la mano) corroboró con su marido.

- Sí; a todos estos andrajosos no debíamos dejarlos entrar más al barrio. Cuando la calle esté asfaltada, tenemos que prohibirles la entrada.³⁴

O texto não poderia ser mais mordaz, seu sarcasmo relembra a *Modesta proposta* de Jonathan Swift, especialmente quando conclui que a única saída para a preservação intacta da propriedade é vetar seu acesso aos “piolhentos”, aos imundos que podem macular sua assepsia. Há uma ironia comum entre a sugestão de isolamento desses transeuntes ignóbeis e a *modesta proposta* na paródia de Swift, onde o suposto estudioso dos males que atingem a Irlanda demonstra que vender os incômodos filhos de mendigas como alimento para as pessoas “de bem e fortuna” seria a melhor solução para erradicar a pobreza e evitar que as crianças andrajosas ocupassem de modo inconveniente as ruas do reino.³⁵

As provocações impiedosas nas crônicas de Arlt não apenas expõem ao ridículo o discurso da *matabilidade*, mas dão relevo aos *matáveis* que assombram o “possível do homem”; não mais as vidas que *ainda* não teriam sido inscritas nas normativas modernas do trabalho e da produtividade, mas aquelas que renunciaram a elas e desfiguraram o cidadão que estaria por vir. De algum modo, como ocorre na passagem

³⁴ Roberto Arlt, “Lo cómico. Adoración de la casa propia”, *El mundo*, 4/12/1931, em: AP, p. 218.

³⁵ Jonathan Swift, “Modesta proposta para evitar que as crianças dos pobres da Irlanda se tornem um fardo para seus pais ou para seu país, e para torná-las benéficas ao público”, 1729.

dos *Caprichos* para os *Disparates*, o *devir* civilizado resta empalado nos troncos das árvores: o *exhomem* que deveria vir a ser homem, vira besta enfurecida.

Com o qual se pode pensar que a “coleção de resíduos” das águas-fortes goyescas de Arlt resta como uma espécie de arquivo da memória do que poderia ter sido, mas não foi.³⁶ Pensemos, por exemplo, nas imagens do pintor Pedro Figari que, segundo Julio Rinaldini, apreende a singularidade da vida no *rio de la plata*, particularmente na transição das *llanuras* para a cidade, deixando imagens de “outro tempo”, de uma vida que “ainda não havia sido modernizada pelo influxo europeu”.³⁷ Também sobre Figari, dirá Borges que pinta a

³⁶ Um procedimento análogo ao identificado por Carlos Capela n' *Os Sertões*, onde “a figura do espantalho, tal como usada por Euclides da Cunha, ao mesmo tempo traz também em si, ou desperta, uma forma sutil de memória, uma memória do que poderia ter sido, mas não foi, ou, nos termos de Agamben, como ‘recuerdo de lo que no ha sucedido’ e que, desta maneira, resta salvo”. (Capela, *op.cit.*, p. 96). Uma reflexão que entendo a partir da leitura que Agamben faz da fórmula de Bartleby, “I would prefer not to” e da experiência da “contingência absoluta” aberta por ela: uma experiência sem verdade, na qual o possível e o impossível são ambos potencialidades; Bartleby pode fazer ou não fazer, ambos são potencialmente possíveis; mas Agamben pergunta: o que acontece com aquilo que era capaz de ser e não se realiza ou com aquilo que era capaz de não ser e se realiza? Recorre, então, ao *Theodicy*, de Leibniz, onde o personagem Theodorus visita o Palácio dos Destinos, uma grande pirâmide de mundos possíveis que representa o intelecto divino e onde residem as imagens de tudo aquilo que poderia ter sido, mas não foi (aquilo que restou em detrimento da obra divina de criação); é um espaço de contemplação de todos os possíveis mundos que não foram criados. Segundo Agamben, a experiência de Bartleby é conduzida nesse palácio, onde o que pode ser contempla aquilo que poderia ter sido (e é nesse sentido contingência absoluta, pois ambas as potencialidades estão abertas). É nesse espaço de contemplação dos possíveis não realizados que se encontram as “figuras do espanto” de Goya, de Euclides, de Arlt. Indo mais longe, Agamben diz que a “contingência absoluta” só é possível se for questionado o princípio de irrevogabilidade do passado (aquele que diz que não se pode realizar a potencialidade do passado, do que não foi). A fórmula de Bartleby inaugura, assim, o “past contingents”, a necessária verdade da tautologia de Aristóteles que diz que somente é verdadeira a afirmação de que algo vai ocorrer ou não vai ocorrer (“it-will-occur-or-it-will-not-occur”). Uma possibilidade de abertura da potencialidade do passado está em W. Benjamin e sua reflexão sobre a lembrança (“remembrance”): “Remembrance restores possibility to the past, making what happened incomplete and completing what never was. Remembrance is neither what happened nor what did not happen but, rather, their potentialization, their becoming possible once again.” (*apud* Agamben, *op.cit.*, p. 267). A fórmula de Bartleby, escreveu, que decide deixar de copiar, deixar de repetir, deixa de ser criação, potencialidade de ser, para ser “decreation”, abertura das potencialidades do que não foi, ocupando uma zona de indistinção entre o que não poderia ter sido mas foi e o que poderia ter sido mas não foi. É de se pensar, entretanto, até que ponto os espantalhos que assombam o possível não criado do homem nas crônicas de Arlt abrem as potencialidades do que não foi.

³⁷ “Imágenes de la vida ciudadana, la de otro tiempo, la que todavía no había sido modernizada por el influjo europeo. [...] Y la calle, nuestra calle de antes tan típica, tan única. Y entre una y otra, entre la vida pastoril y la vida ciudadana, como lazo de unión, la diligencia.” (J. Rinaldini,

memória argentina e Pedro Henríquez Ureña que evoca cenas de tempos idos.³⁸

Os *exhomens* de Arlt e sua sarabanda infernal são os escombros de um passado que não passou ou de um presente violentado pelo que não foi. São objetos de contemplação de um “ainda não” que se esgotou, que se *esgunfiou*. Ao contrário, por exemplo, das expectativas depositadas na leitura que Leopoldo Lugones faz das figuras de Gramajo Gutiérrez, que seriam os elementos degradados do campo que revelavam a obra de civilização que estava por ser feita.³⁹ As feras nas crônicas de Arlt expõem o assombro diante do fracasso de completar essa obra. Ou, ainda, numa perspectiva distinta daquela apresentada na apreciação da obra de José Arato por um comentador anônimo que dirá que sua obra registra o subúrbio que no futuro desapareceria, dando lugar a bairros operários urbanizados:

Arato es, en efecto, el cronista gráfico del suburbio porteño, del suburbio que se va y del que ya sólo quedan escasos rincones perdidos dentro de la ciudad en plena transformación, el arrabal pintoresco y típico, sin barrios de elegantes casas para obreros y sin parques urbanizados. Lo que son las estampas de Pallière y Pellegrini para los años anteriores a 1850, serán, en el futuro, para el arrabal porteño de comienzos del siglo, los grabados de José Arato.⁴⁰

Nas crônicas de Arlt se exibirão os restos de uma urbanização desolada, como a paisagem da *Isla Maciel*, onde o cronista anota ironicamente que se observam “os fermentos de uma crescente civilização”, mas que o que mais chama a atenção ali são os guindastes tornados supérfluos pelo deslocamento do frigorífico, que os deixou abandonados, mortos e em decomposição, como gigantes inúteis que

“El arte singular del Dr. Pedro Figari”, *La Nación*, Buenos Aires, 11/06/1923, em: _____. *Escritos sobre arte, cultura y política*, 2007, p. 195).

³⁸ “Figari pinta la memoria argentina.” (J. L. Borges, Prefacio a *Figari*, Buenos Aires, editorial Alfa, 1930). “Del impresionismo procede el original pintor uruguayo Pedro Figari (1861-1938), uno de los mayores artistas de las Américas. Supo Figari descubrir rasgos distintivos del paisaje sudamericano y evocar escenas de tiempos idos; su sentido del color es exquisito.” (P. H. Ureña, *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, 2008, p. 357).

³⁹ Cf. Leopoldo Lugones, “El pintor nacional”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1920, em: J. Rinaldini, *op.cit.*, pp. 245-249.

⁴⁰ Anónimo, “Exposición del aguafuertista José Arato”, 22/06/1928, p. 27.

oferecem o espetáculo sinistro da paralização da vida, em contraposição ao progresso que as grandes maquinarias poderiam fomentar.

B) *ESGUNFIADOS*: ESVAZIAMENTO DO VIR-A-SER HOMEM NO HOMEM-ANIMAL

O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes. Nele nós nos enrolamos quando sonhamos. Estamos então em casa nos arabescos de seu forro. Porém, sob essa coberta, o homem que dorme parece cinzento e entediado.

Walter Benjamin
Passagens

As crônicas de Arlt estão repletas de cenas nos cafés de esquina, espaços lembrados por nostálgicos como Eduardo Galena que os associa a um tempo em que havia tempo para perder o tempo; locais privilegiados para desafiar a soberania do uso útil do tempo que se impõe com a vida moderna. Nos cafés de bairro, os *esgunfiados* de Arlt se dão ao capricho de ser inúteis, reivindicam a soberania de não se submeter ao mundo utilitário. Os *esgunfiados* estão exauridos, suas forças exíguas contemplam o esgotamento de um vir-a-ser útil do cidadão, manifestam a exaustão do “possível do homem”, o trabalhador.

Uma das águas-fortes da primeira época de Facio Hebequer (1914-1920), “Cafetín” ([ilustração 21](#)), expõe justamente esse esgotamento: as fisionomias borradas das figuras que se derretem e se fundem com as cadeiras do bar, remetem àquela “geografia em que o pré-humano se mistura com os animais e com a paisagem” de que falava Hegel, só que a “geografia” aqui é o espaço não domado, *ainda* não racionalizado dentro de uma cidade que desperta cansada, nos marcos de uma história que forja o *ex* do homem ao passo que forma o homem.



Os *esgunfiados* irão compartilhar a alegria frugal de uma xícara solitária de café sobre a mesa, como o fazem os quatro senhores na gravura de Facio. E irão revelar o incômodo de que o tempo do ócio não havia passado. Nos cafés da esquina de “Canning e Rivera”, reina a preguiça, a modorra, a ocupação inútil do tempo, e do trabalho não se sente nem o cheiro: “Desde temprano, bajo los toldos una humanidad de jóvenes fiacas se despatarra en las sillas, y en mangas de camiseta goza del viento y del sol. ¿De qué viven? Para mí es un misterio”.¹ Um passeio noturno pelas ruas do centro exhibe pencaas grudadas às mesas dos cafés; sabem que terão que acordar cedo para trabalhar e que a demora no bar lhes custará caro no dia seguinte, mas se deixam

¹ R. Arlt, “Canning y Rivera”, *El Mundo*, 16/11/1929, em: OA, p. 572.

dominar pela inércia, pela aptidão de não fazer nada, como se vê na já mencionada crônica “Elogio de la vagancia”.

O supra-sumo do *esgunfiado* é aquele que, um belo dia, decide abandonar o emprego e passar as horas no café da esquina, exercitando o *dolce far niente*, o regozijo de não fazer nada. Os *esgunfiados* não fazem nem bem nem mal, não roubam nem enganam, não passeiam nem se divertem, são a mais perfeita expressão do tédio e estão tão exauridos que quase não falam:

De diez a once, se solea. Quieto como un lagarto, se queda arrimado a la pared con los pies cruzados, los codos apoyados en el alféizar de la vidriera, el ala del sombrero defendiéndole los ojos; una mueca amarga tirando sus dos catetos de la punta de la nariz a los dos vértices de los labios; triángulo de expresión mafiosa que se descompone para saludar insignificamente a alguna vecina.²

A condição *ex do esgunfiado* não se refere apenas à sua exaustão como cidadão útil, mas também a algo de sua inumanidade; ele está vazio, oco, e, ao mesmo tempo, como “besta preguiçosa” que é, está aberto para o mundo com um entorpecimento animal. Raúl Antelo aproxima o *esgunfiado* de Arlt com o *abierto* de Heidegger: “Lo que Heidegger llamará lo *abierto*, Arlt lo denomina lo desinflado, lo hueco (en italiano, *sgonfiatto*) algo que define, en lunfardo, un tipo social: [...] El esgunfiado está hueco pero es una esponja: absorbe lo que lo rodea, funciona como un imán”.³

Na “vida contemplativa” a que se dedicam os *esgunfiados* opera-se outro “retorno” à animalidade, marcado pelo uso limitado da palavra por parte dessas “casca vazias” que ruminam seus pensamentos e se comunicam por monossílabos, de modo “bestial e primitivo”. Sob perspectivas diversas, Diana Guerrero e Oscar Masotta destacam esse

² R. Arlt, “La vida contemplativa”, *El Mundo*, 07/01/1930, *op.cit.*, p. 172.

³ R. Antelo, “Arlt, viajero esgunfiado”, 2009, p. 4, *mimeo*. A chave para esta aproximação está na ideia de que toda *Lichtung* (abertura) está atravessada pela *Nichtung* (pelo nada): “Pero talvez el enigma radique em que toda *Lichtung* es *Nichtung*, es decir, la apertura, el ser libre para ser lo que se quiera, está, desde el vamos, atravesado por la nada”. (R. Antelo, *op.cit.*, p. 6, *mimeo*.). Os tradutores de G. Agamben para o espanhol, Flavia Costa e Edgardo Castro, explicam que “*nichtung*” é uma “substantivación del adverbio *nicht*, *no*”, de modo que “la forma en español (como neologismo) sería *noedad*.” (ver: G. Agamben, *Lo abierto*, 2007, p. 129, nota 63).

aspecto em suas análises de “*Las fieras*”.⁴ Masotta pensa os *exhomens* do conto como integrantes de uma comunidade impossível de “humilhados e culpados”, onde o ódio e o silêncio são os laços de união. Um silêncio que traduz o vazio de suas almas, e que nos reconduz à imagem das cascas de homem:

En esta comunidad cada silencio interior se agrupa junto al otro; cada uno, interiormente vacío, no es más que una “cáscara” exterior, un desecho, una basura y cada uno se rodea de los demás en tanto que interiormente se vive a sí mismo como siendo él también un desecho.⁵

Para Guerrero, a falta de comunicação verbal do lúmpen reunido no conto traduz a perda daquilo que a “moral pequeno-burguesa” entende por humano. O silêncio instalado entre eles remete à cisão que estabeleceram com a sociedade formalmente integrada, à impossibilidade de compartilhar um universo de significações ao qual não pertencem:

Pero el pasado es irrecuperable porque el pasaje de hombre a “fiera” no puede ser nombrado por los lumpen; el lenguaje y la facultad de estructurar un sentido del mundo no les pertenecen: las “fieras” quedan enclaustradas en un ámbito sin significados propios. La falta de comunicación verbal de los lumpen en el café traduce esta pérdida de lo humano, de lo que por humano entiende la moral pequeño-burguesa; quienes la abandonan se excluyen de sus significados y ya no pueden saber cómo dejaron de pertenecer al universo del lenguaje, ni hacer inteligible la relación que los une. No le queda sino permanecer uno al lado del otro reconociéndose como *ex* hombres. Este reconocimiento mutuo entre iguales se expresa en el silencio.⁶

⁴ R. Crisafio (“Roberto Arlt: el lenguaje negado”, 1993) retomará o tema ao analisar o mesmo conto, falando do silêncio como metáfora da “linguagem negada”, da fala sem voz do lumpenproletariado, e como “representação da decomposição social”.

⁵ O. Masotta, *op.cit.*, p. 29.

⁶ D. Guerrero. *Arlt, el habitante solitario*, 1986, p. 66.

Quero pensar o “diálogo preguiçoso” entre os *esgunfiados*, sua troca de palavras lentas e sua expressão entediada como a criação de uma nova zona de indefinição entre a humanidade e a animalidade do homem. Quais são as marcas da animalidade na “vida contemplativa” dos *esgunfiados* nos cafés? A privação de linguagem e o tédio profundo?

Diálogo fiasoso, con las jetas arrugadas, la nariz como oliendo la proximidad de la fiera: trabajo [...] Son los esgunfiados. La fiaca les ha roído el tuétano. Tan aburridos están, que para hablar, se toman vacaciones de minutos y licencias de cuartos de hora.⁷

Ao contrário da “vida contemplativa” dos beatos ressuscitados, que Agamben analisa nos tratados medievais, e na qual não haveria lugar para a “vida animal”,⁸ a contemplação a que se dedicam os *esgunfiados* parece estar invadida por uma animalidade intrusa que configura um novo hibridismo: um homem-animal, de linguagem restrita, que não terminou de cruzar a ponte que levaria do animal ao homem.

É sabido que a ciência ocidental moderna pautou-se em grande medida por teorias evolucionistas, como a de Ernst Haeckel, retomada por Agamben, segundo a qual o homem-macaco, destituído de linguagem, seria o elo perdido na cadeia evolutiva entre o animal e o homem. Ou, ainda, a de Heymann Steintal, linguista que Agamben relembra como precursor da ideia de uma etapa pré-linguística da humanidade, mas que concluiu que a linguagem não é característica nata do homem, mas sim uma produção histórica. Segundo Steintal:

O el hombre tiene lenguaje o bien, simplemente, no es. Por otra parte – y precisamente eso justifica la ficción – el lenguaje no puede ser considerado innato al alma humana. Es, más bien, una

⁷ R. Arlt, “La vida contemplativa”, *op.cit.*, p. 173.

⁸ Agamben analisa o tema da fisiologia da vida beata nos tratados medievais, ou seja, como deveriam ser entendidas as funções fisiológicas no corpo dos ressuscitados no paraíso? As duas principais funções da vida animal, a nutrição e a geração não seriam mais necessárias, já que a humanidade já teria alcançado seu número preestabelecido, não haveria mais mortes e não haveria espaço para recolher os excrementos. Em definitiva, a vida animal estaria excluída do paraíso, a vida beata não é em nenhum caso uma vida animal: “La resurrección – enseña – no está ordenada a la perfección de la vida natural del hombre, sino sólo a la última perfección que es la vida contemplativa” (Agamben, *Lo abierto*, 2007, p. 42).

producción del hombre, aunque no todavía plenamente consciente. Es un estadio del desarrollo del alma y exige una deducción a partir de los estadios precedentes. Con él comienza la verdadera y propia actividad humana. Es el puente que conduce del reino animal al humano [...]. Pero hemos querido explicar, mediante una comparación con el hombre-animal, por qué solo el alma humana construye ese puente, por qué solo el hombre y no el animal progresa a través del lenguaje desde la animalidad hasta la humanidad. Esta comparación nos enseña que el hombre, tal como debemos imaginarlo, o sea sin lenguaje, es un hombre-animal [*Tiermenschen*] y no un animal humano [*Menschentier*]; es siempre ya una espécie de hombre y no una espécie de animal.⁹

O homem sem linguagem revelaria a animalidade no homem, funcionaria, como na “máquina antropológica” ocidental, como um modo de excluir um não-humano no homem, ativando essa zona de decisão incessantemente atualizada. Nesse espaço, os *esgunfiados* operam uma fuga no progresso do animal ao homem pela linguagem, na medida em que se configuram como homens-animais, privados de sua capacidade de falar, interrompidos em sua humanização.¹⁰

Assim são as senhoras dos “bares alegres”, com sua postura extraordinariamente cansada e seu restrito vocabulário: “El vocabulario de estas ‘guarras’ es reducidísimo”.¹¹ Ou as moças da vitrola, *esgunfiadas*, secas, como que precisando uma injeção de óleo de bacalhau para se animar, e que mal sabem ler e escrever: “He estado más de una hora observando los gestos de estas dos muchachas al conversar. Apenas si saben leer y escribir”.¹² São pequenas bestas que precisariam ser acostumadas ao espetáculo dos homens, ensinadas a

⁹ Steintal, 1881 *Apud* Agamben, *op.cit.*, p. 73.

¹⁰ Interessante pensar que, como as vidas infames de que fala M. Foucault, são aqueles que não falam, mas são falados; não há escuta para sua voz, mas há espaço nos discursos do poder para marcá-los de infâmia. Como diz Agamben, os escribas anônimos que redigiram as notas que fazem parte do “arquivo impiedoso da infâmia”, resgatado por Foucault, “certamente não pretendiam nem conhecer e nem apresentar; seu único objetivo era marcar de infâmia” e “certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder” (G. Agamben, “O autor como gesto”, *Profanações*, p. 58).

¹¹ R. Arlt, “Los bares alegres del Paseo de Julio”, *El Mundo*, 28/02/1931, em: *OA*, p. 255.

¹² R. Arlt, “Barranca abajo”, *El Mundo*, 30/12/1929, em: *ED*, p. 58.

perder paulatinamente o medo do monstro homem, a se habituar à noite, ao barulho e às luzes: “Es como la domesticación de una bestia”.¹³

Em busca de uma saída da perspectiva evolucionista e antropocêntrica, Agamben recorre a Jakob Von Uexküll, cujas investigações sobre a variedade de mundos perceptíveis influenciaram a Heidegger e Gilles Deleuze: ao invés de ordenar hierarquicamente todas as espécies viventes, desde as formas mais elementares até os organismos superiores, como o fazia a ciência clássica, Uexküll propõe uma infinita variedade de mundos perceptíveis, todos igualmente perfeitos e conectados entre si, como numa grande partitura musical, embora estejam incomunicados e sejam reciprocamente excludentes. Segundo Uexküll, não existe mundo unitário e nem tempo e espaços iguais para todos; existe um ambiente diferente para cada ser vivente que o habite e perceba.¹⁴ É no âmbito do debate sobre a relação entre a população e seu ambiente que Agamben situa a tese de Martin Heidegger (*Ser e Tempo*, 1927) sobre o ser-no-mundo.

Em 1929-30, Heidegger ministra um curso em que se dedica a pesquisar a relação do animal com seu ambiente e do homem com seu mundo e na qual analisa o tédio profundo (“aburrimiento profundo”) como tom emotivo fundamental desta última. Segundo o filósofo, o que distingue a pedra, o animal e o homem, seria seu modo de relação com o mundo: “a pedra é sem mundo, o animal é pobre de mundo, o homem é formador de mundo”.¹⁵

A pobreza de mundo do animal refere-se a seu modo “aturdido” de se relacionar com o ambiente; quer dizer, o animal reage a seu ambiente de forma absorta e entorpecida, sem manifestar capacidade de “obrar” ou de “ter uma conduta”;¹⁶ o animal estaria aberto ao mundo, mas não teria uma percepção de seu agir no mundo.

O *aberto* se coloca como conceito importante para pensar o *ser-no-mundo*. Segundo Heidegger, o animal está no aberto, mas não se vê, não se percebe, não se revela como ente, como ser; ele está no aberto de modo aturdido e seu entorpecimento o impede de ver, torna opaco o seu entorno. Como, por exemplo, a mariposa noturna que se deixa atrair pela chama que a queima. Paradoxalmente, o aturdimento animal implica uma entrega integral ao aberto, mas não seu revelamento; ele

¹³ *Op.cit.*, p. 60.

¹⁴ Agamben, *Lo abierto*, 2007, p. 80-1.

¹⁵ Agamben, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶ Agamben, *op. cit.*, p. 97.

permanece, ao mesmo tempo, turvo e atraente (este seria o paradoxo da pobreza de mundo animal).

O ponto de inflexão é a aproximação entre o aturdimiento animal e o tédio profundo humano. A compreensão do mundo humano passa por este entorpecimento animal, esta exposição sem revelação (“exposición sin develamiento”), numa relação de vizinhança extrema, embora possa ser enganosa. O espaço de vizinhança é o “estar encantado-acorrentado” do ser no mundo.

La esencia de la animalidad, el aturdimiento, se encuentra aparentemente en una vecindad extrema en relación con lo que hemos examinado como elemento característico del aburrimiento profundo, y que hemos denominado el estar encantado-encadenado [*gebannt sein*] del ser-ahí al interior del ente en su totalidad.¹⁷

Segundo a leitura de Agamben, a abertura do mundo humano só pode ser alcançada por uma operação efetuada sobre o não-aberto do mundo animal. E o lugar desta operação (na qual a abertura humana ao mundo e a abertura animal ao ambiente parecem se tocar) é o “aburrimiento”, o tédio.

Heidegger analisa 3 momentos estruturais do tédio profundo: o *abandono no vazio* (onde Antelo já situara o *esgunfiado* de Arlt: “el ser-abandonado-vacío, el abandono mismo en su vacío, es justamente el *esgunfiado* de Arlt, alguien que, ante el mundo, sólo puede demostrar un estupor casi animal”¹⁸): estar absorto pelas coisas de modo indiferente, sem que as coisas tenham nada a oferecer; estar encantado e acorrentado ao que nos entedia. O vazio aqui é a indiferença, o tom emotivo fundamental do *Dasein*, do *ser*, que está aferrado a algo que lhe escapa, como o animal, que está entorpecido, exposto em um não revelado. Ambos, o homem e o animal se vêem, assim, expostos a um enclausuramento, abertos a sua prisão.

O segundo momento é o do *ser tido em suspensão*: as possibilidades estão diante do ser indiferente, mas elas estão tão presentes quanto inacessíveis. As possibilidades jazem inativas para o ser entediado. A suspensão é a desativação das potenciais possibilidades do poder-ser do *Dasein* (a potência de vir-a-ser-*ser* é desativada e ele jaz não-sendo). E o terceiro, o *ser e nada*, onde “ser ahí significa: ser

¹⁷ Heidegger *Apud* Agamben, *op.cit.*, p. 114-5.

¹⁸ R. Antelo, *op.cit.*, p. 7, *mimeo*.

tenidos en suspenso en la nada”.¹⁹ O ser está atravessado desde a origem pelo nada, como destacam Agamben e Antelo. Com o qual, o *ser* termina sendo apenas um animal que aprendeu a se entediar e que passeia seu tédio pelo mundo:²⁰

El *Dasein* es simplemente un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado *del* próprio aturdimiento y *al* próprio aturdimiento. Este despertarse del viviente a su próprio ser aturdido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no abierto, es lo humano.²¹

Aquilo de que o homem procura fugir, de sua animalidade, de seu entorpecimento diante do mundo, parece ser o que o persegue. Como o narrador das *aguafuertes porteñas*, sempre *esgunfiado* e entediado, para quem toda paisagem é enfadonha e repetitiva; ele não *flana*, mas *vaga*, num movimento de inércia e repetição, em que percorre e se arrasta pelas ruas, mas também se deixa esmagar, sucumbir, girar na *nória* repetitiva de todos os dias até exaurir suas forças, esgotar a última gota de ar, esvaziar, restar oco. O tédio do *flanar* se combina com o esvaziamento do *vagar*.

Como no *Spleen de Paris*, de Baudelaire,²² se lê nas águas-fortes de Arlt o “tédio na bruma”. Cansado de passear seu próprio enfado por Buenos Aires, pergunta-se: “Uno, todos los días hace lo mismo, dice las mismas mentiras y las idénticas verdades; aburre a unos y distrae a otros, molesta a alguno y se hace odioso a vários, ¿vale la pena de vivir? ¿Para qué? [...]”.²³ O ambiente se torna cada vez mais opaco e o tédio abruma até exaurir a vida:

La neblina se vuelve más espesa. Las campanas de los tranvías resuenan más alarmantes; los hombres van y vienen, y en realidad, morirse es casi como

¹⁹ Agamben, *op.cit.*, p. 128.

²⁰ “En ese sentido, el *Dasein* sería tan sólo un animal que, en sus metamorfosis, aprendió a aburrirse y ahora pasea ese tedio por todo el mundo”. (R. Antelo, *op.cit.*, p. 7, *mímeo*).

²¹ Agamben, *op.cit.*, p. 129.

²² “Baudelaire como poeta do *Spleen de Paris*: ‘Uma das características essenciais dessa poesia, na verdade, é o tédio na bruma, tédio e nevoeiro misturados (nevoeiro das cidades); numa palavra, é o *spleen*.’ François Porché, *La vie Dououreuse de Charles Baudelaire*, Paris, 1926, p. 184”. (Benjamin, *Passagens*, 2007, p. 142).

²³ R. Arlt, “Dias de neblina”, *El Mundo*, 30/06/1930, em: OA, p. 644-5.

vivir. Con la diferencia, claro está, que cuando uno está muerto no debe aburrirse tanto.²⁴

O deslocamento não oferece maiores variações e, em terras estrangeiras, o narrador vai igualmente contemplar o tédio e se entediar. No Rio de Janeiro, caminha pelas ruas e encontra os mesmos *esgunfiados*, os homens-macaco que bebericam café e tomam banhos de sol:

Voy por el desierto del Sahara. Quiero decir, por la Avenida Rio Branco a las nueve y cuarenta de la noche.

Si la hubieran barrido con una ametralladora no estaría más limpia de gente. En un bar llamado “Casa Simphatia” (con h y todo) los monos se esgunfian mirando el asfalto.²⁵

Dias depois, pela mesma avenida, relata seu tédio interminável: “El domingo a las siete y treinta de la tarde, este servidor de ustedes, mal comido y bien aburrido, merodeaba desde hacia una hora por la Avenida Rio Branco, masticando su pésimo mal humor”.²⁶ Em outra ocasião, imagina o dia em que contará “cuando anduve esgunfiado por el Brasil...”,²⁷ pois as ruas daquela cidade não poderiam ser mais “esgunfiadoras, tristes y aburridas”.²⁸

Raúl Antelo diz que o empobrecimento de mundo contemplado por Arlt em seus relatos de viagem é o empobrecimento *do* mundo, de *seu* mundo e não apenas e necessariamente do mundo vizinho. O que se lê em suas crônicas é um esvaziamento da racionalidade do mundo, que se anuncia cada vez mais e progressivamente racional, mas não cansa de expelir irracionalidade:

El empobrecimiento que Arlt contempla azorado en los vecinos *es* el mundo, su mundo, aquello en lo que se está transformando la vida, la *vida puerca*, y eso nos permite pensar que, más allá de la paradoja,

²⁴ *Op.cit.*, p. 645.

²⁵ ¡Treinta y seis millones!, *El Mundo*, 08/05/1930.

²⁶ “Elogio de la triple amistad”, *El Mundo*, 11/05/1930.

²⁷ “Elogio de una moneda de cinco centavos”, 05/05/1930.

²⁸ “La calle donde vivo se llama Buenos Aires. Pues aunque abajo de ‘Buenos Aires’ pusieran República Argentina, como en las cartas, esta calle no sería menos esgunfiadora, triste y aburrida que las cien mil calles de este Rio de Janeiro, sin jardines, sin pájaros, sin alegría”. (“Rio de Janeiro en día domingo”, *El Mundo*, 22/04/1930).

la esencia de las aguafuertes de *El Mundo* consiste en captar una observación destructiva o, en otras palabras, esas aguafuertes itinerantes vaciarían la plenitud del ser para presentarnos el vacío de la existencia multitudinaria.²⁹

O cronista *esgunfiado* se move sempre nesse vácuo, esteja onde estiver, não encontra a variação, apenas a repetição de um mesmo vazio. A paisagem-natureza na Patagônia, como já vimos, é igualmente repetitiva e entediante, é de uma monotonia insustentável. E na cidade, onde a natureza domada já ganhara status de história e onde deveria haver variação, encontrará mais do mesmo: o movimento incessante e maçante da *nória*.

Pareceria ser que, como Walter Benjamin, encontra na sociedade moderna o próprio inferno, a condenação à eterna repetição do mesmo. Löwy indica que “vários textos de Benjamin sugerem uma correspondência entre a modernidade – ou progresso – e a condenação ao inferno”,³⁰ como na passagem de “Parque central” (1938) em que diz: “É preciso basear o conceito de progresso na ideia de catástrofe. Se as coisas continuarem a ‘caminhar assim, será a catástrofe’ (...). O pensamento de Strindberg: o inferno não é o que nos espera – mas *esta vida aqui*”.³¹ A partir disso, Löwy interpreta que para Benjamin, “a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo”, como no mito de Sísifo, condenado a subir uma montanha carregando uma pedra que insistiria eternamente em voltar a rolar para baixo, obrigando-o a repetir e repetir a subida; ou no mito de Tântalo, condenado à eterna insatisfação. Na sociedade moderna, não apenas o operário estaria condenado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico, mas toda ela, “dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao ‘sempre igual’ (*Immergleichen*) disfarçado em novidade e moda: no reino mercantil, ‘a humanidade parece condenada às penas do inferno’.”³²

O tédio dessa reprodução infundável está em todas as expressões de *exhomens* nas águas-fortes de Arlt; e não apenas neles, mas na própria experiência evanescente do cronista, em sua busca infrutífera por fugir da regularidade da vida. As moças dos bares alegres são entediantes e repetitivas, vagam de mesa em mesa com a mesma cantilena e o mesmo cansaço, em um movimento circular infinito: “Y

²⁹ Antelo, *op.cit.*, p. 7, *mimeo*.

³⁰ M. Löwy, *op.cit.*, p. 90.

³¹ W. Benjamin *apud* Löwy, *op.cit.*

³² *Idem ibidem*.

corre a otra mesa, a repetir la misma historia, con las idénticas palabras, con el igual aburrimiento y la exacta fatiga de aquel que da vueltas en una noria que no tiene fin”.³³ Os *esgunfiados* que conhecem as delícias da vida contemplativa têm a cara azedada pela expressão de tédio e repetem dia após dia a mesma rotina: do café para casa, da casa para o café; os ladrões que se reúnem para contar histórias buscam uma fuga para o tédio em suas conversas: “Ahora el aburrimiento se ha disuelto en los ojos, y los cogotes se atiesan en la espera de una historia”.³⁴

O tédio domina e, como anota Benjamin nas *Passagens*, se configura como o “mal do século”, não apenas como algo temido, mas também venerado. Por um lado, é aquilo de que a modernidade industrial – adepta ao trabalho, à produtividade e ao espetáculo - deveria fugir; por outro, é algo que se torna objeto de grande regozijo, um prazer ou um luxo ao qual não se pode aceder; e se apresenta, também, como motivo de grande temor pelas tendências depressivas que encerra.³⁵

É nessa tensão entre o temido e o venerado que se encontram as imagens sarcásticas dos *esgunfiados* de feições simiescas e o elogio irônico de um liberal às avessas, como o personagem Silvio Spaventa,³⁶ tido como grande herói por ter se dedicado ao ócio durante 25 anos e por ter, depois desse longo período de busca, encontrado um emprego que lhe permitisse sair da *recua*, da uniformidade que faz com que todos imitem a todos, fazendo o mesmo todos os dias. O heroísmo de Spaventa está em conseguir um trabalho não convencional, que corre contra o ritmo e o fluxo do tempo urbano:

Lo que hay es que yo soy un innovador. Un reformador de la humanidad. Pienso: ¿Por qué ha de ir Vicente adonde va la gente? ¿Ves vos las consecuencias de este régimen carcelario? Que a una misma hora un millón de habitantes morfa,

³³ R. Arlt, “Los bares alegres del Paseo de Julio”, *El Mundo*, 28/02/1931, em: *OA*, p. 256.

³⁴ R. Arlt, “Conversaciones de ladrones”, *El Mundo*, 21/01/1930, em: *OA*, p. 157.

³⁵ É curiosa a anedota de Benjamin: “O tédio começou a ser visto como uma epidemia nos anos quarenta. Lamartine teria sido o primeiro a ter dado expressão a este mal. Ele tem um papel numa pequena história que trata do famoso comediante Deburau. Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente que o visitava pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século – a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. ‘Nada de grave’, disse o médico após minucioso exame. ‘O senhor apenas precisa repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos’. ‘Ah, caro senhor’, respondeu o paciente, ‘eu *sou* Deburau’”. (Benjamin, *Passagens*, p. 148-9).

³⁶ O nome pode ser uma referência a um sobrinho de B. Croce, liberal hegeliano que viveu entre 1822 e 1893.

media hora después, ese millón, al trote y a los cañonazos, se embute en los tranvías y ómnibus para llegar a horario a la oficina...Y no es posible, che...¡no!...Yo estoy contra la uniformidad. A mí, dame variación. Dame la poesía de la noche y la melancolía del crepúsculo y un escolazo a las tres de la mañana y una auténtica parrillada criolla a las cuatro horas. Ser o no ser, che. Sin grupo. Ponete en mi lugar...
- Sos un héroe...³⁷

A pequena contravenção de Spaventa, a de se expulsar da *nória*, de interromper a engrenagem e recobrar algo de sua autonomia na vida cotidiana é uma das aberturas em que se busca a compensação para a reprodução insossa de uma rotina entediante. Mas, via de regra, os personagens de Arlt sucumbem à *recua*, dançam sua sarabanda infernal num movimento circular que gira, gira e gira eternamente, até que se *esgunfiam*, que esgotam suas energias e restam *ex*, para fora, esvaziados de suas potencialidades de vir-a-ser homem/cidadão.

³⁷ R. Arlt, “Laburo nocturno”, *El Mundo*, 26/08/1930, em: OA, p. 138.

C) TORPOR E IMPOTÊNCIA: MEMÓRIA DO QUE RESTOU NÃO-SENDO

“Medianoche en el mundo”

Antonio Berni, 1937

O entorpecimento animal com que o cronista *esgunfiado* recolhe e contempla sua coleção de resíduos e de escombros na paisagem exprime sua impotência diante do mundo. Expressa não apenas o assombro de estar exposto à insensatez do mundo, mas também a estupefação de estar acorrentado a ele. Ao ruminar seu torpor, o narrador transmuta o sarcasmo em melancolia e à medida que arrasta sua modorra, esvazia seu corpo e se expõe cada vez mais expropriado de sua capacidade de agir.

Ao falar das gravuras de Goya, Arlt remarca o hábito melancólico do artista que caminhava com os olhos voltados para o chão, arrastando o olhar sobre o solo e farejando as histórias de uma “Espanha negra” que viria a registrar. A melancolia desse gesto se manifesta pela lembrança da reflexão de Benjamin a respeito do “saturnino”, aquele que é governado pelo planeta Saturno e convocado por ele à vida interior, a uma imersão perigosa que pode levar ao abismo e à loucura: “o olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos”.¹ O pintor teria sucumbido à circunspecção destrutiva e seu faro suíno o teria conduzido ao delírio e à loucura, culminando com a fúria da série de “pinturas negras” com que decorou a *Quinta del sordo* entre 1820-24, e na qual se destacam a impiedosa cena de Saturno devorando seu filho e a desoladora imagem do cão encoberto até o pescoço, com os olhos suplicantes em uma paisagem absolutamente esvaziada.²

O cronista, por sua vez, tampouco conseguiria reunir à concentração melancólica o “aspecto positivo” que a tornaria motivo de “elevação espiritual” e não mais de delírio e loucura.³ Mas sua

¹ W. Benjamin, *A origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 175.

² “Saturno devorando su hijo” (pintura a óleo sobre reboco); e “Perro semihundido” (pintura a óleo sobre reboco). Segundo Robert Hughes, “o anseio aterrorizado daquele cachorro por segurança e por seu dono ausente é a miséria do homem num mundo sem consolo, do qual Deus se retirou.” (R. Hughes, *op.cit.*, p. 445).

³ Segundo o estudo de Benjamin, as teorias sobre o melancólico-saturnino diziam que, combinada com a influência de Júpiter, a concentração melancólica poderia se tornar benéfica, permitindo ao saturnino uma elevação espiritual. A gravura de Albert Dürer, *Melencolia* (1514), simbolizaria esses dois aspectos da contemplação na figura do cão que ocupa o primeiro plano da imagem: como um animal dominado pelo órgão que produz a bilis negra, o

melancolia não encerra uma perda pessoal e interior *dos sentidos*, um desajuste emocional que o desconecta do mundo ordenado e razoável. Sua contemplação melancólica se apresenta como uma abertura para a percepção sensível, pasmosa, do *sem sentido*, como um furo que faz vaziar lentamente o ar enquanto alguém tenta, inutilmente, preencher o vazio de um balão. Não há aonde chegar, não há fim a alcançar. O dono do sopro restará, cedo ou tarde, exaurido e o balão se abandonará seco. O cronista contempla cansado, esgotado, os infrutíferos intentos de encher o vazio da História como progressão linear e repleta de sentido. Coleciona as sobras que restam para fora dessa linha e que a desalinham.

Analisando o drama barroco alemão, Walter Benjamin diz que as ruínas são a alegoria da história como processo de inevitável declínio, devido à sua sujeição às forças indômitas da natureza, que sempre esteve, por sua vez, sujeita à morte:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.⁴

Eugenio d'Ors também destaca as ruínas como cenários privilegiados pela arte barroca; segundo o crítico, “as terras prediletas do barroquismo são ricas em ruínas”, mas ele ressalta: não as ruínas em seu sentido nobre, aquele conferido pela ação de séculos sobre ilustres e antigas construções, mas no sentido de coisas não terminadas e não destruídas, por indiferença ou preguiça. D’Ors faz, então, um ajuste:

cão termina sucumbindo à raiva, com o qual se aproxima do saturnino e “simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica” (no século XII, o humor melancólico se atribuía ao excesso de bílis negra no sangue (cf. Benjamin, *op.cit.*, p. 168). Mas, “por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e pensador” (W. Benjamin, *op.cit.*, p. 174).

⁴ W. Benjamin, *op.cit.*, p. 199-200.

talvez fosse melhor dizer “restos” e não “ruínas”,⁵ pois o mais importante não seria a ação do tempo sobre a matéria perecível, mas o inacabamento das obras por conta da indecisão, dos desejos multipolares que não sabem o que querem e que abandonam os projetos inconclusos.⁶ Para d’Ors, a indecidibilidade é a característica por excelência da natureza, que não sabe aquilo que quer. Diz ele: “La natura, per impiegare un’espressione volgare, *non sa quello che vuole...* Più esattamente: voltata la schiena al principio di contraddizione, vuole due contrari alla volta.”⁷ E o barroquismo, “fiel discípulo da natureza”, introduz essa mesma dinâmica em suas obras: não se decide a dizer uma coisa só, se movimenta na excentricidade da elipse, oscilando entre pontos com forças dinâmicas opostas, sem um único centro. A indecisão seria aquilo que a natureza porta ao barroco, e não a morte, como o seria para Benjamin; a indecisão que caracteriza as forças naturais seria o elemento que desestabiliza as estruturas clássicas, que desordena a cultura européia anterior às viagens de conquista e ao fortalecimento da natureza como força mitológica, como o indômito e desconhecido que desordena as composições lógicas e racionais.

Como pensar, então, os resíduos e escombros nos cenários das águas-fortes de Arlt? A despeito do tom de alegoria barroca a que possam remeter, há uma diferença fundamental quanto ao conceito de história, que não se entende como história-natureza e que não se percebe como subjugada à natureza, mas como aquilo que deve se impor sobre ela. Como procurei demonstrar nas notas de viagem do cronista, há um ranço evolucionista que apregoa o *devir* História da Geografia, o

⁵ “Rottame” e não “rovina”, na tradução italiana.

⁶ “Ho osservato altrove, che le terre di predilezione del barocchismo sono ricche di rovine. Ma, senza equivoci: non si prenda qui la parola ‘rovina’ nel senso nobile, che il lavoro dei secoli conferisce a illustri e antiche costruzioni: sibbene nel senso di cosa non finita e non distrutta, per indifferenza o per ozio. Ho scritto ‘rovina’ ma forse sarebbe stato meglio scrivere ‘rottame’. Dunque i più bei monumenti barocchi ornano terre ricche di rottami. Il viaggiatore scopre ad ogni passo edicole senza tetto, muri spiombanti, costruzioni abbandonate, resti di fabbriche che mai si alzarono più su di quattro palmi dal suolo. Tali depositi di mattoni e di pietri *rivelano lo stesso fondo spirituale* degli edifici terminati in mattoni o in pietra, ornamento di questi paraggi. Svelano il proposito multipolare, il desiderio che non sa quello che vuole... Alla mattina, si anelava ardentemente qualche cosa; la sera vi si è già rinunciato: rovine. Oppure, le linee di un edificio stavano dirigendosi in alto, quanto a metà ascensione, una spinta laterale è venuta a torcerle. E le linee si agitano, si contorcono, tremano, paiono vivere e soffrire: il risultato può essere una meraviglia barroca. In entrambi i casi la nostra sensibilità è ugualmente perturbata. Tali opere, simbolo della indecisione, sono come il palpitar del polso.” (E. D’Ors, *L’arte di Goya*, p. 30-31).

⁷ E. D’Ors, *op.cit.*, p. 29.

começo da variação na paisagem natural, marcada pela monotonia e pela repetição.

No entanto, a coleção de *exhomens* como resíduos da história seria um ponto de abertura nessa linha evolutiva, seriam as sobras de uma História que não viria a se completar, os furos por onde escapa o ar com que se tenta preencher uma totalidade inalcançável. O animal homem que deveria se tornar homem político se esgota, resta esfarrapado, *esgunfiado*, enfurecido, vira homem-animal, monstro que se cristaliza como um “ainda não” de humanidade. Com ele se exhibe aquilo que se expele constantemente, que jorra para fora do progresso, do “projeto humanista” que projeta sua plenitude sempre mais adiante.

Os *exhomens* se mesclam nos escombros da paisagem degradada da cidade, nos locais áridos por onde se arrastam corpos extenuados, nas poças onde se acumula a água imunda, nos portos em que apodrecem grandes carcaças do que poderiam ter sido ostentosos símbolos de modernidade e progresso técnico. Nas águas-fortes de Arlt, a natureza que aguardava seu devir história, ao se configurar como tal, na cidade regida pelo Estado organizado, abunda em destroços e gira num novo ritmo intermitente de tédio e repetição. Essa é a grande ironia da História contemplada pelo narrador melancólico: seu *vir-a-ser* resta *não-sendo* e se exhibe nos escombros do que poderia ter sido. A racionalidade da história perde seu prumo e esvazia seu sentido; exaurida, sobra a paisagem como deserto, como lugar de estranhamento, de exílio.

Segundo Jean-Luc Nancy, a questão da paisagem coincide com um *despaimento*, com um estranhamento do ser no mundo, do homem em seu ambiente. A paisagem não é a natureza como abstração que se distingue da cultura, é a abertura para a percepção de um desarraigamento. Nancy explica o encadeamento entre *pays*, *paysan* e *paysage*, onde o primeiro é o pedaço de terra ao qual se pertence; o segundo é aquele que ocupa o primeiro e é por ele ocupado; e o terceiro é a representação dos anteriores ou a apresentação do estranhamento entre um e outro. O *paysan*, além de ser aquele que vive e trabalha na terra, é também *païen*, aquele que conhece e venera os deuses do *pays*. Quando este último se transforma em agrupação de cidade e indústria, o divino se retira de cena e se produz um despaimento generalizado, onde o *paysan* e o *païen* podem se ver perdidos. É aí que se encontra a questão da paisagem, que começa quando absorve ou dissolve nela todas as presenças, quando apresenta a ausência de uma presença dada. A partir do poema de Baudelaire, “Paisagem” (*Flores do mal*), Nancy diz que o sentimento da paisagem é o sentimento de uma ausência, em particular, do ausentar-se dos deuses na modernidade. Mas é em um

poema de Hölderlin que Nancy encontra a determinação completa da paisagem como lugar da estrangeiridade, da estranheza, da desapareição dos deuses e da abertura do lugar dessa ausência. No poema se contempla uma paisagem que é estranha ao narrador e que está deserta de espíritos bem aventurados:

Celui-ci est dépeuplé des “esprits bienheureux”. Dépeuplé, le paysage dépayse: il n’y a plus de communauté, plus de vie civile, mais ce n’est pas la “nature”. C’est le pays des dépayés, qui ne sont pas un peuple, qui sont à la fois les égarés et les contemplateurs de l’infini, peut-être de leur infini dépayement.⁸

A paisagem não é natureza sem organização da vida civil, da comunidade política, mas é essa mesma comunidade que contempla seu despauamento, que se entorpece pela desorientação provocada pela falta de pertencimento, pelo estranhamento e isolamento em relação a seu ambiente.

Nas crônicas de Arlt, a paisagem funciona como uma desertificação da sarabanda infernal, da vida desregrada da inutilidade que deveria vir a ser, por meio do ordenamento jurídico político, uma vida urbanizada e civilizada, produtiva e industriosa. Como o vir-a-ser-homem que termina extenuado, o vir-a-ser-*polis* acaba em pilhas de escombros e desertos de solidão.

É assim em “El desierto en la ciudad”, em que as áridas praças de Buenos Aires, pequenos pedaços de desertos incrustados na cidade, se configuram como espaços onde os fracos se abandonam e se extraviam e onde se contempla o espetáculo de resíduos humanos esparramados nos bancos. Nessa crônica, o narrador observa, em uma praça, um homem que parecia estar em meio ao deserto de tão solitário que se sentia, carregando o peso de seu corpo, atordoado, como um sonâmbulo; “en realidad, procedía como si estuviera viviendo en un desierto encastrado en el corazón de la ciudad”.⁹ Não apenas a praça, mas toda a cidade se vê como um deserto para qualquer homem desesperado: “Y es que, en verdad, para todo hombre desesperado, la ciudad es como un desierto donde no cabe esperar piedad ni socorro de nadie”.¹⁰ E não somente o

⁸ Nancy, “Paysage avec dépayement”, *Au fond des images*, 2003, p. 117.

⁹ R. Arlt, “El desierto en la ciudad”, *El Mundo*, 26/01/1929, em: *OA*, p. 216.

¹⁰ *Op.cit.*, p. 217.

homem desesperado, mas qualquer habitante da cidade se apresenta como um homem abandonado por todos os seus semelhantes:

El individuo que por azares de la fatalidad, se siente aislado, solo, perdido; el hombre que, quiera o no, tiene que exclusivamente apoyarse en sí mismo y convertirse en una especie de oso solitario, de fiera domada que esconde sus lágrimas y que, en las plazas, Oasis de la civilización, arrastra su fatiga.¹¹

O cronista vagueia no deserto da cidade, esgotado, esvaído de forças, atordoado por aquela paisagem estranha; caminha e caminha, se embrenhando num território que não pode apreender; procura se misturar nos campos verdes, na terra, no empedrado, mas não há sintonia com a textura viscosa e os odores repugnantes do ambiente em que transita:

Una gran mancha de plata se disuelve lentamente en la altura celeste; aparece un bosque verde; termina el adoquinado de la Avenida Alcorta y, de pronto, en la explanada de tierra, siempre caminando hacia el Sur (hemos dejado como a quince cuadras atrás el barrio de La Quema) aparece una calle estrecha como un pasaje. Las casas son de madera, la vereda más accidentada que un camino de montaña. El barro negro y hediondo. Pero el hedor no parte del barro. No. Frente a la fachada de estos tabucos leñosos, corre un cerco con madre selvas muertas. Si uno se aproxima al cerco descubre tres piletas de cemento en distinto nivel. Cada pileta tendrá veinte metros de largo y está repleta de un líquido ocre, nauseabundo.¹²

Angustiado, quer fugir dessa paisagem degradada e não há para onde, continua arrastando sua vagância em busca de um ponto de fuga e não encontra saída, apenas mais do mesmo:

Sigue uno caminando, o mejor dicho, huyendo de este pasaje, y llega a cinco esquinas pavorosas, sin faroles, haciendo círculo en torno de un lago que a

¹¹ *Idem ibidem.*

¹² R. Arlt, “Calles terribles”, *El Mundo* 07/06/1933, *op.cit.*, p. 277.

primera vista parece artificial. Luego se da cuenta el explorador que es una represa del Riachuelo.¹³

Depara-se com escombros em decomposição por todas partes. Abrumado, chega a um podredouro de lanchas mortas, antigas peças de uma modernidade promissora que se encontram imundas, com grossas crostas de betume em seus cascos, com seus ventres abertos por onde o óxido avança como lepra. Máquinas de um futuro produtivo condenadas à esterilidade e à inutilidade, abandonadas a uma morte lenta:

Algunos pasos más allá se encuentra el 314-B, una chata barrera con el vientre desgarrado. La nave está deshecha por completo, destrozada como para una vivisección. Resucitará después... vaya a saber cuándo. En tanto, le han quitado las planchas de la quilla en la proa, y muestra las polvorientas y rojizas divisiones de los tanques de agua, como los ventrículos de un corazón. La 314-B está destrozada. Su chimenea negra yace torcida, como si sobre ella se hubiera descargado el furor de un ciclón. En su bajo vientre falta la hélice y el timón; arriba, las puertas que dan paso al compartimiento de máquinas despintadas, flojas sobre sus goznes, al entreabrirse dejan ver una máquina de vapor descuartizada con los tornillos sin bulones al aire. Sólo el soplete oxidrico de un mecánico pone en el hierro negro su lengüetazo de temple violeta y la posibilidad de una reconstrucción.¹⁴

Assim como os guindastes na ilha *Maciel*, grandes estátuas de modernidade industrial que o cronista *esgunfiado* encontra entregues à oxidação, num espetáculo sinistro de inutilidade e decomposição que anuncia sua morte definitiva:

Y nada más sombrío que este pajarito revoloteando entre hierros inútiles, tirantes de hierro mordidos por la oxidación. Él da la sensación definitiva de que esas toneladas de acero y de fuerza, están muertas para siempre.¹⁵

¹³ *Idem ibidem*.

¹⁴ R. Arlt, "El cementerio de las naves", *El Mundo* 30/07/1933, *op.cit.*, p. 285.

¹⁵ Roberto Arlt, "Grúas abandonadas en la isla Maciel", *El Mundo*, 05/06/1933. *op.cit.*, p. 60.

Nesse deserto de espíritos bem aventurados, a inércia e a paralização da vida protagonizam o cenário. Impotente, o narrador contempla os extraviados, os desocupados e vagabundos que procuram um refúgio passageiro entre os escombros da paisagem:

Y por donde se mire, en torno de estas veinte grúas, enfiladas como condenados a muerte, o patíbulos, no se comprueba otra realidad que la paralización de la vida. En los carriles, las ruedas parecen petrificadas sobre sus ejes; bajo las bóvedas de sus cuerpos piramidales han construido refugios los desocupados y los vagos, y secándose al sol, colgadas de sogas, se mueven las ropas recientemente lavadas.¹⁶

Com a mesma impotência, o busto de Goya, moldado em jaspe azulado e condenado a permanecer estático no alto de um pedestal,¹⁷ contempla as ruínas da Igreja de Nossa Senhora de Assunção, em sua cidade natal, Fuendetodos, destruída em 1936, por ocasião da guerra civil. Em 1938, Roberto Arlt lê o jornal britânico *The Illustrated London News* e comenta em sua coluna de *El Mundo*, a essa altura intitulada “Al margen del cable”, a notícia do lançamento de uma nova edição de pinturas de Goya. O destaque da nota vai para a ironia do tempo que fez com que o autor dos *desastres da guerra* restasse, mais impotente que nunca, contemplando estupefato os destroços de outra guerra. Uma emboscada da história que não foi armada pelas forças naturais, mas pela repetição de uma constante na construção histórica do homem civilizado: a guerra como meio de libertação.

Por una ironia del tiempo, que repite sus episodios, el busto de Goya, milagrosamente salvado de un bombardeo reciente, contempla pensativamente un edificio cuyos bloques de piedra ha desmoronado en una grisácea cascada la violencia de los explosivos que el autor de *Los desastres de la guerra* no conoció. Junto a Goya abre sus horquetas peladas un duraznero triste. Entre las ramas se

¹⁶ *Op.cit.*, p. 61.

¹⁷ Escultura de Julio Antonio, viabilizada em 1920, que se encontra na cidade natal de Goya, Fuendetodos.

divisa la llanura zaragozana, empinada en colina hacia la serrania parda.¹⁸

Da bela paisagem de “fuentedetodos”, o pequeno povoado medieval que recebera este nome pela nascente descoberta em uma rocha, onde foi construída uma fonte que viria a irrigar a vida naquela localidade, só haviam ficado os escombros, mais um cenário destruído para a história: “De FUENTEDETODOS no quedan nada más que cascajos y cápsulas de bronce de las cintas de ametralladoras, desparramadas entre la grava”.¹⁹ A paisagem desoladora da guerra se impõe.

Anos mais tarde, em 1945, Julio Rinaldini visita a Inglaterra e anota uma percepção que viria a se disseminar ao longo do século. Rinaldini conta que os ingleses, habituadas às intempéries da natureza - a chuva, a névoa, o vento gelado - haviam aprendido a aceitá-los como *a matter of fact*, uma questão trivial, um fato ordinário contra o qual não haveria nada a fazer, apenas se conformar. Com a eclosão da segunda guerra mundial, esse povo teria aprendido a padecer os danos sem se alterar, como suportavam o clima, que na ocasião teria se tornado apenas mais rígido: do céu também poderiam cair tiros e bombas; nada mais. A guerra havia se tornado *a matter of fact*: “no digo que les diera placer. La naturaleza es *matter of fact*. La guerra era *a matter of fact*”.²⁰

Na aridez das águas-fortes goyescas de Roberto Arlt, estamos expostos ao risco de ver os resíduos e os escombros da paisagem se tornarem *a matter of fact*, apenas algo com o qual devemos nos acostumar. A paisagem da sarabanda infernal, o espetáculo brutal dos exhomens convocados a serem passado e o tumulto dos detritos da cidade, cristaliza um fracasso do vir-a-ser História da paisagem-natureza (da Geografia, nos termos de Hegel), apresenta os furos de uma concepção de história fracassada, dando relevo ao que sobra com a erosão da racionalidade do progresso.

Ao discutir a ideia de Hegel da natureza-geografia como “entidade inerte, sem evolução, a-histórica”, a-cultural, Lezama Lima se apoia no conceito de paisagem para afirmar o caráter cultural-histórico das sociedades americanas. Segundo ele, a natureza se converte em paisagem; há “paisagem de cultura” sempre que há qualquer intervenção

¹⁸ R. Arlt, “Nueva edición de las pinturas de Goya”, *El Mundo* 05/12/1938, em: *PN*, p. 348.

¹⁹ *Idem ibidem*.

²⁰ J. Rinaldini, “La Gran Bretaña que yo vi”, *op.cit.*, p. 314. Para o crítico, essa “presença de ânimo frente aos fatos” possibilitou a criação de um bloco compacto de resistência, “natural”, contra as ambições nazistas com respeito à Inglaterra.

humana: “Paisagem é sempre diálogo com o homem, redução da natureza posta à altura do homem. Quando dizemos natureza, o *panta rei* engole o homem como um leviatã extenso. A paisagem é a natureza amigada com o homem”.²¹ Na “inversão paródica” de Lezama,²² a natureza americana tem seu espírito revelado pela paisagem: “A única coisa que cria cultura é a paisagem e isto nós temos em monstruosidade magistral, sem que nos percorra o cansaço dos crepúsculos críticos”.²³ Noção que joga com a pretensão hegeliana de que a natureza-geografia aguardaria seu devir histórico pela realização do espírito universal, a Razão.

Diria que nas crônicas de Arlt há um movimento vacilante que exprime, de um lado, um ranço hegeliano que considera a paisagem-natureza como pré-história a ser superada, como “inimiga pessoal” que convida ao tédio e à repetição insuportáveis, e que deve dar lugar às variações de uma cultura de caráter urbano e tecnológico, e, de outro, um assombro goyesco, pessimista e melancólico, que percebe a paisagem-tecnológica (ou a paisagem de cultura industrial urbana) como irracionalidade histórica, como Geografia que se tornou História, mas não deixou de ser entediante e repetitiva; como História que não se completou como Razão, como dança tumultuosa de *exhomens* que não suspenderam sua animalidade e que sobraram como homens-animais. Desse modo, a paisagem da sarabanda não estaria amigada com o homem, estaria em relação de estranhamento com ele.

Beatriz Sarlo, por sua vez, apoiada em Raymond Williams, afirma que a paisagem é um produto do olhar, é uma construção da experiência distanciada, que responde a um regime anti-utilitário, ou seja, é uma produção oposta ao trabalho, que pertence ao mundo de convenções da estética.²⁴ Sob essa perspectiva, a paisagem se configura por estratégias simbólicas e de representação que reconstroem utopicamente um passado perdido, uma “idade de ouro” situada no espaço rural e que aparece como “alternativa frente a la ciudad surgida de las prácticas urbanísticas, tecnológicas y laborales, que son la anti-naturaleza por

²¹ L. Lima, *op.cit.*, p. 170-1.

²² Expressão de Irlomar Chiampi que diz que a noção de paisagem de L. Lima opera uma “inversão paródica do conceito da natureza em Hegel” (“A história tecida pela imagem”, em: L. Lima, *op.cit.*, p. 23).

²³ L. Lima, *op.cit.*, p. 62.

²⁴ “El paisaje es un producto de la mirada. Podría asegurarse que el paisaje es una construcción de la experiencia distanciada, que responde a un régimen anti-utilitario. En un sentido, el paisaje es una producción opuesta al trabajo. El paisaje pertenece al mundo de convenciones de la estética” (B. Sarlo, *Una modernidad periférica*, 1988, p. 34).

excelencia”.²⁵ Nesse sentido, a oposição mais intensa é entre a paisagem “natural” e a paisagem “tecnológica”, cuja marca é, para Sarlo, evidente nos textos de Roberto Arlt. Meu questionamento não é tanto quanto a essa oposição, mas quanto à ambivalência na percepção de ambas e quanto ao modo pelo qual a paisagem-tecnológica, a despeito do fascínio que exerce, é percebida nas crônicas goyescas de Arlt como o espaço em que sua anunciada racionalidade se esvai. Trata-se de uma percepção impressionista da paisagem, não apenas pelo procedimento de registro de suas variações, mas pelo pessimismo melancólico com que se aproxima dela.

Os pintores impressionistas, segundo Julio Rinaldini, ao contrário de pintores humanistas do Renascimento - que tinham desdém pela paisagem que lhes servia apenas de pano de fundo para o homem, aquele que encarnava de fato a ordem universal -,²⁶ operaram um “retorno à paisagem”, ou melhor, deram a ela uma categoria inusitada, tornando-a protagonista da pintura; sua principal preocupação seria encontrar a técnica, o procedimento adequado para pintar a paisagem e suas variações de luz e cor; trata-se de uma experiência sensorial onde se procura registrar os estados transitórios da paisagem e na qual o homem se dissolve, se mescla sem adquirir contornos precisos. Mais do que isso, no caso de Edgar Degas, tomado como “el primero entre los artistas contemporáneos que desconecta al hombre de su centro de rotación y gravitación”, trata-se de um “novo uso” dado ao homem na pintura, um uso livre e “desrespeitoso”:

Nada menos que el derecho de enfocar al hombre desde donde se quiera y de situarlo en la composición dónde y cómo se quiera; la libertad de usar de él, y no a la luz de las plácidas razones del panteísmo oriental, sino a la luz de un pesimismo que se definía a sí mismo por esta inaudita falta de miramientos. La libertad de usar de él porque se le ha perdido el respeto, porque ya no hay manera de respetarlo. [...] Hiperestesia de los sentidos que se resuelve en abatimiento moral, en pesimismo melancólico – y en una irritada curiosidad por las

²⁵ *Idem ibídem.*

²⁶ “El hombre – y vaya a referencia como dato ejemplar – no fue para el artista del Renacimiento un trozo de naturaleza; fue un concepto del que participó todo el humanismo renacentista, una idea encarnada” (J. Rinaldini, “Evolución y crisis en el arte contemporáneo”, *Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1939. Em: _____. *Op.cit.*, p. 291).

deformaciones humanas. La literatura y el arte se ponen a medir las deficiencias del individuo.²⁷

O “retorno à paisagem” diz respeito, então, a um pessimismo melancólico lançado sobre o humanismo e a uma degradação da imagem do homem.²⁸ Não se trata de um retorno idílico à paisagem do campo, mas da percepção da paisagem urbana como espaço opaco e nebuloso; algo que se dá nos poetas românticos como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, com os temas do *spleen*, do tédio, da melancolia, da estupidez da vida na multidão. E a partir dos quais Nancy desenvolve a noção de paisagem como sentimento de ausência e estranhamento.²⁹

A paisagem da sarabanda infernal é, nesse sentido, espaço de desterro do *ex*homem, no qual se contempla o ausentar-se das expectativas de construção do Estado e do cidadão modernos; nela, o homem é resíduo, é sobra do que poderia ter sido, mas não foi.

A última crônica escrita por Roberto Arlt, casualmente denominada “El paisaje en las nubes”, traz uma abertura: a paisagem de cimento se abre para a fantasia, para uma geografia imaginária que habita os sonhos de um homem asfixiado pela cidade. Não se trata de um retorno idílico ao campo perdido, mas da criação de novas paisagens, quem sabe, amigadas com o homem.

Arlt comenta a crítica que lê no jornal *The New Republic* (Washington, 1914-) que avalia o livro de George Zabriskie como a melhor publicação do ano de 1942. Segundo a biografia a que Arlt se atém, Zabriskie era um motorista cansado da selva de pedra de Nova York que se transformara em poeta-sonhador: enquanto observava os aterradores arranhacéus que ameaçavam cair sobre sua cabeça, imaginava bosques adensados e rios caudalosos, voltava sua atenção

²⁷ J. Rinaldini, *op.cit.*, p. 289 e 290.

²⁸ Característica que corresponde à apreciação de Eugenio d’Ors sobre o barroco como antecipação do romantismo, como manifestação de uma nova concepção de mundo que triunfa com Copérnico e Galileu, segundo a qual se opera a descentralização da Terra, a degradação da imagem do homem, o fortalecimento da natureza como força mitológica (processo em que são cruciais as viagens de conquista). (Cf. E. d’Ors, *L’arte di Goya*, p. 22-3).

²⁹ Já mencionei a definição de Nancy da paisagem como “país dos exilados”, à qual se dá continuidade com a reflexão de que o exílio se faz na suspensão da presença, como uma abertura para deixar pensar e passar essa suspensão e, por isso, “o exílio contém sempre uma passagem”; de modo que “uma paisagem é sempre a suspensão de uma passagem, a retenção de um olhar que contempla o ausentar-se, o espaço/a distância entre a presença e a ausência. Uma paisagem capta a passagem do tempo, tanto no sentido do período ou estação do ano, quanto no sentido do clima, sua instabilidade e sua fugacidade” (Nancy, *Au fond des images*, p. 117; tradução minha).

para as árvores plantadas nas esquinas movimentadas da metrópole e descrevia em sua poesia a melancolia alegre desses postes enramados.

Su horror al paisaje de cemento lo hizo cantar, en un lenguaje de un Teócrito prerrafaelista, estampas de églola, ríos de sabanas anchas y mansas donde centellean peces extraordinarios, valles antorchados de bosques donde moran pensativos animales de cornamenta bronceada, y cuando ya hubo publicado un considerable número de poemas de color verde manzana con manchas de oro y azul, los recopiló en un volumen que se editó con el nombre de *Geografía de la mente*.³⁰

Num tom nostálgico, pouco frequente em suas crônicas, Arlt anuncia o livro desse sonhador, *Geografía de la mente* (*The Mind's Geography*), como a promissora fantasia de uma imaginação cansada das formas cúbicas da cidade de cimento e que recria o frescor de uma paisagem inventada.

Geografía de la mente es el itinerário fantasmagórico que sigue con su espíritu hambriento de luz el prisionero de la ciudad de cemento gris. Como los *Cuentos de un soñador* de lord Dunsany, *Geografía de la mente* es una ventana abierta en el glorioso mundo del paisaje. El hombre que se asfixiaba entre las murallas de la ciudad titánica se ha evadido mentalmente, y entonces como un bebedor de *haschich*, vagabundea por los campos adornados del plano astral, y el plano astral deja de ser un plano astral para convertirse en una acuarela en cuyos horizontes todos quisiéramos morir.³¹

Às vésperas de sua morte, o cronista assombrado pelos aterradores desenlaces da história abre uma janela para a imaginação de novas geografias. Não há volta atrás, não há paraíso perdido a ser recuperado, a paisagem-natureza não é o espaço de um tempo ao qual se quer voltar, mas a asfixiante paisagem de cimento precisa de uma abertura, uma válvula por onde possa entrar o ar, onde o *esgunfiado*-

³⁰ R. Arlt, "El paisaje en las nubes", *El Mundo*, 27/07/1942, em: *PN*, p. 753-4.

³¹ *Op.cit.*, p. 754.

cidadão possa sugar algo de energia renovada. A evasão mental, a fuga pela criação, funciona como uma fresta entre as muralhas da cidade titânica, em sua dupla acepção: tanto pela grandeza de suas opressoras edificações quanto pela ação corrosiva do elemento metálico ao qual remete o adjetivo. E a questão que resta pode ser: como criar uma história que não exceda a geografia, que não a supere ou subjugue? Simultaneamente: como criar uma humanidade que não suspenda sua animalidade e que se concilie com ela? Conciliar é pôr-se de acordo e em harmonia. Jean-Luc Nancy diria que é um verbo que se lê na lógica do “com”, aquela que ele propõe como alternativa para começar a pensar uma nova ontologia, uma nova filosofia, uma nova política.³² *Ser é ser-com, existir é co-existir, é o homem com o bicho com a pedra, é a história com a geografia.* Nessa lógica que não privilegia um *sentido*, o *sentido* é apenas e tão somente ser, existir, conviver, e o maior desafio é justamente a co-presença, o estar juntos, o ser-em-comum, a aceitação das singularidades sem o pressuposto de que uma singularidade pode ensinar e domesticar as outras.

³² Nancy aprofunda a discussão em *Ser singular plural*, Madri, Arena libros, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÓS, Alvaro. “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer”, *Clarín*, 2/4/2000, pp. 10-11.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. O arquivo e a testemunha. Homo Sacer III. Tradução de Selvido J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Homo Sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, 2ª edição.

_____. **Lo abierto**. Tradução de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, 2ª edição.

_____. “O autor como gesto”. Em: _____. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 55-64.

_____. “O que é um dispositivo”. Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia, Revista de Literatura*, número 5, Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura/UFSC, 2005, pp. 9-16.

_____. “Bataille e o paradoxo da soberania”. Tradução de Osvaldo Fontes Filho. *Outra Travessia, Revista de Literatura*, Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura/UFSC, número 5, 2005, pp. 91-98.

_____. “A imanência absoluta”. Em: Eric Alliez (org.). **G. Deleuze. Uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000, pp. 169-194.

_____. “Bartleby, or On Contingency”. Em: _____. **Potentialities**. Collected essays in Philosophy. Seleção e Tradução de Daniel Heller-Roazen. Série *Meridian, crossing aesthetics*. Califórnia: Stanford University Press, 1999, pp. 243-271.

_____. “Política del exilio”. Tradução de Dante Bernardi. *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura*, Barcelona, número 26-27, 1996, pp. 41-58.

AIRA, César. “Arlt”, *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, número 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

AMÍCOLA, José. “Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt!”. Em: Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia, Alejandra Torres (org.). **Ficciones de los medios en la periferia**. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna. Colônia: Universidade de Colônia, 2008, pp. 161-169. Consultado no dia 29/01/2010, em: http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2008/2585/pdf/13_Jose_Amicola.pdf

ANÔNIMO. “La exposición de Guillermo Facio Hebequer, Un grabador de primera categoría”, recorte sem referências de data e local de publicação disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

- ANÔNIMO. “Exposición del aguafuertista José Arato”, *El Hogar*, Buenos Aires, 22/06/1928, p. 27.
- ANTELO, Raúl. **Ausências**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- _____. “Arlt, el viajero esgunfiado”, *Quimera: Revista de literatura*, Barcelona, número 311, 2009, pp. 41-46.
- _____. **Crítica acéfala**. Buenos Aires: Grumo, 2008.
- ANTÔNIO, João. **Carta aos amigos C. P. Carneiro e F. Lucas**. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.
- _____. **Casa de loucos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, 2ª edição.
- ARLT, Roberto. **El paisaje en las nubes**. Crônicas en El Mundo 1937-1942. Prólogo de Ricardo Piglia. Edição e introdução de Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. **Aguafuertes madrileñas**. Presagios de una guerra civil. Organização e prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 2000.
- _____. **Escuela de delincuencia**. Aguafuertes. Seleção e prólogo de Sylvia Saítta. Montevideu: Ediciones de la banda oriental, 2000.
- _____. **Os sete loucos & Os lança-chamas**. Tradução, apresentação e cronologia de Maria P. Gurgel Ribeiro. Posfácio de Luis Gusmán. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. **Obras. Aguafuertes**. Ensaio preliminar de David Viñas. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 1998.
- _____. **En el país del viento**. Viaje a la Patagonia (1934). Edição e Prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- _____. **El jorobadito**. Buenos Aires: Losada, 1997.
- _____. **Cuentos Completos**. Edição de Ricardo Piglia e Omar Borré. Buenos Aires: Seix Barral, 1996, 2ª edição.
- _____. **Nuevas aguafuertes**. Buenos Aires: Losada, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. “O tipo como forma de interação personagem-autor”. Em: _____. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 167-169, 4ª edição (1ª edição russa de 1979).
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1996, 3ª edição. (1ª edição francesa de 1970).
- BARLETTA, Leónidas. “Exposición Facio Hebequer”, recorte sem referências de data e local de publicação disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

_____. “Sem título”, *El Hogar*, 8/02/1929 *Apud* Anselmo Ballesteros, “Pintores argentinos”. Em: *Adolfo Bellocq expone*, Buenos Aires, Van Rieel, 1955 (Catálogo).

BARRETO, Lima. **Marginália**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BATAILLE, Georges. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Seleção, tradução e prólogo de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Tradução de Alexei Bueno *et alli*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BELLOCQ, Adolfo. “Memorias”. Em: Corti, Francisco. **Vida y obra de Adolfo Bellocq**. Buenos Aires: Tiempo de Cultura, 1977, pp. 123-151.

BENARÓS, León. “Facio Hebequer. Vitalidad”, *Clarín*, 26/10/1991.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição Alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIANCHI, Soledad. “Ayer y Hoy de una ‘Fiera’”. Em: Sicard, A. (direção). **Seminario sobre Roberto Arlt**. Poitiers: Centre de recherches latino-américaines, 1978, pp. 73-84.

BLAKE, Nigel e Frascina, Francis. “Modernidade, realismo e história da Arte: o *velho músico* de Manet”. Em: Francis Frascina *et alli*, **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, pp. 80-102.

BORGES, Jorge Luis. “Domingo F. Sarmiento. Facundo”. Em: _____. **Prólogos, com um prólogo de prólogos (1975)**. Tradução de Josely V. Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 182-189.

_____. **Figari**. Buenos Aires: editorial Alfa, 1930.

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

C. D. “La muestra de Facio Hebequer”, *Actualidad*, 30/08/1933, p. 23.

CACCIARI, Massimo. “Nomes de lugar: confim”. Tradução de Giorgia Brazzarola. *Revista de Letras*, São Paulo, número 45 (1), 2005, pp. 13-22.

_____. “La paradoja del extranjero”, *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura*, Barcelona, número 26-27, 1996, pp. 16-21.

- _____. “El huésped ingrato”. Tradução de Jesús Perona. Em: Francisco Jarauta (org). **Otra mirada sobre la época**. Murcia: Librería Yerba/Cajamurcia, 1994, pp. 103-120.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. Em: ____ *et alli*. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas/SP: Unicamp e Rio de Janeiro: Fundação Casa de R. Barbosa, 1992, pp. 13-22.
- _____. “A personagem no romance”. Em: ____ *et alli*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, pp. 52-80, 5ª edição.
- CAPELA, Carlos E. S. “Espantalhos e afins”, *Revista Grumo Latinoamérica, Pensamento e cultura*, Rio de Janeiro, 7 Letras, dezembro/2007, pp. 92-101.
- _____. “Esse ser tão estrangeiro”, *Outra travessia*, Revista de literatura, Florianópolis, número 2, 1º semestre de 2004, pp. 115-133.
- CARIDE, Vicente P. **Adolfo Bellocq. Artista grabador**. Buenos Aires: Imprenta Francisco A. Colombo, 1967.
- CARVALHO, Flavio de R. “As ruínas do mundo”. Em: _____. **Os ossos do mundo**. São Paulo: Antiqua, 2005, pp. 41-54.
- CASTELNUOVO, Elias. “Un pintor gorkiano, Guillermo Facio Hebequer”, *Terra do Sol*, junho de 1924, Rio de Janeiro, pp. 333-338.
- CORREAS, Carlos. **Arlt literato**. Buenos Aires: Atuel, 1995.
- CORTAZAR, Julio. “Apuntes de relectura”. Em: Roberto Arlt. **Obra Completa**. Tomo I. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, pp. iii-xi.
- CORTI, Francisco. **Vida y obra de Adolfo Bellocq**. Buenos Aires: Tiempo de Cultura, 1977.
- CRISAFIO, Raúl. “Roberto Arlt: el lenguaje negado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los complementarios, Madri, número 11, julho 1993, pp. 37-46.
- CUNHA, Euclides da. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, volume II.
- DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida...”, *Terceira margem*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano IX, número 11, 2004, artigo número XIII. Consultado no dia 25/07/2009, em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>
- DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida J. Derrida a falar da hospitalidade**. Tradução de A. Romane. São Paulo: Escrita, 2003.
- DOLINKO, Silvia. “El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista”, *Crítica cultural*, Florianópolis/Unisul, número 1, volume 4, junho de 2009, pp. 193-207.

- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, volume 1.
- ESPINA, Antonio. “Momentos de Goya”, *Revista de occidente*, Madri, ano VI, número LX, junho de 1928, pp. 293-313.
- FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. Em: _____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992, pp. 89-128.
- GARCÍA, Dorde Cuvardic. “El trapero: el otro marginal en la historia de la literatura y la cultura popular”, *Káñina, Revista Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, número 31 (1), 2007, pp. 217-227. Consultado no dia 25/11/2010, em: <http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-31-1/kanina-31-1-15.pdf>
- GELADO, Viviana. “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”. Em: Jordan, Paul (org.). *Roberto Arlt, Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC, Florianópolis, número 32, 2007, pp. 101-106.
- GHIO, Fernando. Discurso de abertura da exposição póstuma de Guillermo Facio Hebequer, no *Concejo Deliberante*, Buenos Aires, junho de 1935.
- GONZÁLEZ, Horacio. **Arlt, política y locura**. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- GUARDIA, Ernesto de la. “Goya”, *Síntesis*, ano I, número 12, Buenos Aires, maio de 1928, pp. 51-77.
- GUERRERO, Diana. **Arlt, el habitante solitario**. Buenos Aires: Catálogos, 1986, 2ª edição (1ª edição de 1972).
- HABERMAS, Jürgen. “Modernidade – Um projeto inacabado”. Em: Otília B. F. Arantes e Paulo E. Arantes. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HEBEQUER, Facio. **Sentido social del arte**. Buenos Aires: La vanguardia, 1936.
- HUGHES, Robert. **Goya**. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JITRIK, Noé. Prólogo a **Antologia Roberto Arlt**. México: Siglo XXI, 1980, pp. 7-35.
- KULIKOWSKI, Maria Z. “Roberto Arlt: a experiência radical da escritura”, *Revista USP*, São Paulo, número 47, setembro/novembro 2000, pp. 105-111.
- _____. **Seria cômico se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt**. São Paulo, USP, 1997, Tese de Doutorado.
- LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Hucitec, 1999.

- LARRA, Raul. **Roberto Arlt, el torturado**. Buenos Aires: Leviatan, 1992, 6ª edição (1ª edição de 1950).
- LECLERC, Tristán. “Los Caprichos de Goya”, *Augusta, Revista de Arte*, Buenos Aires, número 29, volume 5, outubro de 1920, pp. 157-163.
- LEVI, Primo. **Se questo è un uomo**. Torino: Einaudi, 1989, 3ª edição (1ª edição de 1947).
- LIMA, Lezama. **A expressão americana**. Tradução, introdução e notas de Irlomar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LÓPEZ-REY, José. **Goya y el mundo a su alrededor**. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARX, Karl. “Produção progressiva de uma superpopulação relativa ou de um exército industrial de reserva” e “Formas de existência da superpopulação relativa. A lei geral da acumulação capitalista”. Em: _____. **O Capital**. Crítica de Economia Política. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, s/d, Livro I, vol. 2, pp. 730-752.
- MASOTTA, Oscar. **Sexo y traición en Roberto Arlt**. Buenos Aires: Corregidor, 1998 (1ª edição de 1982, por Editora Ceal).
- MELIS, Antonio. “La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de Roberto Arlt”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, número 390, dezembro 1982, pp. 683-689.
- MELLO, Jefferson A. “Literatura comparada e literatura de viagem: estratégias ópticas”, *Magma revista*, Departamento de teoria literária e literatura comparada, FFLCH/USP, São Paulo, Humanitas, 1994, pp. 101-109.
- MUÑOZ, Miguel Angel. **Los artistas del pueblo 1920-1930**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. **Las musas**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- _____. **La mirada del retrato**. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. **El intruso**. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. **Ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela. Madri: Arena libros, 2006.
- _____. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.

____. **El olvido de la filosofía**. Tradução de Pablo Perera Velamazán. Madri: Arena, 2003 (1ª edição de 1986).

____. “La existencia exiliada”. Tradução de Juan Gabriel López Guix, *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura*, Barcelona, número 26-27, 1996, pp. 34-39.

NOVAS, Emilio. “Notas para el primer aniversario de la muerte de Guillermo Facio Hebequer”, *Claridad*, recorte sem referência à data de publicação, disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

ONETTI, Juan Carlos. “Semblanza de un genio rioplatense”. Em: Jorge Laforgue (org.). **Nueva Novela latinoamericana**. Buenos Aires: Paidós, 1972, pp. 365-377, volume 2.

ORS, Eugenio d'. **La vie de Goya**. Tradução de Marcel Carayon. Paris: Gallimard, 1928.

____. **L'arte di Goya**. Seguito da Tre ore al Museo del Prado e da Una nuova visita al Museo del Prado. Tradução de Cipriano Efisio Oppo, Milão: Valentino Bompiani, 1948 (1ª edição de 1928).

ORTEGA Y GASSET, José. “Hegel y América”. Em: _____. **El espectador**. Prólogo e cronologia de José Luis Molinuevo. Madri: EDAF, 2005 (3ª edição).

PAAS-ZEIDLER, Sigrun. **Goya**. Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates. Tradução de Victor A. M. de Lopera Montoya. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. (1ª. Edição alemã de 1978).

PÉRSICO, Adriana Rodriguez. “Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los complementarios, número 11, Madri, julho 1993, pp. 5-14.

PIGLIA, Ricardo. Prólogo a **El paisaje en las nubes**. Crónicas en El Mundo 1937-1942. Organização e Introdução de Rose Corral. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 9-12.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. **Obras Completas**. Estudio preliminar, edição e notas de Felicidad Buendía. Obras em Prosa. Madri: Aguilar, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. **En los bordes de lo político**. Tradução e apresentação de Alejandro Madrid. Buenos Aires: La cebra, 2007. (1ª edição francesa de 1998).

Rembrandt e a arte da gravura, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (Catálogo)

RINALDINI, Julio. **Escritos sobre arte, cultura y política**. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

____. “Elogio de G. Facio Hebequer. Notas a su exposición póstuma en el C. Deliberante”, *El País*, Córdoba, 24/11/1935.

- RIVERA, Jorge. Prólogo a **Notas sobre el cinematógrafo**. Edição de Gastón S. M. Gallo. Buenos Aires: Simurg, 1997, pp. 7-15.
- SAÍTTA, Sylvia. **El escritor en el bosque de ladrillos**. Una biografía de Roberto Arlt. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- _____. “Rumo ao Brasil em primeira classe: Roberto Arlt no Rio de Janeiro”. Tradução de Maria Paula G. Ribeiro. *Revista USP*, São Paulo, número 47, setembro/novembro 2000, pp. 116-120.
- _____. **Regueros de tinta**. El diario Crítica en la década de 1920. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- _____. “La escritura de una vida: breve (auto) biografía de Roberto Arlt”, *Tramas, para leer la literatura Argentina*, Córdoba, número 5, volume II, 1996, pp. 129-181.
- SARLO, Beatriz. “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. Em: Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar (orgs.). **Literatura e História na América Latina**. Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone D. Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 223-242.
- _____. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SARMIENTO, Domingo F. **Facundo**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- SCROGGINS, Daniel. **Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt**. Publicadas en “El Mundo”, 1928-1933. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- SERNA, Ramón Gomez de la. **Goya**. Madri: Espasa-Calpe, 1984, 4ª edição (1ª edição de 1928).
- _____. “El gran español Goya”, *Revista de occidente*, Madri, número 47, ano V, maio de 1927, pp. 191-203.
- SLOTEDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- STAROBINSKI, Jean. “Goya”. Em: _____. **1789: Os emblemas da razão**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 119-131.
- SWIFT, Jonathan. “Modesta proposta para evitar que as crianças dos pobres da Irlanda se tornem um fardo para seus pais ou para seu país, e para torná-las benéficas ao público” (1729). Em: _____. **Modesta**

proposta e outros ensaios. Tradução de José O. de A. Marques e D. de Bruchard. São Paulo: Editora da Unesp, 2005, pp. 17-37.

TARCUS, Horacio (org). **Diccionario biográfico de la izquierda argentina.** De los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976). Buenos Aires: Emecé, 2007.

UREÑA, Pedro Henríquez. **Historia cultural y literaria de la América Hispánica.** Madri: Verbum, 2008.

VERDEVOYE, Paul. "Aproximación al lenguaje porteño de Roberto Arlt". Em: Sicard, A. (direção). **Seminario sobre Roberto Arlt.** Poitiers: Centre de recherches latino-américaines, 1978, pp. 133-150.

VIÑAS, David. **Literatura argentina y política: II.** De Lugones a Walsh. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.

_____. "Las 'Aguafuertes' como autobiografismo y colección". Em: Roberto Arlt. **Obras. Aguafuertes.** Tomo II. Buenos Aires: Losada, 1998, pp. 7-32.

_____. Prólogo a **Roberto Arlt. Antología.** Cuba: Casa de las Américas, 1967, pp. vii-xix.

WECHSLER, Diana B. **La vida de Emma en el taller de Spilimbergo.** Buenos Aires: Fundación OSDE, 2006.

WECHSLER, Diana e MUÑOZ, Miguel Ángel. "La ciudad moderna en la serie 'Buenos Aires' de GFH", *Demócrito*, número 2, ano I, outubro de 1990.

WILLSON, Patrícia. **La constelación del Sur.** Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

WHITE, Edmundo. **O flâneur.** Um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

YUNQUE, Alvaro. "Facio Hebecquer y el arte proletario", *Claridad*, maio de 1935, Buenos Aires.

_____. "Roberto Arlt", *Revista Nosotros*, Buenos Aires, número 76, ano VII, julho 1942, pp. 113-114.

LEVANTAMIENTO BIBLIOGRÁFICO

1. LEITURAS CRÍTICAS SOBRE ROBERTO ARLT ¹

Livros, capítulos e prefácios:

BARBOSA, Susana R. *et alli*. **Diez lecturas de Arlt**. Ensayos seleccionados en el concurso sobre su vida y su obra. Buenos Aires: Fundación El libro, 2000.

BONINO, Silvia *et alli*. *Roberto Arlt: “La isla desierta”, intento de un descubrimiento*. Montevideo: Ediciones Nuevo Siglo, 1993.

CAPDEVILA, Analía. “El caso Roberto Arlt”. Em: Nora Avaro *et alli*. **Sarmiento-Hernández-Borges-Arlt, Los clásicos argentinos**. Rosario: Municipal de Rosario, 2005, pp. 117-128.

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

CORRAL, Rose. “‘Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”. Em: Roberto Arlt, **El paisaje en las nubes**. Crónicas en *El Mundo* 1937-1942. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 13-35.

_____. “Un devoto del cine: Arlt y el cinematógrafo”. Em: Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia, Alejandra Torres (org). **Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna**. Colônia: Universidade de Colônia, 2008, pp. 151-159. Consultado no dia 23/12/2010, em: http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2008/2585/pdf/12_Rose_Corral.pdf

CORREA, Roberto Vélez. **El misterio de la malignidad: el problema del mal en Roberto Arlt**, Universidad de Caldas, 2002.

GNUTZMANN, Rita. **Roberto Arlt, innovación y compromiso: la obra narrativa y periodística**. Barcelona: Universidade de Lleida, 2004.

GOSTAUTAS, Stasys. **Buenos Aires y Arlt**. Madri: Insula, 1977.

JITRIK, Noé. **Roberto Arlt o la fuerza de la escritura**. Bogotá: Panamericana Editorial, 2001. Prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda.

JUÁREZ, Laura. “Postales iluminadas, paisajes de la mirada y cuadros de color. Roberto Arlt y el viaje a España”. Em: G. Chicote e M.

¹ A presente compilação da bibliografia crítica de Roberto Arlt exclui os títulos já elencados por: Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Buenos Aires: Catálogos, 1972; Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires: América Libre, 1996; Sylvia Saïta, “La escritura de una vida: breve (auto) biografía de Roberto Arlt, *Trama*, Córdoba, vol. II, número 5, 1996, pp. 129-181; Paul Jordan, “Roberto Arlt: a brief bibliographic introduction”, *Fragmentos*, número 32, Florianópolis, janeiro-junho 2007, pp. 11-22; Laura Juárez, *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010.

Dalmaroni. **El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930.** Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

_____. “El teatro: un espacio de posibilidades para la literatura arltiana”, *Tramas para leer la literatura argentina*, Córdoba, número 9, volume V, 1998, pp. 140-148.

KULIKOWSKI, Maria Z. M. “Roberto Arlt, Grotesco, Lenguaje y Transgresión”. Em: Pedro Pires Bessa. (Org.). **Integração Latino-Americana.** Juiz de Fora: UFJF - FAPEMIG, 1993, volume 1, pp. 114-118.

MARTINEZ DE RICHTER, Marily (org). **Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin.** Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

PAULS, Alan, “La línea Arlt”. Em: Nora Avaro *et all*, **Sarmiento-Hernández-Borges-Arlt, Los clásicos argentinos.** Rosario: Municipal de Rosario, 2005, pp. 141-145.

PIGLIA, Ricardo. Prólogo a Roberto Arlt, **El paisaje en las nubes.** Crónicas en *El Mundo* 1937-1942. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 9-12.

_____. “Sobre Roberto Arlt”. **Crítica y ficción.** Cuaderno de extensión universitaria, número 8, série Ensaio, Santa Fé, Universidade Nacional do Litoral, 1986, pp. 19-26.

ROSENBERG, Fernando J. **The avant-garde and geopolitics in Latin America.** Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh, 2006.

SAÍTTA, Sylvia. “Jorge Luis Borges, lector de Roberto Arlt”. Em: Nora Avaro *et alli*. **Sarmiento-Hernández-Borges-Arlt, Los clásicos argentinos.** Rosario: Municipal de Rosario, 2005, pp. 129-140.

SARLO, Beatriz. “Roberto Arlt”, **Escritos sobre literatura argentina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 213-236.

_____. “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. Em: Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar (org.). **Literatura e História na América Latina.** Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone D. Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 223-242.

SHAW, Donald L. “Roberto Arlt (La Argentina, 1900-42)”. Em: _____. **Nueva narrativa hispanoamericana.** Madri: Cátedra, 1983.

Artigos em jornais e revistas:²

² Inclui textos publicados exclusivamente em meio digital.

ABÓS, Álvaro. “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer”, *Clarín*, 2/4/2000, pp. 10-11.

_____. “Mil días con Roberto Arlt”, entrevista com Elizabeth Shine, *La Nación*, 19/05/1999. Consultado no dia 24/12/2010, em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214788

ANTELO, Raúl. “Arlt, el viajero esgunfiado”, *Quimera: Revista de literatura*, Barcelona, número 311, 2009, pp. 41-46.

BOLLIG, Ben. “One or several betrayals? Or, When is betrayal treason? Genet, Arlt and the argentine liberal Project”, *Bulletin of Latin American Research*, Oxford, número 4, volume 22, 2003, pp. 401-419.

DIAS, Ângela Maria. “Cidades cruéis de Nelson Rodrigues e Roberto Arlt”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea Sujeito e espaço social*, Brasília, número 22, janeiro/junho 2003, pp. 157-172. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2210.pdf (Consultado no dia 24/01/2011).

FALCÓN, Mabel Inés. “El goce en la literatura (Roberto Arlt, un monstruo Chapoteando en las tinieblas)”, *Quaderni Ibero-Americani*, Turim, número 81-82, 1997, pp. 59-69.

GARCÍA, Guillermo. “Arlt y lo fantástico”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidade Complutense de Madri, número 26, 2004. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/arlt.html> (Consultado no dia 25/01/2011).

GOSTAUTAS, Stasys. “Roberto Arlt, novelista de Buenos Aires”, *Eco: Revista la cultura de occidente*, Bogotá, número 141-142, janeiro-fevereiro 1972, pp. 238-273.

KONDER, Leandro. “Terrorismo e socialismo: um profeta argentino”, *Jornal do Brasil*, caderno *Ideias*, 16/06/2005.

KUHNHEIM, Jill S. “Arlt: masoquismo y estado”, *Hispanérica: Revista de literatura*, Universidade de Maryland, número 83, 1999, pp. 117-124.

NUESCH, Enrique V. “El juguete rabioso y la inauguración de la narrativa urbana”, *Mafuá, revista de literatura em meio digital*, Florianópolis, número 1, julho de 2004. Disponível em: <http://www.mafua.ufsc.br/enriquenuesch.html> (Consultado no dia 25/01/2011).

QUIROGA, Jorge. “Roberto Arlt: literatura, política y locura”, *El Ojo mocho*, Buenos Aires, número 9-10, 1997, pp. 57-64.

RODRÍGUEZ, Mariela Eva. “Una expedición a la ‘frontera’ a

comienzos del siglo XX: la Patagonia en las crónicas de R. Arlt”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 9, número 19, julho de 2003, pp. 153-180. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n19/v9n19a06.pdf> (Consultado no dia 24/01/2011).

ROMANO, Eduardo. “Grotesco y clases medias en la escena argentina”, *Hispanérica: Revista de literatura*, Universidade de Maryland, número 44, 1986, pp. 29-37.

TROIANO, James. “Social criticism and the fantastic in Roberto Arlt’s *La fiesta del hierro*”, *Latin American theatre review*, Universidade do Kansas, número 1, volume 13, 1979, pp. 39-45. Disponível em: <http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/2484/1/latr.v13.n1.039-045.pdf> (Consultado no dia 24/01/2011).

VOLPATO, Cadão. “Originalidade e fúria, Pedra fundamental da literatura argentina, Roberto Arlt tem sua obra mais ambiciosa lançada no Brasil”, *Revista Época*, Rio de Janeiro, 17/04/2000. Disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/20000417/cult6.htm> (Consultado no dia 24/01/2011).

Edições especiais em revistas:

Sudestada, Cultura, política y actualidad, Buenos Aires, ano 7, número 69, junho de 2008

El socialismo según Arlt

Artigos:

PORTELA, Ignacio, “El socialismo según Arlt”.

PIGLIA, Ricardo, “Arlt: cronista de una ciudad imaginaria” (entrevista).

GOLOBOFF, Mario, “Una máquina literaria”.

SAÍTTA, Sylvia, “La imaginación violenta”.

Entrevista a Mirta Arlt.

Revista de literaturas modernas, Mendoza, número 32, 2002 (Disponível em: <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=1448>; consultado no dia 25/01/2011).

Artigos:

TESEI, Martha Barboza de. “*Aguafuertes patagónicas*: el viaje como

desplazamiento del sujeto y de la escritura”.

COMAS DE GUEMBE, Dolores. “Entre la depresión y la agresión”.

CONCA DE AGÜERO, Rosa Maria. “San Erdosain, ¿víctima o victimario?”.

CORRAL, Rose. “Roberto Arlt, cronista y novelista”.

CASSONE, Florencia Ferreira de. “Roberto Arlt y Claridad”.

EGÜES, Gladys Granata de. “La imagen de España en las aguafuertes españolas de Roberto Arlt”.

GÁSPARI, Lorena de. “Sylvia Saítta. El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt. Buenos Aires, Sudamericana, 2000”.

GNUTZMANN, Rita. “El juguete rabioso: del aprendizaje a la escritura”.

GOIC, Cedomil. “Las voces de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt”.

GOLOBOFF, Mario. “Roberto Arlt: la máquina literaria”.

IVARS, Lorena Ângela. “Contribución a una bibliografía de Roberto Arlt basada en el material existente en la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo”.

SALATINO DE ZUBIRÍA, María Cristina. “Arlt y Marechal: poética y poéticas en pos del conocimiento”.

SALES DE NASSER, Dolly. “Los siete locos de Roberto Arlt”.

VARELA, Fabiana. “Aguafuertes porteñas”.

Revista USP, São Paulo, número 47, setembro/novembro de 2000

Artigos:

KULIKOWSKI, Maria Zulma M. “Roberto Arlt: a experiência radical da escritura”, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

RIBEIRO, Maria Paula Gurgel, “Traduzir Roberto Arlt”.

_____, Maria Paula Gurgel, “Entrevista possível com Arlt”.

SAÍTTA, Sylvia, “Rumo ao Brasil em primeira classe: Roberto Arlt no Rio de Janeiro”, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Espacios de crítica y producción, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidade de Buenos Aires, número 27/28, outubro/novembro de 2001

ARLT, Roberto; MARECHAL, Leopoldo, lecturas para un homenaje/cien años 1900-2000

Artigos:

ARLT, Roberto, “Dos notas de Roberto Arlt: ocurrió en cuatro días/cien mil luces en peligro”.

MATAMORO, Blas, “La Buenos Aires de Borges y Arlt”.

PELLETIERI, Osvaldo, “Arlt y el origen de la tradición del autor moderno en la Argentina”.

ROCCA, Pablo, “Los pasos perdidos: Arlt en Montevideo”.

SAÍTTA, Sylvia, “La internacionalización de una mirada”.

SANZ, María; LLAHÍ, Susana; CÓRDOBA, Arminda, “Ribardo Bartís y el teatro de Roberto Arlt (una intertextualidad posmoderna)”.

Revista CULT, São Paulo, ano III, número 33, 2000

Dossiê: o escritor argentino Roberto Arlt

Artigos:

Horacio González “Roberto Arlt: físico e literatura”, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Sobre Roberto Arlt, entrevista a Ricardo Piglia, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Luis Guzmán, “O Deus vivo”, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Roberto Arlt, “‘Ser’ através de um crime”, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Maria Paula Gurgel Ribeiro. “Um cronista de Buenos Aires”.

Roberto Arlt, “A inutilidade dos livros”, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Renata Albuquerque, “Inferno marginal”.

Teses, dissertações e apresentações em congressos:

CARVALHO, Rosimeire Andrade O. **R. Roberto Arlt cronista e viajero**. Uma leitura das crônicas de viagem à Andaluzia e ao Norte de Marrocos. São Paulo, FFLCH/USP, dissertação de mestrado, 2009.

Disponível em:
www.teses.usp.br/.../ROSEMEIRE_ANDRADE_O_R_CARVALHO.pdf
 f (Consultado no dia 25/01/2011).

CLOSE, Glen S. “Roberto Arlt and anarchist modernism”, comunicação apresentada no *Latin American Studies Association*, Chicago, Illinois, 24-26 setembro 1998. Disponível em:

<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Close.pdf> (Consultado no dia 25/01/2011).

JORGE, Janete Elenice. **A cidade expressionista de Roberto Arlt**: a construção do espaço ficcional em *Los lanzallamas* e *Los siete locos*. Florianópolis, CCE/UFSC, dissertação de mestrado, 2009.

KULIKOWSKI, Maria Z. M. **Seria cômico se não fosse trágico**: o discurso grotesco de Roberto Arlt. São Paulo, FFLCH/USP, tese de doutorado, 1997.

_____. **Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt**. São Paulo, FFLCH/USP, dissertação de mestrado, 1991.

PACHECO, Keli Cristina. **Lima Barreto/Roberto Arlt: a comunidade em exílio**. Florianópolis, CCE/UFSC, tese de doutorado, 2009. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0364-T.pdf> (Consultado no dia 25/01/2011).

RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. “Tradução de “Águas-Fortes Portenhas”, de Roberto Arlt”. São Paulo, FFLCH/USP, dissertação de mestrado, 2001. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-12042002-115005/fr.php> (Consultado no dia 25/01/2011).

2. TRADUÇÕES DE ROBERTO ARLT:³

Los siete locos/Los lanzallamas

Les sept fous: Les Lance-flammes. Tradução de Isabelle Garna-Berman, Antoine Berman e Lucien Mercier. Paris: France loisirs, 2005.

Os sete loucos. Tradução de Rui Lagartinho e Sofia Castro Rodrigues. Lisboa: Cavalo de ferro, 2003.

I sette pazzi. Tradução de Luigi Pellisari. Roma: Edições E/O, 2003.

Os sete loucos & Os lança-chamas. Tradução, apresentação e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000.

The seven madmen. Tradução de Nick Caistor. Londres: Serpent's Tail, 1998.

³ Fontes: Index Unesco Translationum, consultado no dia 27/12/10 (<http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=0>). Centro Virtual Cervantes, consultado no dia 25/01/2011 (http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/arlt/bibliografia/bibliografia_03.htm).

De vlammenwerpers. Tradução de Mariolen Sabarte Belacortu. Amsterdã: Coppens & Frenks, 1994.

The seven madmen. Tradução de Naomi Lindstrom. Boston: David R. Godine, 1984.

Les Lance-flammes. Tradução de Lucien Mercier. Paris: Belfond, 1983.

Os sete loucos. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

Les sept fous. Tradução de Isabelle Berman e Antoine Berman. Paris: Belfond, 1981/1991; Seul, 1994.

I lanciafiamme. Tradução de Luigi Pellisari. Milão: Bompiani, 1974.

Die Flammenwerfer. Tradução de Bruno Keller. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1973.

I sette pazzi. Tradução de Luigi Pellisari. Prólogo de J. C. Onetti. Milão: Bompiani, 1971.

Die sieben Irren. Tradução de Bruno Keller. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1971.

El juguete rabioso

Das böse Spielzeug. Tradução de Elke Wehr. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

Mad toy. Tradução de Michele Aynesworth. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002.

Il giocattolo rabbioso. Tradução de Fiorenzo Toso. Roma: Microart, 1994.

Le Jouet Enragé. Tradução de Isabelle Berman e Antoine Berman. Grenoble: P.U.G., 1984.

Il giocattolo rabbioso. Tradução de Angiolina Zucconi. Roma: Zavelli, 1978; Riuniti, 1997.

Viaje terrible

Viagem terrível. Tradução, introdução e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Un terrible voyage. Tradução de Lucien Mercier. Paris: Belfond, 1990; Toulouse: Ombres, 1997.

El criador de gorilas

L'éleveur de gorilles. Tradução de François Carcelen e Georges Tyras. Grenoble: Cent Pages, 1999.

El jorobadito

Le belve. Racconti argentini. Tradução e introdução de Margherita Bernard. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2002.

Le petit bossu. Tradução de Jean-François Carcelen e Georges Tyras. Grenoble: Cent Pages, 1998.

As feras. Tradução de Sérgio Molina. Prólogo de Ricardo Piglia. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Le belve. Tradução de Angiolina Zucconi. Milão: Savelli, 1980.

El amor brujo

La danse du feu. Tradução de Lucien Mercier. Paris: Belfond, 1992; Toulouse: Ombres, 1997.

Saverio el cruel/La isla desierta

Saverio le cruel. L'île déserte. Tradução de Isabelle Garma-Berman. Prefácio de Bruno Bayen. Paris: Christian Bourgois, 1991.

Un argentino entre gangsters

Armadilha mortal. Tradução de Sergio Faraco. Posfácio e notas de Pablo Roca. Porto Alegre, L&PM, 1997.

3. SOBRE FRANCISCO DE GOYA EM BUENOS AIRES, 1926-1930

Artigos, conferências, homenagens:⁴

A Goya en su primer siglo de gloria, Homenaje del Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón, 1928.

AMADOR, Fernan Felix de. "Goya y la España de Carlos IV", Conferência pronunciada no *Salón de Actos del Colegio Nacional*, 15/09/1928, Homenagem ao Centenário de Goya promovida pela *Escuela Superior de Bellas Artes*, Universidade Nacional de La Plata.

ANÔNIMO, "Comisión Nacional de Homenaje a Goya", *Síntesis*, ano I, número 10, Buenos Aires, março de 1928, pp. 122-123.

ANÔNIMO, "En torno al centenario de Goya", *Síntesis*, ano XXII, número 284, Buenos Aires, novembro de 1928, pp. 239-240.

⁴ Material levantado na Hemeroteca da *Biblioteca Nacional de la República Argentina*, no centro de documentação da *Fundación Espigas*, na Biblioteca do *Museo Nacional de Bellas Artes* e na Biblioteca do *Congreso de la Nación Argentina*.

- ANÔNIMO, “En el centenario de Goya”, *El Hogar*, Buenos Aires, 13/04/1928, p. 9 e 66.
- ANÔNIMO, “Francisco de Goya y sus novelescas andanzas”, *El Hogar*, Buenos Aires, 06/09/1929, p. 19-20.
- CABALLER, E. Giménez. “Goya, vértice de España”, *Nosotros*, ano II, número 18, novembro de 1928, pp. 273-292.
- CANTON, Francisco Sanchez. “Goya: la cosecha del centenario”, *Revista Criterio*, número 36, 8/11/1928.
- DE TORRE, “El centenario de Goya en Buenos Aires”, *Síntesis*, ano I, número 11, abril de 1928, pp. 123-124.
- ESPINA, Antonio. “Momentos de Goya”, *Revista de Occidente*, Madri, ano VI, número LX, junho de 1928, pp. 293-313.
- _____. “Ramón Gomez de la Serna: Goya”, *Revista de Occidente*, Madri, ano VI, número 62, agosto de 1928, pp. 239-242.
- ESTRADA, Genaro. **Bibliografía de Goya**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01477218700192762979079/index.htm> (Consultado no dia 24/11/2010).
- GUARDIA, Ernesto de la. “La pintura española desde Greco a Goya”, *Nosotros*, ano XIII, número 117, janeiro de 1919, pp. 61-73.
- _____. “Goya”, *Síntesis*, ano I, número 12, Buenos Aires, maio de 1928, pp. 51-77.
- GUTIÉRREZ, Ricardo. “El homenaje a Goya en Buenos Aires”, *Plus Ultra*, ano XIII, número 151, 30/11/1928.
- LECLERC, Tristán. “Los Caprichos de Goya”, *Augusta, Revista de Arte*, número 29, volumen 5, Buenos Aires, outubro de 1920, pp. 157-163.
- MAETZU, Ramiro de. “Goya”, *Síntesis*, ano II, número 19, dezembro de 1928, pp. 7-10.
- RINALDINI, Julio. “Goya y su trayectoria”. Em: _____. **De Leonardo a la pintura contemporanea**. Buenos Aires: Poseidón, 1942, pp. 54-72.
- SÁNCHEZ Rivero, Ángel. “Goya en zig-zag, por Juan de la Encina”, *Revista de Occidente*, Madri, ano VI, número LXI, julho de 1928, pp. 102-106.
- SERNA, Ramón Gómez de la. “El gran español Goya”, *Revista de Occidente*, Madri, ano V, número 47, maio de 1927, pp. 191-203.
- _____. “Concepto de Goya”, *Revista de Occidente*, Madri, ano VI, número LVIII, abril de 1928, pp. 20-44.

4. SOBRE OS *ARTISTAS DEL PUEBLO* (FACIO HEBEQUER E ADOLFO BELLOCQ).⁵

Livros, artigos, catálogos:

ANÔNIMO, nota sobre exposição de Facio Hebequer no *Club del Progreso, La Nación*, Buenos Aires, 23/10/1932.

ANÔNIMO, “Celebró otro acto el Ateneo literario artístico socialista”, recorte sem referências de data e local de publicação, disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

ANÔNIMO, “La exposición de Guillermo Facio Hebequer, Un grabador de primera categoría”, recorte sem referências de data e local de publicação, disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

ANÔNIMO, “VIII Salón Nacional de Bellas Artes”, *La Prensa*, 21/09/1918 *Apud* “Crítica: Salones de Artes Colectivos desde el año 1918 hasta 1947”. Em: *Adolfo Bellocq expone*, Buenos Aires, Van Rieel, 1955 (Catálogo).

ANÔNIMO, “Exposición del aguafuertista José Arato”, *El Hogar*, Buenos Aires, 22/06/1928, p. 27.

ABÓS, Alvaro. “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer”, *Clarín*, Buenos Aires, 2/04/2000, pp. 10-11.

B. “Exposición Colectiva”, *Augusta, Revista de Arte*, número 29, volume 5, Buenos Aires, outubro de 1920, pp. 189-192.

BARLETTA, Leónidas. “Exposición Facio Hebequer”, recorte sem referências de data e local de publicação, disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

_____. *El Hogar*, 8/02/1929 *Apud* Anselmo Ballesteros, “Pintores argentinos”. Em: *Adolfo Bellocq expone*, Buenos Aires, Van Rieel, 1955 (Catálogo).

BARREDA, Ernesto M. *et all.* “Juicios acerca del artista y su obra”, Catálogo de *GFH, Exposición retrospectiva 1914/1935*, 23/09 a 20/10 de 1966, Galeria Arthea, Buenos Aires.

BENARÓS, León. “Facio Hebequer. Vitalidad”, *Clarín*, Buenos Aires, 26/10/1991.

CARIDE, Vicente P. *Adolfo Bellocq. Artista grabador*. Buenos Aires: Imprenta Francisco A. Colombo, 1967.

⁵ Material levantado no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*, no centro de documentação da *Fundación Espigas*, na Hemeroteca da *Biblioteca Nacional de la República Argentina* e na Biblioteca da *Academia Nacional de Bellas Artes*.

C. D. “La muestra de Facio Hebequer”, *Actualidad*, Buenos Aires, 30/08/1933, p. 23.

CASTELNUOVO, Elias. “Un pintor gorkiano, Guillermo Facio Hebequer”, *Terra do Sol*, junho de 1924, Rio de Janeiro, pp. 333-338.

COLLAZO, Alberto H. **Facio Hebequer**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, Serie complementaria: grabadores argentinos del siglo XX.

CORTI, Francisco. **Vida y obra de Adolfo Bellocq**. Buenos Aires: Tiempo de Cultura, 1977.

FRANK, Patrick. **Los Artistas del Pueblo**. Prints and workers' culture in Buenos Aires, 1917-1935. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

GENÉ, Marcela. “Dialogos con buriles y gubias: realismo y surrealismo en el grabado argentino”. Em: Diana Wechsler. **Territorio de dialogos**, España, México y Argentina 1930-1945. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 137-143.

GHIO, Fernando. Discurso de abertura da exposição póstuma de Guillermo Facio Hebequer, no *Concejo Deliberante*, Buenos Aires, junho de 1935.

HEBEQUER, Facio. “Facio Hebequer recuerda el 1er. Salón de Rechazados del año 1914”, *Crítica*, Buenos Aires, 8/11/1935.

_____. **Sentido social del arte**. Buenos Aires: La vanguardia, 1936.

_____. **Memorias**. Manuscrito disponível na *Academia Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires.

MUÑOZ, Miguel Angel. **Los artistas del pueblo 1920-1930**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.

NOVAS, Emilio. “Notas para el primer aniversario de la muerte de Guillermo Facio Hebequer”, *Claridad*, Buenos Aires, recorte sem data, disponível no Arquivo do *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

PACHECO, Marcelo Eduardo. **Reflexiones sobre la obra grabada de Adolfo Bellocq 1899-1972**. Una aproximación a la acción del Grupo de Barracas. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1988.

RIGANELLI, Agustín. “Quinquela fue descubierto por Facio Hebequer. Riganelli cuenta sabrosos episodios de la época Bohemia”, *Crítica*, Buenos Aires, 25/05/1935.

RINALDINI, Julio. “Elogio de G. Facio Hebequer. Notas a su exposición póstuma en el C. Deliberante”, *El País*, Córdoba, 24/11/1935.

SANTANA, Raúl *el alli*. **El grabado social y político en la Argentina**

del siglo XX. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes, 1992 (Catálogo).

WECHSLER, Diana e MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los artistas del pueblo.** Buenos Aires: Saap, 1989.

_____. “La ciudad moderna en la serie ‘Buenos Aires’ de GFH”, *Demócrito*, ano I, número 2, outubro de 1990.

YUNQUE, Alvaro. “Facio Hebecquer y el arte proletario”, *Claridad*, Buenos Aires, maio de 1935.