



Nem Florida, nem Boedo: assegura o “Escritor Fracassado” de Roberto Arlt

Neither Florida, nor Boedo: assures the “Failed Writer” by Roberto Arlt

Adriana de Borges Gomes*
Universidade do Estado da Bahia,
Salvador, Bahia, Brasil

Resumo: *Florida* e *Boedo* são nomes de ruas da cidade de Buenos Aires, com características distintas bem expressivas: *Florida* era a rua do “ócio distraído”, da boemia da arte gratuita, sem motivações que não fossem estéticas. *Boedo* era a rua do “tráfego fabril”, situada num bairro onde muitas fábricas estavam instaladas, o que fomentava a agitação das consciências para o levante de uma bandeira subversiva. Das designações topográficas do bairrismo portenho nasceu uma contenda cultural de classes, em que a literatura foi o veio central. A polêmica literária deve ser vista no seu interior, recorrendo-se ao momento histórico em que ocorreu, pois somente com a distância temporal o historiador da literatura pode avaliar o que representou na época e o que significa na contemporaneidade tal controvérsia para a história da literatura argentina. E, ainda assim, manter certa desconfiança, pois o historiador é um pesquisador que muitas vezes recorta acontecimentos e os dota de significado de acordo com suas ideologias; como chama a atenção o historiador da literatura latino-americana Antonio Cornejo Polar (2000). Na conformação dos dois grupos e na localização dos escritores em cada um deles, houve muitas discrepâncias. Castelnuovo, nos diz Adolfo Prieto (2009), declarou que o grupo *Boedo* não existiu, o que existia era uma literatura de arrabalde. Assim, Prieto mapeia em seu ensaio “Boedo e Florida” algumas esclarecimentos e tentativas de encaixar os escritores em um grupo ou outro. Em uma dessas demonstrações está claro que Roberto Arlt não se localizava em nenhum dos dois grupos.

Palavras-chave: Roberto Arlt. Boedo. Florida. Literatura argentina. Narrativa.

Abstract: Florida and Boedo are street names of the city of Buenos Aires, with distinctly expressive characteristics: Florida was the street of "distracted idleness", of the bohemia of free art, without motives that were not aesthetic. Boedo was the "factory traffic" street, located in a neighborhood where many factories were installed, which encouraged the agitation of the consciences for the raising of a subversive flag. From the topographical designations of the Buenos Aires neighborhood came a cultural class struggle, in which literature was the central axis. The literary polemic must be seen in its interior, resorting to the historical moment in which it occurred, because only with the temporal distance the historian of literature can evaluate what it represented at the time and what it means in the contemporaneity such controversy for the history of Literature Argentina. And yet, maintain a certain distrust, for the historian is a researcher who often cuts events and endows them with meaning according to their ideologies; As the historian of Latin American literature Antonio Cornejo Polar (2000) calls attention. In the conformation of the two groups and the location of the writers in each of them, there were many discrepancies. Castelnuovo, says Adolfo Prieto (2009), stated that the Boedo group did not exist, what existed was an arrabalde literature. Thus, Prieto maps in his essay "Boedo and Florida" some clarifications and attempts to fit writers in one group or another. In one of these demonstrations it is clear that Roberto Arlt was not located in either group.

Keywords: Roberto Arlt. Boedo. Florida. Argentine Literature. Narrative.

* Doutora em Literatura pela PUC-RS, professora do Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: abgomes@uneb.br.

1 NOTAS INTRODUTÓRIAS

A história da literatura argentina é marcada por um episódio bastante significativo que reverbera nos estudos literários contemporâneos; trata-se da contenda que houve entre os anos 20 e início dos anos 30 do século XX dos grupos literários *Florida* e *Boedo*. Adolfo Prieto sinaliza que os críticos literários devem ser cautelosos quando se referirem à polêmica *Florida*\ *Boedo*, porque muitos escritores que fizeram parte de um ou outro grupo se tornaram grandes nomes da literatura argentina e da literatura mundial, como Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi, Nicolás Olivari, Oliverio Girondo, González Lanuza, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, Álvaro Yunque, Roberto Arlt, Leónidas Barletta, entre outros.

A preocupação de Adolfo Prieto tem fundamento, uma vez que esses robustos nomes da literatura argentina despertam a curiosidade dos leitores, fazendo com que a contenda *Florida*\ *Boedo* seja muitas vezes entendida de forma superficial ou mesmo unilateral pela visão de um ou outro escritor: “*Boedo* e *Florida* não devem ser julgados pela projeção de algumas obras de maturidade ou pelo prestígio de alguns de seus membros” (PRIETO, 2009, p. 289). A polêmica literária deve ser vista no seu interior, recorrendo-se ao momento histórico em que ocorreu, pois somente com a distância temporal o historiador da literatura pode avaliar o que representou na época e o que significa na contemporaneidade tal controvérsia para a história da literatura argentina. E, ainda assim, manter certa desconfiança, pois o historiador é um pesquisador que muitas vezes recorta acontecimentos e os dota de significado de acordo com suas ideologias; como chama a atenção o historiador da literatura latino-americana Antonio Cornejo Polar: “Cada exposição de momentos decisivos no desenvolvimento da sociedade e da cultura tem sido recomposta e modificada em função dos projetos individuais de cada historiador” (POLAR, 2000, p. 8).

Florida e *Boedo* são nomes de ruas da cidade de Buenos Aires, com características distintas bem expressivas: *Florida* era a rua do “ócio distraído”, da boemia da arte gratuita, sem motivações que não fossem estéticas; *Boedo* era a rua do “tráfego fabril”, situada num bairro onde muitas fábricas estavam instaladas, o que fomentava a agitação das consciências para o levante de uma bandeira subversiva. Das designações topográficas do bairrismo buenosairense nasceu uma contenda cultural de classes, em que a literatura foi o veio central.

Florida mirava a Europa e as novidades do pós-guerra, produziu a vanguarda latino-americana, o *Ultraísmo* de Borges, que obstinava-se na invenção de novas metáforas, seus integrantes se caracterizavam pelo bom humor, transgressão dos valores burgueses estabelecidos, alegria zombeteira, atitude lúdica e petulância inocente de uma juventude derivada do estigma de fracasso da geração anterior, entretanto, paradoxalmente, tinham gosto pela poética memorialista da cor local. *Boedo* mirava a Rússia e se inflamava com o sonho da revolução universal, difundia os clássicos da literatura revolucionária, seus membros se caracterizavam por usar a literatura como instrumento de revolução social, carregavam lastros para satisfazer seus ideais, como o realismo crítico e o lirismo

tolstoiano e deformavam a gosto a realidade sob o acunho de melhorar o mundo (PRIETO, 2009, p. 289).

A Argentina dos anos 20, geograficamente longe da Europa, procurou conectar-se à “torrente circulatória das novas ideias e de suas formulações expressivas” (PRIETO, 2009, p. 290). Ângela Dias (2003, p. 158) coincide com a avaliação de Beatriz Sarlo ao compreender que o menosprezo europeu pelo passado e uma consciente irresponsabilidade pelo futuro na valorização presente do sentido festivo da vida foi absorvido pelos cidadãos portenhos, que estavam inseridos no processo inicial de modernização tecnológica e urbanística da capital. A presidência de Alvear (1922-26) foi favorável à reforma universitária de 1918, que tinha o lema da liquidação do mundo dos velhos pela juventude. Buenos Aires, na época, tinha uma vida literária efervescente: surgiu uma enorme variedade de revistas literárias, que publicavam a contenda dos grupos *Florida* e *Boedo*. Além das revistas, diversos murais espalhados pela cidade divulgavam estrondosos acontecimentos protagonizados pelos escritores, ruidosos banquetes realizados para ilustres convidados e, ainda, nesses murais a literatura era definida cotidianamente diante do público.

Nesse contexto cultural opulento da cidade de Buenos Aires, a literatura argentina começava a ganhar contornos interessantes. Duas revistas, entre tantas importantes¹, merecem destaque: *Claridad* e *Martín Fierro*. *Claridad* (1926-41), com a fabulosa tiragem de 10 mil exemplares mensal em seu auge, foi a princípio sinônimo do grupo *Boedo*. A revista funcionava, sobretudo, como “uma fiscal rigorosa dos abusos, defensora valente dos direitos humanos...” (PRIETO, 2009, p. 298). A *Martín Fierro* (1924-27), representante do grupo *Florida*, chegou a assombrosa cifra de 20 mil exemplares mensal em sua tiragem. Sua publicação era aberta a todas as tendências de vanguarda, mas sem deixar de simpatizar com certos conservadorismos artísticos. Abria também suas páginas a publicações de escritores do grupo *Boedo*, que apreciavam e viam a importância estética dos projetos dos autores do *Florida*.

Na configuração de publicação das revistas vemos já a interação entre os dois grupos que em aparência eram opostos radicais. No grupo *Boedo*, apesar de haver uma ideia unívoca da literatura a favor da revolução social, nem todos aceitavam esse, digamos, passeio pelas concepções estéticas dos *Florida*; esses, por sua vez, começavam a se divergir em relação à literatura sem nenhuma motivação ou compromisso. O ponto culminante dessas desavenças internas ocorreu entre um grupo dos *Florida* que defendia a candidatura de Yrigoyen para a presidência da República e o diretor da *Martín Fierro*, Evar Méndez, que era contra a tal candidatura. Nessa época, já começava a se conformar uma nova vivência literária, cultural e política na capital argentina:

É muito curioso que um grupo de escritores que defendia a separação entre a literatura e a possibilidade de influir no mundo em que se vive encampasse esse patrocínio eleitoral. [...]. Yrigoyen assumiu o poder pela segunda vez, porém dois anos depois um golpe militar impediu a continuidade constitucional e se converteu no marco de uma mudança profunda tanto do contexto internacional como da ordem interna. *Martín Fierro* desaparece em 1927; o golpe militar de Uriburu ocorre em 1930. Devem ser situadas nesse íterim as últimas

¹ Proa, Inicial, Valoraciones, Los Pensadores, La Revista de América, Campana de Palo, entre outras.

manifestações do grupo *Florida* propriamente dito. Desaparecem as revistas inquietas e desrespeitosas; perde-se o gosto pela discussão e pelo escândalo literário. Os banquetes rituais e as conversas nos cafés perdem a força de outrora. A literatura, como estado público, silencia-se (PRIETO, 2009, p. 296).

Na conformação dos dois grupos e na localização dos escritores em cada um deles, houve muitas discrepâncias. Castelnuovo, por exemplo, declarou que o grupo *Boedo* não existiu, o que existia era uma literatura de arrabalde. Assim, Adolfo Prieto mapeia em seu ensaio “Boedo e Florida” algumas esclarecimentos e tentativas de encaixar os escritores em um grupo ou outro. Em uma dessas demonstrações está claro que Roberto Arlt não se localizava em nenhum dos dois grupos:

Os nomes de Castelnuovo, Barletta, Yunque, Riccio, Mariani e César Tiempo são, provavelmente, os que expressam com maior contundência as características com que se reconhece o grupo *Boedo*. Olivari e os irmãos González Tuñón representam, diferentemente, a zona de permeabilidade que existiu entre este grupo e o *Florida*. As dificuldades maiores de localização convergem no caso de Roberto Arlt. Arlt foi alternativamente reclamado por memorialistas de *Florida* e de *Boedo*, mas os argumentos aduzidos não são convincentes e referem-se somente a fatos externos (PRIETO, 2009, p. 301).

A dificuldade de localização de Roberto Arlt em um grupo ou outro na representação da contenda *Florida\Boedo*, acreditamos estar explicitada numa espécie de conto confessional titulado “*Escritor fracassado*”, do livro de contos *El jorobadito* de 1933. A partir das declarações contidas nesse conto, exporemos a “confissão” de um escritor que se diz fracassado, mas que, no entanto, se mostra perfeitamente lúcido e consciente da sua situação, e assim cômico do lugar do escritor e do intelectual, no panorama literário, social e político da Buenos Aires dos anos 30.

2 ESCRITOR FRACASSADO?

Em 1996, a editora brasileira *Iluminuras* com a tradução de Sérgio Molina publica *As feras*, reunindo alguns dos contos mais expressivos de Roberto Arlt, como “O corcundinha”, “Noite terrível”, “Ester Primavera” e “Escritor fracassado”, dando início a edição de obras do escritor argentino no Brasil. Ricardo Piglia, também escritor e crítico argentino, apresenta o livro da edição brasileira, tecendo algumas considerações interessantes; “Os contos deste livro confirmam que Arlt sempre buscou a narração nas formas duras do melodrama e nos usos populares da cultura”.

Dos contos agrupados em *As feras*, “Escritor Fracassado” nos interessa, sobretudo, pelo discurso artificioso e melodramático do narrador *homodiegético* (GENETTE, 1972), que analisa a sua própria trajetória como escritor inventado pelos demais e a absorção da inventiva por si, bem como passa a limpo toda a ambientação dos bastidores do *metier* literário: escritores, leitores, intelectuais, críticos acadêmicos, jornalistas, etc. À continuação, esse escritor fracassado chega a algumas conclusões, entre elas, a vaidade reinante nesse ambiente e a inutilidade de toda essa vivência literária. Nas especulações desse escritor encontram-se diversas reverberações do pensamento de Arlt, defensor

implacável e coerente de suas ideias particulares, o que lhe impediu ser relocado em quaisquer “quizilas” literárias; nem *Florida* nem *Boedo*.

Ninguém imagina o drama oculto sob as linhas do meu rosto, mas eu também já tive vinte anos, e o sorriso de um homem imerso na perspectiva de um triunfo eminente. Sensação de tocar o céu com as mãos, de viver numa altura celeste e perfumada, espiando a preguiçosa marcha dos mortais por uma planície cinza. Eu me lembro... Empreendi com entusiasmo uma trilha de primavera invisível à multidão, mas verdadeiramente real para mim.[...]. Meus vinte anos prometiam a glória de uma obra imortal. [...]. A inventividade afluía em cada frase que eu proferia. [...]. Os homens de trinta anos me olhavam com certo rancor, meus camaradas previam para mim um futuro brilhante... E eu vivi; vivi tão ardentemente durante tantos dias e numerosas noites, que quando quis atentar em como se dera o desmoronamento, recuei aterrorizado. Passado o sucesso estrondoso, meu entusiasmo decaiu verticalmente. Exaustão da mísera vida que havia ardidado violentamente em mim por um instante? Consequência da entrega total à única e última obra? Não sei. [...]. Compreendem os senhores o quanto pode doer aquela infame pergunta dos amigos insidiosos, que aproximando-se de nós, dizem uma ingenuidade que sem dúvida transcende a maledicência satisfeita: “Por que você não está trabalhando?”, ou então: “Quando é que você vai publicar alguma coisa?”. Para desencorajar perguntas indiscretas ou insinuações irônicas, eu me revesti do desdém do espectador que já superou as misérias da atividade humana. Tive de me defender e comecei a disparar frases: “A vida não é literatura. É preciso viver... depois escrever”. Ninguém finge ser fantasma impunemente. Chega o dia em que se acaba sendo um. Minha atitude mais benévola podia se traduzir nas seguintes palavras: “Fiquemos na superfície das coisas” (ARLT, 2002, p. 37-63).

Estes são fragmentos do início do conto e já percebemos a amargura do escritor fracassado. A acidez e o sarcasmo consigo e com a própria trajetória “literária” se estendem a dimensões circunstanciais exteriores. Tanto no frescor da juventude - quando a “inventividade afluía em cada frase” que proferia - quanto na infecunda maturidade, o narrador evidencia que a “capa” de escritor que vestiu foi forjada a partir de convenções e pirotécnicas externas do ambiente literário, que encontraram nele um ávido e propício avatar. O sujeito corrompido pelo sistema é um distintivo dos personagens de Arlt. E por sistema entenda-se a dura ardileza do funcionamento da urbe. Desde 1926 quando publica seu primeiro romance, *El juguete rabioso*, Roberto Arlt apresenta Buenos Aires como uma monstruosa “máquina fria” devoradora dos seres suscetíveis à sucumbência de seu brilho majestoso, porém ilusório. No romance, a crítica social é um ingrediente significativo, o que foi muito explorado pela crítica de esquerda do grupo *Boedo*. Contudo, o que o cenário urbano privilegia mesmo é a luta feroz pela vida, na qual o indivíduo inevitavelmente mergulha, terminando na abjeção e no aviltamento:

Estos individuos, canallas y tristes, viles y soñadores simultáneamente, están atados o ligados por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por pobreza material, por otro factor: la desorientación que después de la gran guerra ha revolucionado la consciencia de los hombres, dejándoles vacíos de ideales y esperanzas (SHAW, 2008, p. 24).

O narrador homodiegético de “Escritor fracassado” é um tipo que tem as características acima: sonhador e vil, está a beira do abismo social literário e vive seu desesperado drama individual solitariamente, mas que em encontros nada casuais de

motivação literária, atira farpas em seus interlocutores: “Nunca poderei me esquecer de um detalhe: o cumprimentado [...] me examinou com ódio [...], acrescentei: ‘-Bela obra a sua. Pena você ter descuidado um pouco do estilo’” (ARLT, 2002, p. 41). Destilando seu veneno, o escritor fracassado avança em sua confissão como quem investe progressivamente contra um inimigo sem rosto, mas que pode adquirir qualquer feição, desde que seja um ator do cenário literário: “Onde residia a misteriosa razão que fazia com que um homem que se expressava como um imbecil escrevesse como alguém de talento?”, e mais: “Detestava a felicidade dos simplórios e dos ingênuos e, ao mesmo tempo, buscava sua companhia, como se eles pudessem estancar a profunda úlcera do meu desprezo [...], uma podridão de veneno-dinamite” (ARLT, 2002, p. 43).

O personagem de Arlt se mostra ambíguo e vacilante no processo de reconhecer-se fracassado como escritor. A sua ácida ironia não o impede de frequentar grupos e “amigos” que considera desprezíveis. Ainda que tenha a consciência do jogo ardiloso que movimentava o mundo literário, não consegue se livrar das redes que o enredam como teias de uma aranha venenosa que o puxa sempre para o centro de seu artefato:

Meu amigo era um tanto pateta. Não percebeu que eu estava tentando desanimá-lo com ironias. Inguenuamente entusiasmado, aconselhou-me a escrever uma espécie de “decálogo da não-ação”, e caindo na minha própria esparrela, e esparrela do néscio (...), prometi realizar aquilo. E mais. Deixando-me arrastar pelo espírito da falsidade, respondi que já havia começado a redigir o rascunho da obra negativa; e por um momento acreditei em minha própria mentira, e cheguei a delirar com ela, pois descrevi o início de um capítulo que naquele mesmo instante me ocorreu (ARLT, 2002, p. 44).

A falsa obra do personagem de Arlt, naturalmente sem aproximações de datas, nos remete à obra póstuma de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna* (1967), na qual predomina a ausência do romance de estilo realista, substituído por prólogos, cartas e dedicatórias; enfim um romance apenas anunciado e não escrito. Mas, a palavra “decálogo”, referente ao engodo de obra do escritor fracassado, nos leva a questionar se houve alguma relação do conto de Arlt na intenção do escritor uruguaio Horacio Quiroga, que vivenciou em Buenos Aires a efervescente proliferação das revistas literárias: em julho de 1927, Quiroga publicou o *Decálogo do perfeito contista* na revista argentina *Babel*. Certamente, não poderemos afirmar que Roberto Arlt escreveu o conto “Escritor fracassado” como resposta ao decálogo de Quiroga, mas podemos sim presumir a relação entre os dois escritos.

O *Decálogo do perfeito contista*, de Horacio Quiroga tem o subtítulo “Lições de Mestre”, e já no primeiro item enfatiza a adoração por alguns ‘mestres da literatura’ como uma divindade. O que já de início contrasta com as ideias do relato “Escritor fracassado”, quando o narrador declara que “os escritores ditos universais nunca foram universais, e sim escritores de uma determinada classe, admirados e endeusados pela satisfação que essa classe acumulava de antemão como um bem excelentemente adquirido” (ARLT, 2002, p. 58). Nas palavras desse escritor, vemos a clara crítica de Roberto Arlt aos grupos formados na Buenos Aires dos anos 20 e 30: ataque à ideia de genialidade – os *Florida*, associada à segregação de classes – os *Boedo*. As aspirações do perfeito contista de Quiroga são intensamente contraditas na experiência frustrada do escritor que, a princípio, parece

ter quase seguido alguns passos de decálogo quirogano, como no quarto item, que diz: “Nutre uma fé cega não na tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama tua arte como amas tua amada, dando-lhe todo o coração” (QUIROGA, 2012, p.1). Sabemos já que o escritor fracassado realmente acreditou no próprio triunfo, mas logo percebeu que o que existia era apenas um vazio, um falso triunfo, um fausto inventado que não se sustentou.

Outra flagrante frustração do escritor fracassado em relação ao perfeito contista quirogano, diz respeito ao décimo item quando enuncia que “Ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará”. O escritor fracassado de Arlt, como sabemos, não consegue se desvencilhar de todas as artimanhas do meio literário. Esse escritor acredita que a literatura talvez seja isso mesmo; ardil, rede, círculo de intrigas e articulações dessa circunferência composta por literatos, seja escritores, críticos ou leitores. Entretanto, o escritor fracassado se apresenta coerente com o seu “decálogo da não-ação” ao não realizar essa escrita. E, chegando ao momento máximo de seu fracasso, torna-se crítico literário; “Como veem, não sou humanamente nada. [...] Tornei-me crítico literário. [...] Despertou em mim a alma do inquisidor” (ARLT, 2002, p. 52-53). Vale lembrar que a escrita de um *Decálogo do perfeito contista* é, sobretudo, tarefa de crítico, uma vez que expõe critérios para que um escritor seja perfeito em determinado gênero.

Devemos pensar na concepção de fracasso desse escritor. Essas ideias do escritor fracassado mostram que ele tem uma postura individualista e particular em relação à literatura. Nada tem de fracasso em refletir sobre sua própria conduta diante de si e dos demais. Fracassado é o sistema no qual está envolvido, ele chega a desejar assassinar a literatura: “Momentos houve em que desejei que todos os escritores da Terra tivessem uma só cabeça. Que glória então esmagar essa única cabeça a marretadas, (...). ‘A literatura não existe. Eu a matei para sempre!’” (ARLT, 2002, p. 51). A análise que o escritor faz de si mesmo, como indivíduo integrante do cenário literário, evidencia a consciência que ele tem do meio, e que, principalmente, precisa aderir a determinados comportamentos para sobreviver no *metier* literário. Essa é a discussão que Roberto Arlt traz nesse conto. Como todos os grandes protagonistas de Arlt, o escritor fracassado sonha em firmar-se como indivíduo excepcional capaz de conquistar uma grande posição social através da burla e do engodo, isto é, através do falso: “Até meu inconformismo para com o meio em que atuava era fingido. [...] Sou um burguês egoísta. Reconheço. [...] Se eu disse em alguma ocasião que sofria quando não conseguia escrever, é mentira” (ARLT, 2002, p. 62).

3 NEM FLORIDA NEM BOEDO

O cenário literário urbano da Buenos Aires da contenda *Florida*\Boedo, nos anos 20 e início dos anos 30, o qual o escritor fracassado está inserido, é descrito por ele de forma recriminatória, numa clara remissão às ideias e às práticas do grupo *Florida*:

Nesses porões (‘agremiações de arte’) refugiavam-se as tribos de pintores, escultores, poeta e literatos, e de gente recém-chegada do interior [...]; ali se expunham quadros futuristas..., ali se bebia cerveja com cocaína, ali se esbofeteavam os literatos; e as escritoras, para provar sua independência, trocavam inrias de lavanderia. [...]. Por momentos pensava-se, com razão ou

sem ela, estar nas imediações de uma filial do manicômio de Salpêtière ou na ante-sala do nosso Vieytes. É claro que, escarafunchando um pouco a alma daqueles vagabundos e daquelas feministas, se descobriria um fundo de sublimado corrosivo... mas eu estava louco... pretendia lidar com um mundo onde se contava uma porcentagem de cinquenta gênios para cada cem sentidos comuns. Como se ser gênio servisse para alguma coisa (ARLT, 2002, p. 57).

O olhar repreensivo do escritor fracassado também censura o grupo *Boedo* em outra passagem, quando evidencia ironicamente a ilusória relação de empatia entre literatura e classe social:

Os de baixo, a massa fosca, elástica e terrível que ao longo de todas as idades vivia se batendo na terrível luta de classes, não existia para esses gênios. [...]. Como outros companheiros meus, quis me aproximar da classe trabalhadora. Não nego que ao tomar tal atitude eu estava fazendo um imenso favor ao proletário. Quem além de nós (segundo dizíamos) poderia guiar a classe operária até a solução de seus problemas? Por acaso nós não éramos algo assim como o sal da terra proletária? Logo de saída alguns operários fantasticamente instruídos, ajudados por sua terrível dialética marxista (que ainda não entendi por completo, de tão complicada) trituraram nossos conceitos e minha literatura, e sem papas na língua nos tacharam de ignorantes, vaidosos e oportunistas e malucos (ARLT, 2002, p. 58).

A vivência da literatura por Roberto Arlt não se configura de forma análoga à conduta literária do escritor fracassado. Diferente deste, Arlt não barganhou com o meio nem fingiu angústias ou pronunciou infundados anúncios de obras não escritas. Entretanto, a reflexão consciente e o sentimento de desprezo do escritor fracassado chegam mais próximos do escritor argentino, evidenciados em algumas de suas declarações; “el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, [...], a veces nos permitimos el cinismo de reinos y de creernos genios...” (ARLT, 1969, p. 94). É notória em Arlt a sua leitura de Dostoiéwsky, pois ambos comungam a acidez de um homem do subsolo, “Eu sou um homem doente... Sou um homem malvado. Sou um homem desagradável. Creio que tenho uma doença no fígado. [...] não me cuido, nunca me cuidei. E tanto melhor se o mal piora” (DOSTOIEWSKI, p. 23). Além dos personagens arltianos se aproximarem dos tipos de Dostoiéwsky; o escritor russo, que se viciou no jogo após escrever *O jogador* (1862), se assemelha a Arlt numa escrita visceral nutrida de sua alma e sua vida. De forma alguma, o nome de Dostoiéwsky demarca nesse ensaio uma comparação literária com o escritor argentino, é apenas uma lembrança de leituras vizinhas na coerência obstinada desses escritores entre sua vida e sua escrita.

Quando Adolfo Prieto expõe que as incursões de Arlt tanto pelo *Florida*, como pelo *Boedo* não caracterizam uma adesão do escritor a um dos grupos, ele se reporta à publicação de dois contos de Arlt na revista *Proa* em 1925 e a amizade com Güiraldes, do lado *Florida*; e a rápida associação do escritor ao *Boedo*, por causa de sua origem no subúrbio de Buenos Aires, mais especificamente, no bairro de Flores. Roberto Arlt, contudo, decidiu trilhar o caminho por conta própria; abandonou a escola depois de cursar o terceiro ano primário, tornando-se autodidata e frequentador de bibliotecas públicas, onde lia desde folhetins de periódicos a clássicos da literatura universal. Desde os oito anos de idade, quando vendeu por cinco pesos um conto a um senhor do bairro, a escrita já havia se instalado em seu espírito. E, o início de carreira tão prematuro era o

indício do domínio de sua literatura pela força imperativa de seu caráter. Ser literato precoce não é privilégio só de Arlt, entre os escritores argentinos; Cortázar, por exemplo, relatou que escreveu seu primeiro poema aos nove anos de idade. Porém, o dado mais significativo dessa história de Roberto Arlt é a venda de sua produção. A literatura teria sempre para Arlt a associação à máquina produtiva e, assim, gerir mais que dinheiro, o sustento, o alimento, o estímulo e a nutrição. Ricardo Piglia chega a declarar que para Arlt a literatura é uma máquina de fazer dinheiro:

Arlt se pasó toda la vida endeudado y buscando plata y metido en empresas insensatas, en esto se parecía mucho a Balzac. Sobre todo porque no se trataba únicamente de tener dinero, sino de tener el poder del dinero. Y el poder del dinero, el poder de tenerlo y hacer todo, se asimila con el poder de la ficción. La escritura tiene un poder mágico porque permite tener en el lenguaje todo lo que el dinero puede dar. De allí que en Arlt la omnipotencia de la literatura, que tiene la eficacia de un "cross" a la mandíbula, sustituye a la omnipotencia del dinero que se busca, que se debe, que se quiere ganar. ...Porque habría que decir que para Arlt, en el fondo, la ficción es esa "máquina de fabricar pesos" de la que habla en una de sus *Aguafuertes* y a la que llama: La máquina polifacética de Roberto Arlt. Esa máquina es la literatura, por supuesto. Porque todos los laboratorios, los aparatos, los instrumentos, las máquinas que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo común esa producción imaginaria de riqueza. Y la metáfora última de este sueño es la escritura (PIGLIA, 1986, p. 28).

A literatura de Arlt se configura como metáforas da salvação e\ou da vingança desse sistema cruel que é a maquinação da cidade, como articulação de ideias engendradas por sentimentos de ambiguidade da cortesia e da mazela que vive no coração do homem. Em *Aguafuertes Porteñas* (1969), reunião de crônicas escritas por Roberto Arlt, a partir de 1928 até próximo a sua morte, no jornal *El Mundo*, o escritor entorna suas críticas nas páginas de jornal, com assídua e direta participação do público leitor; Arlt respondia a perguntas desses seus interlocutores, sem poupar-lhes sua franqueza cáustica. Em uma dessas interlocuções, um leitor pede a Arlt que escrevesse uma lista de livros os quais os jovens deveriam ler, para que pudessem aprender e formar um conceito claro e amplo da existência e da vida. Em que Arlt responde:

¿Cree usted acaso, por un minuto, que los libros le enseñarán a formarse "un concepto claro y amplio de la existencia"? Está equivocado, amigo [...]. Lo que hacen los libros es desgraciarlo al hombre, créalo. No conozco un solo hombre feliz que lea. Y tengo amigos de todas las edades. Todos los individuos de existencia más o menos complicada que he conocido habían leído. Leído, desgraciadamente, mucho (ARLT, 1969, p. 92).

Mais significativas, contudo, são as declarações de Arlt sobre o intelectual e a literatura. Quando um leitor o questiona sobre suas visitas internacionais, as quais não estão incluídos encontros com escritores e intelectuais daqueles países, Arlt lhe responde: “¿a quién interesan los escritores? Cada vez me convenzo más que la única forma de conocer un país es conviviendo con sus habitantes [...]. Vivir... vivir por completo al margen de la literatura y de los literatos” (PIGLIA, 1986, p. 31). Sabemos que Arlt não viveu completamente a margem do meio literário, até porque a resposta menosprezando os intelectuais já evidencia uma certa ocupação do escritor com o tema. Entretanto,

cremos que o que Arlt realmente se empenhou em fazer foi uma literatura na qual ele acreditasse, sem abrir mão de seus ideais como escritor. A sua emblemática declaração sobre a produção literária norteia para a concepção de que o escritor não deve estar preso a tendências literárias em voga, nem ter excessiva preocupação com a tradição: “Criaremos nossa literatura não conversando continuamente sobre literatura, mas escrevendo em orgulhosa solidão livros que contenham a violência de um ‘cross’ na mandíbula. Sim, um livro atrás do outro, e ‘os eunucos que bufem” (ARLT, 2000, p. 7).

4 NOTAS FINAIS

Entre Arlt e o seu personagem escritor fracassado, portanto, residem algumas coincidências de opinião. Não somos os únicos a flagrar tal parecença. Cortázar (2001) chega a agregar ao nome de Arlt os nomes de seus personagens como sobrenomes: Arlt Erdosain ou Arlt. A irreverência do escritor fracassado, característica de Arlt, explica seu trânsito pelo ambiente literário, sem sua adesão a nenhum grupo que definisse uma identidade de escritor. A conclusão à qual chega o escritor fracassado no final do conto, o coloca como um ser que está além de qualquer enquadramento literário, o personagem assume seu ser metafísico: “Às vezes uma rajada de inveja embota minhas pupilas, mas logo dou de ombros. [...]. Para que perder o sono com lutas estéreis, se no fim da estrada temos como único prêmio uma profunda sepultura e um nada infinito? E sei que tenho razão” (ARLT, 2002, p. 63).

A ambiguidade dos personagens de Arlt reforça a dificuldade em ele ser catalogado como um escritor de um grupo literário. Seus personagens e suas preocupações estão profundamente direcionadas à realidade metafísica da condição humana; entretanto, eles estão inseridos num contexto social e urbano hostil. Roberto Arlt conjuga esses dois ingredientes em sua obra: o homem e o espaço onde vive. A cidade de Buenos Aires, em seus contos e romances, não é apenas o cenário no qual a trama se desenrola; a cidade participa da ação, ela determina a conduta de seu habitante. Donald Shaw afirma que Arlt consegue amalgamar esses elementos com humorismo autêntico na descrição da dor da alma. E, comungando também com Ricardo Piglia, Shaw acredita que Arlt é a baliza do período contemporâneo da narrativa argentina (SHAW, 2008, p. 27).

Nem *Florida* nem *Boedo*. Roberto Arlt é simplesmente Roberto Arlt. Escritor que não entendia o que era aquilo que se chama de estilo, pois optou por levar à escrita a linguagem dos arrabaldes e dos tangos das gentes dos subúrbios portenhos. O lugar de Roberto Arlt na história da literatura argentina é e será por muito tempo uma neblina para os historiadores. Ricardo Piglia conta a história do velório de Arlt, a partir de algumas fotos, em uma delas está o caixão saindo da janela do apartamento alto suspenso por cordas e roldanas. “Arlt era grande demais para passar pelo corredor”, afirma Piglia, quando observa que “esse féretro suspenso por Buenos Aires é uma boa imagem do lugar de Arlt na literatura argentina”, e alerta: “o maior risco que sua obra corre hoje em dia é o da canonização” (PIGLIA, 1986, p. 9). Deixemos, portanto, Arlt pairar cada vez mais sobre Buenos Aires e sobre a literatura como um espectro sempre jovem no meio literário.

REFERÊNCIAS

ARLT, Roberto. “Escritor fracassado” in _____. *As feras*. Trad. de Sérgio Molina, São Paulo: Iluminuras, 2002.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: EDICOM, 1969.

ARLT, Roberto. “Palavras do autor”. _____. *Os sete loucos & Os lança-chamas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo: Iluminuras, 2000.

CORTÁZAR, Julio. “Roberto Arlt: anotações de releitura”, in _____. *Obra Crítica*, v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CORNEJO POLAR, A. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

DIAS, Ângela Maria, “Cidades cruéis de Nelson Rodrigues e Roberto Arlt”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 22. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 157-172.

DOSTIEWSKI. “O subsolo” in _____. *Notas do subsolo e outros contos*. Trad. de Ruth Guimarães, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Disponível em: http://mgallo.zip.net/arch2007-04-16_2007-04-30.html#2007_04-21_11_57_47-113757668-0. Acesso: 17 de janeiro de 2012.

PIGLLA, Ricardo. “¿Quién es R. Arlt?”. _____ in: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1986.

PRIETO, Adolfo. “Boedo e Florida”, in: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 21, n. 2, pp. 289-304, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v21n2/v21n2a14.pdf>. Acesso 13 de abril de 2017.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2008.

Recebido em: 28/03/2017

Aprovado em: 25/05/2017

Publicado em: 01/06/2017