



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LÍVIA OLIVEIRA BEZERRA DA COSTA CARPENTIERI

**NAS ALCOVAS PORTENHAS: UMA LEITURA DE CRÔNICAS,
CONTOS E DRAMAS ARLTIANOS DE TEMÁTICA AMOROSA**

Campinas
2021

LÍVIA OLIVEIRA BEZERRA DA COSTA CARPENTIERI

**NAS ALCOVAS PORTENHAS: UMA LEITURA DE CRÔNICAS,
CONTOS E DRAMAS ARLTIANOS DE TEMÁTICA AMOROSA**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos para
obtenção do título de Doutora em Teoria e História
Literária, na Área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA
LÍVIA OLIVEIRA BEZERRA DA COSTA CARPENTIERI
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MIRIAM VIVIANA GÁRATE

Campinas
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C227n Carpentieri, Livia Oliveira Bezerra da Costa, 1984-
Nas alcovas portenhas : uma leitura de crônicas, contos e dramas arltianos de temática amorosa / Livia Oliveira Bezerra da Costa Carpentieri. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Miriam Viviana Gárate.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Arlt, Roberto, 1900-1942. 2. Crônicas. 3. Contos. 4. Drama. 5. Literatura hispano-americana. I. Gárate, Miriam Viviana, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Within Buenos Aires rooms : a reading of Roberto Arlt's chronicles, short stories and dramas with a love theme

Palavras-chave em inglês:

Arlt, Roberto, 1900-1942

Chronicles

Short story

Drama

Spanish American literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]

Joana de Fátima Rodrigues

Livia Fernanda de Paula Grotto

Brenda Carlos de Andrade

Orna Messer Levin

Data de defesa: 11-06-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0840-8866>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3011787632340120>



BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Gárate

Joana de Fátima Rodrigues

Livia Fernanda de Paula Grotto

Brenda Carlos de Andrade

Orna Messer Levin

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte.
Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal.
Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras.
(Roberto Arlt, “Prólogo” de “El lanzallamas”)*

*No nos dirá nunca, de manera torpe, genial y convincente,
que nacer significa la aceptación de un pacto monstruoso y que,
sin embargo, estar vivo es la única verdadera maravilla posible.
Y tampoco nos dirá que, absurdamente, más vale persistir.
(Juan Carlos Onetti, “Prólogo” de
“El juguete rabioso”, de Roberto Arlt)*

À Miriam, que me ensinou a olhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Miriam, por ter despertado meu interesse pela literatura hispano-americana, pela paciência e por ter me acompanhado no percurso do mestrado ao doutorado, com suas valiosas orientações.

Às professoras Joana de Fátima Rodrigues e Livia Fernanda de Paula Grotto, pela presença tanto na banca de qualificação como na de defesa, pelas leituras atentas e importantes contribuições.

A minha família e aos meus amigos, pelo apoio constante.

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar o modo como a prática jornalística e a literária se conectam na produção do escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942), ao estabelecer os intercâmbios existentes entre a sua cronística e a sua contística. Arlt é notadamente reconhecido pela crítica por sua produção como romancista, que encerrou em 1932, e, em menor grau, pelas peças teatrais, produzidas entre 1932 e 1942. Entretanto, o autor apresenta, igualmente, uma rica e vasta produção de contos e crônicas. Foram selecionados para compor o *corpus* da investigação quinze crônicas e seis contos, escritos entre 1929 e 1932, que abordam a temática das relações amorosas na classe média. Esses textos foram compilados em *Obras. Aguafuertes*. Vol. II, Editorial Losada, 1998 e *Cuentos completos*, Editorial Losada, 2012, respectivamente. A análise comparativa é feita a partir de bibliografia sobre o autor e de bibliografia teórico-crítica sobre os gêneros conto e crônica, a fim de investigar as características marcantes desses textos e as possibilidades de interação entre as duas formas. Por fim, se estabelece um diálogo com uma parcela delimitada da produção teatral do autor, devido às ressonâncias entre o *corpus* examinado ao longo da tese e a peça *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas* (1932), que integra a coletânea *Obras. Teatro completo*, Editorial Losada, 2011. Dessa maneira, objetiva-se comprovar a hipótese da existência de circulações de personagens e temas, assim como a ocorrência de trocas formais e estilísticas entre os gêneros crônica, conto e drama na produção de Roberto Arlt.

Palavras-chave: Roberto Arlt, crônica; conto; drama; literatura hispano-americana.

ABSTRACT

The present work intends to investigate the way in which journalistic and literary practice are connected in the production of the Argentine writer Roberto Arlt (1900-1942), by establishing the existing exchanges between his chronicles and his short stories. Arlt is notably recognized by critics for his production as a novelist, which ended in 1932, and, to a lesser extent, for his plays, produced between 1932 and 1942. However, the author also presents a rich and vast production of short stories and chronicles. The corpus is composed by fifteen chronicles and six short stories, which were written between 1929 and 1933, that explore the theme of love in middle-class relationships. These texts were compiled in *Obras. Aguafuertes*. Vol. II, Editorial Losada, 1998, and *Cuentos completos*, Editorial Losada, 2012, respectively. The comparative analysis is based on bibliography on the author and theoretical-critical bibliography on the short story and chronicle genres, in order to investigate the particular characteristics of these texts and the possibilities of interaction between them. Finally, a dialogue is established with a delimited portion of the author's theatrical production, due to the resonances between the corpus examined throughout the thesis and the play *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas* (1932), which is part of the collection *Obras. Teatro completo*, Editorial Losada, 2011. Thus, the aim of this work is to prove the hypothesis of the existence of circulations of characters and themes, as well as the occurrence of formal and stylistic exchanges among the genres chronicle, short story and drama in Roberto Arlt's work.

Keywords: Roberto Arlt, chronicle; short story; drama; Spanish-American literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ROBERTO ARLT: BIOGRAFIA E CRÍTICA.....	17
1.1. As biografias e a crítica sobre os romances.....	40
1.2. A crítica sobre os contos.....	49
1.3. A crítica sobre os dramas.....	52
1.4. A crítica sobre as crônicas.....	54
1.5. A crítica no Brasil.....	59
2. ROBERTO ARLT E A TRAJETÓRIA DA CRÔNICA NA AMÉRICA LATINA..	64
2.1. Antecedentes das águas-fortes portenhas: “el relato costumbrista”	74
2.2. As águas-fortes portenhas e o lunfardo: por uma linguagem popular.....	76
3. ROBERTO ARLT, O CRONISTA: “ARTÍCULOS DE TESITURA	
PSICOAMOROSA”.....	81
4. ROBERTO ARLT E A TEORIA DO CONTO.....	113
5. FICÇÕES E DRAMAS ARLTIANOS DE TEMÁTICA AMOROSA.....	121
5.1. “Noche terrible”: “Casarse es una forma de suicidarse”	121
5.2. “Una tarde de domingo”: “La eterna mujercita que cree en las pavadas del cine”	138
5.3. Arlt no palco: <i>Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas</i>	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS.....	157

INTRODUÇÃO

A prática literária e a carreira jornalística sempre estiveram entrelaçadas na trajetória do escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942). Na primeira fase de sua produção, que abrange o período entre 1928 e 1933, o escritor se dedicou simultaneamente à escrita de suas notórias crônicas, intituladas *aguafuertes porteñas*, de quatro romances e de uma extensa variedade de contos. A partir de 1932, Arlt passou a se desempenhar também como dramaturgo no projeto de Teatro Popular, ao lançar as peças *300 millones* (1932) e *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas* (1932). A temática do amor na classe média, aliada à crítica aos costumes, atravessou as quatro formas produzidas pelo autor nesse período, as quais compartilham questões temáticas, elementos formais e estilísticos, bem como apresentam personagens em comum. Entretanto, as trocas realizadas entre os três gêneros da obra arltiana considerados marginais, tais como a crônica, o conto e o drama, não foram, até o momento, suficientemente abordadas pela crítica. Assim, este estudo se volta para a análise dos intercâmbios estabelecidos entre as crônicas, os contos e o teatro arltiano de temática amorosa escritos entre 1929 e 1932.

O fio condutor da pesquisa foi a leitura das compilações de crônicas *Aguafuertes porteñas* (1933) e *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana* (1993), ambas publicadas pela editora Losada em *Obras. Aguafuertes* (1998). Observou-se que nos textos escritos entre 1929 e 1932 era recorrente a temática do amor aliada aos costumes e, ainda dentro desse tópico, o impacto exercido pelo cinema sobre os costumes e comportamentos, assim como ocorria a repetição de tipos e situações relacionados a esse tópico. Decidiu-se, então, verificar se tais motivos e personagens também eram frequentes na contística contemporânea às águas-fortes, analisando-se os textos reunidos em *El jorobadito* (publicado originalmente em 1933), que foram compilados em *Cuentos completos*, pela editora Losada (2012), e os contos publicados no mesmo período em revistas da época, que pertencem à mesma edição de Losada. Seleccionaram-se seis contos que se relacionam mais diretamente com as *aguafuertes* de temática amorosa, os quais foram menos explorados pela crítica. Os contos analisados foram: “Noche terrible” (publicado originalmente em *Mundo Argentino*, 26 de agosto de 1931) e “Una tarde de domingo” (*Mundo Argentino*, 19 de abril e de 1932), ambos incluídos na coletânea de 1933; “Una clase de gimnasia” (*El Hogar*, 18 de julho de 1930); “Clase de box” (*El Hogar*, 30 de janeiro de 1931); “La hostilidad” (*El Hogar*, 1 de maio de 1931) e “La batalla” (*El Hogar*, 11 de dezembro de 1931). Cabe esclarecer que os dois primeiros contos, “Noche terrible” e

“Una tarde de domingo”, por serem mais complexos, foram analisados em maior detalhe, em subtítulo separado para cada um, enquanto os demais contos foram estudados de modo articulado junto a essas duas análises principais.

Estabelecidos os contos a serem analisados, selecionaram-se quinze crônicas publicadas no jornal *El Mundo*, as quais apresentam um diálogo mais próximo com eles. Dentre elas, duas pertencem à coletânea *Aguafuertes porteñas* (1933) – “Del que no se casa” (2 de outubro de 1930) e “Soliloquio del solterón” (8 de julho de 1931) – e nove estão reunidas em *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana* (1998): “Primeras palabras para conquistar a la dama” (7 de dezembro de 1929); “Se casa... ¡o lo mato!” (8 de agosto de 1931); “Me escriben simpatizantas” (4 de agosto de 1931); “Pase nomás, joven...” (12 de agosto de 1931); “Lo esencial es casarse” (21 de maio de 1931); “Dos comedias: Flirt y Noviazgo” (11 de agosto de 1931); “¡Quiero casarme!” (5 de agosto de 1931); “Quieren que me case con otro” (20 de agosto de 1931); e “Si la gente no fuera tan falsa...” (7 de setembro de 1931). Além desses textos, foram estudadas também quatro crônicas de temática cinematográfica: “Apoteosis de Charlie Chaplin” (28 de junho de 1929); “Vendo a actuar a Emil Jannings” (29 de novembro de 1929); “El cine y las costumbres” (16 de dezembro de 1931); e “Me parezco a Greta Garbo” (8 de fevereiro de 1932). Esses últimos textos foram compilados em *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Simurg, 1997.

Observaram-se também as ressonâncias entre o *corpus* examinado ao longo da tese e a peça *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas*, escrita no mesmo período, motivo pelo qual se optou por inseri-la no presente estudo.

A proposta de estudar as crônicas, os contos e o drama de um renomado autor como Roberto Arlt, cuja produção foi bastante explorada pela crítica, em especial a argentina, implica a necessidade de dedicar o primeiro capítulo da tese ao levantamento bibliográfico dos estudos sobre sua obra. Dessa forma, pretendeu-se ao mesmo tempo expor e sintetizar esse *corpus* crítico-teórico, bem como identificar possíveis lacunas e buscar supri-las com o presente trabalho.

Observou-se que os romances do autor, com exceção de *El amor brujo* (1932), foram bastante estudados, sob vários enfoques, desde os aspectos autobiográficos, sociológicos e psicanalíticos aos metafísicos, havendo também estudos comparativos com a obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Poucos trabalhos analisaram aspectos relacionados às técnicas narrativas, às estruturas e à linguagem empregada pelo escritor, destacando-se o trabalho da pesquisadora Rita Gnutzmann que, em ensaio de 1984, explorou as técnicas e recursos

estilísticos utilizados pelo autor, principalmente no romance *Los siete locos*. Apenas nos anos 2000, as biografias escritas por Omar Borré (2000) e Sylvia Saítta (2008) suscitaram a atenção sistemática da crítica para os outros gêneros da produção de Roberto Arlt, ao promover a valorização, igualmente, da contística, da cronística e do drama do autor.

Com relação aos contos, destacam-se os estudos de Omar Borré (2000), que apontou o processo de trocas e reaproveitamentos na escrita desses textos, os quais atuam como uma espécie de laboratório uns dos outros. David Viñas (2012) complementou essa hipótese, ao apontar que tal diálogo também era observado entre os contos, peças e romances. Já Nicasio Perera San Martín (1980) destacou a infiltração de elementos da composição dramática no conto arltiano, enquanto Soledad Bianchi (1980) alertou para a relação entre o conto “Las fieras” e algumas águas-fortes arltianas que o antecederiam. As pesquisadoras que mais se aprofundaram na análise dessa parcela da obra arltiana foram Rita Gnutzmann e Laura Juárez. Gnutzmann dedicou um capítulo do livro de 2004 ao estudo das personagens e temáticas de *El jorobadito* e nele apresentou algumas águas-fortes como antecedentes desses textos, detectando, também, a influência que o movimento expressionista exerceu sobre sua composição. Por outro lado, Juárez (2010) analisou os contos de temática africana e policial, destacando a presença de elementos como o exotismo e o fantástico maravilhoso nos primeiros, assim como os traços modernistas e o imaginário decadente, enquanto nos segundos explorou a temática criminal e as novas formas de narrar arltianas.

Observa-se que o drama foi o gênero menos explorado da produção do autor. Os primeiros estudos sobre essa parcela voltaram-se principalmente para a influência que o dramaturgo italiano Luigi Pirandello exerceu sobre o teatro de Arlt. Destaca-se a coletânea de artigos escritos por especialistas da obra do autor, reunida por Osvaldo Pellettieri (2000) e que inclui textos sobre as relações entre o teatro, a literatura e o cinema arltiano, além de abordar a breve participação de Arlt como crítico teatral no jornal *El Mundo*. Por outro lado, a pesquisadora Laura Juárez (2010) dedicou um capítulo do livro *Roberto Arlt en los años treinta* à análise do diálogo entre o teatro e os contos de temática africana do autor.

No que concerne às crônicas, por um longo tempo esses textos foram considerados como inferiores às demais produções de Arlt, sendo, portanto, desvalorizados pela crítica. Entretanto, nos anos noventa o trabalho de resgate e compilação de crônicas ainda inéditas para a época, realizado por Sylvia Saítta, despertou o interesse dos estudiosos para essa parcela da obra arltiana. Rita Gnutzmann (2004) contribuiu para essa revalorização ao reafirmar o papel das crônicas como testemunho histórico de sua época e a importância delas para a análise da

narrativa e do teatro do escritor. A pesquisadora apontou a existência de intercâmbios entre a obra jornalística e a narrativa arltianas, observando que as águas-fortes introduziram temas, personagens e situações que se desenvolveram, quase simultaneamente, tanto nos romances, quanto nos contos. Quanto à forma, Gnutzmann destacou que alguns desses textos apresentam traços dramáticos, que anteciparam a posterior dedicação de Arlt ao gênero teatral. Nos anos 2000, as pesquisas voltadas para a análise de suas crônicas como material literário proliferaram. Destaca-se o capítulo dedicado ao estudo do processo de expansão narrativa realizado por ele nas crônicas escritas para a seção “Al Margen del Cable”, presentes na já citada biografia feita por Sylvia Saítta (2008a), em que a especialista contrapõe esses últimos textos às primeiras águas-fortes do autor. Ainda nos anos 2000, Rose Corral (2002, 2003) explorou a relação entre as últimas crônicas arltianas e os romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas*. Após Gnutzmann, Laura Juárez (2010) foi a pesquisadora que mais se aprofundou no estudo das trocas realizadas entre os distintos gêneros na produção arltiana; entretanto, ao contrário da primeira, esta estudiosa se voltou para a segunda fase da obra. Juárez detectou a presença de traços narrativos e dramáticos nas crônicas escritas para as seções “Tiempos Presentes” e “Al Margen del Cable”. Nicolas Magaril (2017) também se voltou para o estudo do processo de composição de algumas dessas crônicas.

No Brasil, embora existam alguns trabalhos sobre a narrativa de Roberto Arlt, as pesquisas no país concentram-se, principalmente, no exame de sua cronística, acompanhando o movimento de resgate da obra jornalística arltiana iniciado nos anos 1990. Os estudos sobre as águas-fortes incluem trabalhos de teor temático, de tradução das mesmas, de abordagens interpretativas das águas-fortes de viagens, além de análises das representações urbanas e paisagísticas feitas pelo cronista tanto da capital portenha quanto de outras cidades visitadas. Poucos pesquisadores investigaram as águas-fortes que exploram a temática cinematográfica, destacando-se os trabalhos de Ana Carolina Barros Meireles (2013), da Universidade Federal Fluminense (UFF), e de Miriam Gárate (2017), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Com relação aos intercâmbios estabelecidos entre as águas-fortes e a narrativa arltiana, Viviana Gelado (2006) dedicou um capítulo do livro *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina* ao exame de alguns vínculos entre essas diferentes parcelas da obra do autor. Gelado (2007) alertou ainda para a existência de trocas estilísticas entre os diferentes gêneros da produção arltiana no artigo “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”.

Após esse levantamento, observou-se que, embora a obra de Arlt tenha sido objeto de investigação em vários estudos, incluindo pesquisas de doutorado e mestrado, as trocas realizadas entre os diferentes gêneros na primeira fase da produção arltiana ainda não haviam sido suficientemente investigadas pela crítica para além de questões temáticas. Apesar de Rita Gnutzmann (1984; 2004) ter alertado em seu estudo para a existência de um diálogo entre esses textos, a pesquisadora não explorou tal hipótese. Assim, a presente pesquisa visou dar continuidade ao estudo de Gnutzmann, ao examinar os traços formais e motivos que migram – e se transformam nessa passagem – de um gênero discursivo para o outro nos textos de temática amorosa escritos entre 1929 e 1932. Os intercâmbios realizados entre essas diferentes formas podem ser considerados as linhas de força da poética arltiana, por isso, acreditava-se que uma análise aprofundada desses textos, recentemente redescobertos pela crítica, poderia revelar mecanismos da composição do autor argentino, propiciando uma nova forma de olhar para a sua obra. Objetivou-se, assim, trazer para a crítica mais uma pesquisa sobre a obra de Roberto Arlt, contribuindo de forma efetiva para o enriquecimento de sua fortuna crítica.

Para investigar como a prática jornalística e a literária se conectam na produção arltiana e determinar os parâmetros de análise para os textos, foi necessário o estudo das estratégias compositivas de cada uma dessas formas discursivas (crônica e conto), a fim de estabelecer os pontos de contato e as diferenças existentes entre elas, bem como considerar a trajetória da crônica e do conto na América Latina. Como o ponto de partida da pesquisa era o conjunto de crônicas do autor, realizou-se um estudo mais aprofundado desse gênero.

Assim, no capítulo 2, “Roberto Arlt e a trajetória da crônica na América Latina”, traçam-se as origens e o percurso da crônica na América Latina, tendo em vista situar a produção das águas-fortes do autor. Destacam-se nesse capítulo os antecedentes desses textos, os quais se encontram nos relatos dos escritores modernistas e nos artigos de costumes de Fray Mocho ([s.d.]). Além disso, explora-se a construção do léxico usado pelo cronista, que foi fundamental para a construção dos personagens portenhos populares que perpassam esses textos.

No capítulo 3, “Roberto Arlt, o cronista: ‘artículos de tesitura psicoamorosa’”, realiza-se a análise do *corpus* das crônicas, a fim de detectar personagens, motivos e procedimentos formais e estilísticos característicos.

No capítulo 4, “Roberto Arlt e a teoria do conto”, traça-se uma breve trajetória do conto clássico ao moderno e realiza-se a análise dos aspectos formais dos contos arltianos selecionados.

No capítulo 5, “Ficções e dramas arltianos de temática amorosa”, procura-se demonstrar como as estratégias empregadas nas crônicas selecionadas influenciaram a escrita da narrativa e do drama arltiano.

Nas “Considerações finais” tecem-se os últimos apontamentos sobre os cruzamentos entre os gêneros na produção arltiana, comprovando-se a hipótese da existência de circulações de personagens e temas, assim como a ocorrência de trocas formais e estilísticas entre os gêneros crônica, conto e drama na produção de Roberto Arlt.

1. ROBERTO ARLT: BIOGRAFIA E CRÍTICA

A prática literária e a carreira jornalística sempre estiveram lado a lado na trajetória do escritor argentino Roberto Arlt. A sua incursão no plano literário, entretanto, foi a mais precoce das duas.

Segundo relata em sua primeira autobiografia, o autor de *El jorobadito* teria iniciado sua carreira literária aos oito anos de idade, ao vender um conto por cinco pesos para um vizinho de Flores. Tal anedota revela também o vínculo precoce que o escritor estabeleceu entre a literatura e o dinheiro:

Yo soy el primero escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió.

En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pellerano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones estrambóticas, me dijo cierto día:

Si traes un cuento te lo pago.

Al siguiente domingo fui a verlo a don Joaquín, ¡y con un cuento!

Recuerdo que en una parte de dicho esperpento, un protagonista, el alcalde de Berlín, le decía a un ladrón, que escondido debajo de un ropero, no podía moverse:

– ¡Infame, levanta los brazos al aire o te fusilo!

A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos.

Y ése fue el primer dinero que gané con la literatura (ARLT, 1984c, p. 222)¹.

Dez anos após esse ocorrido, o conto “Jeová”, do ainda jovem escritor, foi publicado na *Revista Popular*, por indicação de outro vizinho de Flores, o famoso jornalista e escritor Souza Reilly².

Alguns anos mais tarde, em 1920, Arlt publicou o ensaio teosófico *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, no qual narra como travou conhecimento com o ocultismo e os estudos teosóficos³:

¹ Esse texto foi publicado originalmente no dia 14 de dezembro de 1926, no número 63 da revista *Semanario Don Goyo*. Como aponta Saítta (2008a, p. 21), diferentemente de Borges, Arlt estabelece um vínculo pragmático com a literatura: “esos cinco pesos ganados con un cuento funcionan como la fábula de origen de una literatura pensada para el mercado y legitimada por él. En este sentido, se diferencia notablemente de Jorge Luis Borges quien confiesa que, cuando em 1923 publicó su primer libro *Fervor de Buenos Aires*, no sólo pagó trescientos pesos por la edición sino que no se le ocurrió llevar ni un solo ejemplar a las librerías ni a los diarios, y recuerda que Arturo Cencela negaba que sus libros se vendieran mucho porque ‘si los otros escritores se enteraban de eso pensarían que sus libros estaban escritos para el vulgo y que no tendrían ningún valor’”.

² É possível ter acesso a um fragmento desse conto na compilação de águas-fortes intitulada *Cronicón de si mismo*. A versão original foi publicada em 24 de julho de 1918, no número 26 da *Revista Popular*. Entretanto a página que corresponde à sua publicação falta na coleção original desse periódico.

³ O ensaio foi publicado em 28 de janeiro de 1920, no número 63 de *Tribuna Libre*. A publicação, sob a direção de Ernesto León Odena, trazia textos sobre assuntos sociológicos e literários. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* foi lançado pela editora Interzona, na Colección Zona de Tesoros, em 2014.

¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar.

Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrère y Murger.

Principalmente Baudelaire, las poesías y bibliografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos, las desoladoras estrofas de *Las flores del mal*.

Y receptivo a la áspera tristeza de aquel período que llamaría leopardiano, me dije: Vámonos. Encontremos como De Quincey la piadosa y joven vagabunda, que estreche contra su seno impuro, nuestra extraviada cabeza, seamos los místicos caballeros de la gran *Flor Azul* de Novalis (ARLT, 2014, p. 13).

O texto apresenta, além de traços autobiográficos, uma curiosa mescla de ensaio e ficção, como no trecho que segue, em que o autor narra a sua primeira alucinação:

Decían los Bestiarios de la Edad Media: “Cuando una serpiente devora a otra serpiente, se convierte en dragón”.

Similar es el caso de un sensitivo, en quien actúan fantásticas influencias exteriores.

Las funciones psíquicas se alteran, un nuevo elemento se integra al conjunto armónico de los otros, y acaba por absorberlos, por imponer su individualidad y carácter, a ese delicado engranamiento de impresiones y experiencias.

Diríase que el sujeto pierde su centro de gravedad, y así taciturno, palpando la presencia de una inmensidad que le acorrala y abrumba, acaba por perder la medida a que subordinaba sus actos anteriores.

Bulwer-Lytton en *Zanoni* y Nodier en “Smarra”, nos pintan con más o menos precisión el estado y característicamente el segundo, de un individuo que se ha sometido a esas prácticas que la antigüedad denominó infernales, esas prácticas en que eran sabios los titanes, según Creuzer, y que, perfectamente dominadas, nos harán poderosos como dioses, en el futuro, según Goethe.

[...]

Ignoro cómo se verificó aquel singular proceso, mas de pronto, una ruda mano descorrió los pesados cortinajes del Tiempo y el Espacio, y “vi”.

Una noche, tendido en mi lecho, pensaba, como de costumbre, en el modo de “apresurar” mi evolución espiritual para poder adquirir poderes maravillosos, cuando de pronto, cual si un viento formidable hubiese arrancado las tinieblas de mi estancia, vi una gris soledad infinita, áspera y terrible.

Alelado, esperaba instintivamente, privo de pensamientos.

Y esa llanura de escarchas opacas se pobló instantáneamente de pigmeos espantosos, de simios blancuzcos, obscenos y corcovados, que, esquivos de mis miradas, se ocultaban vertiginosos en sus lívidas gibas, que clavaban en los hielos azulados, haciéndome gestos repugnantes y fantásticos (ARLT, 2014, p. 19-20).

Esse texto inaugurou a mescla entre diferentes tipos de discursos e gêneros literários, esta que se tornou característica da produção dos anos posteriores, motivo pelo qual Saítta (2008a, p. 27) o considerou um “*banco de pruebas* da aposta literária arltiana”:

[...] en él, Arlt utiliza discursos ajenos, comprobando la enorme productividad ficcional de la apropiación y la mezcla. Excluido de otros círculos de iniciación más prestigiosos, la sociedad teosófica le ofrece un modelo de sociedad cerrada y un espacio de educación intelectual. [...] Esa ausencia de capital simbólico, se llena con la saturación de todo tipo de textos: literarios, científicos, poéticos y, principalmente, textos de ocultismo [...] (SAÍTTA, 2008a, p. 27).

Equacionando outros conteúdos e discursos, a apropriação e a mescla também serão traços decisivos na relação crônica-conto-dramaturgia a ser examinada.

Nesse período, o escritor argentino se mudou para a cidade de Córdoba, a fim de cumprir o serviço militar obrigatório e lá conheceu a esposa, Carmem Antinucci. Logo em seguida, nasceu sua primeira filha, Mirta Arlt⁴. O autor iniciou a carreira como jornalista ao escrever uma coluna para o semanário cordobês *Patria*, ao mesmo tempo em que redigia seu primeiro romance, *El juguete rabioso* (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 236)⁵. O título inicial, *La vida puerca*, foi modificado para *El juguete rabioso* por questões de mercado, e o livro só foi publicado em 1926 pela editora Latina, após ser rejeitado pela editora Babel, de Samuel Glusberg, e por Claridad, de Elias Castelnuevo.

O autor fez menção a essas recusas de forma jocosa na autobiografia escrita em 1929: “A los 22 años escribí *El juguete rabioso*, novela. Durante cuatro años fue rechazada por todas las editoriales. Luego encontré un editor inexperto. Actualmente tengo casi terminada la novela *Los siete locos*. Me sobran editores” (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 217). O livro fora inspirado nas leituras de folhetins clássicos, feitas pelo autor durante a adolescência, tais como os de Eugène Sue e Alexandre Dumas:

En los folletines que le ofrece el zapatero, Astier aprende también la moral de ese mundo donde se exalta a un héroe capaz de todo y que tiene una mirada cínica con respecto a cualquier principio ético. A partir de sus lecturas, Astier se identifica con el mundo heroico de Rocambole y busca el modo de realizarlo; los relatos del folletín le proporcionan, en el nivel simbólico, un mundo compensatorio frente a las relaciones reales de la sociedad en la que vive y, al mismo tiempo, un modelo de felicidad basado en una conciliación entre el orden de los deseos y el orden social (SAÍTTA, 2008a, p. 53-54).

Esse texto apresenta traços marcantes da obra arltiana, tais como o realismo cru e a presença de um protagonista masculino desafiador, que possui um olhar cético perante as convenções sociais.

A seguir, Arlt publicou o conto “El gato cocido” na revista *Mundo Argentino*⁶. O texto fora inicialmente divulgado como “La tía Pepa”, na revista *Los Pensadores*, em dezembro

⁴ Mirta Arlt se tornou uma importante crítica literária da obra de seu pai.

⁵ Antes do lançamento de *El juguete rabioso* em 1926, três partes dele já haviam sido publicadas como os contos: “Recuerdos del adolescente” (*Revista de Arte y Crítica*, 1922); “El rengo” (*Proa*, 1925); e “El poeta parroquial” (*Proa*, 1925).

⁶ No prólogo do livro *Estoy cargada de muerte y otros borradores de Roberto Arlt* (1984), o crítico Omar Borré investigou os primeiros esboços (ou “borradores”) de contos arltianos, assim como as pequenas transformações que sofreram até resultarem em sua versão final. Os quatorze textos reunidos nessa coletânea foram publicados originalmente nas revistas *Mundo Argentino* e *El Hogar*, entre 1926 e 1939. São eles: “El gato cocido”; “Un error judicial”; “El silencio”; “Ruptura de compromiso”; “Una clase de gimnasia”; “En la orilla”; “La hostilidad”; “El Gran Guillermito”; “La jugada”; “Estoy cargada de muerte”; “La muerte del sol”; “Debajo del agua”; “La fuga”; “Aprendiz de brujo”.

de 1925, e somente em 27 de outubro de 1926 foi lançado como “El gato cocido”, na revista *Mundo Argentino*. Saítta (2008a, p. 37) apontou que o relato desse conto, tal como o ensaio arltiano, possui elementos nitidamente autobiográficos, dentre os quais destaca-se a preservação dos nomes de familiares da esposa de Arlt, Carmen.

O curto relato narra, em primeira pessoa, um episódio cruel no qual a personagem Pepa Mondelli cozinha, ainda vivo, o gato que comeu uma de suas galinhas, enquanto escuta, durante uma tarde inteira, os gritos do animal. O texto descreve o péssimo caráter dos personagens da família de tia Pepa, composta por seus sobrinhos interesseiros, dentre eles o avarento farmacêutico Egídio Palombi. Este gosta de contar dinheiro na frente do narrador, seu hóspede, que faliu⁷. Esse conto antecipou o tema da usura e as investigações sobre o lado sombrio da natureza humana, que se tornariam recorrentes em alguns textos que o seguiram. Por outro lado, como entreviu Saítta (2008a, p. 36-37), a figura de tia Pepa carrega traços característicos das famosas “sogras arltianas”:

Arlt narra las pésimas relaciones familiares y el odio de la tía Pepa por la madre de Carmen: “A espaldas del sobrino, me contaba de su hermano muerto, de su hermano que yo comprendía había robado en todas las horas de su vida, para dejar un millón de pesos a los hijos de María Palombi. La vieja vociferaba: ‘Y esa perra tiró todo a la calle’. Cuando nombraba a su cuñada, la tía Pepa masticaba su odio como una carne pulposa, y exaltándose, contábame cosas horribles que yo terminaba por sentir cómo su odio entrábame a tonificar mi rencor. Este mismo odio es el que reaparece a lo largo de toda su obra encarnado en la figura de la suegra, personaje central al que Arlt vuelve una y otra vez, tanto en sus novelas y cuentos como en sus aguafuertes porteñas. La suegra condensa en sí misma los peores rasgos de su clase pues constituye el punto culminante de la hipocresía de la clase media. [...] La figura de la suegra aparece y reaparece a lo largo de toda su obra: en novelas, cuentos y aguafuertes, Arlt subraya su carácter diabólico y la imposibilidad de que sus personajes masculinos entablen una relación amorosa sin su perversa mediación. En un punto, la conclusión a la que arriba el narrador de *El jorobadito* cuando reflexiona sobre su noviazgo, podría hacerse extensiva a la mayoría de sus protagonistas masculinos [...].

Essa curiosa, patológica e recorrente relação entre a personagem da sogra e a do genro na representação das relações afetivas que focam pessoas da classe média portenha será objeto de análise no quarto capítulo da tese.

Em 1924, Arlt retorna a Buenos Aires com a esposa e a filha e inicia a colaboração com as revistas de esquerda *Última Hora* e *Extrema Izquierda*. O escritor se depara com uma metrópole efervescente, caracterizada pela intensa atividade cultural. Nos anos vinte, a capital

⁷ “Y lo decía porque sabía que yo había perdido mi fortuna. Y ese conocimiento hacía más enorme y dulce su dinero, y necesitaba verme pálido de odio frente a su dinero para gozarse más sabrosamente en él” (ARLT, 2012, p. 340).

portenha poderia ser considerada uma cidade cosmopolita, em decorrência da grande leva de estrangeiros que migrara para o país a partir de 1890, dentre os quais estavam os próprios pais de Roberto Arlt. Imigrantes como eles foram os principais responsáveis nesse período pela expansão da cidade, que duplicou sua população em menos de um quarto de século:

[...] uma população diferenciada pelas línguas e origens nacionais, somada à experiência de um rápido crescimento material da própria cidade. A imagem de uma cidade homogênea já se rompera em 1890, mas trinta anos é pouco para assimilar, na dimensão subjetiva, as diferenças radicais trazidas pelo crescimento urbano, pela imigração e pelos filhos da imigração (SARLO, 2010, p. 37-38).

Desde o final do século XIX, a Argentina havia se transformado em um país exportador de produtos agrícolas e gado, que tinham no porto de Buenos Aires sua principal saída. Como aponta Gurgel (2013, p. 9), o grande movimento de mercadorias e de população intensificou a urbanização e a industrialização da capital portenha, que se modernizou rapidamente, passando a contar com bondes elétricos, metrô, cinemas e rádios, além de novas linhas de ônibus, criadas para conectar os bairros mais distantes ao centro e para atender à demanda do grande contingente populacional (ARLT, 2013b, p. 9).

As primeiras décadas do século XX foram caracterizadas, também, pela prosperidade econômica, ainda que desigual, e pelo desenvolvimento cultural, que abrangeram o governo da União Cívica Radical, do presidente Hipólito Yrigoyen (1916-1922 e 1928-1930) e, especialmente, o governo de Marcelo T. de Alvear (1922-1928).

Nesse período se registraram diversos tipos de manifestações. A indústria avançava, ao fornecer matéria-prima para a Europa no pós-guerra, e emergia uma classe operária, composta, principalmente, por imigrantes. Estes passaram a lutar pelos seus direitos por meio de um discurso ora anarquista, ora socialista. Em 1919, a polícia massacrou os grevistas no episódio que ficou conhecido como “la semana trágica”. Simultaneamente, a Liga Patriótica difundiu o xenofobismo entre os argentinos, ao caçar estrangeiros e judeus, e perseguir os grevistas na Patagônia. Tais movimentos espelhavam a mentalidade da sociedade argentina do período e refletiam as contradições do projeto governamental de Yrigoyen, conforme aponta Jitrik (2009, p. 174):

Los historiadores discuten todavía el alcance y el significado de estos episodios que, sin duda, enturbiaron un proyecto de gobierno que se pretendía avanzado en lo moral y cultural pero que terminaba reanimando a sus enemigos.

Em 1918, ocorreu um movimento estudantil pela modernização do ensino em Córdoba, a “Reforma Universitária”, que concedeu o direito a todos de fazerem universidade sem concurso no país. Tal abertura só se tornou possível devido a um conjunto de fatores, tais

como a implementação das leis de educação comum, a ingressão de novas gerações de argentinos nas universidades, a ascensão da classe média e a intensidade cultural vivenciada pela Argentina naquele momento.

Nesse período, o governo do país iniciou um projeto de alfabetização maciça, por meio da criação de uma ampla rede de escolas públicas e gratuitas, além de financiar a criação de bibliotecas de bairro. Com o crescimento da educação secundária, dobrou-se o número de alunos incluídos no sistema em pouco mais de uma década, entre 1920 e 1932, e ampliou-se e diversificou-se o público leitor potencial. Este último passou a incluir não apenas as camadas médias, mas também os setores populares. E, nesse contexto, Arlt faz parte do contingente de filhos de estrangeiros beneficiados pelo aumento nas taxas de alfabetização e escolaridade, e que disputavam, nessas primeiras décadas do século, espaços no campo da cultura e nas profissões liberais.

Surgiram, assim, publicações que visavam aos interesses desse novo público, ao mesmo tempo em que se voltavam a formá-lo:

Ultrapassado o público de “*señores*”, passa-se a um universo de camadas médias. Para elas se produz *Claridad*, de Antonio Zamora, um empreendimento dinâmico e moderno que, conforme afirmou seu diretor em reportagem realizada por Roberto Arlt, em pouco menos de dez anos imprimiu um milhão de exemplares em edições que normalmente ficavam nos 10 mil, mas que na década de 30 chegaram aos 25 mil. [...]

Claridad, editora e revista, Los Pensadores, Los Intelectuales, publicam de tudo: ficção europeia, ensaio filosófico, estético, político. Montam a biblioteca do aficionado pobre; atendem a um novo público e, ao mesmo tempo, o estão produzindo, proporcionando-lhes uma literatura responsável do ponto de vista moral, útil por seu valor pedagógico, intelectual e economicamente acessível. Essas editoras e revistas consolidam um circuito de leitores que, também por causa da ação do novo jornalismo, está mudando e se expandindo: trata-se de uma cultura que se democratiza a partir do polo de distribuição e consumo (SARLO, 2010, p. 39-40).

Nesses anos também proliferaram as editoras argentinas (Gleizer, Zamora, Campana de Palo, Samet y Babel), que viabilizaram o aumento da publicação de autores no país. Arlt (1981, p. 267) comenta o fenômeno na crônica “*Hace falta libros baratos*”, em que defende a redução do preço dos livros pelas editoras e apoia a publicação de livros baratos:

Hoy he entrevistado a un editor, el señor Zamora, que al frente de la editorial Claridad en pocos años ha lanzado al mercado la fabulosa suma de un millón de ejemplares, cuyo precio oscilaba entre veinte y cincuenta centavos. Y como ésta es labor patriótica y como dicha editorial lanzará el año que viene libros de Quiroga, Payró, Benedito Lynch, Castelnuovo, Barletta y otros, al precio antedicho, he creído oportuno reportarlo sobre esta importante cuestión, que interesa a todos los lectores de esta ciudad.

Esse foi o momento também da formação das vanguardas argentinas, cujas discussões se concentravam, especialmente, entre dois grupos. O primeiro incluía escritores que se organizavam em torno da editora Claridad e foi denominado “Boedo”, que fazia oposição política aos intelectuais do segundo grupo, o “Florida”. Os escritores de Florida, que representavam a vanguarda formal, publicavam na revista *Martín Fierro* (1924), sob direção de Güiraldes. Grande parte do grupo já havia participado das revistas *Prisma* (dezembro de 1921), *Proa* (1922-1923; 1924) e *Inicial* (1923-1927), tais como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Conrado Nalé Roxlo, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Raúl González Tuñón e Victoria Ocampo, incluindo também artistas plásticos como Xul Solar e Norah Borges, entre outros. Ambos os grupos foram identificados de acordo com a rua na qual se reuniam. Jitrik (2009, p. 182) sintetiza os temas das discussões travadas entre ambos:

Mientras para los de Florida el tema era trastornar el lenguaje y salir del provincianismo del reflejo, para los de Boedo se trataba sobre todo de organizar una palabra literaria que diera cuenta de las miserias del sistema y del horror de las situaciones sociales. Si el pensamiento de Borges, el máximo expositor de la primera tendencia, era que la literatura argentina es y tiene que ser universal, fuera de definiciones paralizantes, para escritores como Elías Castelnuovo (1839-1982), Leonidas Barletta (1902-1975), Roberto Mariani (1892-1946), Enrique Amorim (1900-1960), Álvaro Yunque (1889-1982), Nicolás Olivari (1900-1966), Lorenzo Stanchina (1900-1987), Pedro Juan Vignale (1903-1974), Luis Emilio Soto (1902-1970) y Gustavo Riccio (1900-1927), nucleados en revistas como *Dínamo*, *Extrema Izquierda* y la colección Los Pensadores, y en torno de la Editorial Claridad, de Antonio Zamora se debía ser realista y denunciar, en sus escritos, la explotación, la iniquidad social, en suma, ser revolucionarios (hay que considerar que el mensaje de la Revolución Rusa ya había llegado a estas tierras y organizaba la noción de literatura y la promesa de un cambio de sistema al que la literatura debía contribuir).

Entretanto, a obra arltiana não se enquadraria em nenhum dos dois grupos, pois atravessa diversos gêneros e manifestações, mesmo na primeira fase, em que apresenta tendências realistas. No prólogo a *Los lanzallamas*, Arlt teceu críticas à vanguarda argentina e situou sua literatura em um lugar à margem, considerando árduo o trabalho como escritor profissional:

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce *surmenage*.

Pasando a otra cosa: se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias.

Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad.

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos! Mas hoy, entre los

ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: Escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas.

Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de *Ulises*: un señor que se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes.

Pero James Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados (ARLT, 2000, p. 285-286).

Nos anos vinte também se multiplicaram as revistas de entretenimento como *El Hogar*, *Mundo Argentino* e *Don Goyo*, esta fundada pelo inglês Alberto Haynes. Arlt contribuiu com textos para essas publicações, que divulgavam matérias variadas, desde cuidados do lar a dicas de moda para as leitoras. Muitos escritores do período encontraram nessas edições um meio de intervenção ou de subsistência, como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges e o próprio Arlt, os quais publicaram todos os seus textos em jornais e revistas antes de serem lançados em livros.

Em 1926, o autor de *El jorobadito* iniciou a colaboração na revista humorística *Don Goyo*, dirigida pelo amigo Nalé Roxlo⁸. Arlt escreveu 22 notas semanais para a publicação pelo período de um ano. Nesses relatos breves predominam o tom cômico e a crítica aos costumes, misturados a certos traços autobiográficos, conforme esclarece Saítta (2008a, p. 49):

Las veintidós notas que Arlt publica en *Don Goyo* desde enero de 1926 hasta febrero del año siguiente, se caracterizan por ser relatos breves, escritos en primera persona, con marcado acento autobiográfico. Arlt narra pequeños episodios de su adolescencia y juventud o, con ironía, toma a personas reales, miembros de su familia o conocidos del barrio de Flores, y los convierte en personajes de situaciones absurdas.

Em sintonia com as transformações socioculturais do período, o jornalismo da década de 1920 também procurou atender à demanda do novo público leitor. Além de se direcionar às camadas populares e à classe média em ascensão, o denominado “novo jornalismo” tinha como característica ser dirigido por jornalistas e escritores profissionais, e

⁸ Esses textos foram reunidos pela primeira vez na coletânea *El resorte secreto y otras páginas* em 1996, editada por Gastón Gallo, juntamente com alguns contos publicados em revistas e jornais entre 1937 e 1942 e que ainda não haviam sido compilados, dentre os quais “El resorte secreto” (22/1/1937); “¡S.O.S.! Longitud 145°30’, latitud 29°15’” (*El Hogar*, 3/9/1937); “Eugenio Delmonte y los 1.300 novios” (*El Hogar*, 9/4/1937); “No abandone la huella” (31/12/1937), “Cara Mordida” (21/01/1938); e “Los esbirros de Venecia” (1/7/1942). O livro (ARLT, 1996a) traz um ensaio de Guillermo García sobre as crônicas de *Don Goyo*. A reelaboração do texto “¡S.O.S.! Longitud 145° 30’, latitud 29° 15’” resultou na novela “Un viaje terrible”, publicada em 1941.

não mais por políticos⁹. Diferenciava-se, assim, de jornais que eram escritos e lidos pela elite política e intelectual portenha, tais como *La Nación* e *La Prensa*, e de jornais como *Crítica* e *Última Hora*, os quais apresentavam um cunho sensacionalista (GURGEL, 2013, p.10).

O jornal *El Mundo* representava esse novo jornalismo, caracterizado pela modernidade do formato sintético e agilidade:

Queremos hacer un diario ágil, rápido sintético, que permite al lector percibir la imagen directa de las cosas y por la crónica sucinta y a la vez suficiente de los hechos, todo lo que ocurre o todo lo que, de algún modo, provoca el interés público. En una palabra, queremos hacer un diario viviente en su diversidad y en su simultaneidad universal. Pero este sentido objetivo de los sucesos, que es un sentido esencialmente periodístico, adaptado al ritmo de celeridad que caracteriza a nuestro tiempo, no alejará de nuestro espíritu el concepto fundamental que debe dirigir a un órgano que busca el contacto con las masas populares y desea una difusión persistente y amplia (*El Mundo*, 14 de mayo de 1928, *apud* SAÍTTA, 2009, p. 247).

Tal modelo moderno de jornalismo, que incluía rapidez, ritmo e uma miscelânea de seções, havia sido introduzido por *Crítica*, fundado em 1913, como aponta Sarlo (2010, p. 41):

[*El Mundo*] Oferece um material montado sobre a base de artigos breves, que podem ser integralmente consumidos durante o trajeto para o trabalho, na plataforma do bonde ou nos vagões de trem e metrô. O jornal, por seu formato de tabloide, não requer a comodidade da casa ou da escrivaninha. Encerrado um primeiro mês de testes e mudanças, em maio de 1928, *El Mundo* começa a competir, de manhã, pelo público do vespertino *Crítica*, fundado em 1913, que havia modificado radicalmente todas as modalidades do jornalismo rio-platense.

Ambos os jornais se tornaram fonte de emprego para escritores recém-introduzidos ao campo intelectual, tais como Leopoldo Marechal, Conrado Nalé Roxlo, Amado Villar e Roberto Arlt, o qual, até então, trabalhava como cronista policial em *Crítica*. Sob direção de Natalio Botana, esse jornal seguia o estilo sensacionalista da imprensa norte-americana de William Randolph Hearst¹⁰. Nesse meio, Arlt encontrou inspiração para seus personagens e temas extraídos do universo marginal.

Em maio de 1928, ele ingressou em *El Mundo*, trocando então as páginas policiais pela crônica de costumes, cuja seção se intitulou “Aguas fuertes porteñas”, para a qual escreveu até a véspera de sua morte, em 1942. O título, que fora dado pelo diretor do jornal, Muzio Sáez Peña, estabelecia um paralelo entre o forte impacto, junto ao público leitor, causado pelo humor

⁹ Nos anos trinta, a imprensa começou a se desvincular do poder político, como explica Saítta (2009, p. 242): “Porque hasta entonces, quienes escribían eran los mismos que ocupaban una banca en la cámara de diputados, o los miembros de las clases dirigentes, como los Mitre, los Uriburu o los Paz”.

¹⁰ Sylvia Saítta (1998) estuda essa publicação no ensaio *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Algumas das crônicas policiais arltianas desse período foram reunidas no livro: Arlt (2017c). Essa experiência resultou na escrita do conto “Un error judicial”, que foi publicado na revista *Mundo Argentino* em 22 de novembro de 1927.

irônico e por comentários sarcásticos de Arlt e a ação corrosiva exercida pelo ácido nítrico sobre uma placa metálica durante o processo que caracteriza a técnica de gravura denominada *aguafuerte* (GONZÁLEZ, 1996, p. 63).

Delucchi sustenta que a transposição de tal técnica para o âmbito literário resultaria em um retrato da realidade argentina de seu tempo, construído a partir da mescla do estilo grotesco¹¹, do *esperpento*¹² e da tradição da literatura de costumes:

[...] este género consiste en un texto descriptivo que comunica escenas y personajes de la cotidianidad con un fuerte componente crítico, revelando aspectos inadvertidos por el hombre común. Con fuertes antecedentes en la pintura de Goya, en la escritura costumbrista de fin de siglo XIX y los violentos contrastes de la realidad representados en la obra de Ramón del Valle Inclán, el crecimiento desmesurado de Buenos Aires provoca una reedición de esta tendencia: las aguafuertes de Roberto Arlt (DELUCCHI; DELUCCHI, 2008, p. 30).

Em busca de matéria para suas crônicas, Roberto Arlt percorria os subúrbios portenhos, atuando como uma espécie de *flanêur*, registrando personagens típicos, suas histórias e confidências. O olhar atento do jornalista ao que se passa em seu entorno é registrado em crônicas como “Corrientes por la noche”:

Vigilantes, canillitas, “fiocas”, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios, innombrables, autores, vagabundas, críticos teatrales, damas del medio mundo; una humanidad única, cosmopolita y extraña se da la mano en este único desaguadero que tiene la ciudad para su belleza y alegría.

Sí; para su belleza y alegría.

Porque basta entrar a esta calle para sentir que la vida es otra y más fuerte y más animada. Todo ofrece placer. Todo.

Desde la “trattoria” con sus vidrieras llenas de moluscos entre guijarros de hierro, hasta las confiterías que, en vez de exhibir dulces, muestran magníficas muñecas de raso y seda y perros que sonríen con ojos de niños. Y libros, mujeres, bombones y cocaína, y cigarrillos verdosos y asesinos incógnitos; todos confraternizan en la estilización que modula una luz superelétrica y una especie de estremecimiento sordo, que no se sabe si brota de la entraña de la tierra o cae del cielo purísimo, alto, con una blanca luna glacial truncándose en las cornisas de los rascacielos (ARLT, 2008, p. 231).

¹¹ Em seu estudo sobre as águas-fortes, Barreto (2011, p. 64) explica a influência da estética do grotesco na cronística arltiana, assim definindo-a: “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, 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’”.

¹² O dicionário da Real Academia española (DICCIONARIO, 2001) define *esperpento* como: “2. Género literario creado por Ramón del Valle Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado”.

Esse caminhar constante é o que desencadeia a narração na crônica e caracteriza a atuação dinâmica e interativa do repórter moderno:

A diferencia del viejo periodista que escribía sus notas encerrado en la redacción, Arlt es el repórter moderno que debe salir a la calle como paso previo a su escritura. [...]

Arlt se apropia de estas historias y experiencias configurando en sus notas un entramado de voces que se entrecruza a los discursos provenientes del periodismo, los nuevos saberes tecnológicos, la literatura o la política. Por lo tanto, en la mayoría de las “Aguafuertes Porteñas” el narrador pone en escena las circunstancias en las cuales oyó una historia interesante o presencié una situación digna de contar. Arlt escucha y cuenta historias ajenas; transcribe las cartas de sus lectores a los que convierte en colaboradores, parodia o corrige; busca nuevos temas en la geografía urbana (SAÍTTA, 2013a, p. III-IV).

No meio jornalístico, Arlt encontrou o reconhecimento por seu trabalho jornalístico e literário. A popularidade das águas-fortes lhe concedeu visibilidade e permitiu que seu trabalho fosse bastante divulgado em *El Mundo*. O jornal anunciava todas as atividades do cronista, de conferências públicas a participações em programas de rádio, além de divulgar as reedições de seus livros e as estreias de suas peças no Teatro del Pueblo. Na seção “Autores y Libros”, dirigida por Pedro Juan Vignale, foram publicados adiantamentos de livros arltianos, alguns dos quais não foram efetivamente lançados, e resenhadas obras do autor¹³.

Concomitantemente ao trabalho jornalístico, Arlt escrevia ficção, que era divulgada em jornais e revistas da época. No final dos anos vinte publicou os contos “El insolente jorobadito” (“O corcundinha”), “Pequeños propietarios” (“Pequenos proprietários”), “Ester Primavera” e “Las fieras” (“As feras”)¹⁴. Em 1929, apareceu o famoso romance *Los siete locos* (*Os sete loucos*)¹⁵, que consagrou como temas típicos da obra arltiana a angústia existencial, a conspiração, a traição e a destruição “apocalíptica”:

¹³ Segundo Saítta, as notas sobre os livros de Roberto Arlt publicadas em *El Mundo* foram: duas resenhas de *Los siete locos*, “Al margen de la locura” (*El Mundo*, 3 de dezembro de 1929) e “Los siete locos de Roberto Arlt” (*El Mundo*, 16 de dezembro de 1929); o texto de Pedro Juan Vignale sobre *El amor brujo* (*El Mundo*, 8 de agosto de 1932); e uma matéria sobre *El jorobadito*, escrita por Horacio Rega Molina (*El Mundo*, 23 de outubro de 1933). Dentre os romances anunciados que não chegaram a ser publicados, encontram-se *Esther Primavera* (*El Mundo*, 24 de novembro de 1929), *El bandido en el bosque de ladrillos* (*El Mundo*, 29 de junho de 1930), “Los emboscados” (*El Mundo*, 4 de janeiro de 1932) e *El pájaro de fuego* (*El Mundo*, 9 de março de 1934), que seria a continuação de *El amor brujo*, e a peça teatral *Cuando ellos lleguen* (*El Mundo*, 11 de julho de 1932) (SAÍTTA, 2008b, p. 14).

¹⁴ Arlt inaugurou a seção “El Cuento de Hoy” do jornal *El Mundo* com os dois primeiros contos acima mencionados, que foram publicados, alternadamente, em 9, 10, 14 e 23 de maio de 1928 (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 237). “Ester Primavera” foi lançado no suplemento do jornal *La Nación* em 9 de setembro; “As feras”, em novembro de 1928, pela revista *Vértice* (SAÍTTA, 2008a, p. 316).

¹⁵ Fragmentos do romance foram adiantados na revista *Pulso* (1928), sob o título “La sociedad secreta” e na compilação feita por Miranda Klix e Alvaro Yunque, *Cuentistas Argentinos de hoy* (1929), como “El humillado”. A primeira edição do livro foi lançada pela editora Latina em 1929, enquanto as demais foram feitas pela editora Claridad (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 237).

[...] “los lunáticos” o los visionarios de Arlt con su exaltación de la fuerza y del coraje, el deseo de limpiar el mundo de toda “la inmundicia” que lo aplasta –declarándose indistintamente comunistas o fascistas–, o exaltando la búsqueda de sí mismo y la necesidad de algo nuevo y prodigioso, se quedan en largos discursos, en ademanes desproporcionados o en el fracaso más melancólico. La ansiedad por la “salvación” les va alterando, incluso, la posibilidad de un *art de vivre*. El equívoco placer de las rupturas y del vagabundeo, el sueño de liberación personal y social, finalmente, insinúan una confusa religiosidad (VIÑAS, 2017, p. 26).

A continuação desse romance, intitulada *Los lanzallamas* (*Os lança-chamas*), foi lançada dois anos depois, mas não obteve a mesma repercussão que o primeiro¹⁶.

Ainda em relação aos anos 1920, pode-se falar no “triunfo do tango”. Esse gênero musical saiu da marginalidade e se projetou no cenário internacional, passando a ser reconhecido tanto na Europa como nos Estados Unidos. As letras de tango receberam destaque especial nessa época:

[...] basta recordar la creciente estelaridad de Carlos Gardel-, necesita expresarse y, en consecuencia, da lugar a la voz y de ahí lo que se conoce como la “letra”; no es extraño que los poetas populares encuentren una fuente en la poesía modernista (“Sueño de juventud”) y más tarde en el ultraísmo (“Sur, paredón y después”) (JITRIK, 2009, p. 176).

O tango “Acquaforte”¹⁷, de Carlos Marambio Catán, expressa, com o mesmo tom crítico das águas-fortes arltianas, os contrastes da sociedade argentina de final dos anos 1920. Destaca-se a descrição de uma cena transcorrida em um cabaré, na qual um industrial ostenta seu dinheiro: “– Un viejo verde que gasta su dinero,/ emborrachando a Lulú con su champán,/ hoy le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidiera un pedazo más de pan [...]”. A música se encerra com a composição de um quadro da desigualdade social, que é uma das consequências da modernização desigual da cidade: “– Y pienso en la vida,/ las madres que sufren,/ los chicos que vagan,/ sin techo y sin pan./ Vendiendo ‘La Prensa’,/ ganando dos guitas./ ¡Qué triste es todo esto,/ quisiera llorar...!!!”.

A década de 1930 iniciou-se com a tomada do poder pelos militares, que substituíram o presidente Yrigoyen pelo general José F. Uriburu, dando início, em 6 de setembro de 1930, à década infame¹⁸. Esse período foi marcado pela crise econômica e social, que desencadeou mudanças intensas na cidade, tais como o crescente desemprego nos setores

¹⁶ Em 2 de novembro foi publicado em *Argentina* um adiantamento de *Los lanzallamas* sob a forma de conto, intitulado “S.O.S” (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 238). Em 2020 a editora Iluminuras lançou as traduções de Maria Paula Gurgel Ribeiro de “Os sete loucos” e de “Os lança-chamas”. Trata-se da segunda versão do primeiro romance arltiano feita por Ribeiro, que já o havia traduzido em 2000. Esse livro também conta com uma versão em português de 1982, feita por Janer Cristaldo para a Coleção Latino-américa.

¹⁷ É possível ler trechos do tango “Acquaforte” em Passarelli (2016).

¹⁸ O termo “década infame” designa o período que se sucedeu à tomada de poder pelos militares, entre 6 de setembro de 1930 e 4 de junho de 1943. Tal metáfora foi utilizada pela primeira vez por José Luis Torres (1901-1965) no livro de mesmo título, publicado em 1945.

público e privado, a imigração do campo para a cidade, o que provocou a explosão urbana, aumentando o número de desocupados nas ruas e acarretando déficits no serviço público. Tais transformações modificaram a fisionomia da cidade de forma negativa e se tornaram um tema bastante presente nas crônicas arltianas, como exemplifica o texto “Sin laburo” (Viernes, 18 de dezembro de 1931), em que Arlt (1981, p. 183-185) descreve, por meio de um tom pesaroso, as dificuldades que os cidadãos portenhos enfrentavam para encontrar emprego no início da década:

Me decía un compañero violinista, que tiene el estuario por toda perspectiva:
 – ¡La calor¹⁹ que hace cuando uno está sin trabajo! ¡El frío que hace en invierno cuando uno se queda sin conchavo!
 – Pero, ¿vos no tocás el violín?
 – ¡Qué violín ni violín? Las victrolas y las radios nos han dejado en la calle a casi todos los del gremio. Somos diez mil músicos en la calle. ¿Te das cuenta? ¡Diez mil músicos! Como quien no quiere la cosa. ¡Y en la calle! Yo ya me he ofrecido de sereno. De cuidador de casas. De tenedor de libros. Pensé en vender diarios, pero ¿qué querés? Todas las esquinas están copadas, y si te metés, corrés el riesgo de que los grandotes te peguen una pateadura.
 [...]

Al separarme de mi amigo, el violinista con plaza en el estuario, me fijo en las plazas públicas. Es sencillamente catastrófica la cantidad de gente que ocupa los bancos. En Plaza Once, a las cuatro de la tarde, no hay un solo asiendo desocupado. En Congreso, ídem. En Plaza Mayo, la plaza menos simpática para los desocupados, encontramos ahora que los escasos bancos que hay los ocupan señores sin posición económica ni renta fija (ARLT *apud* SCROGGINS, 1981, p. 183-184).

Para a decepção de muitos intelectuais argentinos, Leopoldo Lugones, que é uma figura emblemática na literatura argentina e foi um importante expoente durante as comemorações do Centenário do país, participou da redação do documento de posse dos militares, publicado em 6 de setembro de 1930 (JITRIK, 2009, p. 202). Além disso, Lugones publicou três ensaios “La patria fuerte”, “La grande Argentina” e “El Estado equitativo” em defesa de um projeto nacional autoritário e antidemocrático²⁰.

¹⁹ Na compilação de crônicas de Scroggins (1981) consta “La calor”, ao invés de “El calor”, grafia correta da expressão em espanhol.

²⁰ Sobre o projeto de Lugones, Echeverría (2004, p. 225) explica: “En mi opinión, Lugones podría ser considerado un heredero, considerablemente radicalizado, de la concepción culturalista, o cultural esencialista, que encarnaba un pensamiento defensivo, excluyente y nacionalista opuesto a la tradición cosmopolita que proponía un contrato de incorporación voluntaria y manifiestamente tolerante. Su perspectiva de nación era excluyente y expansiva, por lo cual necesitaba de un Estado fuerte, capaz de excluir a los insubordinados e indeseables, de incorporar a los productores ordenados, y en lo posible de propagarse más allá de sus fronteras, es decir llevar adelante una política de expansión territorial o dominio imperialista. Hablar de nación implicaba, para Lugones, hablar de unidad (una unidad que en el caso argentino se expresaba en menos elementos que los deseables), que se enfrentaba a los principios universales de la libertad y la justicia. Esta definición, además, iba asociada a la idea de patriotismo y conllevaba una valoración, un significado moral en tanto que entrañaba una cultura y un objetivo esencial para el desarrollo que toda la sociedad debía perseguir. Esta configuración iba asociada a un sentimiento de superioridad con respecto a todos los diferentes (en toda la amplitud de esa vasta definición), que necesitaba recuperar algún elemento de orgullo sobre el que establecer esa preponderancia, algo de lo que pudieran vanagloriarse los argentinos. Ese orgullo –que siempre corre el riesgo de volverse un nacionalismo arrogante y belicoso, como ha señalado Richard Rorty– asumió en Lugones la forma de una promesa de futuro”.

Assim, as experimentações artísticas, o fervor cultural e o grande desenvolvimento literário que caracterizaram o momento anterior foram interrompidos. Segundo a pesquisa de Delucchi e Delucchi (2008, p. 30), os jornais tradicionais como *La Nación* e *La Prensa* caracterizaram as mudanças desse período como “un descenso de la cultura y moralidade popular”. A obra de escritores como Roberto Arlt refletiu o retrocesso vivenciado pela sociedade argentina nesse período, como aponta Jitrik (2009, p. 205):

Pero también es cierto que el momento de la madurez artística estaba llegando en el paradójico momento en que la sociedad daba evidentes signos de pobreza, y lo que había sido una promesa de modernidad y de progreso no sólo no se había cumplido sino que parecía haber dejado de tener sentido. No hay más que asomarse a la obra de Roberto Arlt o a la de Martínez Estrada o a la poesía de Enrique Santos Discépolo para sentir cómo se va afirmando esta mirada sobre un presente decepcionante y triste.²¹

Tornaram-se frequentes as greves e manifestações populares, que foram duramente reprimidas pelo governo, havendo o fuzilamento dos anarquistas Severino Di Giovanni e Paulino Scarfo em 1931. Esse pavoroso cenário foi registrado por Arlt em “Crónica de una ejecución...”:

Las cinco menos 3 minutos. Rostros afanosos tras de las rejas. Cinco menos 2. Rechina el cerrojo y la puerta de hierro se abre. Hombres que se precipitan como si corrieran a tomar el tranvía. Sombras que dan grandes saltos por los corredores iluminados. Ruidos de culatas. Más sombras que galopan.

Todos vamos en busca de Severino Di Giovanni para verlo morir (ARLT, 2016, p. 115).²²

Além de crônicas em que denunciava o descaso do governo com a população, o escritor de *Los siete locos* passou a apontar outro tipo de exclusão: a dos que não se adequavam aos “jogos amorosos retrógados”, em meio a um projeto de modernização social fracassado.

No início dos anos trinta do século XX, a temática do amor na classe média aliada à crítica aos costumes atravessou os diversos gêneros praticados por Arlt, sendo também tema de uma conferência de rádio intitulada “La sinceridad en el amor”, direcionada aos estudantes de Farmácia e Bioquímica. A conferência foi ao ar em 13 de setembro de 1930, pela rádio L.R.8, às 22 horas. Saítta apontou que a escolha desse tema controverso para a conferência não surpreendeu os ouvintes, que já estavam familiarizados com as notas do autor dedicadas a

²¹ Jitrik (2009, p. 204-205) acrescenta que, embora a década de 1930 represente um retrocesso para os argentinos em vários âmbitos, os frutos do avanço cultural da década anterior podem ser sentidos na obra de autores como Borges: “[...] la obra de Borges de esos años, con su diversidad y creciente complejidad, en esa sabia síntesis que logró entre una exigencia de escritura similar a la de la gran literatura universal y una atención muy fina puesta en procesos literarios nacionales, lo prueba plenamente. aumento do público lector”.

²² Tello (2016, p. 115) compilou o texto original, publicado no jornal *El Mundo* em 7 de fevereiro de 1931, mudando o seu título para “He visto morir...”.

“denunciar cínicamente la moralidad de toda una sociedad escondida detrás de la fachada ‘honesta’ de los hombres y mujeres que participan en la comedia diaria del ‘flirt y el noviazgo’” (SAÍTTA, 2013, p. XVI-XVII). Também retratam tal temática os contos “Una clase de gimnasia”; “Clase de box”; “La hostilidad”; “Noche terrible” (“Noite terrível”) e “La batalla”.

No mesmo período, o cronista publicou uma série de águas-fortes nas quais empreendeu uma campanha “contra o casamento” e a favor do divórcio, tais como “Lo esencial es casarse” (21 de maio de 1931); “Quiero casarme!” (5 de agosto de 1931); “Me escriben simpatizantas” (4 de agosto de 1931); “Se casa o lo mato” (8 de agosto de 1931); “Dos comedias: Flirt y Noviazgo” (11 de agosto de 1931). Saítta (2013a, p. XVII) realçou que as discussões levantadas por Arlt estavam inseridas em um contexto mais amplo de debates acerca do casamento e do divórcio:

Sin embargo, desde agosto de 1931 Arlt dedica tres meses a tratar de modo sistemático una problemática que atraviesa las primeras décadas del siglo, tanto en los escritos anarquistas y los artículos de José Ingenieros luego recopilados en su Tratado del amor, como en los frustrados intentos de aprobación de una ley de divorcio largamente debatida en los editoriales de los periódicos.

Entre o final dos anos vinte e início dos trinta, o escritor também publicou crônicas de temática cinematográfica. Vale lembrar que, já nos anos vinte, o cinema era um espetáculo que possuía um público consolidado, o que fez com que os escritores se interessassem pelo fenômeno, utilizando-o como temática em seus textos. Como aponta Rivera (1997), no prólogo ao livro *Notas sobre el cinematógrafo*, de Arlt, a incorporação de Buenos Aires ao circuito de produção e consumo cinematográfico se deu com poucos meses de atraso com relação ao continente europeu. A exibição do kinetoscópio de Thomas Edison foi feita em Buenos Aires com apenas seis meses de atraso com relação a Paris e Londres, conforme registra Fray Mocho ([s.d.]) em crônica publicada em 29 de outubro de 1894. Da mesma forma, os filmes dos irmãos Lumière foram apresentados no teatro Odéon da capital portenha em julho de 1896, apenas sete meses após sua estreia no Café de Los Capuchinos, em Paris, em 28 de dezembro de 1895. O registro das primeiras filmagens cinematográficas argentinas também data de muito cedo, ainda segundo levantamento de Rivera (1997, p. 8):

[...] si recordamos que el pionero Eugenio Py comenzó a filmar experimentalmente en 1897, con una de las cámaras Elgé (León Gaumont) llegadas al país, y si memoramos el anónimo documental quirúrgico de 1898 sobre el doctor Alejandro Posadas, o los primitivos trabajos documentalistas de Py, Eugenio Cardini y Enrique Lucheti, entre 1902 y 1910.

Como consequência, surgiram várias publicações relacionadas ao novo fenômeno e destinadas ao grande público. Oubiña as divide em dois grupos:

[...] por un lado, revistas con anticipos de estrenos o chismes sobre la vida de las *stars* dirigidas a un público masivo (*Film-Excelsior*, *Imparcial film*, *Cinegraf*, *Sintonía*, *Cine Popular*, *Cine Argentino*, *Cine Revista*) y, por otro lado, revistas con información sobre cuestiones técnicas que buscaban interesar a los exhibidores (*La película*, *Cine productor*, *Gaceta de los Espectáculos* y, más tarde, *Heraldo del Cinematografista*) (OUBIÑA, 2009, p. 343).

Nesse primeiro momento, o cinema era considerado como um entretenimento típico da cultura de massas, portanto tais publicações não se dedicavam à análise dos filmes, sendo apenas informativas, ou voltadas para o aspecto sociológico do filme e da indústria cinematográfica.

Oubiña (2009, p. 345) destaca que Horacio Quiroga foi um dos primeiros escritores a despertar para o potencial expressivo do cinema e para a sua capacidade de atender à demanda de um novo tipo de espectador, tornando-se o pioneiro da crítica cinematográfica:

[...] en las reseñas que escribe a lo largo de la década del 20, desarrolla un acelerado aprendizaje en el oficio de comentar películas y pone a prueba una serie de hipótesis sobre qué es y que debe hacer el cine. Aunque es autodidacta, precario e intuitivo, ese adiestramiento le permite acercarse con notable agudeza a una definición posible sobre la especificidad del nuevo medio.

Quiroga incluiu resenhas sobre filmes em notas feitas para as revistas *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar* e *Fray Mocho*. Além disso, escreveu quatro contos de temática cinematográfica, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1921), “El espectro”, “El vampiro” e “El puritano”²³. Além de Quiroga, outros escritores abordaram essa temática em seus textos, tais como Roberto Gache (“La garra del cinematógrafo”, de 1919), Enrique Méndez Calzada (“La enamorada de Rodolfo Valentino”, de 1926), Enrique González Tuñón (“El amante de Bárbara La Mar”, de 1927), Enrique Loncán (“Fair play”, de 1936) e Mateo Booz (“El médico de la estrella” e “Luto pesado”, escritos em inícios dos anos quarenta)²⁴. Escritores como Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares também versaram sobre o assunto em sua produção.

Assim, quando Arlt escreveu sobre cinema já havia uma série de escritores interessados sobre o tema das “estrelas” e o impacto que a sétima arte produziu sobre o público²⁵. O cinema se fez presente também na ficção do autor, em especial no romance *Los siete locos*, cujos personagens são bastante cinematográficos, mas, à diferença de Quiroga, a ficção arltiana explora o aspecto futurista da nova arte:

²³ Gárate (2008) analisa os contos quiroguianos que apresentam temática cinematográfica.

²⁴ Esse levantamento foi feito por Rivera (1997) no prólogo a *Notas sobre el cinematógrafo*, de Arlt.

²⁵ Gárate (2011b) estudou, em algumas narrativas de Arlt e de outros escritores latino-americanos, o impacto do cinema norte-americano na sociedade dos anos 1920-1930.

Mientras la actitud de uno frente a la industria del cine es ambivalente (la reiteración de procedimientos, la ausencia de buenas historias, el acelerado y descuidado ritmo de producción), el otro está completamente fascinado por la megalomanía industrialista de la ciudad moderna. A Arlt le interesan los datos sobre recaudaciones, el mundo de las *stars*, el fenómeno mediático de Rodolfo Valentino (un actor que, por otra parte, le parece nulo en términos expresivos, que sólo sirve para mostrar la estupidez de las multitudes y que constituye la negación del arte), los mundos ilusorios que crea el cine para las “futuras madames Bovaris” de los pueblos chicos y, sobre todo, los grandes actores como Emil Jannings lo subyuga porque representa para el cine lo que Dostoievski representa para la novela (OUBIÑA, 2009, p. 348).

Nas crônicas escritas entre 1929 e 1932, Arlt abordou, principalmente, a influência que “os mundos ilusórios criados pelo cinema” exerceram sobre os costumes da época, além de tecer críticas a atores e comentar aspectos sobre o enredo de filmes que se relacionam, em vários momentos, a aspectos da sua própria produção, como veremos a seguir.

Entre 27 de agosto e 13 de setembro de 1936, o cronista resenhou cinco filmes para a breve seção “Roberto Arlt escribe sobre cine”. Dentre esses textos estão “Roberto Arlt escribe sobre cine” (*El Mundo*, 27 de agosto de 1936); “*No todas son lo mismo* con Ralph Bellamy y Gloria Seha” (*El Mundo*, 29 de agosto de 1936); “*Reina por nueve días* con Neva Pilbeam y Cedric Hardwicke” (*El Mundo*, 7 de setembro de 1936); “*Mayerling* con Charles Boyer y Danielle Darrieux” (*El Mundo*, 13 de setembro de 1936); e “Habla Roberto Arlt sobre la obra que estrenará mañana” (*El Mundo*, 7 de outubro de 1936) (SAÍTTA, 2008a, p. 393).

Tal assunto foi retomado em contos contemporâneos, tais como o já citado “Noche terrible” (*Mundo Argentino*, 26 de agosto de 1931) e “Una tarde de domingo” (*Mundo Argentino*, 20 de abril de 1932), assim como no romance *El amor brujo* (Victoria, abril de 1932)²⁶. No primeiro, Leonilda, uma senhora casada e entediada, tenta seduzir o amigo do marido à maneira das “femme fatales” hollywoodianas. Já o protagonista do romance, Balder, um burguês de trinta anos, de classe média, casado, aventura-se em um relacionamento extraconjugal, contestando os princípios da moral e dos bons costumes da sociedade argentina da década de trinta²⁷.

Os contos posteriores se distanciam de tais temáticas. “Un escritor fracasado” (“Escritor fracasado”) (*La Nación*, 17 de janeiro de 1932) tece uma crítica ao circuito literário

²⁶ A publicação da versão em português de *El amor brujo* estava prevista para dezembro de 2020, pela editora Iluminuras. Esse trabalho está sendo feito por Maria Paula Gurgel Ribeiro, que, como vimos, é responsável pela tradução de grande parte da obra do autor para o português.

²⁷ Algumas obras arltianas foram posteriormente transformadas em filmes por diretores como Leopoldo Torre Nilsson (*Los siete Locos*, de 1972); Ricardo Wullicher (*Saverio el cruel*, de 1977); José María Paolantonio (*El juguete rabioso*, de 1984); e Rodolfo Kuhn (“Noche terrible”, de 1966, adaptada por Francisco Urondo e Carlos Del Peral). Em 2015, os romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas* também foram adaptados para a TV Pública por Ricardo Piglia, contando com roteiro de Leonel D’Agostino e direção de Fernando Spiner e Ana Piterbarg.

da época, enquanto o relato de “Luna Roja” (“A lua vermelha”) (*El Hogar*, 16 de novembro de 1932) incursiona no gênero fantástico, ao narrar uma catástrofe inesperada em uma cidade, que é invadida por uma atmosfera de pesadelo.

Nos anos trinta, a seção de *águas-fortes portenhas* sofreu algumas modificações. As notas que a princípio versavam sobre fatos cotidianos da capital, passaram a se chamar, entre janeiro e fevereiro de 1933, “Hospitales en la miseria”. Naquele momento, o escritor realizou críticas ao descaso das autoridades com as instituições públicas após a instauração do regime militar em 1930 (SAÍTTA, 2008b, p. 15). E atacou novamente as instituições municipais entre março e julho de 1934, período em que mudou o título da coluna para “La ciudad se queja” e “Buenos Aires se queja” (GNUTZMANN, 2004, p.157).

O nome da coluna também foi alterado durante as viagens realizadas pelo cronista como correspondente de *El Mundo* para outros países. Assim, durante sua excursão de três meses para o Uruguai e Brasil, em 1930, escreveu as *Aguaфuertes uruguayas*, *Notas de a bordo* e *Notas de viaje*²⁸. Quatro anos depois, sua visita à Patagônia argentina resultou nas *Aguaфuertes patagónicas*, publicadas de 11 de janeiro de 1934 a 18 de fevereiro de 1934. Entre 1935 e 1936, o cronista viajou para o continente europeu e africano, de onde enviou as *Aguaфuertes españolas*; *Aguaфuertes africanas*; *Aguaфuertes gallegas*; *Aguaфuertes asturianas*; *Aguaфuertes* e, por fim, *Aguaфuertes madrileñas*²⁹. A partir de 1937, o título da seção sofreu duas últimas alterações, passando a ser denominada primeiro “Tiempos presentes”, e, a seguir, “Al margen del cable”. Os textos publicados sob esses títulos, que versavam sobre temas variados, distanciavam-se progressivamente das temáticas locais. Em grande parte desse material, o cronista utilizou como referencial a notícia internacional, aludindo com frequência à Segunda Guerra Mundial e ao seu estopim, como ocorre no texto “Dos fantasmas quieren luchar por Francia” (ARLT, 2003, p. 212):

²⁸ Essas crônicas foram traduzidas para o português por Maria Paula Gurgel Ribeiro em 2013, sob o título *Águas-fortes portenhas seguidas de águas-fortes cariocas*, para a editora Iluminuras (ARLT, 2013b). O escritor interrompeu a viagem pelo Brasil e retornou a Buenos Aires para receber o “Tercer Premio Municipal de Literatura” por seu segundo romance.

²⁹ As datas de publicações desses textos são as que seguem: *Aguaфuertes españolas* (8 de abril de 1935 a 29 de julho de 1935; 22 de agosto de 1935 a 17 de setembro de 1935; 15 e 18 de novembro de 1935; 17 a 24 de janeiro de 1936; 26 de junho a 11 de julho de 1936); *Aguaфuertes africanas* (30 de julho de 1935 a 21 de agosto de 1935), *Aguaфuertes gallegas* (19 de setembro de 1935 a 3 de novembro de 1935), *Aguaфuertes asturianas* (5 de novembro de 1935 a 13 de novembro de 1935); *Aguaфuertes vascas* (19 de novembro de 1935 a 16 de janeiro de 1936); e, por fim, *Aguaфuertes madrileñas* (26 de janeiro a 13 de abril de 1936). Essa cronologia pode ser encontrada na primeira compilação que reúne tais textos de viagens, feita em 2007 por Sylvia Saíta (ARLT, 2017a) e intitulada *Aguaфuertes de viaje: España y África*, pela editora Hernandez.

Diez de la mañana en la isla de Reunión. Desde el azulado Océano Índico vienen candentes ráfagas de viento que sacuden las anchas hojas de los plátanos en las calles de lava de Saint-Denis, la pomposa capital del islote.

Cubiertos con anchos sombreros esterillados pasan algunos indígenas descalzos y, tras de ellos, en un cochecillo de bambú, arrastrado por un coolie, el fastuoso amo de una plantación de vainilla. El hombre lee el periódico.

Estamos en el mes de setiembre del año 1939.

En la isla de Reunión se ha tenido ya noticia de la guerra. La media docena de alemanes que explotaban la caña de azúcar y la destilación de ron han sido concentrados en un campo, no lejos de Saint-Denis, abierto a la vista de la cima del Volcán (ARLT, 2003, p. 212).

Nos anos trinta também se deu a estreia do autor no teatro. Dando continuidade a um processo iniciado nas décadas anteriores, a atividade teatral no país se intensificou, havendo profusão de salas, de atores e críticos. Segundo Jitrik (2009), a prática teatral poderia ser dividida em duas linhas: a mais popular, representada principalmente pelo sainete, contava com textos de Varezza, González Castillo, Novión; e um “teatro sério”, que seguia as tendências europeias de vanguarda (expressionismo, simbolismo, psicologismo, grotesco), manifestado por autores como Francisco Defilippis Novoa, Alejandro Berruti, Armando Mooock, Vicente Martínez Cuitiño, Samuel Eichelbaum.

No início dos anos trinta, também surgiu o projeto de teatro independente conhecido como o “Teatro del Pueblo”, que foi fundado por Leonidas Barletta e para o qual Arlt escreveu suas peças³⁰. Naquele momento, o teatro nacional superava uma fase de estagnação, através do surgimento de teatros independentes, que foram influenciados por movimentos europeus. O Teatro del Pueblo apresentava uma proposta alternativa, voltada para uma ideia didática, cujo modelo de inspiração era o teatro de Romain Rolland (SAÍTTA, 2000a). Na crônica “El Teatro del Pueblo” (*El Mundo*, 21 de junho de 1931), Arlt (1981, p. 270) divulga tal projeto e explica como foi possível a organização de uma empresa teatral “sin plata”:

Organizar una empresa teatral sin plata, sin actores, sin autores y con todo esto a la vez y por lujo (menos la plata), organizar una empresa teatral a base de puro jarabe de pico, una precaria concesión municipal y arpillera (la arpillera sí que sobra) y convertirse todos incluso los autores que están apurados para que les estrenen, en electricistas, pintores de brocha gorda y flaca, barrenderos, apuntadores, carpinteros, arquitectos y albañiles, e incluso músicos y orquesteros y hasta compositores, es la empresa, una de las empresas más heroicas que han emprendido los futuros genios de la nueva generación, dejados de la mano de Dios y de las manos de los Amigos del Arte, que pagan 10000 pesos a un extranjero para que venga a dar conferencias, mientras que aquí... (aquí los literatos la trabajan de electricistas, apechugando con lo que caiga para tener un rincón donde estrenar los sueños de su imaginación) es, sin ditirambo de ninguna especie, una empresa tan heroica casi como la de cruzarse el océano, por deporte, en un barquichuelo de cartón-madera.

³⁰ Neste teatro também foram representadas várias obras de autores estrangeiros, tais como O’Neil, Pirandello, Cocteau, Giraudoux, Shaw e Tchecov (JITRIK, 2009, p. 174).

O escritor caracteriza tal projeto como um laboratório, no qual se desenvolveria o futuro do teatro nacional, já que nele atuavam os “mejores escritores de la presente generación”, mesmo que grande parte do grupo fosse composta por artistas inexperientes:

Los actores, son vírgenes de todo tablado oficial. Los autores, más vírgenes en lo que se refiera a estrenos. Esta ya no parece la guarida donde el futuro teatro nacional nacerá no sabemos si luminoso como un purrete de atletas, o deforme como un ensayo obstétrico. Pero de cualquier modo es un rincón macanudo, lindo, un laboratorio, eso, un laboratorio y, ya se sabe, quien dice laboratorio dice mil fracasos y un éxito por mil fracasos, si no el laboratorio dejaría de ser laboratorio para convertirse en una fábrica de plata... cosa que son los teatros oficiales.

¿Con qué obras cuenta el teatro del pueblo? Pues con las de los mejores escritores de la presente generación, leído o no leído por el público. Me refiero a Roberto Mariani, Alberio Pineta, Mauri, Castelnuevo, Yunque, Barletta, Scalabrini Ortiz y otros cuyo nombre no puedo recordar, porque en esta bendita ciudad, los mejores son más bien muchos que pocos...y si a uno lo nombran y no le dicen que es el mejor, uno se enoja de manera que en esta lista también voy incluido yo, con un esperpento dramático, para no pecar de modesto... ni de zonzo (ARLT, 1981, p. 271).

Para integrar esse projeto, Leonidas Barletta dramatizou o primeiro capítulo de *Los siete locos*, que recebeu o título de *El humillado* e teve sua estreia em março de 1932.

Seis meses depois, foi lançada a peça *300 millones*, que, devido ao grande sucesso, foi imediatamente publicada pela editora Raño (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 236). O drama narrava o suicídio de uma imigrante, que se mudara para a capital, a fim de trabalhar como empregada doméstica. O texto era baseado em uma notícia escrita por Arlt em 1927, enquanto trabalhava para o jornal *Crítica*.

Tal edição foi acompanhada do drama *Prueba de amor*, que retomava a temática das relações amorosas. A peça, que trazia o curioso subtítulo *Boceto teatral irrepresentable ante personas honestas*, era um diálogo entre um casal, em que o noivo pedia uma prova de amor a sua pretendente. A prova consistia em que ela renunciasse ao dinheiro de seu futuro marido, concordando com que o numerário fosse queimado. À diferença do que ocorre na ficção arltiana, esse texto apresenta uma visão menos cética sobre a psicologia feminina.

O interesse de Arlt pela arte dramática também repercutiu na escrita de algumas crônicas de temática teatral, publicadas entre 1929 e 1933³¹. A primeira delas, “Estéfano o el musico fracasado”, inicia-se com o estabelecimento de um paralelo entre o renomado dramaturgo argentino Armando Discépolo (1887-1971)³² e as águas-fortes arltianas:

³¹ Conforme já mencionado, Saítta (2000a, p. 111-125) realizou uma análise das crônicas arltianas de temática teatral.

³² M. Arlt e Borré (1984, p. 80) destacam a influência que o dramaturgo exerceu na obra arltiana: “Arlt era gran admirador de Armando Discépolo, nuestro máximo autor del grotesco. Le interesaban sus personajes trágicos y cómicos a la vez, representados entonces por el gran actor Luis Arata”.

Estéfano como *Mateo*, *Mustafá* y *Babilonia* son aguafuertes porteños.

Representaciones de la vida de nuestro arrabal, en la obra de Discépolo, de ambiente de pobreza, donde el hombre vive en contacto con vecinos de pieza y donde el “engrupimiento” es el factor de desgracia, de ironía y de tragedia.

Todos conocemos, por ejemplo, al poeta de barrio, al dramaturgo de barrio. Estos subtipos son el material de Discépolo. Él nos da la vida interior de estos fracasados; así, por ejemplo, en *Mateo* tenemos al engrupido con ser boxeador, en *Estéfano* al poeta...pero *Estéfano* es harina de otro costal. *Estéfano* es tragedia. Formando cadena. Una cadena siniestra y familiar (ARLT, 2008, p. 73-74).

O enredo narra a história da família do músico Estéfano, cujos pais eram imigrantes. O protagonista decidiu levar a família à América a fim de conquistar a posição de compositor. Ao resenhar a obra, Arlt (2008, p. 74), em sua crônica, enfatiza os aspectos das personagens e do drama que também caracterizam a sua produção:

Estéfano es el músico que se ha creído con condiciones de compositor. Ha traído a sus padres a América y ellos, para venir, han vendido la tierra, las bestias, las viñas, los olivos. Siempre creyendo en la genialidad del hijo. Estéfano se casa. Se casa con una mujer que también cree en su genio. Y vienen los hijos. Uno idiota y el otro poeta, un poeta de barrio, entendámonos. Y toda esta gente vive en dos piezas, y el odio estrella a la mujer contra su yerno, al abuelo contra el hijo. Y al padre contra la madre. [...] Es una obra para causar terror en todo aquel que tenga la manía de creerse genio. Lo acerca de tal modo a la realidad del artista mediocre que, de pronto, el espectador piensa con espanto en la vida de Estéfano perdida por un sueño, en la vida de la esposa de Estéfano perdida por otro sueño... son cinco vidas arruinadas por una quimera. Da miedo; creo que esto es el mejor elogio que puede hacerse a un autor que no necesita elogios.

O movimento arltiano de ver sua obra refletida na de seus mestres será retomado pelo escritor nas crônicas sobre cinema, conforme observa Saítta (2000a, [s.p.]):

Arlt subraya aquellos aspectos que vinculan esta obra de teatro con sus propias ficciones: el artista fracasado, la frustración de los sueños de pobres y humillados (como Sofía, la sirvienta de Trescientos millones), el desencanto de la mediocridad en la que chapalean muchos de sus personajes.

Em 1933, Arlt publicou uma série de nove crônicas teatrais para *El Mundo* na seção “Aguafuertes Teatrales”, nas quais tecia críticas às peças da época. Segundo levantamento de Saítta (2008a, p. 367-368), os títulos dessas resenhas eram: “La compañera del Sirio” (*El Mundo*, 2 de abril de 1933); “Las contradicciones de Otto Klein” (*El Mundo*, 4 de abril de 1933); “Muebles buenos y obras malas” (*El Mundo*, 6 de abril de 1933); “18,000 serie A en la Ópera” (*El Mundo*, 10 de abril de 1933); “Si me das un beso te digo que sí en el Liceo” (*El Mundo*, 13 de abril de 1933); “Ausencia en el T. Corrientes” (*El Mundo*, 17 de abril de 1933); “La llama sagrada en el T. Corrientes” (*El Mundo*, 22 de abril de 1933); “Como bolsa sin

manija en el Nacional” (*El Mundo*, 24 de abril de 1933); e “*La República de la Boca* en el Monumental” (*El Mundo*, 7 de maio de 1933).³³

Nesses textos predominava a crítica direta e ferina ao teatro argentino comercial. Revelava-se neles, uma visão negativa sobre alguns tipos de manifestações populares nacionais, que incluía desde letras de tango a programas de rádio:

Porque así como aborrece de saineteros y autores del género chico, de gran popularidad en los años veinte, Arlt desprecia, o por lo menos, se muestra indiferente con respecto a los productos culturales que son populares y nacionales. La más obvia es, quizá, su lectura de los folletines populares que proliferan desde mediados del siglo diecinueve: mientras devora una y otra vez los folletines europeos –*Las aventuras de Rocambole* de Alexis Ponson du Terrail, *Genoveva de Brabante*, *Las Aventuras de Musolino*, *Virgen y madre* de Luis de Val, Carolina Invernizzio, entre otros–, parece ignorar, como certeramente analiza Adolfo Prieto, el folletín criollista (Prieto, 1987). [...] Lo mismo sucede con los radioteatros y las letras de tango (SAÍTTA, 2000a, [s.p.]).

Embora a incursão do autor de *El jorobadito* pela crítica teatral tenha sido breve, foi bastante produtiva e polêmica. O diretor de *El Mundo* optou por encerrar tal projeto após a nona resenha, porque temia perder o patrocínio dos anunciantes da seção teatral³⁴, devido às críticas ferinas do cronista, que poupava apenas duas das nove obras analisadas até ali³⁵.

Além das peças citadas, em 1934, Arlt publicou duas farsas teatrais, *La juerga de los polichinelos* e *Escenas de un grotesco*³⁶, e duas breves peças burlescas, *Un hombre sensible* e *La juerga de los polichinelas*. Em 1936, o escritor de *El amor brujo* lançou os dramas *Saverio el cruel* e *El fabricante de fantasmas*, nos quais retomou a abordagem psicológica característica de seus romances. No primeiro, dramatizou os devaneios de um homem que fantasia em ser um ditador onipotente, tal qual Hitler ou Mussolini, enquanto no segundo relatou os remorsos sofridos por um homem que assassina a própria esposa. Já na peça *La isla desierta* (1937) abordou a questão da alienação e exploração do trabalho, sob um enfoque fantástico³⁷. Os dramas *África* (1938) e *La isla desierta* (1937) abordam temas comuns às águas-fortes de

³³ Até o momento da escrita desta tese, esses textos tinham sido compilados.

³⁴ “Sólo dos del total de las obras reseñadas obtienen un juicio benévolo: *La llama sagrada*, un drama de Sommerset Maughan representado en el Teatro Corrientes por la Compañía Blanca Podestá y José Gómez, cuyos comentarios subrayan que se trata de una obra escrita por un autor extranjero y que tal vez por eso tiene una medida donde ‘ni una gota de emoción está fuera de la calculada’” (SAÍTTA, 2000a, [s.p.]).

³⁵ Segundo Saítta (2000a, [s.p.]), as obras positivamente criticadas por Arlt foram o drama estrangeiro *La llama sagrada*, escrito por Sommerset Maughan e representado no Teatro Corrientes, pela Compañía Blanca Oidestá e Jose Gómez, além da comédia argentina *Si me das un beso te digo que sí*, de autoria de A. de Benedetto, que estreara no Teatro Liceo.

³⁶ Esse drama é um esboço da peça *Saverio el cruel*.

³⁷ O antecedente dessa peça encontra-se na água-forte “Divagaciones acerca del empleado”, de 1928 (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 95).

viagens. Em *La fiesta del hierro* (1940) e *El desierto entra a la ciudad* (1942)³⁸ o dramaturgo retoma o tema do dinheiro e a influência negativa que este exerce sobre as pessoas. Recentemente, três peças arltianas publicadas nos anos 30, *La encendida batalla* (1933), *Un ladrón* (1933) e *Final de cena* (1933), foram recolhidas por Pedro Luis Barcia no livro *Rescate de náufragos* (Docencia, 2020).

As publicações das coletâneas de contos *El jorobadito* (*O corcundinha*) e de crônicas *Aguafuertes porteñas*, ambas em 1933, encerram a primeira fase da obra arltiana³⁹. A divisão da produção do autor em fases foi feita pela primeira vez pelo crítico Adolfo Prieto, sendo retomada pela pesquisadora Juárez (2010, p. 14-15):

Prieto enmarca la producción de Arlt en dos ciclos. El primero de ellos correspondería a la etapa realista, “dominado por la concepción de una literatura ‘con la violencia de un cross a la mandíbula’”, y el segundo, caracterizado por un abandono de la voluntad realista, por una búsqueda expresiva de lo imaginario por sí mismo e interés en expresar estados de conciencia individual y por un impulso estilístico tendiente a atenuar las críticas que Arlt había recibido acerca de su estilo.

O primeiro ciclo seria representado, principalmente, pelos romances e por textos em que são investigadas as motivações interiores das personagens. Tal movimento é observado igualmente nas crônicas de costumes, voltadas para a construção de personagens caricaturais⁴⁰.

Em contrapartida, a segunda fase marca um maior interesse do escritor pela ação, em detrimento da análise psicológica, e pelo distanciamento do realismo e uma maior aproximação aos gêneros fantástico e maravilhoso, além de narrativas policiais e de espionagem. Como apontou Juárez (2010, p. 16):

[...] de 1932 y hasta 1942 el escritor se orienta de lleno al teatro, a la cuentística y continúa su colaboración con las notas que desde 1928 se publican en el diario *El Mundo*. Por otra parte, en esta etapa sus obras se modifican y aparecen nuevos modos de representación que, si bien en muchos casos están en germen en los textos previos, se distancian de los que, desde los años veinte y con “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (1920), *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos-Los Lanzallamas* (1929-1931) Arlt venía ensayando. Lo fantástico, lo maravilloso, el

³⁸ Esse drama foi encenado apenas em 1952, devido à morte repentina do autor, em 1942. Dentre os integrantes do grupo de teatro que a encenou estava a filha do autor, Mirta Arlt.

³⁹ O livro de contos reúne nove textos que foram publicados entre 1928 e 1932, os quais já haviam sido lançados em jornais e revistas da época. *El jorobadito* foi traduzido para o português por Sérgio Molina em 1996, sob o título de “As feras”, diferenciando-se do volume original pela exclusão de “El traje del fantasma” (“O traje fantasma”), que seria compilado no livro *Viagem terrível* três anos depois, juntamente com os textos “Viagem terrível”, “SOS! Longitude 145°30’, latitude 29°15’” e “Proibido ser adivinho nesse barco”, cuja tradução foi feita por Maria Paula Gurgel Ribeiro. A tradutora foi responsável por passar para o português as águas-fortes portenhas e as águas-fortes cariocas, que foram publicadas em 2013, sob o título de *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas* (ARLT, 2013b). As três obras foram lançadas pela editora Iluminuras. Já a seleção *Aguafuertes porteñas*, feita por Arlt (2013a), reúne sessenta das crônicas escritas para *El Mundo* entre 1928 e 1932 e que apresentam temáticas variadas.

⁴⁰ Todavia, os textos “El traje fantasma” e “Luna roja”, que foram escritos nesse período e integram a coletânea *El jorobadito*, podem ser inseridos no gênero fantástico.

relato de viajes y aventuras, el policial, y los cuentos de espionaje, son algunos de esos modos. Por lo tanto, en esta segunda etapa de su producción, la literatura de Arlt presenta una textualidad que problematiza su literatura previa y que cuestiona las afirmaciones de la crítica que se sostienen desplazando y subestimando este período en sus análisis.

São característicos desse segundo momento a coletânea *Aguafuertes españolas*, publicada em 1935, a produção teatral e os contos reunidos no livro *El criador de gorilas* (ARLT, 2012a), de 1941⁴¹.

Roberto Arlt faleceu em 26 de julho de 1942, vítima de um ataque cardíaco, sem conhecer o filho, Roberto, fruto de seu segundo casamento, com Elizabeth Shine. No dia seguinte, sua última crônica, “Paisaje en las nubes”, seria publicada em *El Mundo*. Dez anos após sua morte, o resgate de sua obra pela crítica passou por diversos momentos e produziu reações controversas, como veremos a seguir.

1.1. As biografias e a crítica sobre os romances

Até os anos cinquenta, a maioria dos textos de crítica sobre a obra de Roberto Arlt consistia em resenhas e comentários bibliográficos feitos por amigos em revistas, dentre elas *Nosotros*, *Claridad*, *La Literatura Argentina* e *Síntesis*, segundo o estudo feito por Gnutzmann (1984).

Dentre as primeiras considerações sobre Arlt, a pesquisadora destaca o artigo “Buenos Aires en la novela” (1946), no qual Pagés Larraya analisou a vida urbana e a modernidade nos romances arltianos. Larraya considerava Arlt um dos autores mais representativos de Boedo, ao lado de Barletta e Castelnovo. Também Córdoba Iturburu escreveu reivindicando o nacionalismo da obra arltiana, não reconhecendo a influência dos russos na produção do escritor, além de investigar nela a coexistência entre elementos fantásticos e realistas. A seguir, Valentín Fernando escreveu o artigo “Roberto Arlt” para *Davar* (1949) sobre o posicionamento neutro do autor diante das disputas travadas entre os grupos Boedo e Florida, enquadrando os relatos arltianos na corrente psicológica. Com exceção dos textos elogiosos feitos por colegas e amigos, a obra de Arlt foi abordada de forma negativa pela crítica contemporânea a ele. No livro *La literatura argentina contemporánea* (1931), Antonio Aíta considerou os romances arltianos inferiores aos russos, que o autor tentaria imitar. Já em *Palabra de hombre* (1934), Lázaro Liacho censurou a linguagem empregada nos diálogos de

⁴¹ Para a segunda edição de águas-fortes, o autor reescreveu vinte e duas notas, escritas durante as viagens por Cádiz, Marrocos e Granada.

El amor brujo, julgando-a vulgar e ofensiva. Cabe mencionar ainda a homenagem que a revista *Conducta* fez ao autor em agosto de 1942⁴².

A biografia e o estudo crítico *Roberto Arlt, el torturado*, de 1950, de Raúl Larra, contribuiu para reavivar o interesse da crítica pelos textos do autor de *El juguete rabioso*. Segundo Masotta (2008), Larra apresentou a imagem de Arlt como um escritor de psique torturada, o que se refletiria na construção de personagens angustiados e com tendências a humilhar-se perante os outros. Para o crítico, a obra arltiana poderia ser considerada um testemunho da crise social e ideológica atravessada pela classe média argentina no início do século. Larra se equivocaria, entretanto, ao confundir “la opinión del autor con la de los personajes asignado al primero las frases de los últimos” (MASOTTA, 2008, p. 59)⁴³.

Em 1952 os intelectuais esquerdistas que se organizavam em volta da revista *Contorno* dedicaram o segundo número da publicação para reivindicarem a originalidade da obra arltiana, sem se abster de críticas negativas ao estilo do autor, cuja linguagem julgaram pobre, e a estrutura de seus relatos, deficiente. Destacam-se na mesma década as críticas negativas ao estilo arltiano feitas por Anderson Imbert em *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) e por Juan Carlos Ghiano, nas coletâneas *Constantes de la literatura argentina* (1953) e *Testimonio de la novela argentina* (1956)⁴⁴.

Conforme resgatou Gnutzmann (1984), nos anos sessenta, Arlt passou a ser mencionado com frequência nas coletâneas de literatura hispano-americana, que se voltaram para a análise dos aspectos ideológico e temático de seus textos. R. A. Arrieta dedicou algumas páginas ao autor em *Historia de la literatura argentina* (vol. IX). Em *Tres nombres en la novela argentina* (1967), de Carmelina Castellanos, o primeiro romance do autor foi comparado aos textos de Mujica Lainez e Sábato. E José Bianco retomou os ataques ao estilo do autor em *Casa de las Américas* (1961).

O livro pioneiro de Masotta, de 1965, apontou a presença de duas constantes na narrativa arltiana, o sexo e a traição. A crítica arltiana à hipocrisia da classe média teria como ápice a figura da sogra, personagem central dos textos cuja temática eram o casamento, o noivado, a virgindade e o adultério. Sobre a recorrência de tais temas na obra do escritor, o pesquisador argentino assinalou:

⁴² Essas informações estão em Gnutzmann (1984, p. 220-221).

⁴³ Masotta (2008) destaca que esse engano persistiu nas biografias posteriores escritas por Nira Etchenique, *Roberto Arlt* (1962), e González Lanuza, *Arlt* (1971).

⁴⁴ Cf. Gnutzmann (1984, p. 223).

Y si hay en esta obra una baja de nivel estético, o una tendencia a la farsa o a la comedia de costumbres, es porque el tema de la suegra le sirve de instrumento para señalar eso que dentro de su sistema constituye el punto culminante de la hipocresía de la clase. La suegra y los temas del casamiento, del noviazgo, de la virginidad y del adulterio, se encuentran en sus cuatro novelas y se convierten en preocupación expresa de algunos de sus cuentos. En un lado no poco importante de esta obra las individualidades sobresalientes libran un duelo a muerte con las suegras (MASOTTA, 2008, p. 39).

Masotta (2008, p. 18) também alertou para o caráter pouco romanesco das personagens dos romances, que se assemelhariam a “naturezas mortas e petrificadas”. Elas apresentariam uma tendência a monologar, como uma forma de representar a impossibilidade de comunicação entre si. Tais características, por sua vez, revelariam o interesse do autor em transformar o leitor em espectador.

Uma das pesquisadoras que mais se aprofundou no estudo dos textos correspondentes à primeira fase da obra arltiana foi Rita Gnutzmann. No ensaio de 1984, cuja pesquisa acerca da fortuna crítica de Arlt citamos até aqui, ela explorou as técnicas e recursos estilísticos empregados pelo escritor, principalmente no romance *Los siete locos*. Nesse texto, a autora classificou os personagens da narrativa arltiana, investigou a presença de simbologias e a sua ideologia, além de apontar a influência dos autores europeus. Em 2004, deu continuidade às suas investigações sobre o autor argentino no livro *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, no qual realizou uma leitura de *El juguete rabioso* como romance de formação e abordou a relação do homem moderno e seu entorno em *El amor brujo*. Nessa obra também foram analisadas a contística e a obra jornalística de Arlt, como veremos a seguir.

Jaime Giordano, como explica Gnutzmann (1984, p. 224), abordou a crítica à moral da pequena burguesia feita na obra de Arlt em *Roberto Arlt o la metafísica del siervo* (1968), assim como a luta empreendida pelas personagens do autor de *El amor brujo* para se libertarem da posição de “servas”⁴⁵. Beatriz Pastor estudou a alienação social e espiritual na obra arltiana em *Dialéctica de la alienación* (1979) e em *Roberto Arlt y la rebelión alienada* (1980). Já o trabalho de Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario* (1972), ia ao encontro da crítica anterior, pois acusava o escritor de excluir o proletariado de seus textos. A pesquisadora examinou a ideologia das personagens de Arlt, sem se deter na análise de estilo ou de estruturas.

⁴⁵ Segundo Gnutzmann (1984, p. 224), parte dos críticos posteriores seguiu a mesma linha de abordagem de Giordano, dentre os quais Ricardo Piglia (*Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria*, de 1973; e “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanica*, n. 7, 1974); Gerardo Mario Goloboff (“La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 21, 1975) e Noé Jitrik (“Entre el dinero y el ser”, *Dispositivo*, n. 2, 1976). Os dois últimos artigos analisaram o romance *El juguete rabioso*.

Gnutzmann (1984, p. 51) destaca também, naquele momento, os trabalhos dos críticos David Maldavsky e Angel Núñez. Maldavsky, em *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt: algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura* (1968), estudou a obra do escritor a partir de um enfoque psicanalítico e socioeconômico. Por outro lado, Núñez explorou elementos como o “estranhamento” em *La obra narrativa de Roberto Arlt* (1968), sendo um dos primeiros críticos a analisar a técnica narrativa arltiana⁴⁶.

Na década de setenta, segundo Gnutzmann (1984, p. 221), a representação da cidade nos textos arltianos foi retomada nos artigos dos críticos Stasys Gostautas, “Roberto Arlt: novelista de Buenos Aires” (*Eco*, 1972) e “La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt” (*Revista Iberoamericana*, 1972); e Alberto Vanasco, “Roberto Arlt, o los ruidos del derrumbe” (*Macedonio*, 1971).

Em *La zona novelística de Roberto Arlt* (1971), ainda segundo Gnutzmann (1984, p. 13), Gaspar Pío del Corro investigou a origem da angústia e o processo de desumanização das personagens arltianas, incluindo uma análise dos contos do autor. Já em *Currents in the Contemporary Argentine Novel* (1975), de D. W. Foster, Arlt foi equiparado a Sábato e a Cortázar. D. W. Foster e Virginia Ramos Foster recompilaram textos da crítica arltiana ao longo de 40 anos no volume II do livro *Modern Latin American Literature* (1975). John Brushwood analisou os romances *El juguete rabioso* e *Los siete locos* no estudo de *Spanish American Novel* (1975). No artigo “La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt” (1972), Stasys Gostautas considerou que o escritor argentino foi o fundador da “novela típica del siglo veinte, la novela de los contextos urbanos”, além de classificar os três primeiros romances arltianos como versões atualizadas da novela picaresca.

Como resume Gnutzmann (1984), até finais dos anos de 1970, a crítica focou, principalmente, os aspectos autobiográficos, sociológicos, psicanalíticos e metafísicos da obra arltiana. A pesquisadora considerou como pertencentes à “corrente metafísica” os trabalhos que investigam a angústia existencial na obra literária de Arlt, tais como *Angustia metafísica en la obra de Roberto Arlt* (1962), de Norma Pérez Martín, *La zona novelística de Roberto Arlt* (1971), de Gaspar Pío Martín, e a análise de D. W. Foster em *Currents in the Contemporary Argentine Novel* (1975). Mirta Arlt e González Lanuza também exploraram os elementos existencialistas presentes na produção do escritor. A primeira, nos artigos “Recuerdos de mi

⁴⁶ De acordo com o estudo de Gnutzmann (1984), o enfoque sociológico da obra arltiana foi inaugurado por Juan José Sebreli em *Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt* (1953), em que o autor analisa temas recorrentes nos romances arltianos, tais como a angústia, o absurdo do mundo, além dos sonhos dos personagens, a questão da humilhação e da degradação. Sebreli considera tais elementos como reflexos da crise socioeconômica argentina.

padre” (*Ficción*, n. 15, 1958) e “Mi padre imágenes” (*Revista de la Universidad*, n. 8, 1959); o segundo, no livro *Roberto Arlt* (1971).

Gnutzmann (1984, p. 222) aponta que se encontram, também, alguns textos que estabelecem comparação entre a produção romanesca de Arlt e a de Dostoiévski. A influência do escritor russo Fiódor Dostoiévski sobre a obra arltiana foi analisada nos anos 1950 por críticos como Héctor Andrés Murena, em “Rostro de Roberto Arlt”, publicado em 1954 no livro *El pecado original de América*, e Germán García em *La novela argentina* (1952). Nos anos setenta, esse tipo de análise foi retomado por Stasys Gostautas em *Dostoievski en las novelas de Roberto Arlt* (1973) e *Buenos Aires y Arlt* (1977).

Poucos trabalhos abordaram aspectos relacionados às técnicas narrativas, às estruturas e à linguagem empregadas pelo escritor. Dentre as pesquisas que exploraram os elementos formais nas décadas de 1970 e 1980, Gnutzmann (1984) menciona a de Angel Nuñez, já citada, bem como os trabalhos de Naomi Lindstrom, J. M. Flint e de Aden W. Hayes. Lindstrom analisou o aspecto expressionista da obra arltiana no ensaio *Narrative Garble in Arlt* (1979), apontando incoerências no estilo, que seriam intencionais, pois estariam voltadas a desconcertar e desorientar o leitor, interpretação que foi desacreditada por Gnutzmann⁴⁷. Flint valorizou o estilo da prosa de Arlt em *The Prose Style of Roberto Arlt* (1979), salientando a influência quevediana nos detalhes grotescos das *Aguafuertes porteñas*, além de destacar a importância da cor e das formas geométricas. Hayes (*apud* GNUTZMANN, 1984, p. 225) estudou a forma como os narradores-personagens arltianos deformam a realidade em *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción* (1981), defendendo a tese de que “a derrota na vida equivale ao trunfo na arte”. Sua análise incluiu, além dos romances, contos de *El jorobadito*. Com relação aos estudos linguísticos, Gnutzmann (1984) cita os artigos de Raul Larra, “Roberto Arlt y el lenguaje” (1971), e de Paul Verdevoye, “Aproximación al Lenguaje Porteño de Roberto Arlt” (1980).

Nos anos oitenta, a coleção “Historia Social de la Literatura Argentina”, dirigida por David Viñas, dedicou dois capítulos⁴⁸ ao estudo da produção romanesca arltiana. Em 1998, Elsa Drucaroff (1998) examinou a narrativa arltiana sob uma perspectiva de gênero em *Arlt, el*

⁴⁷ “Ciertamente en ocasiones Arlt parece no distinguir adrede entre trivialidades y elementos esenciales; quizá sea voluntario el no contestar claramente al por qué del asesinato de la Bizca y de Haffner; ahora bien, hay casos de errores innegables, como el olvido de la cita del diario de Barsut, la equivocación en la edad del mismo personaje (quien en vez de progresar en el tiempo regresa en dos años), en el tiempo en el que transcurre la novela (¿a finales o mediados de 1929?), en la edad de la niña pervertida por Erdosain, los conocimientos que demuestra acerca de la contradictorias razones del fracasado intento de suicidio de Haffner, etc. Me parece muy problemática una explicación intencional de estos datos.” (GNUTZMANN, 1984, p. 225).

⁴⁸ Trata-se de: Pauls (1989) e Jarkowski (1989).

profeta del miedo. Esse estudo abrangeu os romances *El amor brujo*, *Los siete locos*, alguns contos de *El jorobadito*, tais como “Ester Primavera”, “Noche terrible” e algumas águas-fortes que exploram as temáticas de relacionamentos amorosos.

Como aponta Gnutzmann (1984, p. 225-226), a produção arltiana influenciou a escrita de famosos escritores do Rio da Prata. O escritor argentino Ernesto Sábato (1911-2011) se inspirou nos temas de *Los siete locos* para escrever seu primeiro romance *El túnel* (1948) e o texto “Informe sobre ciegos” (1961). Como Arlt, seu conterrâneo Manuel Puig (1932-1990) se baseou nos romances de folhetim para escrever o romance *Boquitas pintadas* (1969). Andrés Rivera (1928-2016), também argentino, confessou a admiração por Arlt no romance *Nada que perder* (1982). O uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) se inspirou nas figuras femininas arltianas, assim como explorou a temática da angústia existencial de forma semelhante ao escritor no seu primeiro romance, *El pozo* (1939). Em sua contística, Mario Benedetti (1920-2009), também do Uruguai, retomou temas arltianos, tais como as relações amorosas problemáticas em “Los novios” (1959) e a crueldade dos comerciantes em “No ha claudicado” (1959).

Os argentinos Júlio Cortázar e Ricardo Piglia destacam-se por ter analisado a obra do escritor e, ao mesmo tempo, tê-lo incorporado frequentemente em sua ficção.

Cortázar prologou uma coletânea de textos arltianos para a editora Carlos Lohle em 1981 e, em sua literatura, Arlt é citado como um dos autores favoritos da personagem Maga, de *Rayuela* (1963). Ainda segundo Gnutzmann (1984, p. 227), o escritor de *Los siete locos* também é mencionado nos contos “Diario de un cuento” e “La escuela de noche”, e no livro *Deshoras* (1982). Em prólogo à obra completa do autor, Cortázar (1981, [s.p.]) apontou que a força da literatura de Arlt residia no “desequilíbrio de sua escrita”, o que a aproximaria da produção de gênios, tais como Dostoiévski e Edgar Allan Poe. Para o escritor de *Rayuela*, os primeiros textos arltianos seriam superiores aos últimos:

Toda su obra es la prueba de esa desventaja que paradójicamente me la vuelve más grande y entrañable. Basta pasar de El juguete rabioso a Los siete locos, y sobre todo de éste a Los lanzallamas, para advertir la difícil evolución de la escritura arltiana, el avance estilístico que alcanza su culminación en las admirables páginas finales donde se describe el asesinato de la Bizca por Erdosain y el suicidio de este último. Alcanzado ese límite, el lector no puede dejar de lamentar que mucho de lo anterior y lo posterior esté tan por debajo, que con todo su genio Roberto Arlt haya tenido que debatirse durante años frente a opciones folletinescas o recursos sensibleros y cursis que sólo la increíble fuerza de sus temas vuelve tolerable. Curiosamente, este tipo de desequilibrio ha sido también señalado en Edgar Allan Poe y en Fedor Dostoievski; como se ve, Arlt está en buena compañía después de todo, digámoslo para aquellos que todavía creen demasiado en eso de que el estilo es el hombre. De ahí las contradicciones que en el fondo no lo son tanto: si después de Los lanzallamas el “estilo” de Arlt se depura aún más, como es fácil comprobar leyendo su tercera y

última novela, *El amor brujo*, no es menos comprobable que este libro es perceptiblemente inferior a los precedentes (CORTÁZAR, 1981, [s.p.]).

Ricardo Piglia, por sua vez, é o escritor contemporâneo que mais escreveu sobre Arlt, defendendo sua valorização diante da crítica. O autor de *El jorobadito* foi acusado inúmeras vezes de escrever mal, motivo pelo qual foi gerado o mito da “incultura” arltiana:

Se trata para ellos de invertir el argumento y fundar ahí un juicio positivo: Arlt no sería un intelectual y eso garantiza la fuerza de su escritura. Expresión clásica de la ideología anti-intelectualista (típica entre los intelectuales) que es un lugar común en el pensamiento reaccionario; esa perspectiva es la que determina una lectura de las obras de Arlt que ha hecho estragos en la historia de la crítica.

Convertirlo en un buen salvaje, hacer de él un escritor primitivo, espontáneo, puro corazón, es una interpretación que, por supuesto, no entraba en los planes de Arlt (PIGLIA, 2009, [s.p.]).

O estilo arltiano foi também enaltecido pela personagem Renzi, do livro *Respiración artificial* (2010), que afirma: “qualquer professora de escola primária, inclusive minha Margarita, disse Renzi, pode corrigir uma página de Arlt, mas ninguém é capaz de escrevê-la” (PIGLIA, 2010, p. 118). Segundo Piglia, o valor de Arlt reside no fato de ele ser um autêntico escritor e, portanto, “não ser um clássico” (2014a, p. 20). Para ele, o único risco que a obra arltiana pode correr é precisamente o da “canonização”, pois isso ameaçaria sua originalidade:

Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista. Se opone frontalmente a la norma pequeño burguesa de la hipercorrección que ha servido para definir el estilo medio de nuestra literatura (PIGLIA, 2014a, p. 20).

Para ilustrar a posição do autor de *Los siete locos* nas letras argentinas, o crítico o comparou a um cadáver que paira sobre a cidade de Buenos Aires:

Una tarde Juan C. Martini Real me mostro una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. La más impresionante era una toma de féretro colgado en el aire con sogas y suspendido sobre la ciudad. Habían armado el ataúd en su pieza, pero tuvieron que sacarlo por la ventana con aparejos y poleas porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo.

Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina [...] (PIGLIA, 2014b, p. 37).

A partir da construção dessa imagem inusitada, o autor realça a importância de Arlt para a literatura argentina, fazendo referência também às polêmicas em torno de sua obra. Por fim, o escritor de *Plata quemada* dedicou a novela de 1975, *Nombre falso*, ao universo ficcional de Roberto Arlt. Nesse texto, que mescla, à maneira arltiana, biografia, ensaio e novela policial, o narrador investigou o paradeiro de um suposto texto inédito de Arlt.

As biografías escritas por Omar Borré e Sylvia Sáitta nos anos 2000 contribuíram para direccionar o olhar da crítica para uma parcela da obra arltiana que ainda não havia sido explorada.

Em *Roberto Arlt: su vida y su obra*, Borré (2000) considerou os três romances arltianos como um único romance. Para o biógrafo, “Silvio, Erdosain y Balder configuran un único personaje a través de distintas etapas en las que se hunden un poco más en el mal, convencidos de que en la humillación y la culpa encontrarán la paz y la tranquilidad” (BORRÉ, 2000, p. 191). Segundo o autor, essas obras antecipariam, assim, o pensamento existencialista de Camus e Sartre e poderiam ser lidas em três níveis, de acordo com uma abordagem sociológica e psicológica:

Su obra novelística ofrece tres niveles de lectura: el primero es la etapa que comienza con el intento fuertemente autobiográfico de *El juguete rabioso*, donde se afirman los contenidos de su mitología personal. Luego enlaza, desde una perspectiva esencialmente argentina y urbana, la desorientación del hombre de este siglo; finalmente, el tercer nivel abarcaría la tarea de periodista, la de cuentista y la de dramaturgo.

El teatro surge en el período más crítico de su vida, ya ha dejado de escribir novelas. Tanto el teatro como el cuento son dos líneas que lo alejan de su autorreferencialidad y le posibilitan incorporar temas y conflictos más variados (BORRÉ, 2000, p. 191-192).

Assim, Borré lança um olhar sobre a parcela marginal da obra arltiana, enquadrando no mesmo nível os três gêneros até então menos abordados pela crítica. O crítico também conecta a escrita das águas-fortes ao trabalho do romancista, já que o escritor de *Los siete locos* encontraria as personagens de ambos os textos ao observar, sentado em um bar qualquer na Avenida de Mayo, os transeuntes:

Sentado contra la ventana de un bar de la Avenida de Mayo, Arlt no es indiferente a la gente que pasa. En el atardecer, hombres y mujeres apurados cruzan la calle. Los ve desplazarse de un lado al otro, casi sin sentido, apurados por alcanzar el tranvía o el colectivo. Está sentado en la ventana de los “36 billares” y recorta, como si fuera un álbum, todos los fragmentos de vida que se traslucen, pensando en esa única parte que abarcar su mirada. Está acompañado por un café puro, tiene un lápiz y una pequeña libreta. Anota algunas palabras para después, cuando llegue a la redacción del diario y arme la página del día de sus aguafuertes. Amplía las bocanadas del humo y las deja perder en el aire hasta encontrar otra palabra y anotarla.

Lo vio detrás del vidrio de una manera casual y nunca más pudo olvidarlo. Augusto Remo Erdosain, detenido a unos pasos del escritor, conversaba con otros personajes de Buenos Aires. Éste es Remo, éste es Erdosain, el personaje principal de *Los siete locos*, y anotó, sin pensar, las primeras palabras sobre el papel. Esa tarde no tuvo material para escribir las aguafuertes pero había comenzado su segunda novela, *Los siete locos*. Es posible que no haya sido en los “36 billares”, ni en el barcito de Flores ni en la cervcería de avenida La Plata y Rivadavia; quizá todo comenzó cuando un hombre entró al diario para denunciar que lo estaban persiguiendo porque había robado dinero de una compañía azucarera y tenía que devolverlo a la mañana siguiente. Lo cierto es que en 1927, desde la redacción de *Crítica*, Arlt escribe:

Actualmente trabajo una novela que se titulará *Los siete locos*, un índice psicológico de caracteres fuertes, crueles y torcidos por el desequilibrio del siglo (BORRÉ, 2000, p. 192-193).

Nesse sentido, pode-se considerar que as vivências arltianas se constituem em boa parte na matéria-prima para sua escrita, seja nos jornais, nos livros ou na dramaturgia.

Saítta (2008a), por sua vez, retomou as discussões da crítica em torno da figura de Arlt sob outra perspectiva, ao relacionar os diferentes gêneros que este cultivou no livro *El escritor en el bosque de ladrillos* e analisar os diálogos que estabeleceu com os setores de esquerda.

Acrescentam-se os trabalhos de Beatriz Sarlo (2010) voltados para a análise da modernidade na produção arltiana, tais como o capítulo “Guerra e conspiração dos saberes”, publicado em *Modernidade periférica*. Nesse capítulo, a pesquisadora defende que a obra de Arlt seria decorrente do contato do autor com o universo dos saberes marginais: “Sua narrativa não se constrói a partir dos folhetins, mas, sobretudo, a partir dos novíssimos saberes a que têm acesso os pobres, os imigrantes, os diaristas, quando desejam e projetam lugares diferentes na vida porca da cidade marginal” (p. 115). A produção arltiana também é abordada pela autora nos livros *El imperio de los sentimientos* (1985); no capítulo “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX” do livro *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (1997), publicado em parceria com Carlos Altamirano; e em alguns artigos, que foram posteriormente reunidos no livro *Escritos sobre literatura argentina* (SARLO, 2007), tais como “Ciudades y máquinas proféticas” (1999); “Ensayo general” (1998); “Lo maravilloso moderno” (1993) e “Un extremista de la literatura” (2000).

Em 2001, a revista *Ibero-americana* editou onze artigos críticos sobre os diversos gêneros cultivados por Arlt para compor o livro *Roberto Arlt: una modernidad argentina* (SARAVIA; SCHUCHARD, 2001). Dentre os textos selecionados, seis exploram aspectos dos romances arltianos: “Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900”, de Anne Saint Sauver-Henn; “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt”, por José Morales Saravia; “En torno a la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt: estructuras narrativas y contexto cultural”, de Wolfgang Matzat; Roland Spiller, “¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”; “La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt”, da já citada pesquisadora Rita Gnutzmann; e “La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt”, de Markus Klaus Schäffauer.

1.2. A crítica sobre os contos

Segundo o estudo de Gnutzmann publicado nos anos oitenta, o crítico e escritor Horacio Rega Molina fez uma das primeiras análises dos contos arltianos para o livro *La flecha pintada*, de 1943. Molina (*apud* GNUTZMANN, 1984, p. 220) teceu uma crítica negativa ao estilo arltiano e aos personagens, considerados “fronteiriços, perversos mentais e deformados”.

Na década de sessenta, Oscar Masotta (2008) analisou a representação do universo marginal no conto “Las fieras”. Para ele, a comunidade de “humilhados” do texto opta de forma conjunta pela via do “silêncio metafísico” para ocultar as atrocidades cometidas.

Omar Borré (2000, p. 183) comparou o processo de escrita dos contos arltianos a um laboratório, no qual o escritor “podía bocetar personajes y situaciones a gusto”. Ao trabalhar com os contos, “los modificaba, los volvía a publicar y los volvía a transformar. Algunos se ampliaban desmedidamente y otros se reducían” (p. 183-184). Esses textos são utilizados como espécies de “rascunhos” uns dos outros, pois temas e personagens de um texto são retomados em produções posteriores. Borré (2000, p. 186) definiu esse movimento de trocas como “procedimiento de recorte y armado”:

Contar una historia de muchas maneras le ha permitido a Arlt una suerte de operaciones de intercambio entre sus cuentos. Por ejemplo en “La clase de gimnasia” (1930) el tema y la estructura están expuestos en el aguafuerte porteña “Motivos de la gimnasia sueca” (1929), cuando el escritor elogia los beneficios de la gimnasia e induce su amigo Cayetano Córdova Iturburu a inscribirse en un gimnasio para compartir las clases. [...]. Por ejemplo, en la colección de cuentos *El jorobadito* (1933) incluye entre otros “Una noche terrible”, “Pequeños propietarios” y “El jorobadito”. Este último es un relato articulado sobre una prueba de amor que consiste en besar al jorobado. “Una noche terrible” también emplea este mecanismo de la prueba ritual. Stepen, el personaje central, deja al azar su futura vida conyugal y abandona a Julia para siempre. En 1931 “Clase de box”, responde a una breve experiencia arltiana en la práctica del box. “En la orilla” (1930 es otro cuento que ha sido recortado de “El traje del fantasma”, y así Arlt reitera este procedimiento de recorte y armado (BORRÉ, 2000, p. 186).

O autor sublinha também que a escrita dos contos arltianos seria menos exigente do que a dos romances, já que estava delimitada pela urgência da publicação (BORRÉ, 2000). Todavia, essa parcela da obra de Arlt reflete o universo dos romances e do teatro, conectando-se, também, com a obra jornalística:

[...] los cuentos son parte de una escritura secreta y desinteresada que de manera silenciosa ocupan el espacio de toda su escritura, porque en muchos de ellos se refleja el mundo de las novelas o del teatro.

Muchos temas de sus relatos están reflejados en revistas como *Mundo Argentino* o *El Hogar*, a partir de encuestas sobre la fidelidad de las mujeres, artículos acerca del honor de los hombres, las novias, los besos, el impuesto a los solteros, novios que

abandonan a sus novias o mujeres que abandonan a sus novios (BORRÉ, 2000, p. 184).

Viñas (2012b, p. 803) complementou Borré ao indicar que o procedimento de trocas e reaproveitamento de ideias era realizado também em outros gêneros do autor:

Refundirlos, cambiarles parte del título, publicarlos con títulos diferentes, como variantes de obras de teatro o adelantos de presuntas novelas, son otras inflexiones de los condicionamientos más concretos que inciden en esta franja de la producción narrativa de Arlt (VIÑAS, 2012b, p. 803)⁴⁹.

Em artigo sobre *El criador de gorilas*, Nicasio Perera San Martín (1980) alertou para a heterogeneidade das narrativas curtas de Arlt, afirmando que tal traço dificultaria o enquadramento de seus textos em um gênero específico. De acordo com Martín, os textos “El jorobadito”, “Noche terrible” e “Escritor fracasado” seriam de difícil classificação. “Un traje fantasma” e “Un viaje terrible”, integrados na mesma coletânea, são considerados novelas, enquanto os demais relatos de *El jorobadito* e de *El criador de gorilas* seriam enquadrados no gênero conto. O grau de complexidade para classificação dessas narrativas seria ainda acentuado pela infiltração de elementos da composição dramática:

Y por ahí llegamos a definir lo que puede considerarse como la verdadera raíz estética del género: *la mostración*, que le emparenta con el teatro.

En efecto, una vez establecida la oposición entre el ciclo novelesco y el ciclo dramático, es necesario reconocer que el primero implica, junto a la esencial actitud introspectiva de ARLT, una intención exploratoria del mundo, sometido a las pruebas de laboratorio de los espantables alquimistas de ese mundo novelesco, mientras que el segundo, tiende a mostrar y demostrar, supone una experiencia *previa* del mundo y modela su *representación* en función de la *lección*.

Por lo tanto, desde el punto de vista estético y, consecuentemente, desde el punto de vista estilístico, la oposición atraviesa el campo de la narrativa menor que venimos estudiando, y nos permite caracterizar de manera mucho más eficaz los cuentos de *El criador de gorilas* (MARTÍN, 1980, p. 93, grifos do autor).

Soledad Bianchi se dedicou ao estudo do conto “Las fieras” em “Ayer y hoy de una ‘fiera’” (1980), encontrando seus antecedentes em águas-fortes, tais como “Conversaciones de ladrones”. Ao analisá-lo sob uma perspectiva ideológica, a autora considerou-o uma denúncia da exclusão sofrida pelas pessoas à margem da sociedade:

Estos cuentos son autobiografías frustradas —engañosas invenciones de los narradores. Frustran las esperanzas del lector, ya que falsean la historia, mientras que lo que se espera de la literatura autobiográfica es la autenticidad. A la vez representan el último y más ambicioso ataque de Arlt contra la identificación de la ficción con la realidad y la noción de que la literatura puede ser un espejo fiel de las circunstancias reales (BIANCHI, 1980, p. 82)⁵⁰.

⁴⁹ No posfácio, Viñas realiza uma breve análise dos temas dos nove contos de *El jorobadito* e de quatro textos de *El criador de gorilas*.

⁵⁰ Gnutzmann (2004) resgatou o estudo de Aden W. Hayes (1981), *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*, sobre a construção de uma “autobiografia” pelos personagens-narradores de *El jorobadito*, e a investigação de Raul

Diana Guerrero (1986) analisou brevemente, em 1972, “Las fieras” e “Ester Primavera”, em *Roberto Arlt el habitante solitario*. Em *Proceso a Roberto Arlt* (1985), Ernesto Goldar explorou, sob um viés sociológico, mas de forma breve, os contos “Pequeños propietarios”, “El jorobadito”, “Las fieras” e “Noche terrible” (GNUTZMANN, 2004, p. 110). Mario Goloboff (1988) relacionou os contos de *El jorobadito* entre si, de acordo com a sua temática, em *Genio y figura de Roberto Arlt*.

Em *Para leer a Roberto Arlt*, Mirta Arlt e Omar Borré (1984) dividiram as narrativas de *El jorobadito* em três grupos. No primeiro, encontram-se os textos que retratam tipos suburbanos (“Pequeños propietarios”); no segundo, os que trazem personagens que, ao mesmo tempo, repudiam e são atraídos pelo compromisso amoroso (“Ester Primavera”, “El jorobadito”, “Noche terrible”, “Una tarde de domingo”); e, no terceiro, os que apresentam conteúdo fantástico (“La luna roja” e “El traje fantasma”)⁵¹. “Escritor fracasado” não se enquadraria em nenhuma dessas categorias, pois estaria no limiar do gênero teatral⁵². Para M. Arlt e Borré (1984), ao contrário dos relatos desse livro, que enfatizam a psicologia das personagens, os contos de *El criador de gorilas* seriam focados no relato de aventuras e revelariam uma influência do folhetim e da narrativa policial.

Enquanto Cortázar (1981) considerou os contos arltianos de temática africana como medíocres, Piglia (2014b, p. 38) os descreveu como “um dos pontos mais altos da literatura argentina”⁵³.

Crisafio, em “El simulacro autobiográfico de Roberto Arlt: las fieras” (In: *De sueños y traiciones. Apuntes para una literatura de orillas*, Salerno, 2000), sobre o caráter “pseudoautobiográfico” de alguns textos de Arlt.

⁵¹ O crítico Domingo Luiz Hernández (1995, *apud* GNUTZMANN, 2004, p. 111) ampliou a classificação da narrativa curta arltiana na edição *Narrativa corta completa* a seis grupos: “escritura”; “costumbrismo, mediocridad e lumpen”; “lo policíaco”; “la fatalidad”; “las complejidades de la pareja y el amor”; “lo fantástico”.

⁵² “Atípico dentro de los nueve cuentos de *El jorobadito* resulta *Escritor fracasado*, pues pertenece anticipadamente al género teatral; ya que es una larga meditación monologada, de tono confesional. Está escrito en primera persona (una primera persona que no debe confundirse con el autor). Constituye una suerte de escenificación del proceso interior del escritor fracasado, proceso que aprovecha el autor para deslizar su estética”. (ARLT; BORRÉ, 1984, p. 114).

⁵³ “El resto de su obra de ficción –los cuentos de *El criador de gorilas*– llega a la paradoja de una escritura prácticamente libre de defectos formales, pero al servicio de mediocres cuentos exóticos, nacidos de un tardío y deslumbrado conocimiento de otras regiones del mundo, y que salvo alguno que otro pasaje carecen de esa atmósfera que es el estilo profundo de su mejor obra.” (CORTÁZAR, 1981, [s.p.]). “Los relatos de Arlt (y en especial los extraordinarios cuentos africanos, que son uno de los puntos más altos de nuestra literatura) confirman que Arlt buscó siempre la narración en las formas duras del melodrama y en los usos populares de la cultura (los libros de divulgación científica, los manuales de sexología, las interpretaciones esotéricas de la Biblia, los relatos de viajes a países exóticos, las viejas tradiciones narrativas orientales, los casos de la crónica policial) La fascinación del relato pasa por el cine de Hollywood y el periodismo sensacionalista. La cultura de masas se apropia de los acontecimientos y los somete a la lógica del estereotipo y del escándalo. Arlt convierte ese espectáculo en la materia de sus textos. Sus relatos captan el núcleo paranoico del mundo moderno: el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación del sentido, la lógica del complot.” (PIGLIA, 2014b, p. 38).

Os relatos “El jorobadito”, “Ester Primavera” e “Noche terrible” foram analisados por Elsa Drucaroff (1998) sob uma perspectiva de gênero em *Arlt: profeta del miedo*. Saítta (2000a) explorou os aspectos temáticos e biográficos desses textos em *El escritor en el bosque de ladrillos*.

No entanto, as pesquisadoras que mais se aprofundaram na análise dessa parcela da obra arltiana foram Rita Gnutzmann e Laura Juárez. Gnutzmann dedicou um capítulo de seu livro de 2004 ao estudo das personagens e temáticas de *El jorobadito*. A crítica apresentou algumas águas-fortes como antecedentes desses textos, detectando, também, a influência que o movimento expressionista exercera sobre a composição arltiana:

Es sabido que Arlt no fue el único autor argentino interesado en el expresionismo. Ya en 1923, Jorge Luis Borges publica un artículo “Acerca del expresionismo” en la revista *Inicial*, en el que insiste en la guerra como temática favorita de los expresionistas y elogia su “intensidad”, lo “inusual del adjetivo”, el “brusco envión de los verbos”, la “vehemencia en el sentir” y la “abundancia de imágenes”, todos ellos elementos presentes en el cuento arltiano, como se acaba de mostrar (GNUTZMANN, 2004, p. 133).

Entretanto, da mesma forma que Cortázar, a pesquisadora descreveu os relatos de *El criador de gorilas* como inferiores aos que integram o primeiro livro de contos do autor (GNUTZMANN, 2004).

Em 2010, Juárez se voltou para a análise dos contos arltianos de temática africana e policial. Nos primeiros, analisou elementos como o exotismo e o fantástico maravilhoso, assim como os traços modernistas e o imaginário decadente. Com relação aos contos de temática criminal, explorou as novas formas de narrar ali presentes.

Como se vê, a produção contística do autor perpassa todos os outros gêneros, motivo pelo qual o estudo dos contos contemporâneos às crônicas foi de fundamental importância para ampliar a compreensão do objeto em estudo. Passemos agora à apresentação da crítica acerca do Drama arltiano.

1.3. A crítica sobre os dramas

Segundo a pesquisa realizada por Juaréz (2010) nos anos 2000, os primeiros estudos voltados para a obra teatral de Arlt exploraram, principalmente, a influência que o dramaturgo italiano Luigi Pirandello exerceu sobre esses textos⁵⁴. A partir dos anos noventa, a crítica sobre

⁵⁴ Segundo Juárez (2009, p. 17), seguem essa linha os trabalhos de Raúl Larra (1956); Raúl Castagnino (*El teatro de Roberto Arlt*, La Plata, UNLP, 1964); Blanco Amores de Pagella (*Nuevos temas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Huemul, 1965); Homero Gugliemini (*El teatro del disconformismo*, Buenos Aires, Minor Nova, 1967);

essa parcela da obra do autor se diversificou, mas esses estudos ainda consistiam, principalmente, em ensaios e capítulos de livros⁵⁵.

Oswaldo Pellettieri (2000) contribuiu para impulsionar os estudos sobre o drama arltiano, ao editar a seleção *Roberto Arlt. Dramaturgia y teatro independiente*. Os artigos que compõem o livro foram escritos por especialistas na obra arltiana, tais como David W. Foster, Eva Golluscio, George Woodyard, Sylvia Saítta, Horacio González e Elsa Drucaroff. Os textos abordam desde as relações entre o teatro, a literatura e o cinema arltiano à breve participação de Arlt como crítico teatral no jornal *El Mundo*. A obra procura valorizar a participação do dramaturgo no projeto teatral inovador El Teatro del Pueblo, apontando-o como iniciador do teatro moderno na Argentina.

Dentre os trabalhos de menor extensão sobre o gênero dramático escritos nesse período estão “Roberto Arlt y el gesto del teatro”, de Florian Nelle, e “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”, de Walter Bruno Berg. Ambos os textos foram publicados pela *Revista Ibero-americana* e compilados em *Roberto Arlt: Una modernidad argentina* (SARAVIA; SCHUCHARD, 2001). Conforme mencionado anteriormente, Saítta (2000b) realizou uma leitura das crônicas de temática teatral do autor, escritas entre 1929 e 1933, no artigo “Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral”.

Laura Juárez (2010) também examinou o drama arltiano, dedicando um capítulo do livro *Roberto Arlt en los años treinta* à análise do diálogo que este gênero estabeleceu com os contos de temática africana⁵⁶. A pesquisadora também detectou no romance *El amor brujo* traços que antecipariam o interesse de Arlt pelo teatro:

“Cuando el amor avanza”, por ejemplo, uno de sus capítulos medulares, gira en torno de lo que puede considerarse un acto teatral, con notación dramática e indicaciones espaciales y actorales precisas (“Alcoba conjugal. Balder y su esposa Elena. Tinieblas. Palabras que chasquean rencorosas”). Este episodio, constituido a partir de un diálogo escénico entre Balder y Elena, con breves parlamentos y réplicas entre los dos

Neglia, E. G. (*Pirandello y la dramaturgia rioplatense*, Firenze, Valmartina, 1970); James J. Troiano (1974); W. Rela (“Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno”, *Latin American Theatre Review*, v. 13, n. 2, Spring 1980, p. 65-71); Mirta Arlt (*Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984); e Luis Ordaz (“Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt”, *Revista de Estudios de Teatro*, v. VI, n. 15, 1987, p. 3-14).

⁵⁵ Dentre os trabalhos produzidos sobre o drama arltiano a partir dos anos noventa, Juárez (2009) destaca: Carlos Correias (“Teatro”, in *Arlt literato*. Buenos Aires, Atuel, 1995); Jorge Dubatti (“Roberto Arlt y la escritura de *Trescientos millones*”, *Espacio*, n. 12, 1992); Nicolás Rosa (“La ilusión cómica”, *Revista de Letras*, Rosario, n. 5, 1997, p. 5-10); David P. Russi (“Metatheatre: Roberto Arlt Vehicle Toward the Awareness of an Art Form”, *Latin American Theatre Review*, v. 24, n. 1, 1990); Beatriz Trastoy (“*El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand”, Oswaldo Pellettieri (Ed.), *Cuaderno del GETEA*, Galerna/Revista Espacio, Buenos Aires, n. 3, 1993); Alicia Zaina (“El proyecto teatral de Roberto Arlt”, in *El juguete rabioso*, 1, n. 1, 1990).

⁵⁶ O estabelecimento de trocas entre o drama e os demais gêneros da produção arltiana já havia sido apontado pelos críticos Rita Gnutzmann nos livros publicados em 1984 e 2004, já citados, e David Viñas (2011a), no prefácio à coletânea das obras dramáticas de Arlt.

personajes que se suceden alternadamente, no se distancia de los modos predominantes de lo escrito en la dramaturgia (JUÁREZ, 2010, p. 25).

1.4. A crítica sobre as crônicas

As águas-fortes arltianas foram consideradas pela crítica, por um longo tempo, como textos menores. Por estarem situados em uma zona que era considerada marginal, esses textos não eram estudados como parte integral da obra literária de Roberto Arlt.

Larra (1956, p. 132) foi um dos primeiros críticos a vislumbrar a importância de uma análise dessas narrativas para se ter uma compreensão mais ampla da obra do escritor argentino:

En general, puede afirmarse que en las *Aguafuertes porteñas* se trasunta el pensamiento de Arlt tal como era, expresado en forma directa, sin la interferencia de sus muñecos literarios.

Entretanto, somente a partir do trabalho de resgate realizado por Sylvia Saítta⁵⁷ nos anos noventa, que compilou crônicas do autor ainda inéditas para a época, os estudos dessa parcela da obra arltiana avançaram. A divulgação desse material, juntamente com os estudos que os acompanhavam, contribuiu para despertar o interesse de novos pesquisadores.

Destaca-se, nesse período, a edição de Gastón Gallo dos textos divulgados na revista *Don Goyo*. Essa compilação, intitulada *El resorte secreto y otras páginas* (ARLT, 1996a), inclui, além das vinte e duas notas escritas por Arlt para a revista, seis contos seus, que ainda não haviam sido editados, e um estudo de Guillermo García⁵⁸. Segundo García, o estudo dos textos publicados nessa revista é importante para a compreensão de procedimentos que se tornariam recorrentes na produção arltiana posterior:

[...] los textos aquí seleccionados encierran, en su mayoría, elementos, intuiciones o intentos que paralelamente a su ejecución, o con posterioridad a ella, serán reelaborados y pasarán a formar parte del corpus escritural reconocido por el autor, esto es, las novelas y cuentos por él publicados en libro. Suerte de ensayos o borradores de trabajos más ambiciosos, la mayoría de estas obras constituyen

⁵⁷ Sylvia Saítta realizou sete compilações das crônicas arltianas que ainda não haviam sido publicadas em livro, acompanhadas de estudos introdutórios. São elas: Arlt (2013a[1993]); Arlt (2008[1994]); Arlt (1996c); e, citados por Juárez (2009): Arlt, Roberto. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia* (1934), Edición y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Simurg, 1997; Arlt, Roberto. *Aguafuertes galegas y asturianas*, Compilación y prólogo Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1999; Arlt, Roberto. *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*, Compilación y prólogo Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1999; Arlt, Roberto. ARLT, Roberto. *Aguafuertes vascas*, Prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires, 2005. Saítta escreveu também o texto introdutório “Aguafuertes españolas con interludio africano” para a coletânea “Aguafuertes de viaje: España y África” (ARLT, 2017a), feita pela editora Hernández.

⁵⁸ Gallo também editou em parceria com Sylvia Saítta algumas crônicas que abordavam temáticas ligadas ao universo feminino em *Secretos femeninos: aguafuertes inéditas* (1996b). A coletânea foi, tal qual a anterior, prologada por García.

simplemente bosquejos de tipos: en ellas el componente narrativo se encuentra casi ausente, siendo la descripción y formas y comportamientos de los personajes lo que valen (GARCÍA, 1996, p. 7).

Nas águas-fortes, Arlt retoma a temática de costumes, as personagens e os temas polêmicos (luta pelos direitos femininos, divórcio etc.) tratados em *Don Goyo* por meio de um humor ácido. A forma como a revista apresentava a mesma temática sobre diversas perspectivas, utilizando-se de gêneros diversos (poesia, conto, charge, tirinhas, etc.) repercutiu na composição das crônicas escritas para *El Mundo*.

Gallo também selecionou algumas notas arltianas sobre cinema para compor o livro *Notas sobre el cinematógrafo* (ARLT, 1997b), que foi prologado por Jorge B. Rivera. O pesquisador Patricio Fontana (2009), por sua vez, publicou um estudo sobre esses textos no livro *Arlt va al cine*, no qual investigou os filmes que inspiraram o escritor, os atores que admirava e a sua participação em projetos cinematográficos⁵⁹.

Como vimos, Rita Gnutzmann (2004) apontou a existência de intercâmbios entre a obra jornalística e a narrativa arltianas, observando que as águas-fortes introduziram temas, personagens e situações que se desenvolveram, quase simultaneamente, tanto nos romances, quanto nos contos:

Ciertos tipos y situaciones retratados en ellas reaparecen en su narrativa y teatro, como el envidioso de “La amarga alegría del mentiroso” y “El siniestro mirón” que resumen y anticipan a los comerciantes y “pequeños propietarios” retratados en el cuento homónimo, en los libretos don Gaetano y su mujer y en la señora Naidah de *El juguete rabioso*. [...]

Otros temas como la caza del novio para “la nena”, la lucha interior de aquel, las pretensiones de la pequeña burguesía, el matrimonio como negocio, la relación triangular entre la suegra-araña, la hija y el novio, etc., ya están tratados en algunas aguafuertes. Además es sabido que Arlt elaboró algunas notas posteriormente, como “Usura transatlántica” (6-7-1929), que forma la base de la obra teatral *Trescientos millones*; la nota “Soliloquio del solterón” anticipa el cuento “Noche terrible”, y “Motivos de la gimnasia sueca” (17-12-1929) será posteriormente desarrollado en el cuento “La clase de gimnasia”. También “Acordeón em Dock Sur” está emparentado con cuentos como “Las fieras” y “Ester Primavera”, e incluso con la novela *Los lanzallamas* [...].⁶⁰

⁵⁹ Outros estudos a citar: Gnutzmann (2003) analisou o efeito do cinema sobre os personagens dos romances arltianos; Corral (2008) analisou a influência do ritmo cinematográfico nas crônicas de *Al margen del cable* no breve artigo “Un devoto del cine: Roberto Arlt”; Gárate (2017, p. 111-124) examinou algumas das notas sobre cinema de Arlt no terceiro capítulo de seu livro intitulado “O retorno do pleito mimético”.

⁶⁰ Essas conexões foram apontadas pela pesquisadora já no ensaio de 1984, no capítulo “El mundo arltiano”. Além de Gnutzmann, outros críticos já haviam alertado para a singularidade dessas crônicas e para a existência de uma comunicação entre elas e a ficção do autor. Há menções a essa relação no “Estúdio preliminar” da coletânea *Nuevas aguafuertes*, feito por Pedro Orgambide, de 1961; no estudo de 1950, realizado por Raúl Larra, “Roberto Arlt, el torturado”; no artigo “Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos”, de Adriana Rodríguez Pérsico, escrito em 1993; e em “Arlt literato”, de Carlos Correias, publicado em 1995 (GNUTZMANN, 2004, p. 141-142).

Com relação à forma, Gnutzmann (2004, p. 35) destacou que alguns desses textos apresentam traços dramáticos que anteciparam a posterior dedicação de Arlt ao gênero teatral:

Respecto a la forma de las notas, revisten una gran variedad, desde la descripción paisajística o de otro tipo a las reflexiones, pasando por el cuadro costumbrista. Pero en todas ellas se descubre la predilección por el diálogo en una doble faceta, por un lado el que el escritor continuamente establece con el lector, por otro el de las pequeñas escenas dramatizadas con el fin de presentar sus ideas plásticamente al lector.

Segundo a autora, o água-fortista atuou como cronista fiel de sua época, ao registrar a situação sociopolítica e cultural de seu tempo. Dentre outros ocorridos, Arlt opinou sobre as consequências da crise americana de 1929 para a Argentina, cuja economia era fortemente atrelada ao capital estrangeiro:

El desempleo, problema que afecta a un elevado número de habitantes de la ciudad argentina, aparece con mucha frecuencia en las aguafuertes arltianas. Algunas ya eran conocidas, como “Sin laburo”, “El pan dulce del cesante”, “Aguinaldo inesperado” y “Lo trágico sin laburo”. A éstas se añaden notas como “El dolor y la tragedia del que queda cesante” (inédita) y “La pavorosa agencia de colocaciones” [...] Enfoca el tema de forma muy distinta: mientras que en la primera subraya lo trágico del hecho, en la segunda lo trata humorísticamente (GNUTZMANN, 2004, p. 150).

A pesquisadora também abordou a forma como tais textos descrevem o ambiente literário dos anos vinte, já que neles Arlt fez referência a autores e títulos publicados naquele período, além tecer críticas aos movimentos da época:

Al hablar de la revista *Claridad*, subraya que tiene “un público obrero y desempeña una útil misión social”. Según este criterio de “utilidad” divide a los autores argentinos contemporáneos en “buenos” y “malos”.

No quiero entrar de nuevo en la discusión “Boedo” y “Florida”; remito a la amplia bibliografía conocida. Pero si creo interesante volver a considerar la actitud de Arlt hacia ambos grupos, dejando aparte la opinión de los críticos y basándome, por el contrario, en sus propios escritos. En mi opinión, Arlt experimentó una evolución en su relación con los escritores de dichos grupos. En una “Epístola a los genios porteños”, publicada en 1926 en *Don Goyo* (núm. 21) y no recogida por lo menos hasta 1984, ridiculiza a los escritores vanidosos. Estos “genios” pretenciosos se encuentran en ambos bandos, oscilando continuamente entre uno y otro, al modo del “escritor fracasado” (el cuento del mismo título). Entre los Florida vitupera a Dostoievski y Tolstoi, entre los de Boedo habla en contra del “burgués” Flaubert y ese aristócrata que es D’Annunzio. Se jacta de su amistad con Valéry Larbaud y Gómez de la Serna, entre los de Florida, y de la de un terrorista y la de los panaderos checoslovacos cuando se mueve entre los de Boedo (GNUTZMANN, 2004, p. 145).

Assim, a especialista reafirmou o papel das águas-fortes como testemunho histórico de sua época e a importância delas para a análise da narrativa e do drama do autor.

Nos anos 2000, as pesquisas voltadas para a análise das crônicas arltianas como material literário proliferaram. No artigo “Roberto Arlt, excêntrico”, publicado nesse mesmo

ano, Sarlo (2007d, p. 234) destacou o forte vínculo estabelecido entre jornalismo e literatura na produção do autor de *El amor brujo*:

Se podría decir: Arlt fue escritor porque fue periodista. Aunque se quejara de la obligación de escribir un número fijo de líneas por día y se rebelara ante la necesidad de encontrar un argumento diferente para esas líneas de la crónica diaria. Como sea, los iluminados, los locos, los marginales, los utopistas, los autoritarios y los revolucionarios de sus novelas, son personajes de la crónica tanto como de la literatura, nocturnos visitantes de las redacciones adonde llevaban su extravagancia, parroquianos de los bares que rodeaban a los grandes diarios. Casi todos ellos pueden ser delincuentes o futuros delincuentes; en todo caso, siempre son marginales por exageración de alguna cualidad.

No artigo “Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad”, Retamoso (2002, p. 299) reforçou a defesa do caráter literário das águas-fortes arltianas:

Pero los textos periodísticos de Roberto Arlt han desafiado y desafían este tipo de distinciones [...] Se trata de textos que pueden ser leídos como literatura, aun cuando por su formato y su género se los ubique, en principio, en otra instancia taxonómica.

Na biografia já citada, Sylvia Saítta (2008a) dedicou um capítulo à análise do processo de expansão narrativa realizado por Arlt nas crônicas escritas para a seção “Al Margen del Cable”. Em seu estudo, a pesquisadora contrapôs esses últimos textos às primeiras águas-fortes do autor:

Y estas notas, a diferencia de las “Aguafuertes Porteñas” o las notas de viajes que estaban escritas por un narrador testigo que se familiarizaba con cierto tipo de conocimiento a través de la experiencia personal o de algunas formas equivalentes de aprehensión inmediata, se caracterizan por tener como base las informaciones extranjeras que llegan a la redacción de *El Mundo*. En la mezcla caótica y desordenada de los cables de noticias, donde conviven pacíficamente las informaciones de los grandes sucesos junto a las trivialidades cotidianas, Arlt encuentra los temas a partir de los cuales construir su narración. [...]

La elección de noticias marginales, poco relevantes o de carácter anecdótico [...] le permite comentar los últimos sucesos europeos o americanos desdibujando las fronteras entre realidad e invención redactando las noticias como si fueran argumentos de una ficción. Porque uno de los movimientos de estas notas es precisamente otorgar densidad a cables de noticia despojados de todo tipo de dramaticidad (SAÍTTA, 2008a, p. 252).

Já Rose Corral explorou a relação entre as últimas crônicas arltianas e os romances *Los siete locos* e *Los lanzallamas* no artigo “Roberto Arlt, cronista y novelista” (CORRAL, 2002); na introdução feita para a compilação *Al margen del cable: crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941* (CORRAL, 2003); e no capítulo intitulado “Crónicas de Arlt en *El Nacional* (México)”, do livro *Una poética de la disonancia* (de 2003). No prólogo da compilação *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Piglia reforçou o valor de registro histórico desse material, retomando o que foi apontado por Gnutzmann:

[...] las crónicas de Arlt pertenecen al orden excéntrico de la sintomatología social: un registro de la patología y de los cambios en el clima psíquico de la sociedad. Bastaría referirse al modo en que el nazismo es percibido instantáneamente por Arlt –en varias de estas crónicas– como la gran mitología demoníaca de nuestra época (PIGLIA, 2009, [s.p.]).

Piglia (2009, [s.p.]) também destacou que esse “archivo de investigación biológico-política” se torna ainda mais notável por ter sido escrito sob encomenda, realçando as contribuições de Arlt para a escrita jornalística, ao inventar a notícia, dramatizando-a:

[...] lo más notable de las crónicas de Arlt es que fueron escritas por encargo. Se publicaron desde el primer número del diario *El Mundo*; posiblemente se trató de encontrar un lugar para Arlt como redactor especial. Y el redactor se convirtió en la noticia. La consigna era sencilla: Arlt estaba obligado a escribir pero nadie le decía sobre qué. Esta disposición (que dura años) es la base de la forma de sus crónicas y define el género. Arlt actúa como un observador exigido, obligado a encontrar “algo interesante”. La experiencia de buscar el tema es uno de los grandes momentos de las aguafuertes. La obligación vacía de escribir les da una tensión de la que, por supuesto, carece el periodismo. En más de un sentido, el cronista es quien –para decirlo así– inventa la noticia. No porque haga ficción o tergiversar los hechos, sino porque es capaz de descubrir, en la multitud opaca de los acontecimientos, los puntos de luz que iluminan la realidad. En nadie es tan clara como en Arlt la tensión entre información y experiencia (PIGLIA, 2009, [s.p.]).

Segundo o crítico, a novidade da cronística arltiana estaria, assim, no trabalho direto com a notícia, na “novidade da visão”, traço característico das crônicas de “Al Margen del Cable”:

Esas crónicas están construidas básicamente sobre una escena de lectura: Arlt comenta los cables que lee. Y su modo de leer es extraordinario. Amplifica, expande, asocia, cambia de registro y de contexto las noticias que recibe (PIGLIA, 2009, [s.p.]).

O germe das operações de amplificação, dos mecanismos de associação e das mudanças de registro que podem ser observadas nas últimas crônicas está presente já nos primeiros textos, conforme será analisado a seguir.

Após Gnutzmann, Laura Juárez explorou detidamente as trocas realizadas entre os distintos gêneros na produção arltiana⁶¹. Todavia, ao contrário da primeira, esta estudiosa se voltou para a segunda fase dessa obra. No livro *Roberto Arlt en los años treinta* (JUÁREZ, 2010) e no artigo “Literatura y crónica de los hechos en ‘Tiempos presentes’” (JUÁREZ, 2011), a crítica detectou a presença de traços narrativos e dramáticos nas crônicas escritas para as seções “Tiempos Presentes” e “Al Margen del Cable”. E resumiu sua proposta de investigação da forma seguinte:

[...] se intenta explicar las formas en que reaparecen y se retoman en las crónicas, con características peculiares, algunos de los géneros y constantes que marcan ciertos cambios en su obra en la década del treinta. Esto puede leerse en el gusto por el

⁶¹ Juárez (2017) prologou a seleção de crônicas *Aguafuertes y notas periodísticas* feita pela editora Eudeba, texto no qual analisava a influência dos romances arltianos sobre a escrita das águas-fortes portenhas.

exotismo orientalista, estilizado y libresco de las historias africanas, el interés por las aventuras criminales y de espionaje como asuntos proveedores de acciones “novelescas” a narrar y la inclusión del drama (o de signos que remiten al teatro) en la enunciación periodística (JUÁREZ, 2011, p. 791).

Em 2015, Saítta publicou uma antologia crítica sobre o escritor intitulada *Arlt: diez aguafuertes comentadas*, trazendo comentários de dez pesquisadores sobre aspectos temáticos de uma água-forte de sua escolha⁶².

Quanto ao estilo das águas-fortes, Bernabé (2017a, p. 71), no artigo “La otra vanguardia”, caracterizou-o como “un realismo nítrico de cinismo corrosivo”:

Como el grabador artístico, Arlt trabaja sobre la lengua rígida del periodismo informativo y del realismo social. Su ademán irónico la corroe y deforma alejándola de los estereotipos del realismo sociológico con que los progresistas de su tiempo pretendían documentar las severas condiciones de vida de los desposeídos en una ciudad que cambiaba día a día y vertiginosamente. Si hay un saber técnico que afecta la escritura de las crónicas en Arlt, en primer lugar hay que considerar los modos de reproducción del aguafuerte: el trazado de líneas en una plancha de metal (zinc, hierro, cobre) para ser sometidas a la acción del ácido que corroe las zonas dibujadas con virulencia y que pone en riesgo a su ejecutor por la peligrosa toxicidad de los gases que se desprenden. Hay algo más: el ácido nítrico utilizado en el grabado para la producción de las aguafuertes es el mismo agente nitrante usado para la fabricación de explosivos. De ahí que el realismo de Arlt no resida en la estética pasiva de los espejos ni en la activa de los prismas sino en la estética reactiva de los ácidos. Podríamos decir: un realismo nítrico de cinismo corrosivo (BERNABÉ, 2017a, p. 90).

No mesmo ano, Nicolás Magaril (2017) dedicou o artigo “Arlt y la tormenta del mundo, 1936-1942” ao estudo do processo de composição de algumas crônicas de “Al Margen del Cable”. O autor considera-as um “laboratorio histórico de la lengua de la prensa moderna en la Argentina” e classifica-as como uma “especie de proto-nuevo periodismo”:

El punto de partida era casi siempre la redacción de un *texto en prosa* a partir de la recepción de una noticia, que podía ser, y debía ser, de muy distinta extracción, índole, extensión y relevancia. Empleo la descripción casi neutra de *textos en prosa* para no plantear por ahora el problema del género al que pertenecen, que puede ser considerado como crónica, o como una especie de proto-nuevo periodismo, que no excluya las dramaturgias en un acto, ni la crítica literaria y la teoría de la novela que Arlt llevó a cabo, entre otras cosas, en el marco de su permisiva columna (MAGARIL, 2017, p. 892).

1.5. A crítica no Brasil

⁶² A antologia reúne textos dos críticos Horacio González, María Pia López, Martín Kohan, Aníbal Jarkowski, Julio Schvarzman, Jorge Consiglio, Gabriela Cabezón Cámara, Sergio Chejfec, María Moreno e Américo Cristófolo.

O interesse da crítica brasileira pela produção de Roberto Arlt se intensificou nas duas últimas décadas. Apesar de haver alguns trabalhos sobre a ficção do autor de *El jorobadito*, as pesquisas no país voltaram-se, principalmente, para o exame de suas crônicas, acompanhando o movimento de resgate da obra jornalística arltiana iniciado nos anos noventa.

Sobre a obra narrativa, foram realizadas análises comparativas entre a produção do autor argentino e a de escritores brasileiros, que também atuavam como jornalistas, tais como Lima Barreto e Mario de Andrade. Abordam as relações entre Arlt e Lima Barreto as teses de Keli Cristina Pacheco (2009), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), *Lima Barreto / Roberto Arlt: a comunidade em exílio*; de Jury Antonio Dall'Agnol (2011), também da UFSC, *Vielas do crime: modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt (1890-1930)*; de Fernando Salomon Bezerra (2015), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), *Lima Barreto e Roberto Arlt: transições e permanências da memória selvagem*. Já na dissertação *Mario de Andrade e Roberto Arlt: visões da cidade moderna*, Bruno Cruz Santana (2017), da Universidade de São Paulo (USP), estudou a representação da cidade moderna no jornalismo e nos livros *Crônicas de Malazarte*, de Mario de Andrade e *El jorobadito*, de Arlt, além de analisar a forma como as crônicas arltianas se convertem em “microrrelatos”.

Os romances arltianos mais investigados no país foram *El juguete rabioso* e *Los siete locos*. Dentre os estudos sobre o gênero, cabe mencionar as pesquisas feitas na UFSC, tais como a dissertação *Desejo-invenção-traição: uma (re)leitura em El juguete rabioso*, de Gastón Cosentino (2012), e as análises de Janete Elenice Jorge em sua dissertação, *A cidade expressionista de Roberto ARLT: a construção do espaço ficcional em Los siete locos e Los lanzallamas* (2009), e em sua tese *Roberto Arlt: engrenagens de uma literatura polifacética* (2013). Já Eleonora Frenkel Barreto (2007) fez um estudo da tradução de *Los siete locos* na dissertação *Metáforas e lunfardo nas traduções brasileiras de Los siete locos, de Roberto Arlt*, pela UFSC. Por outro lado, Vitor Alexandre Ribeiro (2007), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), analisou a influência do escritor russo Dostoiévski nos romances arltianos na dissertação *Subsolos: o intertexto Arlt*.

Quanto aos estudos sobre as águas-fortes, eles incluem trabalhos de teor temático, de tradução das mesmas, abordagens interpretativas das águas-fortes de viagens, além de análises das representações urbanas e paisagísticas feitas pelo cronista tanto da capital portenha quanto de outras cidades visitadas.

Sob o viés temático, as águas-fortes portenhas foram analisadas nas dissertações: *¡Atentí Pebeta! Gêneros e cultura popular nas Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt e em letras de tango*, de Amanda Letícia Oliveira Nascimento do Amaral (2006), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e em *O riso e a coragem da verdade em Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt* (2018), de Grazielle Camilo da Costa, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Amanda Letícia Oliveira Nascimento do Amaral (2011), da UFRJ, analisou as quatro imagéticas de paisagens registradas pelo escritor nas crônicas, na tese *O olhar do cronista-flâneur Roberto Arlt sobre a cidade de Buenos Aires nas Aguafuertes porteñas*.

A primeira tradução de crônicas do autor foi realizada no Brasil pela pesquisadora Maria Paula Gurgel Ribeiro (2001), em sua dissertação de mestrado, pela (USP). E a tradução *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas*, também de Ribeiro (2013), foi publicada pela editora Iluminuras. Foram ainda traduzidas para o português as águas-fortes galegas, em sua dissertação, pela pesquisadora Thaís Nascimento do Vale (2012), da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), e as aguafuertes madrileñas, por Cleber Souza Cordeiro (2018), na dissertação pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

O pesquisador Gastón Cosentino (2017) analisou as águas-fortes arltianas de viagem na tese *Delírios arltianos: extremidades, orientalismos e melancolias nas águas-fortes escritas no exterior*, pela UFSC/Florianópolis. Enquanto Rosemeire Andrade de Oliveira Romão (2010) estudou a representação da Andaluzia e do norte de Marrocos na dissertação *Roberto Arlt, cronista e viajero: uma leitura das crônicas de viagem à Andaluzia e ao norte do Marrocos*.

Há dois trabalhos sobre a representação do Brasil nas águas-fortes cariocas, a tese *Imagens e representações do Brasil nas notas de viagem de Roberto Arlt*, escrita pela pesquisadora Thais Nascimento do Ale (2017), da Unesp, e a dissertação de Paula Daniela Ferraro (2015), da Universidade Federal Fluminense (UFF), *Cidades crônicas: Rio de Janeiro e Buenos Aires nas crônicas de Lima Barreto e nas Aguafuertes de Roberto Arlt*.

A estética do grotesco despertou o interesse de estudiosos, tais como Maria Zulma Moriondo Kulikowski, da USP, que examinou tal traço tanto na obra dramática, quanto na narrativa do autor. A autora foi uma das precursoras do estudo da obra arltiana no Brasil, com o trabalho de mestrado *Grotesco en el teatro de Roberto Arlt* (KULIKOWSKI, 1991); seguido da tese *Seria cômico, se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt* (1997). Eleonora Frenkel Barreto (2011), da UFSC, investigou, na tese *A paisagem da sarabanda infernal – Águas-fortes goyescas de R. ARLT*, a influência dessa estética nas águas-fortes portenhas,

relacionando-as às produções de artistas plásticos argentinos e europeus contemporâneos a Arlt. A autenticidade da linguagem arltiana, tanto no meio jornalístico quanto no literário, será analisada no capítulo 2.

Quanto à temática cinematográfica, poucos pesquisadores se voltaram para o estudo das águas-fortes que a exploram, destacando-se os trabalhos de Ana Carolina Barros Meireles, da UFF, e de Miriam Gárate, da Unicamp. Meireles (2013) analisou o caráter transgressor e moderno das crônicas reunidas no livro *Notas sobre el cinematógrafo* na dissertação *Roberto Arlt, crítico de cinema*. Em *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina* (1896-1932), Gárate (2017) examinou tipos e temáticas recorrentes nesses textos, alertando para a comunicação estabelecida entre a cronística e a ficção arltiana, bem como para os pontos de contato com a produção narrativa de outros cronistas-escritores latino-americanos da época:

Quando se publicam as águas-fortes [de tema cinematográfico], o bovarismo juvenil associado às camadas médias e populares não constituiu um fenômeno inédito: é um leitmotiv consolidado do qual se podem encontrar registros prévios em diversas crônicas e artigos de outros intelectuais, bem como desdobramentos na ficção narrativa (GÁRATE, 2017, p. 119).

Com relação às trocas entre as águas-fortes e a narrativa arltiana, Viviana Gelado (2006) dedicou um capítulo do livro *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina* para examinar alguns vínculos entre essas diferentes parcelas da obra do autor:

Enquanto registro e micromodelo narrativo apresentam desde a notação de rua, aos croquis de personagens e situações que mais tarde aparecerão na obra narrativa. Também expõem a perspectiva geral com que o autor analisava ironicamente a vida cultural, como mistura de sem-vergonhice e intelectualismo. O microcosmo narrativo que cada uma delas postula contém em escala o fragmentarismo projetado dos romances. Por outro lado, também porão em uso e circulação a língua dos setores populares (GELADO, 2006, p. 227).

A autora alertou ainda para a existência de trocas estilísticas entre os diferentes gêneros da produção arltiana no artigo “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”:

A rigor, esta “filosofia destrutiva” postulada por Arlt no campo intelectual contemporâneo opera a denúncia, através da confissão, das contradições e frustrações das classes médias e de seu otimismo voluntarista; ao tempo que, na materialidade do texto narrativo, se articulam uma fantasia expressionista com os meios do realismo expressionista, a heterogeneidade discursiva popular e o fragmentarismo. Estes elementos, somados à tematização insistente da exclusão e do mal, e à exploração de diversas formas de tensão e negatividade, compõem uma poética que ataca também a moral burguesa e sua recusa, deliberada e interessada, a compreender a instituição literária como bem simbólico e valor de troca. Uma poética da transgressão que, na nossa opinião, basta para adscrever a produção arltiana à série (heterogênea) da vanguarda literária argentina (GELADO, 2007, p. 113).

Apesar de a obra de Roberto Arlt ter sido fruto de várias investigações de doutorado e mestrado, como acabamos de apresentar, o enfoque principal dessas análises foi o temático. Quanto aos intercâmbios entre os diferentes gêneros, sobretudo na primeira fase⁶³ da produção arltiana, os quais, como já dissemos na introdução, são nosso foco de análise, eles ainda não foram explorados pela crítica de forma satisfatória. Embora Rita Gnutzmann (2004) tenha apontado a existência de trocas entre esses textos, ela não chegou a detalhar tal hipótese. E as pesquisas mais aprofundadas sobre esse tipo de relação voltaram-se, principalmente, para o estudo da produção inserida na segunda fase do autor – Laura Juárez (2009; 2010) e Sylvia Saítta (2000) – e para as conexões estabelecidas entre as últimas crônicas e os romances – Rose Corral (2002; 2003). Daí porque escolhemos examinar os traços formais e motivos que migram e se transformam na passagem de um gênero discursivo para o outro nos textos escritos entre 1929 e 1932, o chamado período de transição de uma fase a outra.

Entretanto, antes de se analisar o diálogo estabelecido entre a prática jornalística e a literária na produção de Roberto Arlt, é fundamental a realização de uma investigação das estratégias compositivas das duas principais formas discursivas estudadas, a crônica e o conto, a fim de determinar os pontos em comum e de distanciamento entre elas.

⁶³ Em 1932, Arlt encerrou o ciclo romanesco, que tem sido considerado pelos estudiosos como a primeira fase de sua obra, para dar início à prática teatral, iniciando, assim, a chamada segunda fase.

2. ROBERTO ARLT E A TRAJETÓRIA DA CRÔNICA NA AMÉRICA LATINA

Para melhor situar Roberto Arlt e suas águas-fortes, é oportuno traçar a trajetória da crônica no continente americano e remontar aos antecedentes desse gênero na América Latina, os quais, de acordo com as investigações de González (1983), podem ser encontrados nos quadros de costumes francês e inglês, assim como na *chronique*⁶⁴ jornalística francesa:

La crónica surge como género periodístico bajo el nombre de *chronique* en los periódicos franceses (específicamente parisienses) de los 1850 pero sus antecedentes se remontan al artículo de costumbres, género al que dieron inicio, alrededor de 1711, los ingleses Addison y Steele. La crónica modernista es, pues, la heredera –digámoslo así– de un árbol genealógico algo complicado, cuyas raíces se hallan en el artículo de costumbres inglés (los trabajos del *Spectator* de Addison), francés (los escritos de Jouy y de Balzac) y español (sobre todo, los artículos de Larra), y cuyas ramificaciones se extienden hasta las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma, y la *chronique* parisiense (en diarios como *Le Figaro* y *La Chronique Parisienne*) y de ahí hasta los escritos de Manuel Gutiérrez Nájera en México, alrededor de 1875 (GONZÁLEZ, 1983, p. 64).

O gênero assumiu sua significação moderna no início do século XIX, quando o francês Julien-Louis Geoffroy criou a seção de “*feuilletons*” no *Jornal des Débats*. Meyer analisou as transformações ocorridas nesse espaço destinado à publicação de variedades, que a princípio se situava no “rodapé” do jornal:

De inícios – começos do século XIX – *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-dechaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. [...]

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do Caderno B em suma. E numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero, curtas ou menos curtas – adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna (MEYER, 1992, p. 97).

Ao longo do tempo, esse setor de *varietés* ou *mélanges* se especificou e se diferenciou⁶⁵, passando a designar espaços próprios para cada gênero. Dentre essas variedades,

⁶⁴ Sobre as primeiras utilizações do termo “crônica”, Moisés (2013, p. 112) esclarece que: “as obras que narravam os acontecimentos com abundância de pormenores e algo de exegese, ou situavam-se numa perspectiva individual da História, recebiam o tradicional apelativo de ‘crônicas’, como, por exemplo, as obras de Fernão Lopes (séc. XIV). Em contrapartida, as simples e impessoais notações de efemérides, ou ‘crônicas breves’, passaram a denominar-se ‘cronicões’. Tal discriminação, somente possível em português e espanhol, não atingiu o francês e o inglês, que englobam os dois tipos sob um rótulo comum (*chronique*, *chronicle*). A partir do Renascimento (séc. XVI), o termo ‘crônica’ começou a ser substituído por ‘História’”.

⁶⁵ Meyer (1992, p. 99) resume o processo de diferenciação desse espaço na “França-matriz” da seguinte forma: “1. *Feuilleton*: espaço vazio no rodapé de jornais ou nas revistas, destinado ao entretenimento. 2. No mesmo espaço geográfico: o *roman-feuilleton*. 3. *Variétés* e diferentes *feuilletons* (contos, notícias leves, anedotas, crônicas, críticas, resenhas, etc. etc. etc...) 4. Todo e qualquer romance publicado *en feuilleton*, ou seja, aos pedaços”.

o romance-folhetim assumiu o lugar de destaque no jornal, especialmente a partir dos anos 1940. Entretanto, mesmo com a diferenciação e estabilização parcial dessas narrativas, a imprensa moderna, e, dentro desta, a crônica, preservou como traço fundamental a heterogeneidade, como esclarece Gárate (2016, p. 17):

Cabe observar, no obstante, que la diferenciación y estabilización parcial de esas especies no implica una supresión de la heterogeneidad que marca desde sus orígenes a la prensa moderna: variedad y variación se reinscriben ora como alternancia entre secciones diversas, ora como miniaturización y estilización de esa hibridez/*mélange* en el interior de una única especie –será el caso de la crónica [...].

Mónica Bernabé destaca que os primeiros antecedentes do gênero no território hispano-americano podem ser encontrados nessa peculiar mescla que constituem os testemunhos dos cronistas das Índias, do período da Conquista:

Fusionando la noticia que viene de lejos con los datos provenientes de la vida cotidiana en una época en que todavía era posible comunicar experiencias, el cronista de Indias se asemeja a figura legendaria del narrador medieval. “En la amplia banda de la crónica –dice Benjamin– se distribuyen los géneros narrativos como los matices de un mismo color.” La crónica, entonces, se alza como matriz discursiva de la cual se desprende un modo de narrar que arrastra, hasta el presente, vestigios de su pasado arcaico, entre los más pretensiosos, el de ser registro de un fragmento de la realidad o de algo de lo realmente vivido (BERNABÉ, 2006 p. 8-9).

Esse vínculo entre acontecimentos do cotidiano e registro histórico, cuja genealogia remonta às crônicas da Conquista, continuará presente ainda nas águas-fortes arltianas.

Na modernidade, a crônica assumiu feições parcialmente diferentes da sua versão europeia, entre outros motivos, devido ao fato de que a atividade literária na América Latina não contou com as bases institucionais necessárias para garantir a plena autonomia, como esclarece Ramos (2008, p. 17):

[...] o conceito da “divisão do trabalho” procura explicar a emergência da literatura moderna latino-americana como efeito da modernização social da época, da urbanização, da incorporação dos mercados latino-americanos à economia mundial, e principalmente, como consequência da implementação de um novo regime de especialidades, que retirava dos letrados a tradicional tarefa de administrar os Estados e obrigava os escritores a se profissionalizar. [...] Na Europa, a modernização literária, o processo de “autonomização” da arte e a profissionalização dos escritores podiam ser processos sociais primários, definidores daquelas sociedades no umbral do capitalismo avançado. Na América Latina, em câmbio, a modernização, em todos os seus aspectos, foi –e continua sendo– um fenômeno muito desigual. Nestas sociedades, a literatura moderna (para não falar do próprio Estado) não contou com as bases institucionais que poderiam ter garantido sua autonomia. [...] A análise das aporias irreduzíveis com as quais a autonomização literária se enfrenta até hoje talvez pudesse contribuir para explicar a “heterogeneidade” formal da literatura latino-americana, ou seja, essa proliferação, em seu campo, de formas híbridas que desbordam as categorias genéricas e funcionais canonizadas pela instituição em outros contextos.

A crônica hispano-americana se consolidou, portanto, em um momento de modernização desigual da sociedade, em meio ao qual o escritor se profissionalizava, desvinculando-se de seus antigos patrocinadores, os “mecenas”. Como assinala Hugo M. Vieira, uma das alternativas encontradas pelos literatos para “ganhar a vida” foi o jornalismo:

Es precisamente en la ciudad donde el escritor hispanoamericano empieza a profesionalizarse a fines del siglo XIX. El modernismo y el periodismo van cogidos de la mano en esta época de transición, en un proceso de democratización del campo letrístico hispanoamericano –según la tesis que Ángel Rama arguye en *Las máscaras democráticas del modernismo*. El escritor pierde su estado aristocrático y tiene que ganarse la vida vendiendo su escritura. Tiene que hacerla apetecible para el consumo de las masas. Consecuentemente, para capturar la mirada de miles de lectores que recorren el espacio laberíntico de la ciudad tiene que lanzarse en busca de lo nuevo, de lo que le estimule las sensaciones del lector insaciable de noticias. Por lo tanto, el escritor modernista lee, traduce y establece nuevas genealogías literarias que residen fuera del espacio nacional para fomentar nuevas prácticas de lectura. Este proceso acelerado de información requiere entonces de una especie de sistema, una escuela o movimiento de traducción. En otras palabras, podríamos argumentar que el modernismo –concomitante a la mecanización del sistema de consumo del proyecto de la modernidad– acarrea consigo una mecanización del proceso de escritura (VIEIRA, 2003, [s.p.]).

Deve-se destacar a relevância do espaço hispano-americano em que se localiza o escritor argentino, já que nesse meio a crônica assumiu contornos diferenciados a partir do final do século XIX, através dos escritores modernistas, que encontraram no jornalismo a principal forma de divulgar seu trabalho e aprimorar sua técnica.

Assim, como sustenta Tomás Eloy Martínez (2002), modernistas como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera e Rubén Darío foram os primeiros escritores a se lançarem na empreitada inovadora de retratar a realidade de forma poética no meio jornalístico, que priorizava outro tipo de linguagem:

De esa manera, por primera vez, fundieron a la perfección la fuerza verbal del lenguaje literario con la necesidad matemática de ofrecer investigaciones acuciosas, puestas al servicio de todo lo que sus lectores querían saber. Fue Martí el primero en darse cuenta de que escribir bien y emocionar al público no son algo reñido con la calidad de la información sino que, por lo contrario, son atributos consustanciales a la información. Tal como Pulitzer lo pedía, Martí y Darío pero sobre todo Martí usaron todos los recursos narrativos para llamar la atención y hacer más viva la noticia. No importaba cuán larga fuera la información. Si el hombre de la calle estaba interesado en ella, la leería completa (MARTÍNEZ, 2002, p. 120).

Dessa forma, a crônica, cujos antecedentes remotos na tradição latino-americana, como já foi dito, poderiam ser associados às crônicas da Conquista, estabeleceu-se como gênero inovador, juntamente com a poesia, durante o Modernismo. A ideia, sustentada por Susana Rotker, outra pioneira no estudo da crônica no continente, é bem resumida por Tomás Eloy Martínez no prólogo ao livro da autora:

El eje de su análisis pasaba, sin embargo, más que por un inventario de autores y lenguajes, por la revelación de que la crónica estaba ya en los orígenes de la gran tradición literaria latinoamericana, al establecerse durante el modernismo como un género en sí mismo, hermano de sangre de la poesía y de la ficción, a través de algunos grandes nombres fundadores: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío.

Este libro reconstruye la evolución de la crónica como un género específico de América Latina, que permite la profesionalización del escritor y crea una nueva forma de narrar, mucho antes de que Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote lo difundieron con el nombre de Nuevo Periodismo. (MARTÍNEZ, 2005, p. 9-10).

Em meio à estrutura segmentada do jornal, a crônica se propõe como um espaço integrador da “fragmentação moderna”. Ramos (2008, p. 146) associou o procedimento de “ordenação” do caos moderno à “retórica do passeio”:

[...] a narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade é representada, frequentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no *discorrer* do passeio. No passeio, o sujeito ordena o caos da cidade, estabelecendo articulações, suturas, pontes, entre espaços (e acontecimentos) desarticulados. Por essa razão podemos ler a retórica do passeio como uma encenação do princípio da narratividade na crônica.

Esse caminhar desinteressado, ou flunar, que se constituía como novo entretenimento na cidade moderna, ao mesmo tempo em que fornecia ao cronista matéria para os seus textos, também estava relacionado com o caráter mercantil da crônica:

No passeio, o sujeito privado sai de uma zona residencial para fazer turismo em sua própria cidade, nos centros do espaço público que, progressivamente, foram se tornando regiões comerciais, convertendo-se em “estranhos” e “alienantes” para o próprio sujeito privado (burguês). O consumo – e os discursos da cultura de massa que o sustentam – começarão a mediar entre os dois campos da experiência urbana (RAMOS, 2008, p. 149).

O jornalista *flâneur* Roberto Arlt deu continuidade a esse caminhar constante pela cidade moderna nos anos vinte e trinta. Em busca de matéria para suas crônicas, deu forma a um olhar – e uma escuta – cúmplice, como aponta Sarlo (2010, p. 32):

Arlt produz seu personagem e sua perspectiva nas *Aguafuertes*, tornando-se ele próprio um *flâneur* modelo. Diferentemente dos costumbristas que o antecederam, mistura-se na paisagem urbana, com um olho e um ouvido que se deslocam ao acaso. Tem a atenção flutuante do *flâneur* que circula pelo centro e pelos bairros, penetrando na pobreza nova da grande cidade e nos meios mais evidentes da marginalidade e do crime.

A crônica se torna, então, como o jornal que a veicula, uma mercadoria, estando sujeita, da mesma forma, às leis da oferta e da procura. Entretanto, os literatos modernistas a convertem em uma “mercadoria de luxo”, como aponta González:

[...] podríamos afirmar que, desde sus inicios, la crónica se sitúa en la encrucijada de tres instituciones textuales desarrolladas en el siglo XIX: la filología, la literatura y el

periodismo. Como género periodístico, la crónica está sujeta a exigencias de actualidad, de novedad y a lo que podríamos llamar “leyes de oferta y demanda”, ya que, desde el punto de vista del periodismo, la crónica es una mercancía. Por otra parte, es este carácter de mercancía el que determina la relación de la crónica con el binomio literatura/filología, pues, para ser más específicos, la crónica es una mercancía *de lujo*: su valor es menos informativo que recreativo (GONZÁLEZ, 1983, p. 75).

Ao se situar no limiar entre o factual e o fictício, a crônica possibilita a construção de novas formas de representação do real, pois não necessita se submeter às regras do jornalismo:

La crónica se concentra en detalles menores de la vida cotidiana, y en el modo de narrar. Se permite originalidades que violenta las reglas del juego del periodismo, como la irrupción de lo subjetivo. Las crónicas no respetan el orden cronológico, la credibilidad, la estructura narrativa característica de las noticias ni la función de dar respuesta a las seis características básicas: qué, quién, cuándo, cómo, por qué (ROTKER, 2005, p. 226).

O literato se ajusta às exigências impostas por esse meio, mas, na sua tarefa de informar, realiza um trabalho diferente do jornalista, ao fazer um exercício de *sobreescrita* estilizada das notícias, aproximando, assim, o relato factual do literário:

Por isso é que *formalmente* a crônica representa, e até simboliza, tanto a operação do sujeito literário (a estilização), quanto os limites de sua autonomia (a informação). Se a poesia, idealmente, representava o “interior” por excelência da literatura finissecular (um campo de imanência, purificado ou purificável de interpelações externas), a crônica (tão conflituosa em sua disposição formal) representa a luta entre autoridades, a competência discursiva, pressuposta pelo “interior” poético (RAMOS, 2008, p. 10).

Em uma de suas crônicas, Darío se referiu à utilização desse espaço como um “laboratorio de ensayo del estilo”, destinando-o à prática de uma “gimnasia de estilo”:

Y, en verdad, *la crónica es el laboratorio de ensayo del “estilo”* –como diría Darío– modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de *difusión y contagio* de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes. Lamentos aparte: *el camino poético comenzó en los periódicos* y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra (ROTKER, 2005, p. 108, grifos da autora)⁶⁶.

Da mesma forma que os escritores modernistas, embora com um estilo e uma concepção de estilo radicalmente distintos, Roberto Arlt utilizou o meio jornalístico como um laboratório para sua literatura. O domínio com que transitou entre diversos gêneros,

⁶⁶ O fragmento da crônica de Darío foi resgatado por Susana Rotker (2005, p. 108).

incorporando características de um registro em outro, fez com que Jitrik (2009) o considerasse o primeiro escritor a solucionar o conflito entre literatura e jornalismo:

Y si esta observación atiende a la relación entre literatura y periodismo –discursos que suelen ser considerados incompatibles–, que se había presentado ya como problema en la obra de Roberto J. Payró, en particular podría decirse que Arlt resolvió ese conflicto pues ninguna de sus páginas en esta práctica de la crónica deja de poseer relieve literario, en varias se registra la presencia de núcleos dramáticos o situacionales que desarrolló en sus novelas o en su teatro, como si bajo su nombre– o su pluma–estuviera contenido un virtual “laboratorio de escritura” en cuya mesa experimentaría sin parar (JITRIK, 2009, p. 195).

Ramos (2008) denomina “gesto anti-informativo” da crônica a tendência dos cronistas em recorrer a dispositivos típicos do literário, tais como conjecturar e inventar histórias e personagens a partir de um dado cotidiano. Esse movimento aproximaria o gênero de um relato ficcional. Tal comparação pode, ainda, ser comprovada pela posterior publicação de crônicas de autores hispano-americanos em coletâneas de contos.

É significativo que muitas das crônicas de Gutierrez Nájera, Ruben Darío, Eugenio Cambaceres, Casal, ou mesmo Martí, operem no limite entre a referencialidade e a ficção. A marginalidade funcional da crônica consiste nesse jogo com as fronteiras do gênero. Com efeito, muitas das “ficções” desses autores se publicam, inicialmente, como crônicas (RAMOS, 2008, p. 324).

O crítico e jornalista Tomás Eloy Martínez reforçou o forte vínculo estabelecido entre literatura e jornalismo no continente hispano-americano, onde “todos os grandes escritores também foram jornalistas”:

No es por azar que, en América Latina, todos, absolutamente todos los grandes escritores fueron alguna vez periodistas: Borges, García Márquez, Fuentes, Onetti, Vargas Llosa, Asturias, Neruda, Paz, Cortázar, todos, aun aquellos cuyos nombres no cito. Ese tránsito de una profesión a otra fue posible porque, para los escritores verdaderos, el periodismo nunca es un mero modo de ganarse la vida sino un recurso providencial para ganar la vida. En cada una de sus crónicas, aun en aquellas que nacieron bajo el apremio de las horas de cierre, los maestros de la literatura latinoamericana comprometieron el propio ser tan a fondo como en sus libros decisivos. Sabían que, si traicionaban a la palabra hasta en la más anónima de las gacetillas de prensa, estaban traicionando lo mejor de sí mismos. [...] El compromiso con la palabra es al tiempo completo, a vida completa (MARTÍNEZ, 2002, p. 119).

Roberto Arlt, tal qual os grandes escritores/jornalistas latino-americanos citados, utilizou-se do espaço jornalístico para exercer sua escrita e, ao escrever e reescrever sobre os mesmos temas e personagens, desenvolveu um estilo próprio. Tal processo de escrita e reescrita, feito de modo ágil, sujeito à emergência da entrega da produção, constituiu-se como um método pessoal de produção, que influenciou diretamente a escrita literária arltiana, como veremos a seguir.

Estabelecidas as origens e o processo de evolução da crônica no continente hispano-americano, a seguir será feita uma breve apresentação do olhar da crítica e dos escritores do continente sobre o gênero, que o enfocam sob um viés ora temático, ora formal e estilístico.

Roberto Arlt legitimou-se no cânon da literatura e do jornalismo como um autor desse gênero efêmero, a crônica, que se caracteriza, desde suas origens, pelo hibridismo e pela versatilidade, sendo passível de abranger os mais diversos temas e de assumir variados tons e formas. Machado de Assis (1839-1908), em texto de 1859, comenta essas características ao falar do folhetim, gênero que deu origem à crônica:

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS, 1994, [s.p.]).

A fusão do sério com o frívolo, a leviandade associada à reflexão são características também da crônica arltiana, que mescla o tom satírico à reflexão crítica sobre a realidade social argentina das primeiras décadas do século XX. Essa mistura está presente em várias crônicas de temática amorosa, em que Arlt retrata de forma cômica as mulheres que querem se casar, com o fim de tecer uma crítica ao que chama de “mercado do casamento”, conforme é apresentado no fragmento abaixo:

Hay circunstancias en que estas mujeres se aburren de esperar el ideal que no llega. Y aceptan al primero que se presenta. ¡No hay que perder tiempo! ¡Hay que casarse! Se encuentran mujeres que anualmente pueden hacer un balance de doce novios. Así, como suena. A uno por mes. Lo estudian, lo observan. ¿No es mercadería para casarse? ¡Afuera! ¡Que venga otro!

En este trato con los individuos se les va resabiando el alma. Definiendo ese estado, los Goncourt dicen: “Quedan resabiadas como esos caballos que han sido muy maltratados”. ¿Se casa o no se casa? ¿No está dispuesto a casarse? ¡Afuera! ¡No haga perder tiempo! No hay minuto que perder. La juventud vuela. Se va. Una mujer “no debe quedarse para vestir santos” (ARLT, 1998, p. 317).⁶⁷

⁶⁷ A crônica “¡Quiero casarme!” foi publicada originalmente em *El Mundo*, em 5 de agosto de 1931.

Villoro (2006, [s.p.]) complementa Machado ao denominar esse “animal excêntrico” como “el ornitorrinco de la prosa” e descrever os elementos de diversos gêneros que a crônica pode incorporar:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.

Em sua cronística, Arlt recorre à mescla de elementos de diversos gêneros, conforme apontado por Villoro. Em alguns momentos, essas *águas-fortes* podem se converter em *pseudoensaios* (“Primeras palabras para conquistar a la dama”), em esboços teatrais (“Pase nomás, joven...”) e minicontos (“Quieren que me case con otro”). Também remetem ao gênero dramático os textos em formato de solilóquio (“Soliloquio del solterón”) e monólogo (“Del que no se casa”). Apresentam-se ainda crônicas escritas com estrutura de entrevista, tais como “Lo esencial es casarse” e “El cine y las costumbres”. Assim como há a apropriação de elementos de outros gêneros, tal qual a reportagem, em que o cronista “inventa” seus próprios dados (“¡Quiero casarme!” e “Dos comedias: Flirt y Noviazgo”). Podendo-se encontrar, também, uma espécie de “manifesto” de defesa da sua missão como escritor/cronista (“Si la gente no fuera tan falsa...”).

Apesar do vínculo estreito que a crônica mantém com a literatura, deve-se ter sempre em mente que o seu lugar de origem é o jornal, pois se trata de “una narración periodística con características particulares, que apoyada en la tradición literaria se nutre de los recursos y paradigmas del periodismo informativo” (TELLO, 2016, p. 21).

Assim, da mesma forma que outros discursos jornalísticos, a crônica conta “histórias verdadeiras”; ficcionaliza, mas o fato que toma como base deve ser, obrigatoriamente, real, como esclarece Leila Guerriero (2010, [s.p.]): “El periodismo narrativo toma recursos de la ficción para contar una historia real y monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela”.

Na crônica “Se casa ¡o lo mato!”, Arlt faz uma referência à notícia publicada no dia anterior no jornal *El Mundo*, que inspirou suas reflexões:

El Mundo de ayer, reprodujo en la cuarta página un fallo en que la Cámara Civil Primera anuló un matrimonio llevado a cabo en el Registro Civil de la sección 19 entre el doctor J. C. C. y la señorita C. D. por imposición de un hermano de la novia, quien con continuas amenazas de muerte, obligó a su futuro cuñado a casarse. El doctor Vedia y Mitre, a cargo del juzgado en lo Civil, acordó la nulidad del casamiento, confirmándolo ahora la Cámara Primera.

Hace cuatro días yo, en esta misma sección, decía que el problema del casamiento era un negocio de vida o muerte para ciertas mujeres, auxiliadas en dichos trámites por su familia y utilizando diversas clases de expedientes morales e inmorales de los cuales hay uno que hasta la fecha yo no había tenido en cuenta. (ARLT, 1998, p. 321)

Nesse sentido, o tempo atua de forma decisiva na elaboração desse tipo de texto, enquanto narrativa factual, que “atesta os fatos, deformados segundo a contingência do narrador” (DIMAS, 1974, p. 48). Para Villoro (2006, [s.p.]), o cronista se utilizaria de recursos da narrativa não para se libertar da obrigação de narrar um fato, mas sim para torná-lo mais atrativo:

Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende “liberarse” de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad.

Dimas (1974, p. 48) esclareceu que o cronista somente consegue se desvencilhar da obrigação do jornalista de “informar, por meio de uma linguagem unívoca, sem margem para a ambiguidade”, devido à zona “ambígua” em que seu texto se localiza, já que a crônica é um espaço destinado para o “descanso do leitor”:

Transcender o fato denunciado no dia anterior, interpretá-lo dentro de um contexto maior, indicar-lhe as implicações latentes e sintomáticas, vasculhá-lo em sua essência requer liberdade e imaginação descontraída. Espremida entre o rigor informativo e a liberdade verbal, a crônica condensa a tensão narrativa exemplar, cuja fidelidade ao histórico está constantemente ameaçada pela liberdade criativa. Diante do cronista, o fato se desfolha, se desvenda e, eventualmente, se torna tão ambíguo quanto a própria linguagem que o moldou. Se a literatura não precisa, em princípio, de nenhum compromisso com a realidade histórica, o mesmo já não pode ocorrer com a crônica, cujo motor de arranque é o cotidiano (DIMAS, 1974, p. 48).

Assim, pode-se dizer que o cronista é alguém que “literaturiza el periodismo. O que cree, incluso, que cierto periodismo es una rama de la literatura” (CAPARRÓS, 2007, [s.p.]). Ele assume a subjetividade típica da literatura, ao se apropriar dos recursos narrativos para construir o seu discurso:

[...] si hay una justificación teórica (y hasta moral) para el hecho de usar todos los recursos que la narrativa ofrece, sería esa: que con esos recursos se pone en evidencia que no hay máquina, que siempre hay un sujeto que mira y que cuenta. Que hace literatura. Que literaturiza. [...] Hay otra diferencia fuerte entre la prosa informativa y

la prosa crónica: una sintetiza lo que (se supone) sucedió; la otra lo pone en escena. Lo sitúa, lo ambienta, lo piensa, lo narra con detalles: contra la delgadez de la prosa fotocopia, el espesor de un buen relato. No decirle al lector esto es así; mostrarlo. Permitirle al lector que reaccione, no explicarle cómo debería reaccionar. El informador puede decir “la escena era conmovedora”, el cronista trata de construir esa escena y conmover (CAPARRÓS, 2007, [s.p.]).

Arlt é mestre em criar situações fictícias para “mostrar” ao leitor o seu ponto de vista, como na crônica “Pase nomás, joven...”, na qual elabora um diálogo entre uma sogra e um jovem em que ambos negociam a noiva:

LA VIEJA (Otro chorro de miel en la sonrisa).
 – Yo, lo que quiero es que mi hija se case con un hombre bueno. El otro día no más un “dotor” andaba dando vueltas por aquí. Pero yo le dije a mi nena: “Hijita, hace tu voluntad”.
 EL “BONAFIDE” (semialarmado) – La profesión de “dotor” no rinde tanto como antes...
 LA VIEJA – Es lo que yo le dije. Mejor es que te casés con un buen muchacho. Esos “doctores”... Yo no sé... Pero hay que ver los pretendientes que le salen a la nena. Podría estar casada veinte veces, si quisiera. Pero ella ¡ah, eso sí que es verdad! Lo más indiferente. Dice que no quiere casarse... (ARLT, 1998, p. 327-328).

Entretanto, embora disponha de certa autonomia dentro do jornal, o cronista tem sua liberdade limitada por algumas imposições típicas do meio, que acarretam certas restrições ao seu estilo, dentre elas a urgência da publicação:

El problema es que para un escritor de literatura el estilo se va formando con la libertad propia de la disciplina y las posibilidades de su talento. No hay (casi) límites ni reglas. En cambio, en el periodista, el estilo se cimenta en una delimitación previa. El tema, la información, los testimonios y, claro está, el lugar donde se va a publicar el referido texto. [...]
 Este límite, hay que recordarlo, también puede estar aplicado a la cantidad de texto que hay que entregar (en líneas o caracteres). El límite, sin embargo, no es motivo para que una crónica sea buena o mala (TELLO, 2016, p. 53).

Em algumas crônicas, Arlt se queixou das limitações que o meio jornalístico impunha à sua escrita, lamentando que, apesar de haver mais “dados”, que poderia expor para seu público leitor, deveria “calar”, pois a censura típica do meio jornalístico o impedia de levantar alguns debates, que seriam ofensivos para a moral social:

Si en un diario le fuera permitido a un hombre contar todo lo que sabe, yo no sé si el diario se agotaría o el autor del artículo perecería de muerte violentísima. Es fantástica la serie de sucesos que ocurren y que llegan al conocimiento de uno, por distintas vías. Yo, que disfruto de una libertad inmensa, me tengo que callar el setenta y cinco por ciento de las cosas que podría decir. Ese resto de veinticinco por ciento, comunicable, lo doy a la publicidad (“Si la gente no fuera tan falsa...” – ARLT, 1998, p. 319).

Casarse es resolver el problema de la “piñata”, como dicen los itálos. Claro está que de por medio hay otros problemas, pero ellos no se pueden tratar en una nota periodística (“¡Quiero casarme!” – ARLT, 1998, p. 316).

Entretanto, veremos adiante que parte do que o escritor deve omitir nessas crônicas será ficcionalizado em seus contos e que muitos dos traços originais que definem a literatura arltiana podem ser atribuídos à influência da escrita jornalística, tais como o ritmo rápido, a agilidade e a versatilidade, assim como a possibilidade de combinar características de vários gêneros em um único texto.

Por esses motivos, Villoro (2006, [s.p.]) acrescenta que o jornalismo pode atuar ao mesmo tempo como “estímulo” e “limite”, na composição desse tipo de “literatura bajo presión”.

Por fim, a crônica, mesmo sendo um gênero voltado para o entretenimento, apresenta uma falsa “banalidade”, já que pode “dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada” (CANDIDO, 1992, p. 21). Para Candido, através da simplicidade o cronista rompe os “artifícios” da realidade cotidiana e torna-a mais transparente para o leitor:

[...] o fato de ficar tão perto do dia a dia age como quebra do monumental e da ênfase. Não que essas coisas sejam necessariamente ruins. Há estilos roncantes mas eficientes, e muita grandiloquência consegue não só arrepiar, mas nos deixar honestamente admirados. O problema é que a magnitude do assunto e a pompa da linguagem podem atuar como disfarce da realidade e mesmo da verdade. A literatura corre com frequência este risco, cujo resultado é quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto [...] a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas (CANDIDO, 1992, p. 14).

Como a crônica permite romper com os artifícios da escrita “meramente literária”, sua linguagem mais direta e sua simplicidade permitem que o leitor apreenda com mais clareza a proposta de um autor, tornando esta mais transparente do que na narrativa literária, em que o escritor pode se “esconder” por trás de um estilo mais (tortuosamente, por vezes) elaborado.

2.1. Antecedentes das águas-fortes portenhas: “el relato costumbrista”

Os antecedentes das águas-fortes podem ser encontrados nos modernistas citados no tópico anterior, os quais praticavam sua escrita literária no meio jornalístico, assim como no trabalho de escritores que produziram artigos de costumes, tais como Fray Mocho, pseudônimo de José Sixto Álvarez (1858-1903). Como aponta Mella (2006, p. 583), Fray Mocho, que também atuava como jornalista da revista *Caras y Caretas*, pode ser considerado um antecedente “voluntario o involuntario de Roberto Arlt”.

A literatura de costumes ressurgiu no momento de modernização da imprensa, que deu lugar a novas formas de expressão, a fim de atender à demanda de um público diversificado e captar sua atenção⁶⁸. E as publicações que retratavam situações extraídas do cotidiano e se utilizavam de humor zombeteiro e irônico, como as de Fray Mocho, eram estimadas pelas camadas populares:

[Fray Mocho] se dirigía a un público de nuevos lectores de diarios que estimaban la burla, la ironía y el desenfado, como rasgos que permitían sentir una pertenencia y con los cuales buscaba establecer una complicidad risueña pero, desde luego, lúcida, a través de un compartido lenguaje coloquial (JITRIK, 2009, p. 155).

A linguagem com que o jornalista de *Caras y Caretas* “lia os ambientes urbanos” era direta, ágil e informativa. O realismo das cenas retratadas refletia sua experiência na profissão, sendo que ele também atuou como cronista policial. A linguagem empregada era mais direta e informativa, distanciando-se da literariedade, produzindo um efeito de veracidade e “por eso, y porque descansa en una percepción rápida de lo que transcurre, es una suerte de realismo sin teoría ni declaración” (JITRIK, 2009, p. 155), conforme se observa no fragmento do texto “Bordoneando”:

– ¿Querés que te diga la verdad?... El doctor será padrino de tu hermano y todo lo que querás pero no le tengo fe... ¿sabes?... Pa mí, un doctor que se deja manejar por la mujer, ¡no puede ser cosa buena che!
 – ¿Manejar por la mujer?... ¿El doctor?... ¡Pero sinó digo!... ¡Y después no han de querer que el mundo se concluya cualquier día!...
 – No... che... ¡sofrená!... Cada uno juja las cosas como las vé... Fijate sinó lo que pasó conmigo y lo verán... Dentro e cocheró a principios del mes pasado y el mismo día salimos pa la chacra, como le dicen a un casuchín que han alquilao allá atrás de Belgrano, cayendo por los zanjones de Savedra... Conforme llegamos, me dieron un brequesito 33 e morondanga, medio meztizo e jardinera y una yunta de mancarrones viejísimos... un bayito asmático y empacador y un tordillo cegatón con una pata a destiempo... ¡Habías de ver las guarniciones y los útiles de caballeriza!... Si aquello era de comedia. Che... pa rairse... parecía que alpropósito hubieran formao la colesión... (MOCHO, [s.d.], p.4).

Através da eleição de tipos marginais, Mocho tinha como objetivo provocar certo impacto nos setores mais tradicionais, como destaca Jitrik:

⁶⁸ Mella (2006, p. 581) resume as transformações sofridas pela sociedade argentina no final do século XIX, que giram em torno da modernização da imprensa argentina: “El último cuarto del siglo XIX se caracteriza por el predominio de una política que si bien contribuyó a organizar el país y a desarrollar su riqueza, no consideró suficientemente las consecuencias que tendría con respecto al complejo social, que en juego de las fuerzas internas evolucionó rápidamente y adquirió una fisionomía cambiante y problemática. La transformación propiciada por las minorías dirigentes e ilustradas tenía como base sobreponer la cultura de la ciudad a la del campo, atraer la inmigración masiva, introducir capitales extranjeros y desarrollar la instrucción pública. La realización de estas políticas económicas, sociales y culturales produjo tensiones, contradicciones y efectos no deseados, evidentes en los resultados que se verifican al final del período y convergen en las reacciones que se harán visibles alrededor de los años del Centenario”.

Desfilan por sus páginas tipos diversos que ora monologan ora son referidos en sus jergas, ladrones, hijas de familia, pequeños burgueses trepadores, corruptos de diversa categoría, arribistas, advenedizos, en una suerte de inventario de una realidad cuya multiplicidad debía sorprender a los porteños tradicionales, absortos frente a la rapidez con que emergían personajes inesperados de los que la pluma de Fray Mocho extraía rasgo risible (JITRIK, 2009, p. 155-156).

Segundo Mella, outros escritores argentinos, tais como Félix Lima⁶⁹, Juan José de Soiza Reilly e o Vizconde de Lascano Tegui, que também atuavam como jornalistas, registram o impacto causado pelas rápidas mudanças na cidade nesse período:

Están frente a un escenario, la ciudad, que se transforma aceleradamente, son actores y espectadores de esas mutaciones y, como tales, producen textos que en su conjunto articulan plurales discursos, versiones de una realidad multifacética, compleja y autónoma. Si bien son versiones, esos textos construyen sus propias realidades, es lo que se entiende por literatura, y cada elección es una interpretación que reconstituye el mundo referido (MELLA, 2006, p. 582).

2.2. As águas-fortes portenhas e o lunfardo: por uma linguagem popular

As águas-fortes portenhas reformulam alguns dos procedimentos dos relatos de costumes. Ambos os gêneros nascem do cruzamento entre literatura e jornalismo. Como os *costumbristas*, Arlt (1998, p. 115) registra os novos tipos sociais e as mudanças atravessadas pela sociedade moderna:

Para un ciego, de esos ciegos que tienen las orejas y los ojos bien abiertos inútilmente, nada hay para ver en Buenos Aires, pero, en cambio, ¡qué grandes, ¡qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. Tontos que son un poema de imbecilidad. Granujas que merecerían una estatua por buscavidas. Asaltantes que meditan sus trapacerías detrás del cristal turbio, siempre turbio, de una lechería.

Nesse vagar pelas ruas da capital, o escritor anota também as alterações e misturas que caracterizam a forma de falar do portenho de início do século XX, que passam a ser incorporadas ao vocabulário do próprio cronista, como enfatiza Saítta:

⁶⁹ Jitrik (2009, p. 156) sintetiza os principais traços da obra de Lima como segue: “Con agilidad, emplea los diálogos en los que surgen rasgos y aun caracteres, además de variadas formas discursivas, pero, más allá de la pretensión periodística de mostrar ‘toda’ la realidad, Lima selecciona los referentes que darían un efecto de verosimilitud en el cual, siendo realista, reside el humor, como vehículo apto para dar respuesta a la variedad humana y, en consecuencia, política y social con la que se entrama. Por otra parte, sus artículos ‘viajan’ por la ciudad, con una percepción de espacio que podemos leer como un lleno de significaciones, y sus barrios en los que descubre elementos propios, desde el olor a pescado frito en la Boca hasta la Quema o la vida ecuestre en el Bajo Belgrano. Cada barrio contribuye haciendo una interpretación de la ciudad que, vista como si fuera un gran cuadro, ya no tiene el carácter optimista que parecía el propio del Centenario, la ciudad monumental, acorde con el país monumental que cantaba Leopoldo Lugones en la célebre ‘Oda a los ganados y las mieses’”.

Como periodista moderno, Arlt sale de la redacción del diario y se desplaza por la ciudad; en calles, teatros, fiestas públicas o centros políticos, registra el surgimiento de nuevos tipos sociales, el aumento de los medios de transporte, la concentración de inmigrantes en ciertas zonas de la ciudad, la incorporación de tecnología en la vida cotidiana, las variaciones mínimas en el uso del idioma –que agrega, día a día, nuevas expresiones, nuevos giros lingüísticos, nuevas palabras–, y recupera las anécdotas que escucha mientras viaja en tranvía o que le transmiten en la mesa de algún bar. Lo percibido, lo escuchado, lo imaginado a lo largo de este deambular constante desencadenan la narración y conforman un sutil registro de los cambios y de los efectos de la modernización. En este sentido, la ciudad de Arlt aguafuertista –que difiere del escenario de sus novelas– celebra las luces de una Buenos Aires cosmopolita, bulliciosa y festiva, donde la mezcla de tipos sociales, la velocidad, el vértigo, el encuentro con lo desconocido, seducen y fascinan (SAÍTTA, 2009, p. 251-252).

O dialeto popular falado em Buenos Aires, que é parcialmente registrado pelo escritor em suas crônicas, é denominado *lunfardo*, sendo constituído por uma mescla de termos estrangeiros trazidos pelos imigrantes espanhóis, franceses, italianos etc., somado a gírias carcerárias. Gurgel Ribeiro (2013, p. 9) sintetiza essa origem no seu estudo sobre as águas-fortes:

[...] sua origem está vinculada aos ladrões, vagabundos e grupos marginais (*lunfa* significa ladrão), que o utilizavam como uma espécie de código. Estava presente nos bairros miseráveis, habitados por malandros, meretrizes, rufiões e imigrantes espanhóis, poloneses, turcos, italianos e franceses. Além disso, aparecia também nas conversas dos prostíbulos. Ora, os prostíbulos não eram frequentados somente por delinquentes, mas também por trabalhadores, por imigrantes. Dessa forma, o *lunfardo* foi gradualmente sendo incorporado à fala popular e cotidiana, deixando de ter um caráter marcadamente delitivo e de grupo. No entanto, seu uso em escritos ainda era uma relativa novidade naquela época.

Na crônica “El furbo” (*El Mundo*, 17 de agosto de 1928), Arlt (2017b, p. 51) faz menção aos seus estudos de “filologia lunfarda”, alegando que fora vítima de várias acusações ao apresentar as origens de algumas palavras do *lunfardo* em seus textos; dentre “as mais graves” estava a de que era um “solemne ‘macaneador [mentiroso]’”:

El autor de estas crónicas, cuando inició sus estudios de filología “lunfarda”, fue víctima de varias acusaciones, entre las que las más graves le sindicaban como un solemne “macaneador”. Sobre todo en la que se refería al origen de la palabra “berretín” que el infrascripto hacía derivar de la palabra italiana “berretto”, y la del “squenum” que desdoblaba de la “squena” o sea de la espalda en dialecto lombardo.

Ahora, el autor triunfante y magnificado por el sacrificio y el martirio a que lo sometieron sus detractores, aparece en la liza, como dicen los vates de Juegos Florales, en defensa de sus fueros de filólogo, y apadrinando la formidable y bronca frase de “furbo” que no hay malandrín que no tenga veinte veces al día en su boca blasfema.

Antes de apresentar o significado corrente da palavra “furbo”, o cronista remete à origem de tal termo na Itália, onde significava “astuto o sutil”: “Hoy Ulises no sería el astuto ni el sutil, sino que lo llamaríamos sintéticamente ‘un furbo’” (ARLT, 2017b, p. 52). Segundo o cronista, a palavra é originária das colinas do Lácio, sendo transmitida na Argentina por meio

de imigrantes que se estabeleceram nos bairros Boca e Barraca. Por fim, Arlt (2017b, p. 51-54) apresenta a concepção contemporânea do termo, seguida de exemplos de “furbo” portenhos:

[...] el furbo es el hombre que quebranta todas las leyes, sin peligro de que éstas se vuelvan contra él, el furbo es el joven vividor que después de haberos metido en un lío, o saqueado las escarcelas, os da unos palmetazos amistosos en la espalda y os invita a comer un “risotto”, todo entre carcajadas bonachonas y falsas promesas de amistad.

[...]

Quién es el “furbo”

En nuestra ciudad se reconoce como típico ejemplar del “furbo” el rematador por ocasiones, el corredor de ventas de casa a mensualidades, el comerciante que siempre falla y arregla el “asunto” en el “concordato”. Típicamente está encuadrado dentro del orden comercial, sus astucias engañosas se magnifican y ejercitan dentro del terreno de los negocios.

O escritor dedicou outras crônicas à definição de vocábulos do *lunfardo*, que seguem o estilo da crônica acima citada, tais como “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular” (*El Mundo*, 24 de agosto de 1928), em que define o termo “fiaca”, pertencente ao dialeto genovês, como “Desgano físico originado por la falta de alimentación momentánea. Deseo de no hacer nada. Languidez. Sopor. Deseos de dormir como los durmientes de Éfeso durante cinco y pico de años” (ARLT, 2017b, p. 56). E encerra o texto com a definição de “el fiacún”, contrapondo-o à expressão “tirarse a muerto”:

Aclaración. No debe confundirse este término con el de “tirarse a muerto”, pues tirarse a muerto supone premeditación de no hacer algo, mientras que la “fiaca” excluye toda premeditación, elemento constituyente de la alevosía según los juristas. De modo que el “fiacún” al negarse a trabajar no obra con premeditación, sino instintivamente, lo cual lo hace digno de todo respeto (ARLT, 2017b, p. 56).

Em 1930, Arlt publicou a crônica “El idioma de los argentinos”, na qual advogava em favor das contribuições do *lunfardo* à linguagem portenha, em contraposição à pureza do idioma defendido por alguns gramáticos, tais como Monner Sans:

El señor Monner Sans, en una entrevista concedida a un repórter de El Mercurio, de Chile, nos alacraña de la siguiente forma:

“En mi patria se nota una curiosa evolución. Allí, hoy nadie defiende a la Academia ni a su gramática. El idioma, en la Argentina, atraviesa por momentos críticos... La moda del ‘gauchesco’ pasó; pero ahora se cierne otra amenaza, está en formación el ‘lunfardo’, léxico de origen espurio, que se ha introducido en muchas capas sociales pero que sólo ha encontrado cultivadores en los barrios excéntricos de la capital argentina. Felizmente, se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos”.

¿Quiere usted dejarse de macanear? ¡Cómo son ustedes los gramáticos! Cuando yo he llegado al final de su reportaje, es decir, a esa frasecita: “Felizmente se realiza una obra depuradora en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos”, me he echado a reír de buenísima gana, porque me acordé que a esos “valores” ni la familia los lee, tan aburridores son (ARLT, 2017b, p. 156).

O cronista tece ainda um elogio aos jornalistas e escritores que enriqueceram o idioma argentino ao realizarem, como ele, um registro da linguagem popular:

Last Reason, Félix Lima, Fray Mocho y otros, han influido mucho más sobre nuestro idioma, que todos los macaneos filológicos y gramaticales de un señor Cejador y Frauca, Benot y toda la pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca, que lo único que hacen es revolver archivos y escribir memorias, que ni ustedes mismos, gramáticos insignes, se molestan en leer, porque tan aburridas son.

Este fenómeno nos demuestra hasta la saciedad lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos. Cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio, le dice: “te voy a dar un puntazo en la persiana”, es mucho más elocuente que si dijera: “voy a ubicar mi daga en su esternón”. Cuando un maleante exclama, al ver entrar a una pandilla de pesquisas: “¡los relojé de abanico!”, es mucho más gráfico que si dijera: “al socaire examiné a los corchetes” (ARLT, 2017b, p. 158-159).

Dessa forma, Arlt promoveu uma valorização da linguagem popular, mesclando o saber marginal com o culto, em defesa de uma literatura para o povo. Saítta (2009, p. 252) realça a importância desse movimento do autor para dar voz ao novo público em emergência:

Arlt eleva el idioma de la calle, esa lengua plebeya, a idioma nacional consolidando simultáneamente un lugar de enunciación dentro de las páginas de un diario y un lugar de enunciación, una entonación, dentro de la literatura argentina. No obstante, lo novedoso de sus notas periodísticas – y también de su literatura – reside en que Arlt combina esas voces de la calle con la exhibición constante de un saber literario, al que suma la apropiación de discursos ajenos a la literatura, esos “saberes del pobre” que incorporan el léxico de la química, la física, la geometría, las ciencias ocultas, el magnetismo, la teosofía, para representar una subjetividad, un paisaje, una acción.

Essa linguagem também era comumente falada no gênero dramático popular conhecido como “sainete”, cujo formato se aproxima ao do empregado em algumas águas-fortes que se assemelham a esquetes teatrais. Verdevoye (1980, p. 147-148) reafirma a possibilidade de tal influência na produção arltiana:

Roberto Arlt pudo asistir a las representaciones de *Babilonia*, por ejemplo, montada en 1925, de Armando Discépolo, que ostenta una verdadera torre de Babel de idiomas, con muestras de todas las hablas de Buenos Aires, incluyendo el español chapurreado por alemanes, franceses, italianos, gallegos. ¿Quién sabe si no fue al presenciar la exhibición del idioma hablado en Buenos Aires cuando se le ocurrió a Roberto Arlt sacar provecho de él, previa depuración necesaria para restituirle su autenticidad popular y prescindir del aspecto caricaturesco con el que se revestía en el escenario, para divertir a la gente?

O pesquisador destaca ainda que o emprego do lunfardo tanto na linguagem jornalística quanto na literária fez de Arlt um precursor de autores argentinos que retrataram o ambiente bonaerense, como Julio Cortázar, Ernesto Sábato e Manuel Puig, pois antes do autor das águas-fortes, nenhum escritor esteve “atento a restituir con propiedad el ambiente de clase

media y popular, desde el cual asesta sus protestas contra una sociedad que agobia al individuo” (VERDEVOYE, 1980, p. 149).

Além da recorrência de localismos, é perceptível a presença de erros sintáticos na escrita arltiana, especialmente, em algumas águas-fortes. Alguns desses deslizos podem ser considerados decorrentes da urgência da publicação, mas, para Verdevoye (1980, p. 137), em muitos casos eles são intencionais, e denotam a atitude desafiadora do autor diante da academia:

Esta actitud permite imaginar que en su manera incorrecta de escribir entraba a veces la intención de repudiar la rigidez académica para entregarse a la fantasía de la espontaneidad, acercarse más al lenguaje vulgar que a menudo sigue más bien un impulso vital que las reglas gramaticales.

Assim, o léxico empregado por Arlt, que inclui expressões e gírias populares, é de suma importância para a construção dos personagens portenhos que protagonizam esses textos e com os quais provoca identificação: os trabalhadores, os operários, os de classe baixa, os descendentes de imigrantes, que procuram um lugar na sociedade portenha em vias de modernização. Esse foi um dos principais motivos do “triunfo jornalístico” das águas-fortes, como apontou Onetti (2014, p. 8) em prólogo à edição espanhola de *El juguete rabioso*, de 1979:

El triunfo periodístico de las “*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, desilusiones 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.

3. ROBERTO ARLT, O CRONISTA: “ARTÍCULOS DE TESITURA PSICOAMOROSA”

Entre 1929 e 1932, duas temáticas se tornaram recorrentes nas águas-fortes: as relações amorosas entre homens e mulheres portenhos da classe média e, ainda dentro desse tópico, o impacto exercido pelo cinema sobre os costumes. Além das investigações psicológicas sobre ambos os sexos, encontram-se crônicas de Arlt que discutem o processo de criação de atores consagrados, tais como Charles Chaplin e Emil Jannings, e nas quais o escritor reflete sobre a própria atividade literária desse período, como veremos a seguir.

Os principais tópicos discutidos nos textos escritos em inícios dos anos trinta são antecipados em uma crônica de 1929, intitulada “*Primeras palabras para conquistar a la dama*” (ARLT, 1998, p. 307-310).

O motivo do “homem que vai à caça de mulher”⁷⁰ é o ponto de partida dessa *água-forte*, que usa como referente supostamente real uma carta enviada pelo tímido leitor “Reo Alegre”. Este escreve para o cronista de “labia mayúscula” a fim de solicitar conselhos para conquistar “ninfas”. A resposta redigida por Arlt consiste em uma espécie de paródia das cartas que os leitores enviavam para algumas colunas de jornais e de revistas da época solicitando conselhos amorosos.

O texto divide-se nos seguintes subtópicos: “No hay maestros”; “Lo que llamamos Gil”; e “¿Para qué hablar bien?”. No primeiro deles, o cronista explica que “no hay maestros en cuestiones de amor” (ARLT, 1998, p. 307), e utiliza para sustentar sua afirmação o exemplo da vida privada do escritor francês Henri Beyle, que escrevia sob o pseudônimo de “Stendhal” (ao longo da crônica Arlt cita o ensaio do autor homônimo, “De l’amour”, de 1822):

Querido Reo Alegre: Hubo un señor que se llamaba Beyle, y que firmaba con el seudónimo de Stendhal. Este señor Stendhal escribió maravillosas novelas. Incluso una *Psicología del Amor*. El que lo leía se decía: “Stendhal debe haberse pasado la vida al pie de las rejas; debe haber sido querido por mujeres del temperamento más distinto”... y Beyle, o Stendhal, querido amigo, era un hombre pálido y tímido que tartamudeaba en presencia de mujeres a quienes otros hombres se hubieran avergonzado de no conquistar a la segunda entrevista (ARLT, 1998, p. 307).

A crônica se converte, então, em uma espécie de paródia do texto do autor francês, em que Arlt apresenta a sua própria psicologia “ferina” do amor. Segundo ele, ao contrário do que o senso comum prega, as mulheres não são sentimentais, mas práticas. O amor não lhes interessa mais do que solucionar o seu “problema econômico” por meio do casamento. O “tipo

⁷⁰ A expressão foi empregada por Miriam Gárate (2017).

Gil” seria o candidato ideal para o casamento, pelo seu aspecto frágil, que denota submissão: “el rostro de ese hombre no ha sido trabajado nunca por la nerviosidad del esfuerzo mental. Cuerpos de treinta años con semblantes de bebés. Con ojos de corderito. Con labios de rosa” (ARLT, 1998, p. 308).

Portanto, as mulheres não estariam interessadas em “palabras bonitas”. Se o candidato corresponde às suas expectativas, basta que ele utilize “la desgastadísima frasecita de ‘¿Señorita me permite una palabra?’” (ARLT, 1998, p. 308).

O cronista compõe, assim, um *pseudotratado* em que investiga a complexidade da personalidade feminina em relação ao tema do amor, cujos traços revelam um “conjunto negativamente psicológico”:

La mujer tiene una antipatía instintiva por el hombre inteligente. Sabe que podrá engañarlo relativamente. Sabe (y en eso, sin que les hayan enseñado, son más advertidas que el hombre) que el individuo inteligente es su enemigo, que la sondeará tanto y tanto hasta que toda la apariencia de que está revestida se va a desmoronar, y de allí que una mujer, cuando se encuentra en presencia de un individuo que sospecha poco común, calla y lo observa. Su sistema es callar. El otro habla, se descubre; ella observa. ¿De qué manera se le puede destrozar el alma, dominarlo, hundirlo, moverlo como un fantoche?

Lucha endemoniada y curiosa.

Aquello que comenzó como un insignificante “programa”; la muchachita que de primera intención usted juzgó equivocadamente, despacio va desenvolviendo su carácter terrible, mostrando las uñas; y si usted es un imbécil, ella juega con su alma como el gato con el ratón.

Claro está que este juego fracasa con un individuo medianamente observador. Usted lentamente irá anotando las contradicciones, las mentiras pequeñas o grandes, acumulando pruebas que un día dan como resultado un conjunto negativamente psicológico y la mujer lo sabe. De allí que esas muchachas que por las calles vemos acompañadas de solemnes marmotas, no son tan tontas como creemos. No, amigo. Son vivísimas. Demasiado vivas, siempre que encuentren a un gilito, como dicen ellas (ARLT, 1998, p. 309).

Na crônica arltiana, a visão idealizada da mulher, típica do romantismo, cede lugar a um olhar misógino e à ênfase na dimensão pragmática, calculada, da relação entre ambos os sexos. Esse pragmatismo e cálculo se expressam, fundamentalmente, na temática econômica e no caráter contratual do matrimônio.

O mistério que, na tradição literária, cercaria a figura feminina esconde, para o autor, um “carácter terrible”. A mulher cala para estudar melhor o oponente e, consequentemente, subjuga-lo; ela observa como estratégia orientada à manipulação.

Em fins da década de vinte e inícios dos anos trinta na capital argentina, o ideal do “amor romântico” foi substituído pelos jogos de dominação entre os sexos, que eram associados à metáfora da perversidade com que o “gato brinca com o rato” e ao “mercado do casamento”, o que será analisado com mais detalhes em outros textos.

Não há espaço para o cortejo romântico em uma sociedade em que as relações amorosas são “marcadas” pelos interesses financeiros. Por isso, o cronista conclui aconselhando o leitor a não se preocupar com o teor das palavras dirigidas à sua pretendente, mas com a forma com que se porta diante dela: “Cuando se acerque a una mujer, hágase bien el zonzó. Todas le llevarán el apunte. Se lo jura su afectísimo y S.S.” (ARLT, 1998, p. 310).

Entretanto, o tipo “homem que deseja impressionar as mulheres” não é o que predomina nas crônicas arltianas. Dentre os mais recorrentes encontram-se os “homens que fogem do casamento”. Esse grupo se subdivide entre o tipo “Bonafide”, que encarna a personagem do “noivo eterno” (“Del que no se casa”) e o tipo “solteirão inveterado”, que, fiel às suas convicções, recusa-se a oficializar qualquer compromisso (“Soliloquio del solterón”).

Nesses dois textos, o escritor recorre a estratégias típicas da ficção para analisar a psicologia masculina e retomar os motivos ligados ao casamento, utilizando-se da narração em primeira pessoa, que se concretiza por meio do formato do monólogo⁷¹. A personagem de “Del que no se casa”, por exemplo, narra as estratégias que empregou para prolongar seu noivado, de forma bem-sucedida, por oito anos (ARLT, 1998, p. 149-151).

Além do motivo do “homem que foge do casamento”⁷², o texto apresenta outro tema recorrente da cronística arltiana: “noivos que não se conhecem antes de se casar”. Tal argumento é utilizado pelo cínico narrador para justificar a procrastinação: “uno antes de casarse ‘debe conocerse’ o conocer al otro, mejor dicho, que el conocerse uno no tiene importancia, y conocer al otro, para embromarlo, sí vale” (ARLT, 1998, p. 149).

O texto traz, também, personagens femininas recorrentes, tais como a “aspirante a futura sogra”, que apresenta um temperamento hostil com relação ao “futuro genro” e exerce

⁷¹ Entre 1930 e 1931, o cronista recorre repetidas vezes às formas “monólogo” e “solilóquio” para dar voz aos personagens de suas crônicas: “Monólogo de un cesante que nunca tuvo empleo” (*El Mundo*, 16 de setembro de 1930); “Monólogo del que espera la cesantía”; “Monólogo del armero arruinado” (*El Mundo*, 18 de setembro de 1930); “Monólogo del almacenero contento” (*El Mundo*, 19 de setembro de 1930); “Soliloquio de un malandrino” (*El Mundo*, 22 de setembro de 1930); “Monólogo del tira desorientado” (*El Mundo*, 29 de setembro de 1930); “Monólogo del ordenanza ministerial” (*El Mundo*, 30 de setembro de 1930); “Del que no se casa” (*El Mundo*, 2 de outubro de 1930); “Pensamientos de un comisario de la causa” (*El Mundo*, 7 de outubro de 1930); “Soliloquio del usurero” (*El Mundo*, 10 de outubro de 1930); “Soliloquio del empleado nacional” (*El Mundo*, 17 de abril de 1931); e “Soliloquio del solterón” (*El Mundo*, 8 de junho de 1931). A aparição desses monólogos e solilóquios coincide com o início da carreira de dramaturgo de Roberto Arlt, cuja primeira peça, “El humillado”, adaptada a partir de um capítulo de *Los siete locos*, estreou em 1930.

⁷² No ano seguinte, Arlt dedica uma crônica à análise psicológica do tipo “noivo que posterga o matrimônio por um tempo indeterminado”, concedendo-lhe a alcunha de “el Calientasillas”: “El calientasillas mantiene en las líneas de su semblante la expresión displicente del hombre que ya no tiene nada que decir y que permanece en la sala con la misma murria con que se encontraría en un café billardero. Cuando aparta la vista de sus calcetines, la detiene en los retratos de familia que ornamentan la sala. Se conoce de memoria los rasgos de ambos daguerrotipos ampliados. Evita la mirada de la madre de su novia, una buena señora (las hay también buenas)” (ARLT, 1998, p. 332).

uma vigilância excessiva sobre os noivos – “para ver lo que no le importa tiene una mirada agudísima” (ARLT, 1998, p. 149) – e a noiva que, em contraposição à sogra, porta-se de forma condescendente. Para o narrador, ambas as estratégias não são opostas, mas complementares, pois visam ao mesmo objetivo: conduzi-lo ao altar. O narrador compara o “futuro genro”, ainda, à personagem cinematográfica emblemática criada por Charles Chaplin, o “Carlitos”, que seria produto do cruzamento desses dois olhares contrastantes: “Él estaría en un banquito, la suegra por un lado lo miraba con fobia, por el otro la novia con pasión y nació Charles, el de la dolorosa sonrisa torcida” (ARLT, 1998, p. 149-150).

Ainda sobre a psicologia da sogra, o narrador alega que esta se encontra em “su peor fase durante el noviazgo”: “Mi futura suegra escupía veneno. Sus ímpetus llevaban un ritmo mental sumamente curioso, pues oscilaban entre el homicidio compuesto y el asesinato triple” (ARLT, 1998, p. 150). Em contrapartida, para ele, essa seria a melhor fase da noiva, que revelaria seu temperamento dúbio após o casamento: “cuando son novias, las mujeres pasan por un fenómeno curioso, aceptan todos los razonamientos; cuando se casan el fenómeno se invierte, somos los hombres los que tenemos que aceptar sus razonamientos” (p. 150).

O tipo “que não [se] casa”, da crônica acima mencionada, adia o matrimônio primeiramente estabelecendo como critério prévio a necessidade de um emprego fixo; logo em seguida, a necessidade de um salário melhor, para que se realize uma grande festa. Por fim, ao obter o último aumento estipulado, o cínico noivo deseja esquivar-se do compromisso utilizando como pretexto a instabilidade provocada pelo golpe de 1930:

— No, señora, no me caso. Esperemos que el gobierno convoque a elección y a que resuelva si se reforma la Constitución o no. Una vez que el Congreso esté constituido y que todas las instituciones marchen como deben yo no pondré ningún inconveniente al cumplimiento de mis compromisos. Pero hasta tanto el Gobierno provisional no entregue el poder al Pueblo Soberano, yo tampoco entregaré mi libertad. Además que pueden dejarme cesante (ARLT, 1998, p. 151).

Assim, o texto, escrito sob um tom cômico e até leve, se comparado a outras crônicas posteriores, traz a perspectiva de uma personagem masculina sobre o casamento. Para esse noivo, assumir tal compromisso representa o fim de sua liberdade; em contrapartida, para a noiva, demarcaria a inversão da posição de submissão inicial e o início da dominação sobre o cônjuge.

O narrador de “Soliloquio del solterón” (ARLT, 1998, p. 50-52) caracteriza-se, como o anterior, pelo cinismo e pela aversão aos compromissos conjugais. Entretanto, este rompeu rapidamente com todas as noivas que teve, ao perceber que elas se interessavam mais pelo “casamento” do que pelo pretendente em si.

Ele se autodenomina um legítimo “homem honesto”. Tal honestidade é simbolizada pela dimensão de sua cama, que é estreita, “Mi camita es honesta, de una plaza y gracias”, em contraposição à cama “larga” em que se deitam os homens casados (ARLT, 1998, p. 50). Tal imagem será retomada tanto na ficção, quanto em outras crônicas. Para ele, a solidão é que garante a sua honestidade, e a sua desilusão se reflete na desilusão com relação à humanidade em geral, não dizendo respeito apenas às mulheres:

Trabajo lo indispensable para vivir, sin tener que gorrear a nadie, y soy pacífico, tímido y solitario. No creo en los hombres, y menos en las mujeres, mas esta convicción no me impide buscar a veces el trato de ellas, porque la experiencia se afina en su roce, y además no hay mujer, por mala que sea, que no nos haga indirectamente algún bien (ARLT, 1998, p. 50).

A atração erótica pela mulher é descrita a partir de uma perspectiva mais crua do sexo:

Entonces me hago escrupulosamente el nudo de la corbata y salgo a la calle, y miro amorosamente las curvas de mujeres. Y doy gracias a Dios por haber fabricado un bicho tal⁷³ lindo, que con su sola presencia nos entenece los sentidos y nos hace olvidar todo lo que hemos aprendido a costa del dolor (ARLT, 1998, p. 51).

Assim, a mulher somente é retratada sob um viés positivo no texto enquanto objeto sexual masculino. Ironicamente, o narrador-protagonista admite respeitar o “sentido de independência” das “muchachitas que se ganan la vida”, com as quais se identifica, afirmando que “es el sentido interior que rige mi vida” (ARLT, 1998, p. 50).

A ambiguidade da personalidade do narrador é expressa também pelos antagonismos de sua linguagem: afirma ser tímido, mas se expressa de forma extremamente direta e faz uso de um vocabulário vulgar para se referir à mulher e ao ato sexual; autocaracterizando-se como alguém que é “dulcemente egoísta” e cínico:

Personas que me conocen poco dicen que soy un cínico; en verdad, soy un hombre tímido y tranquilo, que en vez de atenerse a las apariencias busca la verdad, porque la verdad puede ser la única guía del vivir honrado (ARLT, 1998, p. 51).

Assim, a “verdade” e “a honradez” são, para ele, incompatíveis com o estilo de vida que caracteriza as “pessoas casadas”: “al final descubrí que ellos [gente que ha tratado de convencerme de que formara un hogar] serían muy felices si pudieran no tener hogar” (ARLT, 1998, p. 51). Na crônica, o valor da “honestidade” aparece associado também à “limpeza”, masculina e feminina:

Tener el cuerpo limpio me parece que es el comienzo de la higiene mental.
[...]

⁷³ Na edição de crônicas da editora Losada, de 1998, consta “tal”, ao invés da forma correta da palavra em espanhol, que seria “tan”.

Más me gustan todavía las mujeres que no se pintan. Las que se lavan la cara, y con el cabello húmedo, salen a la calle, dando una sensación de limpieza interior y exterior que haría que uno, sin escrúpulos de ninguna clase, les besara encantado los pies (ARLT, 1998, p. 51).

A referência à importância da limpeza e da beleza é retomada ao final do texto, em que o narrador afirma que deseja deixar como único rastro pela vida suas cinzas:

No tengo parientes, y como respeto la belleza y detesto la descomposición, me he inscripto en la sociedad de cremaciones para que el día que yo muera el fuego me consuma y quede de mí, como único rastro de mi limpio paso sobre la tierra, unas puras cenizas (ARLT, 1998, p. 52).

O tom empregado pelo narrador desse texto torna-se mais ácido do que o do monólogo anterior, pela ausência de situações cômicas. A personagem emprega uma linguagem direta e se utiliza de termos vulgares para realizar a crítica à hipocrisia social. E se volta para temas considerados tabus para a sociedade da época. Constroem-se também imagens polêmicas, tais como o “elogio à prostituição” e a reprodução de comportamentos masculinos misóginos, mesmo que para sustentar outros argumentos, tais como a defesa da independência financeira feminina e da “transparência” nos relacionamentos. Para a época, tais construções eram inovadoras, especialmente em um veículo de acesso popular como o jornal, sendo esse o possível motivo pelo qual o cronista recorre à ficção para dispor da liberdade de ousar na linguagem e de construir as imagens polêmicas apresentadas na narrativa.

Na crônica “Se casa... ¡o lo mato!”, Arlt (1998, p. 321-323) também toma como ponto de partida o motivo “homem que foge do casamento”, para discutir as temáticas “casamento é um negócio” e divórcio. O cronista inicia o texto com uma referência a uma notícia que havia sido publicada no jornal *El Mundo*:

El Mundo de ayer, reprodujo en la cuarta página un fallo en que la Cámara Civil Primera anuló un matrimonio llevado a cabo en el Registro Civil de la sección 19 entre el doctor J. C. C. y la señorita C. D. por imposición de un hermano de la novia, quien con continuas amenazas de muerte, obligó a su futuro cuñado a casarse. El doctor Vedia y Mitre, a cargo del juzgado en lo Civil, acordó la nulidad del casamiento, confirmándolo ahora la Cámara Primera.

Hace cuatro días yo, en esta misma sección decía que el problema del casamiento era un negocio de vida o muerte para ciertas mujeres auxiliadas en dichos trámites por su familia y utilizando diversas clases de expedientes morales e inmorales de los cuales hay uno que hasta la fecha yo no había tenido cuenta (ARLT, 1998, p. 321).

A notícia à qual o cronista se refere foi publicada em 7 de agosto de 1931, trazendo como título: “Declarose nulo un matrimonio que se realizó bajo amenaza de muerte”, seguido das palavras utilizadas pela noiva para pressionar o noivo: “Nos casamos hoy, o esta noche nos

velan” (DECLAROSE, 1931)⁷⁴. De acordo com a reportagem, o noivo em questão tentou postergar o casamento, alegando indisposição da namorada. Por não ser a primeira vez que aquele cancelava a cerimônia, a noiva e o seu irmão ameaçaram matá-lo, caso não comparecesse à igreja no dia marcado. Devido às constantes pressões de seu cunhado, que o intimidava com um revólver, o noivo decidiu se casar, mas logo após a celebração da cerimônia, fugiu e se dirigiu imediatamente ao juiz, a fim de solicitar a anulação do casamento. Segundo a defesa da noiva, esta decidira coagir o pretendente por se encontrar em um “estado pouco lúcido”, decorrente da longa espera para se casar e também por medo de que a cerimônia fosse postergada novamente.

Como na notícia, o envolvimento da família na “trama” para “capturar um marido para a filha” é um tema recorrente nas crônicas arltianas e repercutiu no conto “Noche terrible”, que também abordava as pressões familiares sobre um noivo para que este se casasse rapidamente. Entretanto, esse texto trazia como novidade a banalização do divórcio pelas mulheres, que saem “lucrando” não apenas com o casamento, mas também, se este não der certo, por passarem a receber uma pensão de alimentos, como alertara um advogado que supostamente escrevera para o cronista denunciando tal estratégia feminina:

Posiblemente usted ignore que muchas mujeres desean casarse aunque sepan que no se entenderán con su cónyuge, por un detalle económico importantísimo y que usted, hasta la fecha, no ha mencionado jamás en sus notas: es la pensión por alimentos.

Por mi estudio han pasado infinidad de mujercitas planteándome el caso de separación con sus respectivos esposos. A ninguna de ellas le interesaba en absoluto el problema sentimental de la separación, lo que deseaban era que los resortes de la ley se movieran de tal forma, que obligaran a la parte a contribuir con un mensual...es decir, con una pensión. De más está decir que el negocio no les resulta malo. Usted debe ocuparse de él, pues supongo que si hasta la fecha no lo ha hecho, ha sido por desconocer este detalle, del cual, nosotros los abogados, estamos hartos de tratar en nuestras consultas (ARLT, 1998, p. 321-322).

No texto, o cronista retoma questões como a frieza e praticidade das mulheres, capazes de “lucrarem”, mesmo com o que ele considera um mau negócio, além de reforçar a questão da educação para o casamento, ao reproduzir um trecho do diálogo entre uma de suas leitoras, “Claudine”, suas amigas, “Kika” e “Bibi”, e a mãe delas, “Señora”:

“SEÑORA. – Haceme caso, Claudine: a los hombres hay que tratarlos con mano dura. El tiempo de la capa y la espada ya pasó. “Contigo pan y cebolla” es un recuerdo. Hay que contemplar el lado práctico de las cosas y si hay un candidato que te gusta, empleá todas sus baterías ¡y fuegos sin cuartel! Hasta que lo consigas. Hijita, si no lo hacés vos, lo hará otra.

⁷⁴ O cronista retoma as siglas dos nomes dos protagonistas que constam na notícia original, mas informa erroneamente que a notícia, que data do dia anterior ao seu texto, havia sido publicada quatro dias antes.

KIKA. – Si lo tratás sinceramente, con confianza y serenidad, te pasará lo que en los remates: otra que lo quiera y ofrezca más se lo va a llevar. Convencete: son todos iguales.

BIBI. – Y no le pidas que fijen fecha ¡y verás lo que te pasa! Hablarán con vos el tiempo que quieran... y luego, si te he visto no me acuerdo...

KIKA. – Y de lo que diste pensando atraparlo tampoco se acordarán... (ARLT, 1998, p. 322).

Arlt conclui que, de qualquer forma, o noivo era apresentado como o único que arcava com os prejuízos na transação do matrimônio:

Imágínesse usted, por ejemplo, que usted es novio de una Bibi o una Kika. Si usted queda clasificado por la familia como ciudadano “bonafide” le abrirán las puertas de su casa de par en par, le sonreirán amablemente y cuando usted se vaya, se reirán a carcajadas felicitándose entre ambas del idiota que han pescado. Si usted se casa y quiere separarse, tendrá que “formar” con la pensión judicial. Y entre vivir solo como un vizcachón en su cueva, terminará por apechugar con las “incompatibilidades de carácter” y convertirse en uno de los tantos infelices que por dentro llevan un drama que nadie barrunta (ARLT, 1998, p. 323).

Segundo Arlt (1998, p. 323), Claudine o aconselha, portanto, a continuar sua campanha, fazendo menção à popularidade das águas-fortes, mesmo entre as mulheres ansiosas por casar: “Siga adelante. Usted ha encontrado un tema magnífico. Las señoras con hijas casaderas le tienen rabia; pero lo primero que hacen a la mañana es leer su nota, con rabia y todo”.

Eram comuns, nos jornais da época, seções em que se davam conselhos amorosos para mulheres. Arlt parece fazer o mesmo em algumas crônicas, mas inverte a situação, ao alertar os homens dos interesses “românticos” femininos, ao invés de dar a elas conselhos amorosos. Esse é o motivo pelo qual Mamá Justa, que é o pseudônimo da responsável pela seção “Charlas Sociales”, redigiu uma nota direcionada a Arlt, intitulada “La caza del novio”. Nesse texto, publicado em 13 de agosto de 1931, a autora defendeu o “amor” entre os jovens casais e as atitudes das futuras sogras que ajudam as filhas na caça por um marido, assim como acusou Arlt de ressentido, afirmando que seus comentários deveriam ser decorrentes de alguma decepção amorosa. Para ela, Arlt teria sido vítima de alguma “emboscada amorosa”:

[...] mientras la humanidad exista, habrá siempre enamorados y siempre, las buenas mamás se empeñarán más de lo necesario, en no dejar escapar la presa. Casi estaría por decirte, hijita, que el propio autor de esos comentarios tan sabrosos es una víctima de alguna celada sentimental. No de otra manera se puede lograr un realismo tal a esas escenas de sainete que él describe (JUSTA, 1931b, p. 11).

Mamá Justa (1931b, p. 11) afirmou ainda que o casamento é “una trampa”, mas só para os casados.

As notas da seção “Charlas Sociales” eram voltadas para o público feminino. Nela encontravam-se conselhos de boa conduta para as mulheres, tais como serem submissas, pacientes e esperarem as decisões masculinas em questões amorosas. Em texto de 20 de julho de 1931, publicado na coluna “Consejos a mi nieta”, por exemplo, a autora critica as mulheres “ultramodernas” – que cedem aos desejos masculinos – e ensina as jovens a se preservarem antes do casamento, para não perderem os futuros pretendentes:

Nieta de la fácil sonrisa y de la expresión suelta modera tus impulsos juveniles; muéstrate recatada y contén hasta donde te sea posible el torrente de vida que asoma a tus ojos cuando estás frente a tu novio.

Porque si ahora, en pleno ensueño, no aciertas a ocultar lo mejor que hay en ti ¿qué dejas para luego cuando la realidad te alcance? No te prodigues niña, que va en tu daño. Deja que él sienta el arañazo continuo de la inquietud, que eso es amor. No le abras del todo tu espíritu, para que él lo vaya adivinando poco a poco y sepa de este modo los muchos quilates que te atesora. Y muéstrase siempre y en todo momento femenina, que en esta sola virtud reside el encanto de la mujer. Ni hagas alarde de ser una “eximia volante”, ni muestres predilección por el cigarrillo, que estos atributos son aquellos que los hombres prefieren en las mujeres de los otros.

Exalta su pasión con tus propios encantos, que los tienes a raudales en tu espíritu, y piensa que si te quiere de veras, tus leves defectos de chicuela por momentos “frivolina”, no pesarán en el balance que cada noche, al acostarse, él hará respecto a ti. Muestra, eso si, que tienes personalidad; que hay armonía entre lo que ve y lo que no ve.

Pero siempre y en todo momento, guarda para ti sola el tesoro que estalla en tu charla inagotable, en tu carácter expansivo, en la rápida familiaridad que acuerdas y que tanto mal ha podido hacerte.

No te prodigues. Si llega tarde mi consejo, modérate; las criaturas ultramodernas, no forman parte de las predilectas de los hombres que se inspiran en la santa intención de elegir la compañera, con la que juntos han de atravesar la vida.

Quiere a tu novio tiernamente, con la sagrada unción que se pode en el mejor ensueño; pero no se lo demuestres con frecuencia, porque el hombre, que es muy vanidoso, llega a creer, por anticipado que es ya “dueño y señor...”.

¡No te prodigues, nieta mía, que va en tu daño! (JUSTA, 1931b, p. 11).

No jornal *El Mundo* (1931, 9 de maio, p. 18), havia outra seção destinada a interesses femininos, denominada “La Mujer y el Hogar”, que trazia como *slogan* a seguinte frase: “En esta página se tratarán diariamente de temas de interés para el hogar, para la mujer y el niño. Reseñas de la moda, conocimientos útiles y todo lo que se relacione con las tareas domésticas”. Tratava-se de uma página conservadora, em que Lady Rose dava conselhos para as mulheres se comportarem de forma submissa, a fim de manter a paz doméstica. Para as mulheres casadas, algumas dessas dicas eram dadas em forma de um calendário semanal, chamado de “Calendario semanal para conseguir la felicidad conyugal” (ROSE, 1931, p. 12)⁷⁵.

⁷⁵ A título de curiosidade, transcrevemos a seguir o “Calendario semanal para conservar la felicidad conyugal” publicado em 5 de junho de 1931, que traz os seguintes conselhos: “LUNES: Para él. – El hombre que quiere ser feliz con su mujer deberá ser demostrativo, usar con frecuencia palabras cariñosas y no rezongos./ Para ella. – Es mejor tener orgullo en el marido que en la casa. No olvides al primero por atender demasiado a la segunda.// MARTES: Para él. – En realidad, ella tiene demasiado que hacer para ocupar su tiempo en estar oyendo todas tus

Já na seção “Correspondencia”, forneciam-se, dentre outras dicas para mulheres, conselhos amorosos às jovens. É o caso de um conselho de “Alma sensible” para as leitoras que estavam apaixonadas, mas não sabiam se o seu amor era correspondido:

Alma sensible – Yo creo que lo mejor que puede hacer es dejar correr el tiempo, porque sólo así podrá saber si ese joven tiene empeño en tratarla. A usted no le corresponde tomar otra actitud, y lo único que le queda es esperar los acontecimientos (*El Mundo*, 4 de agosto de 1931, p. 18).

Era comum os leitores escreverem para seções de jornal pedindo conselhos amorosos, conforme mencionado, sendo também usual a publicação de opiniões de leitores sobre os artigos de seções. Para satirizar esse tipo de correspondência, o escritor publicou a irônica crônica “Me escriben simpatizantas⁷⁶” (ARLT, 1998, p. 312-315). O texto é composto por fragmentos de cartas de supostas leitoras que escreveram para o cronista, a fim de comunicar seu descontentamento com a campanha arltiana para alertar os jovens contra o casamento. Arlt (1998, p. 312-313) afirma ter selecionado as correspondências que revelam humorismo, pois, para ele, “nada hay más agradable que una chica haciendo chistes de buena ley”:

Refiriéndose a los novios, me dice la misma:

“¿Cree usted realmente que es especulación si una muchacha solicita fecha para el casamiento? No, usted bien sabe que a muchos hombres les agrada la profesión de novios y si la niña no es algo enérgica, nunca se acuerdan de casarse. Sea algo más condescendiente como nosotras, para que en mi próxima le pueda decir “Es usted simpático”. Una vieja solterona.

COMENTARIO

En realidad, señorita Vieja solterona, yo soy muy simpático. Si usted llega a comunicarme tal noticia por carta, no me producirá ninguna sorpresa, sino que me diré: He aquí que otra persona que coincide con el hecho de juzgarme un encanto.

Dentre os textos, há também ameaças de leitoras insatisfeitas com a influência que os artigos de Arlt tinham exercido sobre o público masculino:

protestas./ Para ella. – Muy cariñoso puede demostrarse con el gato, pero o creas que le hace gracia verlo ocupar su sillón cuando él lo necesita.//MIERCOLES: Para él. – Ella te dió esa carta y te recomendó que la echaras al correo, pero tú la tienes aun acariciándola en el bolsillo interior de tu saco./ Para ella. – Cuando te diga que no ve nada mal en ese vestido que has usado ya hace tres años, guárdate de contestarle porque sino puede traerte un grave disgusto.// JUEVES: Para él. – Una buena esposa es un obsequio de Dios y la obra de un buen marido./ Para ella. – El saber callar no es señal de debilidad de carácter, sino de una fuerza de voluntad muy grande. El ceder cuesta más a veces que el pelear.// VIERNES: Para él. – Le das cuando entras a casa una palmada al perro, una caricia al gato, un silbido al canario, ¿qué tienes para ella?/ Para ella. – Tenerle confianza es el mejor medio de conquistar su afecto. Empieza hoy a conquistarlo.// SABADO: Para él. – La farsantería es el defecto que más enfurece a una mujer sensata. ¡Cuidado! Para ella. – No invites a tomar el té a los tuyos con frecuencia y te moleste si vienen alguna vez aquellos cercanos a él.// DOMINGO: Para ambos. – Ten más confianza y no veas sombras. La mitad de lo malo que pasa en la vida es debido a lo que pueda suceder y no a lo que realmente sucede” (ROSE, 1931, p. 12).

⁷⁶ Na edição de crônicas da editora Losada, de 1998, consta “simpatizantas”, mas a grafia correta da palavra em espanhol é “simpatizantes”.

“Estimado Arlt: Permití que te dé un consejo: abandoná esa campaña que estás haciendo para abrirle los ojos a los pocos zonzos que quedan para el casorio. Vas mal, corazón... volvéte que te conviene. Desde tu primera publicación, un grupo de ofendidas, nos hemos unido en un solo grito de protesta, y a estas horas, no somos pocas las que quisiéramos tenerte entre nuestras afiladas uñas, para jugar contigo como si fueras un ratonazo. Vas mal, corazón... volvéte. Hay entre las nuestras una ex futura suegra, que sólo al nombrarte vomita serpientes venenosas. También, la compadezco: tenía lo más bien agarrado a un pobrecito para meterlo al R. C., cuando el tipo lee tu mallada nota, despierta del sueño en que lo tenían sumido las atenciones de la suegra y los arrumacos de la niña y, pese a las amenazas de una y a los ataques o nervios de la otra, desapareció sin dejar rastros. Yo que te admiro y que te respeto (mirá si te admiro, que escribo en papel elegante en vez de hacerlo en el de estraza como debiera) te digo nuevamente: Vas mal, corazón... volvéte⁷⁷ que te conviene”. Una pistolera de Boedo (ARLT, 1998, p. 313).

Os pseudônimos atribuídos por Arlt às leitoras apresentam um caráter cômico e remetem aos codinomes designados pelos jornalistas aos remetentes. Essa crônica pode ser vista, também, como uma forma de o escritor divulgar o próprio trabalho, já que afirmava receber “numerosas cartas de leitoras”, mesmo que insatisfeitas.

A crônica “Pase nomás, joven...” (ARLT, 1998, p. 326-329) põe em termos dramáticos uma trama também ligada ao casamento, em que o motivo principal era “a mulher que vai à caça de marido”, ou, mais especificamente, “a sogra que vai à caça de marido para a filha”. O texto aborda também o tema “o casamento é uma transação econômica”. Os personagens que “atuam” nessa espécie de esboço para uma peça dramática são denominados de a “presunta suegra” [presumida sogra] e o “presunto damnificado” [presumido danificado]. Ambos discutiam a negociação da “mercadería”, que era “una chica de diecisiete años modelo standard” (ARLT, 1998, p. 326). Tal qual um produto fabricado em larga escala, a jovem, que a mãe tratava, ambigualmente, por “la nena”, era dita “igual a las cien mil chicas de la ciudad” (p. 327).

O texto mescla elementos narrativos com elementos dramáticos e começa com a marcação do cenário, à maneira teatral, logo na primeira frase. Trata-se, entretanto, de um tipo de marcação, digamos, cínico-jocosa, que enumera espaços heterogêneos e acaba se autodiluindo, já que o marco pode ser qualquer um:

El marco puede ser el salón donde se lleva a cabo un velorio, un bautismo, un baile, un concierto, un homicidio simple o compuesto, un zaguán o un balcón; el marco puede ser cualquier cosa; y no importa (ARLT, 1998, p. 326).

⁷⁷ Na edição de crônicas da editora Losada, de 1998, “volvete” não está acentuado.

Há a presença também de microrrubricas subjetivas, escritas entre parênteses, para caracterizar os estados emocionais e o tom dos diálogos e das falas das personagens: “La vieja” para designar a sogra; “El ‘bonafide’”⁷⁸, o noivo; e “La nena”, a noiva.

Após a apresentação dos possíveis cenários, as personagens são descritas por meio de metáforas relacionadas à gastronomia. A sogra é associada a temperos, já que tentará, ao longo do texto, “temperar” o noivo da filha ao seu modo, ou seja, persuadi-lo a oficializar o casamento. O “presumido danificado”, segundo o cronista, apesar de possuir uma “cara de molho ao sugo”, não é inexperiente tal qual um “gil”:

Diálogo entre presunta suegra y el presunto damnificado. La mercadería, o sea la hija en estado de merecer, está ausente. La presunta suegra tiene en las arrugas del semblante disuelta la suficiente dosis de miel, vinagre, sal y pimienta, según sea indispensable. La propietaria de la mercadería inyecta o espolvorea en su sonrisa la miel, el vinagre, la sal o la pimienta. El ciudadano, cara de “bonafide” al “sugo”. Es otario, pero como todos los otarios, tiene sus cascabeles de vivo (ARLT, 1998, p. 326).

O diálogo entre a “presunta suegra” e “el ‘bonafide’” é repleto de comentários ambíguos e sarcásticos de ambos os lados. O cinismo das personagens é reforçado pelas indicações de falas das rubricas. Ambos fazem um jogo duplo, em que tentam manipular um ao outro.

Como exemplos de tais indicações, apresentam-se os fragmentos a seguir, nos quais as rubricas estão destacadas em negrito. Após a “presunta suegra” anunciar os dotes da filha como os de uma esposa perfeita, que “Sirve tanto para un barrido como para un fregado”, “el ‘bonafide’” comenta “– ¡Ah! Lo que es yo, de casarme, sólo elegiré una mujercita así...” (ARLT, 1998, p. 327). Aproveitando tal comentário, a “candidata a sogra” acrescenta com “suposta” amabilidade, que é reforçada pela indicação das rubricas: “**LA VIEJA (Volcando un chorro de miel en la sonrisa)**. – ¡Ah! Si todos los jóvenes fueran como usted. ¡Pero la ‘Jobentú’ de hoy está perdida!”; e complementa: “– A usted lo que le conviene, es regularizar su situación” (p. 327). Diante das recusas do noivo em aceitar seus empréstimos e favores para agilizar o casamento, a mãe lança mão de outras formas “doces” de pressionar o jovem, enfatizadas pela informação entre parênteses: “**LA VIEJA (Otro chorro de miel en la sonrisa)**. – Yo, lo que quiero es que mi hija se case con un hombre bueno. El otro día no más un ‘doctor’ andaba dando vueltas por aquí. Pero yo le dije a mi nena: ‘Hijita, hace tu voluntad’” (p. 327).

As rubricas que antecedem algumas falas do noivo também são utilizadas para evidenciar a ambiguidade de seu comportamento, especialmente nos momentos em que tenta

⁷⁸ No texto original a palavra *bonafide* é grafada entre aspas, enquanto na crônica editada por Losada, em 1998, esse termo é empregado ora entre aspas, ora sem.

se esquivar das cobranças de “LA VIEJA”. Esta alega que a filha “Podría estar casada veinte veces, si quisiera”, ao que o jovem responde: “EL ‘BONAFIDE’ (**tirándose un lance de agudeza**). – Es que es muy joven todavía...” (ARLT, 1998, p. 328). A adulação é outra estratégia destacada através desse recurso dramático: “EL ‘BONAFIDE’ (**haciendo el papel de zalamero**). – Una madre como usted no todas pueden jactarse de tenerla” (p. 328). No diálogo final, a rubrica destaca a dualidade da “nena”, que atua em sintonia com a descarada mãe:

LA VIEJA. – Andá a tomar el té, querida, Quiere pasar? Nos va a acompañar... ¿no?
 EL BONAFIDE. – Pero...
 LA VIEJA (**descaro a enésima potencia**). – Ninguna molestia. Vaya... Una taza de té...
 LA NENA. – Pase... (**respirando violentamente y mirándolo al damnificado**).
 – ¡Qué contenta estoy! (ARLT, 1998, p. 329)

O diálogo entre o namorado e a mãe de “la nena” atinge o seu momento crucial quando a discussão se volta ao principal atrativo da mercadoria: a virgindade, sobre a qual ambos parecem atingir um consenso:

LA VIEJA. – Eso sí. Noviazgos largos no los tolero. Mi hija es una chica que puede casarse con el mejor. El hombre que no la conozca en tres meses, no la conocerá nunca. Os noviazgos largos no terminan nunca bien...
 EL BONAFIDE (**casi irónico**). – Hay que ver las cosas que pasan en los noviazgos largos.
 LA VIEJA. – Dígamelo a mí. Ahí la tiene a la chica de Fulanez. Después de tres años de relaciones, el sinvergüenza la larga... ¡Y vaya a saber cómo quedó esa chica! Yo no quisiera pensar mal... Pero después de tres años... ¡Dios me libre y me guarde! En mi casa no pasarán esas cosas.
 EL BONAFIDE. – Es que hay cada madre también... (ARLT, 1998, p. 328-329)

A mercadoria, “la nena”, só entra em cena após a mãe ter estabelecido os “termos da negociação” e “el ‘bonafide’” os ter aceitado, mesmo sem se dar conta disso, ao selar o compromisso que ambas almejavam, aceitando o convite para tomar chá.

A inocência denotada na primeira fala da jovem, que cumprimenta a todos de forma pueril e aparentemente desinteressada (“– Buenas tardes, mamita... Buenas tardes, Fulano... ¡Qué cansada estoy! ¡Hay que ver lo que trabajamos!” – ARLT, 1998, p. 329), é desmascarada pelo narrador nas rubricas, conforme mencionado acima, revelando que a jovem estava apenas encenando o “papel da pretendente ideal” (p. 329).

O noivado é, assim, retratado pelo escritor como uma espécie de “tragicomédia”, em que os ambíguos personagens representam o papel social que lhes é previamente atribuído. O cronista se utiliza da referência ao gênero dramático para reforçar a teatralidade envolvida em tais cerimônias sociais, que, em termos de “veracidade”, apresentam apenas o nível de

“dano” causado ao noivo, pois as mulheres envolvidas em tal encenação aparentam maior resignação e confiança diante do papel que têm que encenar do que o homem.

Apesar de predominar nas *águas-fortes* um ponto de vista masculino, que tende para a misoginia, em alguns textos o cronista recorre à ficção para representar, também, a perspectiva de personagens femininas sobre os costumes da época. O texto “Lo esencial es casarse” (ARLT, 1998, p. 310-312), por exemplo, reproduz a entrevista feita por “El que suscribe” à “Reporteada”. O entrevistador parte do motivo do “homem que vai à caça de mulher” para questionar a opinião feminina sobre as estratégias de sedução masculina. Para isso, utiliza como ponto de partida o caso de um amigo seu:

EL QUE SUSCRIBE: El otro día, estimada colaboradora, me decía un compañero que lo que más resultado da para conquistar a una mujer son las mentiras almibaradas. Un detalle: el que tal cosa me decía es un muchacho buen mozo, agradable. Sabe tener simultáneamente tres o cuatro programas. ¿Qué es lo que piensa usted? (ARLT, 1998, p. 310).

A exemplificação parece uma estratégia para testar o temperamento da interlocutora, que demonstra frieza diante de tal questionamento, afirmando que “Amoríos así se pueden clasificar como relaciones de desocupados”, pois “um rentista” não teria tal disponibilidade (ARLT, 1998, p. 310).

À diferença das personagens femininas da maior parte das *águas-fortes* de tessitura amorosa, essa interlocutora é perspicaz e critica o fato de que “casi siempre a los diez minutos de estar conversando con un hombre, una se da cuenta de que es igual a todos” (ARLT, 1998, p. 311). Esse seria o motivo pelo qual as mulheres manipulam os homens, pois assim “una se entretiene” (p. 311). Ela se utiliza de descrições semelhantes à empregada pelo cronista em outros textos para caracterizar os comportamentos humanos, como o emprego de estatísticas:

Lo único que diferencia a los hombres es el porcentaje en que almacenan sus sentimientos. Por ejemplo: unos tienen quince de egoísmo y otros diez; pero en cambio el que tiene diez de egoísmo, tiene quince de amor propio, y salvo esos detalles... (ARLT, 1998, p. 311).

Ao contrário das outras mulheres, que “Desde chicas oyen hablar del matrimonio” e acreditam que “Casarse es resolver el problema económico y otro montón de problemas” (ARLT, 1998, p. 312), ela apresenta uma visão menos negativa do matrimônio. É contrária ao casamento por interesse, pois, por estar “muy bien empleada”, tornou-se “dona de si” e pôde, assim, desenvolver “sua própria personalidade” (p. 312).

A entrevistada também reforça a crítica ao “sistema de vigilância” que as sogras praticam “en estos países del Sur”, o que leva os noivos a se casarem por “desespero”, já que não dispõem de privacidade para se conhecerem durante o noivado (ARLT, 1998, p. 311).

Dentro desse panorama, os motivos que conduzem os casais ao casamento, portanto, não podem ser, jamais, da ordem dos afetos:

Y como casarse es lo esencial, lo esencialísimo, usted se da cuenta que lo que menos interviene en dicha operación es el amor. Es lo mismo que exigirle a una mujer que está lavando el piso que tenga las uñas lustradas. Imposible. El amor viene después, o nunca; pero jamás es la materia prima con que se confecciona el guiso del matrimonio (ARLT, 1998, p. 312).

Nesse texto veicula-se, assim, a ideia de que a liberdade feminina está atrelada à independência econômica. O segundo motivo da crônica é, conseqüentemente, “a mulher que vai em busca de emprego”, já que a mensagem principal transmitida é a de que, enquanto as mulheres não conquistarem a liberdade econômica, continuarão reféns de um tipo de mecanismo social que as sujeita aos homens, um sistema cuja manutenção é garantida pelas mães, as odiosas “sogra arltianas”.

Em “¡Quiero casarme!” (ARLT, 1998, p. 315-318), o escritor retoma o motivo da “mulher que vai à caça de marido”, utilizado como pretexto para debater o tema do divórcio. O cronista apresenta o divórcio como alternativa para solucionar o problema do “matrimônio forçado”, já criticado em seus textos. Para isso, apoia-se em uma estatística norte-americana, a qual constatou que “de cada cinco matrimonios, uno se divorcia” (p. 315). A partir dessa marca de realidade, ele desenha um quadro harmonioso das relações entre os sexos opostos nos países “civilizados”:

En las grandes ciudades de los países civilizados, el matrimonio constituye un accidente vulgar en la vida de los hombres y mujeres. Y se explica. Hombres y mujeres se ganan la vida y las relaciones entre ambos son en absoluto desinteresadas. Casamiento y divorcio es un suceso tan corriente como aquí beberse un copetín. He leído una estadística norteamericana en la cual se constata que de cada cinco matrimonios, uno se divorcia (ARLT, 1998, p. 315).

Nesse fragmento, trabalho feminino e divórcio são associados a formas de progresso e liberdade, pois viabilizam o desenvolvimento de relações mais “desinteressadas” entre os sexos. Haveria, então, algo assim como uma economia do matrimônio (o casamento como contrato econômico) em oposição a uma antieconomia dos afetos.

Em contraposição a esse cenário de “progresso”, predominam no “desolador cuadro de vida porteña” costumes retrógrados, que acarretam uma “série de problemas” para homens e mulheres (ARLT, 1998, p. 318), alguns dos quais não poderiam ser mencionados no meio jornalístico:

En cambio, en los países de habla española, las mujeres son criadas con el exclusivo pensamiento de que al llegar a determinada edad “hay que casarse”. Casarse es resolver el problema de la “piñata”, como dicen los ítalos. Claro está que de por medio hay otros problemas, pero ellos no se pueden tratar en una nota periodística. Las

relaciones entre ambos sexos (me refiero a los países de habla española) son un desastre en lo que se refiere a moral y espíritu. Físicamente no hablemos: el desastre se convierte en catástrofe (ARLT, 1998, p. 315-316).

Os “outros problemas” sugeridos pelo cronista tratam de questões polêmicas para a época, as quais serão, aliás, posteriormente ilustradas em sua ficção, como veremos adiante.

Assim, o corpo do texto mescla discursos argumentativos – no interior dos quais se vale de “falas diretas” que funcionam como sucedâneos do gênero reportagem – e narrativos, sendo dividido em três partes: “Muchachos y mujeres”, “Lo que dicen las mujeres” e “A qué se debe”. O escritor assume um tom formal e cientificista na apresentação de supostos dados percentuais que atestariam a impossibilidade de pessoas pertencentes aos sexos opostos se conhecerem melhor. Esse é um dos motivos que sustentam a sua tese do matrimônio como instituição destinada ao fracasso:

El noventa y cinco por ciento de las mujeres que caminan por las calles de nuestra ciudad son esencialmente inhábiles para sostener una conversación seria que sobrepase el espacio de media hora de tiempo. El noventa y cinco por ciento de los muchachos que conocemos son incapaces de tratar con naturalidad a una mujer (ARLT, 1998, p. 316).

O cronista comprova tal fenômeno citando uma experiência em que presenciou o desconcerto de dois “tipos altos”, que “no sé por qué, uno los cree más inteligentes que a los petisos” diante de duas mulheres, às quais não sabiam como se dirigir de forma adequada (ARLT, 1998, p. 316). A atitude de tais sujeitos é ridicularizada pelo cronista, que critica o fato de eles justificarem a opção pelo casamento por estarem apaixonados: “– Esteeee... nos casamos porque estamos enamorados” (p. 316). Os jovens são enquadrados no tipo “gil”, no grupo “carne de cañón” ou de “casório”: “Cada vez resulta más inverosímil el número de papanatas enamorados que se encuentran por donde se mira” (p. 316).

Para o escritor, as expectativas femininas com relação ao casamento seriam menos românticas, mas igualmente desoladoras, pois, ao questionar mulheres sobre suas motivações para o casamento, encontra respostas como “– Una no se va a quedar para vestir santos”, ou “– Estoy harta de vida casera. Con el primero que venga y quiera casarse, aunque sea negro y jorobado me caso. ¡Quiero casarme!” (ARLT, 1998, p. 317). Ele afirma, ainda, que ouviu essa jovem, “que no era fea, por el contrario, bien parecida”, expressar seu desejo de forma agressiva: “lo decía tan rabiosamente que uno no sabía si reírse o compadecerla” (p. 317).

Arlt compara ainda o desespero das jovens de “Querer casarse” a uma “enfermedad psíquica” e denuncia a forma como as famílias se aproveitam de tal estado feminino para fazer arranjos que, em alguns casos, vão de encontro aos preceitos dos bons costumes:

[...] las madres que conocen detalladamente los síntomas de la enfermedad psíquica de “querer casarse”, vigilan en rededor con ojos de buitres. El que escribe estas líneas, ha conocido casos de señores casados que, con conocimiento perfecto de las familias futuras, “hacían los novios”. Claro está con la formal promesa de divorciarse, para recasarse nuevamente (ARLT, 1998, p. 317)⁷⁹.

O “problema del matrimonio” assumiria, assim, “características casi trágicas”, que conduzem as mulheres a um estado de descontrole: “Se encuentran mujeres que anualmente pueden hacer un balance de doce novios. Así como uno suena. A uno por mes. Lo estudian lo observan. ¿No es mercadería para casarse? ¡Afuera! ¡Que venga otro!” (ARLT, 1998, p. 317).

O cronista conclui, por fim, que os aspectos retrógrados e antiquados que caracterizam a sociedade bonaerense de início dos anos trinta são, principalmente, uma consequência da “educación falsa que en nuestros hogares reciben las muchachas” (ARLT, 1998, p. 318):

Las chicas crecen; un día se acuerdan de que son mujeres y “que tienen que casarse”. ¿No se casó Fulana? ¿No se casó Mengana? ¿Que el marido de Zutana es un idiota? ¿Que el marido de Perengana, un estúpido? ¡Qué importa! El caso es que “ellas se casaron y la pasan lo más bien”.

A “cacería del marido” era ainda agravada, portanto, pelo estímulo social à competição entre as mulheres, cujo *status* social adquirido via matrimônio era mais importante do que o caráter dos maridos escolhidos. Essa motivação ligada ao gênero feminino reapareceu na contística arltiana.

O motivo da “cacería del marido”, segundo o cronista, seria um tema recorrente na sociedade e, portanto, fecundo, pois poderia ser explorado em notas, como “al que se va a divorciar”, “la sala que se alquila a un hombre solo” e “a un precio extraordinariamente barato... para ver si se pesca a un futuro” (ARLT, 1998, p. 318). Ele não chegou, entretanto, a desenvolver tais temas. Por fim, questiona o tempo necessário para a mudança de tal modelo social, que já se encontrava ultrapassado: “¿cuántos años va a durar eso?” (p. 318). E aponta que, com base na “descomposición espiritual en las mujeres que esperan marido”, consegue vislumbrar um prazo para o fim dessa “tragédia social”: “Una generación más... y el negocio del matrimonio forzado tendrá que declararse en quiebra rabiosa” (p. 318).

O escritor dá continuidade à análise das condutas sociais típicas da classe média no texto “Dos comedias: Flirt y Noviazgo” (ARLT, 1998, p. 324-326). O “flirt” e o “noivado” são convertidos em objetos de análise, partindo do desenvolvimento de dois motivos: “o flirt e o

⁷⁹ Tal motivo é desenvolvido no romance *El amor brujo*, que foi publicado alguns meses depois dessa crônica.

noivado são comédias teatrais” e “o flirt e o noivado são enfermidades”, que conduzem ao resultado “fatal” do casamento.

A princípio, o escritor compara as duas formas de conduta social a “comédias teatrais”, que seriam meticulosamente “encenadas” por ambos os sexos:

Esas dos comedias son frecuentísimas en las relaciones entre ambos sexos que pertenecen a la clase media. Hay casos en que el *flirt* no existe y sí un conocimiento se transforma en una relación sincerísima de ambas partes. Pero me refiero con preferencia a la generalidad de las amistades, donde se representa todo lo contrario (ARLT, 1998, p. 324).

Após essa apresentação, o “pseudoartigo” científico arltiano divide-se em três partes. Na primeira parte, “La comedia”, Arlt analisa a prática do “flirt”, que seria “a primeira comédia” encenada pelos casais; seguida da “Segunda comedia”, correspondente ao período do noivado; a última parte, “Duración de la comedia”, período que se segue aos dois “atos” anteriores, corresponde ao “casamento”, no qual os “farsantes” são desmascarados. O irônico escritor fornece uma definição para cada um de seus objetos de estudo e utiliza-se de expressões típicas da linguagem científica para apresentar “os dados coletados”, recorrendo até mesmo à “representação gráfica” do fenômeno estudado:

El flirt cultiva con exclusividad lo superficial. Si hubiera que representarlo gráficamente, habría que componer un cuadro así: una superficie enjabonada donde patinan una joven y un muchacho.

[...]

Hombre y mujer que participan en un *flirt*, evitan cuidadosamente la profundidad. Cultivan el ingenio, que es una de las formas más brillantes de la superficialidad. Definiendo: trabajan con un pedacito de mente, el más restringido posible. Ello evita a ambos los esfuerzos mentales indispensables para conocerse. As conversaciones se desarrollan devanando temas fáciles: espectáculos, clima, cine. Toda mujer que flirtea se considera con el derecho a decir “que tiene horror al casamento”. Todo individuo que *flirtea*, se cree obligado a declarar que “no cree en el amor”.

Mentira va y mentira viene. Ni ella le “tiene horror al casamento” ni él deja de creer en el amor. Pero se ha hecho costumbre expresarse así, y además el pésimo gusto de esos individuos triviales admite que es de buen tono decir lo contrario de lo que se piensa (ARLT, 1998, p. 324).

O “flirt” é caracterizado como uma forma de relação hipócrita, uma espécie de “encenação”, ou “comédia de mau gosto”, que pode, em alguns casos, ser seguida de outra “comédia”, a do noivado, cujos “sintomas” seriam diversos dos da primeira: “La segunda comedia, o sea la del noviazgo, presenta erupciones y síntomas de envenenamiento completamente opuestos a los del *flirt*” (ARLT, 1998, p. 324).

Baseando-se na comparação entre “noivado-doença” e “noivado-comedia”, que vai se tornando tragicomédia, o cronista se apoia na afirmação de uma leitora para analisar a “mutação” observada no comportamento do homem e da mulher durante essa fase: “en esta

comedia de gravedad doméstica participan ambos, aunque a veces, el exagerado es él, y la más venenosa por contagio, ella” (ARLT, 1998, p. 325).

Seguindo uma linha de raciocínio – que se apresenta como científico –, o cronista propõe um relato de seu experimento social, em que descreve algumas mudanças observadas em homens e mulheres após contraírem a “doença do noivado”:

Una muchacha que era diablona, arriesgada, capaz de hacer travesuras de toda la ley, en cuanto “está de novia” cambia radicalmente del día a la noche. Se vuelve seria, modosita, alterna con señoras casadas, hace un gesto despectivo cuando se habla de chicas que han sido pícaras como ella y, en fin, tiende a representar el papel de estatua de la virtud ambulante con bisagras en las rodillas.

El individuo, cuanto más sinvergüenza ha sido en su vida íntima, más profundamente grave se presenta ante sus prójimos. Incluso “controla la vida de las hermanas de su novia”. Se transforma en un ente moral, supermoral. Gasta cuello palomita y diserta con voz gruesa. Exige continuos certificados de honestidad a todo el mundo. Si va al cine, protesta de las películas con besos, porque las películas besuqueantes “le echan a perder la moralidad a la novia”. Si se conversa de temas delicados, se indigna y truena. Nada de conversaciones libres. Se puede fragmentar la honestidad de su futura. Y él, el expillo redomado, pretende una novia intangible, inmaculada (ARLT, 1998, p. 325).

Assim, as “mutações” vivenciadas pelo noivo e pela noiva comprovam a hipocrisia dos papéis sociais “representados” por eles, pois denuncia a falsa “honestidade” e a moral duvidosa de ambos.

O cronista conclui que poucos meses após o casamento os farsantes são desmascarados, pois “La resistencia para mantener en pie de guerra una comedia es muy reducida” (ARLT, 1998, p. 326). O casamento seria, assim, uma experiência frustrada, pois durante as etapas que o antecedem, os casais não podem dizer a “verdade”, motivo pelo qual, não se conhecem:

Y sin embargo los dos son los únicos culpables. Durante el *flirt* han estado mintiendo subterráneamente de mutuo acuerdo. Cuando novios han continuado fingiendo con beneplácito de sus familias... Y de lo que debieron hablar... ¡no hablaron nunca! Actualmente encuentra usted señoras que le confiesan que sus maridos llegan al extremo de no permitirles, no tan sólo ir a la calle solas... ¡sino ni leer libros! Así como suena, en pleno siglo veinte, en el centro de la ciudad de Buenos Aires (ARLT, 1998, p. 326).

Nesse texto, o escritor abandona o olhar misógino, atribuindo igualmente a culpa da “farsa do casamento” a homens e mulheres e revelando, então, certa compaixão pelas mulheres que ainda são subjugadas pelos maridos na moderna Buenos Aires do século XX.

Por fim, aproveita o argumento para realizar uma crítica aos “escritores superficiais”, “curtos de vista”, utilizando como referência a experiência do escritor francês Pierre Loti, que somente ao viajar para a Turquia descobriu um problema que se encontra em todos os lugares:

Un escritor francés, bastante superficial, Pierre Loti, necesitó hacer un viaje hasta Turquía para descubrir a “Las desencantadas”. Indudablemente, Pierre Loti era sumamente corto de vista. Bueno, era un literato... Y las desencantadas están a granel en cualquier rincón por donde se mire (ARLT, 1998, p. 326).

Aliás, a crítica aos literatos, sejam eles farsantes e inexperientes (“Espartaco Nasón” – ARLT, 1998a, p. 83-85), ou vaidosos (“Epístola a los genios porteños” – ARLT, 1996a, p. 69-71) já estava presente, também, nos textos humorísticos feitos para a revista *Don Goyo*.

Em “Quieren que me case con otro”, Arlt (1998, p. 338-341) explica a escolha de diálogos para ficcionalizar os argumentos apresentados em seu texto:

Nada más ilustrativo que el diálogo para el alma y el entendimiento. De allí que yo utilice el diálogo por ser un elemento más elástico para proporcionar materiales de juicio. De manera que el diálogo lo podemos enclavar en cualquier paraje, y con preferencia en la calle (ARLT, 1998, p. 339).

Assim, explicita-se a função do diálogo como instância mais plástica (mas ainda sensível e concreta) que viabilizaria a identificação dos leitores com a situação ilustrada, sendo uma alternativa encontrada pelo cronista para atuar como agente de mudança da mentalidade portenha.

A preferência pela “rua” para se estabelecerem discussões pode ser explicada pelo caráter mais democrático atribuído a esta e pelas novas possibilidades de liberdade que esse ambiente representa. Em contrapartida, os ambientes internos e fechados, tais como a “casa burguesa”, são associados à rigidez, à censura, à pressão – para assumir compromissos indesejados – e ao controle das instituições sociais, tais como a família⁸⁰.

O texto acima citado ficcionaliza uma situação denominada “estratégia frenética”, que “se caracteriza por sus ataques a fondo para impulsar a un ciudadano a penetrar en las oficinas del Registro Civil” (ARLT, 1998, p. 338). Trata-se da reprodução de um diálogo entre os personagens “Zutano”, que é um típico “Bonafide” arltiano, e “Fulana” e que se dá fora do ambiente familiar. O emprego dessas denominações genéricas faz das personagens a representação de um coletivo: a classe média portenha das primeiras décadas do século XX.

⁸⁰ Jarkowski (1989, p. 118) abordou a relação entre os espaços e a representação do amor no romance arltiano *El amor brujo*: “El sueño de todo aquel que está casado es volver a ser soltero. Las imágenes sucesivas de la novela convierten a la pasión y al casamiento en países enemigos y la única certeza es que el amor está siempre del lado de afuera. Se conforman así dos constelaciones no complementarias sino antitéticas, tensas entre sí e inconciliables. Una mágica y positiva, la otra previsible y adversa. El amor y los espacios se articulan de modo que cada uno se define y se valora a partir del otro. ‘La ciudad es bonita’ porque en ella el amor es una latencia, una imprevisibilidad que en cualquier momento puede cambiar la vida en un instante, y, a la vez, sólo hay verdadero amor si es en la calle, porque ahí es donde están el asombro, la variación, la aventura permanente, y se supone que el amor es más o menos eso”.

Ao longo da conversa, a jovem tenta convencer o noivo a marcar a data do casamento com urgência, alegando que sua família e, em especial, sua mãe a pressionam para que se case o quanto antes. Por isso, estabelece o prazo de um dia para que ele se decida, ou ela se casará com um suposto candidato escolhido pela mãe, um “hombre de plata, de mucha plata...”:

FULANA. (derramando otro caudal de lágrimas): – ¡Dios mío! Yo no sé... Me tienen loca. Cuando me deja mamá, empieza papá; cuando me deja papá, me agarra mi hermano. Todos insisten, todos me dicen: “aprovechá, es un hombre bueno, respetable, de dinero, que te va a tener bien, con automóvil” (ARLT, 1998, p. 339).

O cronista, que se autodefine como um especialista “en la estrategia frenética”, já havia alertado na introdução que tal estratégia de manipulação poderia resultar em “um triunfo amplio” ou em “un fracaso rotundo”, a depender da “psicología del candidato” (ARLT, 1998, p. 338-339), que será apresentada a seguir.

Ao mesmo tempo em que o noivo se mostra preocupado com o surgimento da nova ameaça à sua posição de “Bonafide” (“ZUTANO. – ¡Pero eso es un crimen!”; “¿Quién es ese canalla?” – ARLT, 1998, p. 339), também revela desconfiança diante do comportamento excessivo da moça:

FULANA. – [...] Si vos vas y le prometes formalmente a papá y a mamá que pronto nos casamos, estoy segura que a ese odioso lo despachan... Porque ellos me quieren, y entre que yo me case con un hombre de mucha plata a disgusto, y con uno pobre con mi conformidad... elegirán siempre el de mi conformidad.

ZUTANO. – Pero vos ¿te casarías?

FULANA. – ¿Y qué puedo hacer yo? Decime, ¿qué puedo hacer? Desde que me levanto hasta que me acuesto me gritan en casa. Mamá... no te imaginás cómo me grita. Papá, tendrías que oírlo. Estoy harta ya de gritos.

ZUTANO. – ¿Así que te gritan todos?

FULANA. – No sabés los esfuerzos que tuve que hacer por verte estos minutos. Nadie sabe nada en casa. Sino ¡créeme que me matarían!” (ARLT, 1998, p. 340).

O temperamento “excessivamente romântico” da noiva, que afirma preferir “casar por amor”, contrasta com seus comentários constantes sobre as posses materiais que o outro candidato poderia lhe propiciar e que são utilizados como uma forma de “pressionar” seu interlocutor. De forma semelhante, o medo que ela alega ter de sua família não condiz com a permissão que teria para se casar imediatamente com “el Bonafide”.

O noivo parece perceber tais contradições, motivo pelo qual se despede com a promessa de que pensará naquela noite sobre “la contestación definitiva”, enquanto caminha pensativo “entre las sombras de la calle” (ARLT, 1998, p. 341). A rua se apresenta, assim, como um espaço para “reflexão”, pois que, estando nela, ele já se encontra distante das pressões familiares trazidas pela pretendente.

O final em aberto deixa entrever que os argumentos e a “encenação” da moça não convenceram o “Bonafide”, que apelará para os seus sentimentos pela moça para tomar uma decisão favorável a ela⁸¹. Entretanto, o beijo de despedida que foi dado “en la oscuridad” e que é seguido por um caminhar pensativo entre “las sombras de la calle”, antecipam um final não otimista para o desenlace amoroso (ARLT, 1998, p. 341). Tal cena é o embrião de uma sequência que será ampliada no conto “Una noche terrible”, como veremos a seguir, no capítulo 5.

Essa crônica apresenta, como outras, elementos do gênero dramático. Os diálogos são estruturados de forma semelhante aos de uma peça teatral, com rubricas de descrição do comportamento das personagens entre parênteses.

Em “Si la gente no fuera tan falsa...” (ARLT, 1998, p. 318-321), publicado no mês seguinte, o cronista escreve uma espécie de “manifesto” para esclarecer o propósito dos textos em que realiza “um estudo das relações femininas e masculinas”, aos quais denomina “artículos de tesisura psicoamorosa” (p. 318):

He recibido un verdadero montón de cartas. Hay para todos los gustos. Desde la felicitación cordial hasta la maldición más simpática. De esas cartas, de las que pienso utilizar varias más adelante por los datos que aportan al estudio de las relaciones femeninas y masculinas, hay una en la que se me pregunta cuál es la finalidad con que escribo los artículos de tesisura psicoamorosa.

Na sequência, explica também o que acredita ser a “função social do escritor” (ARLT, 1998, p. 318). Para ele, o escritor deve atuar como uma espécie de “obreiro de caráter social”, cuja utilidade deveria ser a de “auxiliar o desenvolvimento do homem na sociedade”, ao “Proporcionar los datos elementales que permitan diferenciar un resfrío de un juanete o de una tuberculosis. Más claramente hablando, deseo que cualquiera pueda catalogar sin mayores rompederos de cabeza a la persona que miente” (p. 319).

A hipocrisia social seria, portanto, uma espécie de doença, cujos sintomas poderiam ser detectados e, conseqüentemente, expostos ao público para que pudesse combatê-la:

Ahora bien, por las experiencias que he hecho y por las que me han sido relatadas, he llegado a la conclusión de que las relaciones entre ambos sexos se caracterizan por la práctica de una falsedad sistemática. Esta falsedad, como el resfrío, la tuberculosis o los juanetes, tiene características externas, visibles, comprensibles (ARLT, 1998, p. 319).

⁸¹ “Suenan un beso en la oscuridad. ‘Bonafide’ se marcha pensativo, entre las sombras de la calle. Su corazón y no su cerebro, trabaja la proposición.” (ARLT, 1998, p. 341).

O escritor comprova a eficácia dessa espécie de “campanha de saneamento social” com a transcrição de trechos de cartas de agradecimento de supostos leitores do sexo masculino, que identificam no comportamento de suas pretendentes os sintomas apresentados por Arlt:

“... un amigo, acercándose y alcanzándome una de sus notas últimas, me dijo: ‘Ni que Arlt hubiera conocido mi caso’...”

De otra carta entresaco;

“Ella no hacía otra cosa que insinuarme por todos los medios posibles la conveniencia de formalizar en forma positiva nuestras relaciones, diciéndome que su naturaleza fría y poco expansiva desaparecería el día que nosotros nos casáramos.” (ARLT, 1998, p. 319).

Atuando como um “pseudosociólogo”, o cronista apresenta ainda dados genéricos e fictícios que sustentam as hipóteses levantadas sobre a gravidade da “actual sociabilidad hipócrita que acepta mucha gente” (ARLT, 1998, p. 320):

Lo único que puede afirmar es que de cada mil palabras que las personas pronuncian, novecientos noventa son mentiras. El que lea esto y piense que soy un amargado, no se da cuenta que escribo lo que antecede con la misma tranquilidad y buen humor que escribiría: “un jorobado es aquel que tiene una corcova en el pecho o en la espada”. No seré tan obtuso de negar que hay personas que dicen mil verdades en mil palabras. Pero personas así existen en el porcentaje de cinco por mil.

La verdad tiene un objeto. Identificación de los accidentes que se presentan en un camino y no hay camino en el actual momento social más roto, complicado y estraçalario que el camino de las relaciones amorosas.

A imagem do “jorobado” apresentada no fragmento é recorrente na cronística arltiana, assim como na sua ficção, constituindo-se inclusive em título de um de seus contos, “El jorobadito”, que nomeia também a coletânea da qual ele faz parte. O “corcunda” [jorobado] seria o “disforme”, aquele que destoa no meio social por sua má-formação. Essa figura pode ser considerada uma metáfora da verdadeira cara da sociedade argentina modernizada, representada pela hipocrisia dos homens e mulheres da classe média, que não vivenciam, de fato, a moral que sustentam e, por isso, mentem.

O escritor revela, ainda, o desejo de atuar como uma espécie de “guia da juventude portenha”, à maneira do jurista americano Ben Lindsay que, no livro *The Revolt of Modern Youth* (1925), propõe formas mais liberais de tratar de temas polêmicos relacionados à juventude. A preocupação do escritor portenho centra-se em ensinar os jovens a distinguirem “la verdad de los sentimientos y la verdad de los conocimientos y obligaciones que les han sido transmitidos desde la infancia en su hogar” (ARLT, 1998, p. 320).

No período de publicação das águas-fortes comentadas (1929-1932), também proliferaram as *águas-fortes* escritas a partir de motivos cinematográficos, dentre as quais algumas se voltaram para a análise de filmes e a interpretação de atores, e outras para o impacto exercido pelo cinema sobre os costumes da época, em especial, sobre o comportamento feminino. Em relação às últimas, cabe destacar e examinar “Apoteosis de Charlie Chaplin”; “Vendo a actuar a Emil Jannings”; “El cine y las costumbres”; e “Me parezco a Greta Garbo”.

Os filmes feitos nos estúdios de Hollywood foram alvos de críticas severas pelo cronista, em especial “las cintas de amor”, seja pela carência de realismo das atuações ou pelo conteúdo dos roteiros. Os filmes dirigidos e estrelados por Charlie Chaplin constituem uma rara exceção nesse cenário.

Na crônica “Apoteosis de Charlie Chaplin” (ARLT, 1997b, p. 44-49), o artista é descrito como “el hombre más triste que ha divertido a sus prójimos” (p. 44). No texto, que apresenta três subdivisões, intituladas “Chaplin y los niños”, “Chaplin en la esquina” e “Placer de la tristeza”, o escritor faz um elogio ao “realismo grotesco” que caracterizaria a atuação desse famoso ator:

Chaplin hace reír a la criatura que cada hombre lleva escondida bajo sus arrugas, y entristece al adulto que se siente jovial frente a lo grotesco. Porque en Charlie Chaplin hay algo que es prodigioso y contradictorio: la sonrisa.

Los niños sólo han visto en el reír de Chaplin el gesto que se anticipa al garrotazo del hombre gordo y malo; nosotros, los hombres, vemos en esa sonrisa la mueca de la humanidad débil y resignada, la “del hombre que se para ante los globos de la luz de los hoteles íntimos, comparte la morcilla hurtada con un perro atorrante, huye del policeman y ama a los niños desamparados”. Y sin embargo, nos hace reír. ¿Por qué? ¡Vaya usted a saberlo! Y a pesar nuestro nos entristece. Pero primero, reímos; luego nos apiadamos. ¿Es el actor o es el hombre lo que nos conmueve en estas circunstancias?

Yo creo que el maravilloso arte de Chaplin consiste en continuar siendo hombre en la pantalla. No actor: hombre (ARLT, 1997b, p. 44-45).

À medida que o texto avança, Chaplin é convertido em mais um dos “ex hombres” arltianos, nos quais se debatem elementos contraditórios: “Hombre triste, con su sonrisa femenina, encarna psíquicamente todo el misterio que encerramos nosotros, hijos de un hombre y de una mujer” (ARLT, 1997b, p. 47). As temáticas extraídas do universo marginal retratado na obra de Chaplin, também remetem às preferências estéticas arltianas:

[...] su vida que es la de un ex hombre. Miserias, 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! (ARLT, 1997b, p. 47).

No último tópico, “Placer de la tristeza”, o elogio a Chaplin se confunde com o elogio ao gênero grotesco, forma estética que seria, para o autor, a mais adequada para expressar o dualismo humano:

Charlie, por intermedio de lo grotesco, ha enseñado a este siglo a encontrar una belleza alegre en la tristeza. Ha sustituido lo trágico por lo bufonesco, y sus efectos son iguales. Y tan grandes como los de Shakespeare. [...] Hombre con realidad de bufón, sonrisa de mujer y vida de desdichado; tal es Charlie. Una conjunción de aspectos distintos e igualmente desgraciados, como en el muchacho aquel que yo contaba y a quien, por riguroso orden de desventuras, le roban la cartera, lo atropella un carro y pierde la gorra (ARLT, 1997b, p. 48).

Ao equiparar a obra de Chaplin à de Shakespeare, o cronista reafirma o potencial artístico do cinema, em especial de filmes que não procuram se enquadrar na proposta do *mainstream* hollywoodiano.

Para concluir, Arlt afirma que, como a vida, o ser humano é, também, dual e contraditório. Essa representação grotesca expressa o caráter trágico-cômico que seria inerente aos eventos do cotidiano. A visão fatalista e ao mesmo tempo cômica rege a construção do universo ficcional arltiano, refletindo-se na construção das personagens e das situações da primeira fase de sua obra, tanto jornalística como literária.

Além de Chaplin, atores e filmes europeus foram elogiados em crônicas do período, nos quais o escritor via refletidos traços de sua própria estética, como ocorre no texto “Vendo a actuar a Emil Jannings” (ARLT, 1997b, p. 50-55). Neste são retomadas as discussões feitas no texto anterior sobre a “estética grotesca” e a possibilidade de o cinema se equiparar à alta literatura. O elogio à atuação do artista alemão Emil Jannings no filme *Alta traição*, no original *The Patriot* (1928), é distribuído nos tópicos “La locura”, “Psiquiátricamente maravillosa” e “El monstruo”. O cronista utiliza, como motivo para a construção do texto, a crítica à forma vazia com que um jovem descreve tal filme para a sua noiva: “– Sí, es bonita” (ARLT, 1997b, p. 52-53).

Arlt compara o ator Emil Jannings aos escritores russos Dostoiévski e Andreiev pela comum presença de motivos do grotesco:

Emil Jannings representa el monstruo despótico, sacudido por todas las fierezas del desequilibrio hereditario. Y como es un monstruo sincero – reparen en esto – no es antipático. Con este personaje ocurre lo que con los personajes de la novela de Dostoiowski. Son demonios, cometen toda clase de delitos y, sin embargo, no se les puede odiar. ¿Por qué? Quizá porque es un genio el que los mueve y conoce el resorte de la sensibilidad humana. El punto de altura, donde el espectador a pesar de ser testigo de todas las atrocidades no puede condenarlas, porque inconscientemente siente que él es el otro. Sin exagerar, Emil Jannings es a la cinematografía lo que un Andreiev o un Dostoiowski son a la novela. Las más altas representaciones. [...]

Es un lujo de expresiones. Parece que quisiera decirnos: “Yo he venido hasta ustedes miserables mortales para demostrarles toda la belleza que existe en el mal, en

el dolor, en la fiereza, en el odio y en el recogimiento; yo he venido hasta ustedes, que tienen siempre un chato rostro con una sonrisa mezquina, para demostrarles qué profundidades tiene el corazón de un artista, qué infinito y qué hermoso es el mundo de la locura. Y ustedes no lo conocían ni lo sospechaban.” (ARLT, 1997b, p. 52-54).

As personagens construídas por Dostoiévski são, como as de Jannings, “monstros sinceros”, “demônios”, que remetem, simultaneamente, aos personagens arltianos. A atuação de Jannings apresentaria um caráter expressionista, pois primaria pelo “extravasamento da emoção”, visando reproduzir de forma intensa conflitos e angústias humanos, assim como representar de forma vívida os sentimentos de raiva e isolamento, além do mal e da loucura que podem habitar o ser humano. Esse fragmento da crônica é uma espécie de esboço da dedicatória que ele escreveu para a esposa no livro *El jorobadito* alguns anos depois: “Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas” (ARLT, 2012a, p. 16).

A partir da segunda metade de 1931, o motivo da influência do imaginário cinematográfico sobre a mentalidade feminina se tornou um novo tópico das crônicas arltianas. O texto “El cine y las costumbres” (ARLT, 1997b, p. 79-83) consiste supostamente na transcrição de uma espécie de entrevista entre o cronista, representado pela personagem “Yo”, e uma interlocutora feminina, designada como “Señora”. Esta inicia o diálogo com a pergunta “– Usted, Arlt, va al cine?” (p. 79). A resposta negativa do cronista, justificada pelo fato de que lhe “aburren las cintas de amor” (p. 79)⁸², é o fio condutor do texto.

A personagem feminina conduz a discussão para o fato de que esses filmes são “la gran mercadería” e cita uma estatística lida alguns dias antes em algum jornal matinal, segundo a qual há dois mil e duzentos cinemas no país e em todos passam “películas de amor”. Segundo ela, esse tipo de filme é popular não só entre as jovens, mas também, surpreendentemente, entre as senhoras casadas, que vivem em “completa disconformidad con el medio”:

SEÑORA. – ¿Y sabe por qué es la gran mercadería, utilizando su término? Pues porque las mujeres, en este país, viven en completa disconformidad con el medio en que actúan.

[...]

YO. – Es que todas las señoras casadas, al tiempo de “tomar estado” se aburren profundamente de la tontería que han hecho.

SEÑORA. – No creo eso. Ahí está su error. La mujer no se aburre del casamiento en sí, lo que la harta y provoca en ella una especie de malestar subterráneo es la monotonía de la vida matrimonial. Decir que el casamiento aburre, es lo mismo que decir que comer merengues harta. Pero si a usted lo obligan a alimentarse exclusivamente de merengue, es casi seguro que terminará por enfermarse del estómago.

YO. – Es probable.

⁸² Como veremos a seguir, a opinião de Arlt sobre os filmes românticos produzidos em Hollywood naquele momento é compartilhada por outros personagens masculinos presentes em suas crônicas.

SEÑORA. – Ocurre algo más. Los hombres, cuando se aburren de su esposa, encuentran un recurso más o menos cómodo: enamorarse de otra. El hombre tiene una especial facilidad para la infidelidad. A las mujeres, piense que son de carne y hueso como ustedes, no nos es tan fácil enamorarnos, pero sí aburrirnos. Y sustituimos el amor... con el cine (ARLT, 1997b, p. 79-82).

As “películas de amor” se constituem, assim, em uma espécie de “válvula de escape” para o tédio vivenciado por essas mulheres, atuando como uma compensação à ausência do “amor” no casamento. A caracterização do casamento como mera convenção social, no qual o afeto verdadeiro não tem espaço, é uma temática recorrente nas crônicas já citadas. O tipo “homem casado que comete suas pequenas infidelidades na surdina”, mencionado no fragmento, também é recorrente, como veremos a seguir. O cinema, assim, viabiliza um certo tipo de infidelidade feminina, mesmo que se realize, apenas, no plano do imaginário, ao contrário das traições masculinas, que são, de certa forma, socialmente aceitas:

YO. – Y lo notable es esto: ningún marido, son raros al menos, sienten celos de un fantasma de película.

SEÑORA. – Lo llaman chifladura.

YO. – Exactamente eso.

SEÑORA. – Por otra parte, las mujeres son suficientemente prudentes para no pregonar que el tal artista las entusiasma más de lo debido. Algunas, por el contrario, son tan astutas que al artista que prefieren lo llaman “antipático” (ARLT, 1997b, p. 81).

Nesse sentido, os impactos causados pelo cinema são considerados em seu aspecto negativo. Primeiro, porque o universo representado na tela não condiz com a rotina diária, já que prioriza “el éxito, la belleza, la elegancia, el amor, la libertad” e “idealiza la vulgaridad” (ARLT, 1997b, p. 81). A criação de expectativas impossíveis de se concretizarem no plano do real aumentaria a frustração dos espectadores, em especial, do público feminino, gerando uma “mayor disconformidad en las mujeres y en los seres de ambos sexos”: “Una película de amor con una dactilógrafa que llega a millonaria, arrebatada por una gran pasión, le amarga más la vida a una mujer, que cien libros de teorías que no leerá jamás” (p. 82). O tédio e a insatisfação com a vida de casada são compensados, assim, com os devaneios com os personagens das telas.

Em segundo lugar, o cinema afetaria de forma negativa o comportamento também das jovens: “He conocido chicas que al cabo de un año de ir al cine, cuando se les hacía reflexiones de orden hipócrita-moral, contestaban ‘ésas son pavadas’” (ARLT, 1997b, p. 82).

A interlocutora conclui que essa transformação comportamental será consolidada em um prazo de quinze anos, quando as moças “se van a reír en las barbas de sus padres cuando les vayan con cierta clase de consejos” (ARLT, 1997b, p. 83). Arlt concorda com tais premonições e lamenta que tal processo não possa ser antecipado para que ele e a interlocutora

venham a usufruir de comportamentos mais liberais e menos hipócritas enquanto jovens: “pero ¿qué hacemos nosotros con la razón, con la verdad, cuando seamos viejos?” (ARLT, 1997b, p. 83).

Arlt conclui com um testemunho de crença no papel social do cronista, tal qual defendido em textos anteriores. E afirma que, embora seja “imposible hacerle dar saltos a la humanidad”, às vezes é possível fazer com que ela avance um pouco, ao se expor “a verdade” dos fatos contemporâneos (ARLT, 1997b, p. 83)⁸³.

Segundo Gárate (2017, p. 115), na visão arltiana, o “inconformismo” incitado pelo cinema deve ser entendido numa “dupla acepção, que torna o projetado na tela potencialmente uma crítica do que é, embora também um possível engodo”, e, portanto, ora um “germe de insatisfação prenhe de consequências para a modificação dos costumes”, ora “alienação num mimetismo inócuo”.

Em “Me parezco a Greta Garbo” (ARLT, 1997b, p. 84-88), retoma-se o motivo “senhora casada vai ao cinema”. Na introdução Arlt afirma que a história narrada é uma transcrição quase fiel, “salvo pequeñas modificaciones de sintaxis”, da carta que lhe fora enviada por um engenheiro (p. 84).

A narrativa ilustra um tipo de situação de “disconformidad” provocada pelo cinema, que influencia o comportamento das esposas portenhas no início da década de trinta, assim como o que foi dito pela interlocutora de “El cine y las costumbres” (ARLT, 1997b p. 79-80). O autor da carta se queixa da influência que a sétima arte exerce sobre a sua esposa, que, certa noite, interrompeu o seu sono para narrar as histórias dos filmes aos quais assistira com a cunhada.

O texto retoma também o motivo da infidelidade masculina. Ironicamente, enquanto a cunhada e a irmã dele vão ao cinema contemplar os “fantasmas de película”, o engenheiro aproveita a oportunidade para cometer uma infidelidade mais “concreta”:

Yo soy hombre prudente y enemigo de quimeras. “Si quieres ser libre, dale libertad a los que te rodean”, pienso, y en cuanto mi hermana y mi cónyuge han desaparecido del perímetro de mi casa, enfundo mi sombrero, tomo el bastón y salgo.

Cuando vuelvo, generalmente, son las doce y media, y unos minutos antes de que llegue mi esposa, me entiero en la cama. Apago la luz, sumergiéndome en ese delicioso semisueño de los hombres justos. En aquel instante no cambio mi tranquilidad por la vida de un barón o de un marqués. Y ésa es también la circunstancia en que aparece mi mujer (ARLT, 1997b, p. 85).

⁸³ “SEÑORA. – Es imposible hacerle dar saltos a la humanidad./ YO. – A veces es imposible, otras veces posible. De cualquier manera, lo que usted ha dicho es interesante. Lo escribiré” (ARLT, 1997b, p. 83).

O cronista retoma a ironia ferina ao tratar da instituição do casamento na classe média e se referir aos maridos utilizando a metáfora “homens justos”, uma variação dos hipócritas “homens honestos” arltianos, que retornam à casa com a consciência tranquila após cometer suas pequenas infidelidades.

A personagem masculina é caracterizada, também, pelo sarcasmo, afirmando que o cinema lhe interessa ainda menos que a mulher, embora ambos provoquem nele o mesmo sentimento de tédio: “A mí, personalmente, mi mujer me interesa, como a un metalúrgico puede interesarle una distribución de carbono en una prueba de acero” (ARLT, 1997b, p. 87).

O clímax da “crônica-conto” se dá quando a esposa, após tentar despertar a atenção do marido com a narração dos enredos mirabolantes dos filmes assistidos naquela noite, apela à comparação inusitada com Greta Garbo, com quem não apresenta semelhança alguma:

- Pasaron otra cinta. Fijate, donde un sinvergüenza le sacaba diez mil dólares a una muchacha. Y al llegar al hotel, se encontró con la policía.
- ¡Ah, sí! ¿Y lo metieron preso al sinvergüenza?
- No, lo embarcaron... También dieron una cinta, creo que se llamaba “Ternura”, donde aparece la cabeza de un viejo que antes de morir, desea que una mujer que él quiere, le cierre los ojos con sus dedos.
- ¿Con los dedos del viejo?
- No te hagas el vivo. ¿Cómo va a querer el viejo que le cierren los ojos con sus propios dedos? Es con los de ella.
- Entonces el viejo está reblandecido.
- ¿Sabés que sos fantástica, mujer? Yo no voy al cine, porque todas esas pavadas, además de ridículas, me resultan idiotas, y tú te haces la ilusión que con el relato del argumento me vas a convencer. Decime, ¿no te parece que hay falta de lógica en este asunto?
- [...]
- Mi mujer se calla otros diez minutos, y de pronto, la veo venir... Era fatal... Larga lo definitivo:
- ¿Sabés que yo en cierta parte del mentón, me parezco a Greta Garbo?
- ¡Es la una de la madrugada! Menos mal que a mi mujer le ha dado por meterse con Greta Garbo (ARLT, 1997b, p. 87-88).

Assim, a crônica se propõe a, por meio da ficcionalização de uma cena cotidiana de um casal de classe média e da crítica ácida aos tipos “homem casado e entediado que trai” e “mulher casada entediada que vai ao cinema”, denunciar a monotonia e o vazio do matrimônio nesses setores que, frequentemente, casam-se apenas por interesse, sem se conhecer. Os homens da década de vinte e trinta encontravam como válvula de escape para essa instituição falida trair as esposas, enquanto a frustração destas só encontrava vazão na fantasia das histórias extraordinárias do cinema e na imitação dos modelos femininos representados pelas musas da época, tais como a famosa Greta Garbo.

Entretanto, o temperamento da personagem feminina retratada na crônica se distancia das atitudes das mulheres fortes e independentes que eram frequentemente

representadas por Garbo naqueles anos. Desde o momento em que chega à casa, a esposa do engenheiro tenta seduzi-lo de forma infantil. Primeiro, ao trazer sua cunhada para conversar no quarto em que o marido parecia dormir, a fim de acordá-lo. A seguir, ao iniciar conversas frívolas sobre cinema, que pouco interessavam ao marido, e, por fim, ao trazer à tona uma comparação forçada com Garbo. Assim, o desejo de parecer-se com a atriz que encarnava o ideal de “diva fatal” do *mainstream* hollywoodiano desses anos se limita ao âmbito da fantasia e à equivalência com “uma parte do queixo” da atriz.

Por meio da ficção, o cronista retoma as críticas já feitas em outros textos à pouca conformidade entre o ideal e a fantasia vendidos pelos cinemas e a realidade das mulheres argentinas das primeiras décadas do século, que, embora fascinadas pelas possibilidades de encarnarem “novos papéis”, ainda se encontravam “presas” à moral de uma sociedade retrógrada.

Nas *águas-fortes* selecionadas acima, cujos motivos estão ligados aos relacionamentos amorosos, Arlt satiriza personagens e situações que caracterizam o período de modernização atravessado pela sociedade portenha do final dos anos vinte e início dos anos trinta.

Nesses textos predominam os tipos urbanos, que são retratados de forma caricatural e que, ridicularizados pelo cronista, estão associados a formas de comportamento consideradas retrógradas. Tal é o caso das personagens femininas que pertencem ao grupo “mulher que vai à caça de marido”, o qual inclui a “sogra que vai à caça de marido para a filha” (“Del que no se casa”; “Pase nomás, joven...”; “¡Quiero casarme!”; “Quieren que me case con otro”). No grupo das mulheres casadas, é ironizada a figura da “mulher casada entediada que vai ao cinema” (“Me parezco a Greta Garbo”; “El cine y las costumbres”). Do lado masculino, são satirizados de forma corrosiva: “homens que desejam impressionar as mulheres”, grupo no qual encontram-se os tipos denominados de “gil”, considerado como “carne de cañón” ou de “casório” (“Primeras palabras para conquistar a la dama”) e os “babacas apaixonados”, que não sabem como conversar com as mulheres (“¡Quiero casarme!”). A crítica é mordaz ao tipificar os “homens casados entediados que traem” (“Me parezco a Greta Garbo” e “El cine y las costumbres”). E o olhar do cronista assume ares cúmplices ao retratar os “homens que fogem do casamento”, que recebem a alcunha de “Bonafide” (“Del que no se casa” e “Pase nomás, joven...”), em crônicas cuja crítica se torna cômica. Ainda nesse grupo, encontra-se o tipo “solteirão inveterado” (“Soliloquio del solterón”), em texto que permite, por meio da ficcionalização, uma crítica à hipocrisia social de forma mais ferina e direta.

O escritor é mais condescendente ao retratar personagens femininos e masculinos mais progressistas, já que entrevê nessas formas de comportamento uma possível alternativa para provocar alguma mudança social. Do lado feminino, a possibilidade de a mulher se tornar autônoma seria uma das formas de superar a “educação feminina retrógrada” (“¡Quiero casarme!”). Já os modelos masculinos que “fogem ao compromisso amoroso” podem ser considerados uma forma de resistência ao determinismo característico do sistema social denunciado (“Soliloquio del solterón”). Para os casos em que o casamento se tornou uma experiência frustrada – que seria, para o cronista, a maioria deles –, o divórcio é apresentado como uma solução (“¡Quiero casarme!”).

O ambiente retratado nos textos selecionados é o pequeno-burguês, de onde foram extraídas as situações ficcionalizadas pelo escritor. Ele associa, em alguns momentos, o ambiente interno da casa burguesa à opressão e rigidez de costumes retrógrados, pois é no interior dela que estes são perpetuados. Enquanto a rua é retratada como um espaço menos opressor, ligado à aventura e à descoberta, além de ser o lugar propício ao diálogo, longe da vigilância da família burguesa e, em especial, das sogras.

Relativamente ao plano formal, essas crônicas mesclam procedimentos formais de “gêneros tradicionais”, além de alternarem formas narrativas de discurso com fragmentos dissertativos ou dramáticos.

Em alguns casos, o escritor inicia o texto a partir da apresentação de um contexto imediato e real, para ficcionalizá-lo em seguida; em outros, mistura argumentos críticos com situações fictícias, que são utilizadas com fins ilustrativos. Há casos, também, em que o texto começa sem introdução alguma, já com a apresentação direta de um diálogo, no qual se retomam temas abordados em crônicas anteriores, que remetem, nesse caso, ao gênero entrevista.

Além de recorrer a formas literárias para dar contorno aos argumentos de suas crônicas, Arlt se utiliza de outros procedimentos, alguns dos quais são típicos da estética expressionista e do estilo grotesco, tais como o uso da hipérbole no tratamento do espaço e das personagens; a intensidade patética para descrever situações e personagens triviais, que assumem, por vezes, proporções caricatas; além da presença de imagens típicas do grotesco, tais como o “corcunda”. A preferência por uma linguagem mais direta e popular, com a presença de alguns termos extraídos do *lunfardo*, é também indicador de vanguarda⁸⁴.

⁸⁴ Viviana Gelado analisa as características de vanguarda da obra arltiana no artigo: “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt” (GELADO, 2007) e no livro *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina* (GELADO, 2006).

As personagens são retratadas de forma excessiva, por meio de um humor sarcástico, corrosivo e feroz, através do qual hábitos e costumes cotidianos são ridicularizados. Nos textos que imitam o gênero dramático, o papel do dramaturgo se confunde em alguns momentos com o do cronista, cujos comentários em formato de rubricas se aproximam do discurso estilizado de uma narrativa.

Ao optar pelo uso de uma linguagem popular, o cronista revela também a preocupação de cativar um determinado público leitor e ampliá-lo, para que possa de forma mais efetiva cumprir a sua “missão de escritor” e conscientizar seus “seguidores” sobre a farsa social em que vivem.

Como veremos a seguir, as estratégias empregadas pelo escritor nessas crônicas influenciaram a escrita da narrativa e do drama arltianos.

4. ROBERTO ARLT E A TEORIA DO CONTO

O conto moderno se desenvolveu no século XIX, impulsionado pela acentuada expansão da imprensa, advinda do desenvolvimento industrial. Com o aumento do capital burguês e o surgimento de um novo proletariado, as cidades cresceram e a educação se voltou para atender uma população massiva, resultando no aumento considerável do público leitor. Devido aos avanços tecnológicos, o custo dos jornais barateou, tornando-os acessíveis a esse público amplo, que passou a consumir avidamente os contos que começavam a ser divulgados nessas publicações, como também nas revistas da época.

As transformações sociais que caracterizam esse momento geraram o ambiente propício para que a forma tradicional do conto popular se renovasse e assumisse os contornos das primeiras narrações de Edgar Allan Poe (1809-1849) e de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), conforme aponta Lancelotti (1965, p. 14-15):

El progreso de la ciencia y el comienzo de la era industrial, con el consiguiente desarrollo de los centros urbanos, bastaban para confinar al escritor en el centro de un asombro no distinto, en el fondo, de su soledad en medio de un mundo que comienza a ser populoso. La especulación, así estimulada, sobre el hombre y su destino, que, bajo el imperio de la ciudad definida por sus aledaños fabriles, halla en Dickens a un expositor histórico y que vigorizada por los contrastes del Nuevo Mundo, encuentra en Poe y en Hawthorne a sus voceros alucinantes se enriquece en particular recogimiento de la urbe: el cuento, que es una estructura aislada, nace de este particular encierro que, apagados los ruidos y ensordecida la muchedumbre, le proporciona, en medio de ellos, la ciudad.

Segundo Delucchi (2008), o grande interesse dos leitores por essa literatura breve foi um dos motivos que inspirou Edgar Allan Poe a elaborar uma proposta estética para o gênero, que foi publicada em forma de artigos em jornais da época a partir de 1841. Dessa forma, o escritor americano entrelaçou a literatura e o jornalismo:

Allí este autor reflexiona sobre la influencia de los nuevos públicos y el ritmo de vida de las ciudades en expansión, al tiempo que sienta las bases del cuento moderno y orienta el vínculo entre la literatura y el periodismo de los años siguientes (DELUCCHI, 2008, p. 17).

Em “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales”, de 1842, Poe ([s.d.]) aponta que, ao escrever um conto, deve-se ter em mente atingir um efeito único e singular. Para isso, toda a sua estrutura, desde a frase inicial, deve ser elaborada tendo em vista esse fim:

A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents - he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has

failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided (POE, [s.d.], [s.p.]).

No ensaio “The Philosophy of the Composition” (POE, 2009[1846]), o escritor especifica que, para se atingir essa totalidade de efeito ou unidade de expressão, é preciso observar a curta extensão do conto, que deve ser escrito para ser lido de uma só assentada:

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression- for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with anything that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it. Here I say no, at once (POE, 2009, [s.p.]).

Essa é uma das características que tornariam o conto superior ao romance, assim como o seu propósito fundamental de transmitir a “Verdade”, ao contrário da poesia, que se volta para a beleza (POE, [s.d.], [s.p.]).

Um dos primeiros escritores latino-americanos a dar continuidade a essa teoria foi Horacio Quiroga (1878-1937). Retomando Poe, o autor reafirmou, no oitavo mandamento do irônico “Decálogo del perfecto cuentista”, a importância da precisão na composição de uma narrativa curta, assim como da objetividade:

Toma a tus personajes de la mano y llévalos hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea (QUIROGA, 1997a, p. 336).

Já em texto de 1928, “La retórica del cuento”, Quiroga (1997c, p. 337) estabeleceu para o conto uma definição que retoma a brevidade como sua característica fundamental:

El cuento literario, nos dice aquélla, consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención.

[...]

En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vivamente sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen.

Em outro artigo, o escritor uruguaio reforça ainda a importância do final, afirmando que “el cuento comienza por el fin” (QUIROGA, 1997b, p. 328) e, no quinto mandamento do seu decálogo, enfatiza o caráter circular do gênero:

No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas (QUIROGA, 1997a, p. 335).

Por outro lado, como decorrência da unidade de efeito e de impressão apontadas, a narrativa breve é regida pela unidade dramática, como aponta Moisés (2013, p. 89):

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque irrelevantes.

Em decorrência dessa estrutura, o conto apresenta também poucas personagens, ou seja, somente as necessárias para participarem diretamente do conflito. Os protagonistas são ainda menos complexos do que os de uma novela ou de um romance: “Sistematicamente estáticas, planas, as mais das vezes as personagens centrais não exibem maior complexidade de caráter, e apenas se nos revelam no ‘momento privilegiado’ de sua evolução” (MOISÉS, 2013, p. 90).

A contística arltiana da primeira fase mantém traços do conto clássico, como a unidade de ação e de conflito. Entretanto, apresenta personagens mais complexas e contraditórias. Sua vida interior é intensa, agitada, como se pode observar no diálogo protagonizado pelo casal de noivos Julia e Ricardo Stepens, no início de “Noche terrible”:

– Cómo van a rabiar las que yo sé. –Luego calla, regustando su satisfacción elástica y profunda. Le parece mentira haber esperado durante tantos meses la ocurrencia del suceso que se llevará a cabo mañana y que anheló tan violentamente durante años y años, llorando de congoja y envidia en su almohada de soltera, cada vez que se casaba una amiga suya. Ahora le ha llegado a ella también el turno. Realidad tan terrible y sabrosa de paladear como una venganza. Ella no piensa en el que permanece allí a su lado, sino en sus queridas y odiadas amigas. Y quisiera lanzarse a la calle, a preguntarle a gritos a los transeúntes:

– ¿Se imaginan ustedes lo que dirán Elsa..., y Sebastiana..., y María...?

Stepens, sardónico, adivina el curso de los pensamientos de la mujer, y se dice:

“Julia se casaría conmigo aunque fuera un asesino” –y en voz alta, amistosamente, inquisidor, lanza su frase:

– ¡Si supieras qué feliz me hace saber que te hago tan dichosa...!

– Querido... (ARLT, 1998, p. 171-172).

Em “Una tarde de domingo” também se tem acesso aos sentimentos conturbados enfrentados pela personagem Eugenio Karl em meio ao diálogo travado com Leonilda, esposa de seu amigo:

Y era cierto. Karl jamás como en aquel instante se sintió tan triste. Pensaba que iba a traicionar a un amigo. Qué remordimiento para después, cuando apartara su vientre sucio del vientre de esa mujer. Sin embargo la sonrisa de Leonilda era tan insinuante. Y volvió a repetirse:

“Traicionar a un amigo por una mujer. Y él tendría entonces derecho a decirme: ¿No sabías que el mundo está repleto de mujeres? Y vos fuiste hacia mi mujer, mi única mujer. Vos. Y el mundo está lleno de mujeres.” Aquí está la sorpresa que presentía para hoy.

El corazón de Eugenio palpitaba como después de una carrera de doscientos metros. Y no podía resistirse. Leonilda lo vencía con la estática actitud de la cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo, y la desgarrada sonrisa que dejaba entrever la hilera de sus dientes blancos y encías sonrosadas.

Una laxitud terrible se apoderaba de sus miembros. Caía perpendicular entre ellos y, aplomado, oblicuo en la vereda chapada de luz amarilla, percibía la movilidad del espacio, como si se encontrara en la cimera de una nube y los mundos y las ciudades estuvieran a sus pies.

Y, simultáneamente, ansiaba desmoronarse en el desconocido universo de sensualidad que le ofrecía la “mujer casada”, pero a pesar de su deseo no podía vencer la inercia que lo mantenía oblicuo en la vereda ondulante, bajo sus ojos (ARLT, 1998, p. 117-118).

As personagens arltianas estão sempre se questionando e avaliando o comportamento uma da outra, conforme retratado nos trechos do conto “Noche terrible”, em que a irônica personagem Ricardo Stepens se utiliza de uma abordagem direta e escancarada para tentar desmascarar sua noiva, que é, para ele, apenas aparentemente frágil:

– Y estoy contento de casarme con vos, Julia. ¡Oh! muy contento. Me has atrapado como a una criatura..., y estoy contento de comportarme como un imbécil en tu presencia. Sé que vas a dominarme por completo, que te obedeceré como un esclavo...

Stepens descubre un placer agrio y malévolos en humillarse así ante esa mujer que lo observa con ojos fríos mientras sus labios sonríen para despistar el trabajo de su observación. Julia murmura:

– No digas eso.

– Ansío tu dominio, y vos precisamente tenés el temperamento de mujer que se necesita para tiranizar a un hombre de tan poco carácter como el mío. Lo que aún me queda de voluntad lo disolverás como el ácido nítrico disuelve hierro (ARLT, 1998, p. 172).

Já em “Una tarde de domingo”, Eugenio zomba dos métodos empregados por Leonilda em seu jogo de sedução, condenando o falso moralismo da esposa do amigo:

Ella comenzó a caminar a su lado con tranquila confianza. Karl se sentía ridículo como un hombre de madera que se bambolea sobre pies de aserrín.

Por decir algo, Leonilda preguntó:

– ¿Sigue separado de su esposa?

– Sí.

– ¿Y no la extraña?

– No.

– ¡Ah! Cómo son ustedes los hombres..., cómo son...

Durante segundos, Eugenio tuvo inmensos deseos de echarse a reír ruidosamente y repitió para sí mismo: “Cómo somos nosotros los hombres... ¿Y usted, usted, que me lleva a tomar té en ausencia de su marido?; pero a volver al pensamiento de estar solo con Leonilda, no pudo soslayar la imagen de Juan” (ARLT, 1998, p. 118-119).

Os contos arltianos também se distanciam da narrativa clássica com relação ao fechamento dos textos. No conto tradicional, o desfecho, determinado pelo começo da narrativa, apresenta uma conclusão, retomando o início da história, ou guarda uma surpresa. Por outro lado, a partir de contistas como Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), a narrativa se torna mais aberta e a tensão, em muitos contos, desloca-se do desfecho, que se torna previsível, para o meio do conto, como aponta Schnaiderman (2014, p. 335):

O não desfecho, ou melhor, um desfecho diferente do consagrado, sugerindo continuidade, afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX. Neste sentido, Tchekhov prenuncia a subversão da noção consagrada de tempo. Em termos de história curta, na base de episódio na aparência sem maior importância, Tchekhov nos aproxima de uma noção de tempo como a de Proust e como a de Virgínia Woolf.

Em “Um olhar crítico sobre o conto”, Passos (2018, p. 51) reforça o caráter introspectivo e fragmentário da versão moderna da narrativa breve, que foi um traço também introduzido pelo autor russo:

[...] sobretudo a partir de 1888, Tchekhov seleciona um fragmento da vida de seu herói, penetrando em sua consciência, o que permitiria a apreensão de pensamentos descontínuos e revelaria, aos poucos, a maneira pela qual pequenos fatos cotidianos afetam a ele e a sua vida familiar, sem solução para os problemas desencadeados.

Como os contos de Tchekhov, os textos de Arlt não apresentam grandes finais conclusivos. O final de “Noche terrible”, por exemplo, não propõe soluções para o problema do protagonista, esboçado desde o começo da narrativa, ao mesmo tempo em que a personagem principal também não sofre grandes transformações ao longo da trama. No desfecho, Ricardo decide manter a intenção inicial de “cometer o crime” de abandonar a noiva no dia de seu casamento e fugir em direção ao porto, levando consigo o dinheiro destinado à compra dos móveis. O pensamento do protagonista que encerra o conto é banal, mas carregado de ironia: “¿Qué harán en lo de Julia con los regalos?” (ARLT, 1998, p. 197).

Além disso, a tensão dos contos arltianos também se concentra no meio da narrativa. Em “Noche terrible”, esse momento se dá enquanto o protagonista pondera entre se casar ou “cometer o crime” de fugir da cerimônia do dia seguinte. No mesmo sentido, “Una tarde de domingo” concentra sua tensão no miolo do conto, em que as personagens empregam estratégias para manipular uma à outra, como se estivessem em um jogo de “gato e rato”. Após um longo diálogo, despedem-se, sem que tenha havido alteração da situação inicial: Leonilda

não comete o adultério insinuado no começo da narrativa, contrariando as expectativas de Eugenio, que se mostra resignado diante do interesse infantil da esposa do amigo em utilizar sua visita como pretexto para provocar o cônjuge.

A situação desses contos é reduzida, aproximando-se, dessa forma, da crônica. A relação entre os dois gêneros é destacada por Bosi (2015, p. 9) na introdução a *O conto brasileiro contemporâneo*: “Aquém da tensão, o conto não passa de crônica eivada de convenções, exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar comum mais ou menos gratuito. Ou, ainda, requentado maneirismo”.

De forma semelhante, os contos arltianos selecionados para a análise se desenrolam a partir de situações mínimas. “Clase de gimnasia” (*El Hogar*, 18 de julho de 1930) relata os pensamentos do telegrafista Simoens durante meia aula de ginástica. Por meio dos exercícios, ele deseja se transformar fisicamente para impressionar uma mulher. Essa personagem é retomada em “Clase de box” (*El Hogar*, 30 de janeiro de 1931), que apresenta os pensamentos de Simoens ao longo de uma aula desse esporte. Durante o exercício intenso, ele procura controlar a ansiedade gerada ao pensar na antiga namorada, que ainda é jovem e bela, e poderia, por seus atributos, substituí-lo por quem ela desejasse. Já “Noche terrible” se inicia com um diálogo entre o casal de noivos, na véspera da cerimônia, seguido por ponderações de Ricardo Stepens, sobre o noivado e o casamento. Por fim, ele decide, como já dissemos, fugir com o dinheiro destinado à compra dos móveis. “Una tarde de domingo”, por sua vez, gira em torno do diálogo estabelecido entre Eugenio Karl e a esposa de um de seus amigos, Leonilda, após se encontrarem, por acaso, na rua. No mesmo sentido, “La hostilidad” apresenta o diálogo entre um casal de namorados, Silvio e “la jovencita”, enquanto ele está deitado no colo dela, que está sentada no banco de uma praça; neste texto, predomina a perspectiva da personagem masculina, que reage com hostilidade aos carinhos da namorada. Por último, “La batalla” apresenta a luta de Armstrong para resistir à tentação de falar com a ex-namorada, Susana, a qual encontra ao atravessar um parque.

Esses breves argumentos poderiam ser resumidos a partir de motivos da própria cronística do autor: o homem que foge do casamento (“Noche terrible”), “a senhora casada que vai ao cinema” e fantasia viver uma “aventura cinematográfica”, como trair o marido (“Una tarde de domingo”) e os homens que lutam para resistir à sedução das “mulheres que vão à caça de marido” (“Clase de gimnasia”; “Clase de box”; “La hostilidad”; e “La batalla”).

A abertura característica da escrita moderna, que dissolve as fronteiras estritas entre os gêneros, torna possível ao escritor abordar qualquer tema, utilizando-se de traços de

diferentes formas literárias. Nesse sentido, é comum à contística arltiana recorrer ao diálogo dramático para estruturar alguns de seus contos, como “Una tarde de domingo”, no qual essa forma é predominante:

– ¿Cómo le va, Eugenio?
Karl despego instantáneamente de la neblina que envolvía su curiosidad:
– ¡Ah! ¿Es usted, señora? ¿Cómo le va?
Durante una fracción de segundo Leonilda lo reconsideró con una sonrisa lacia, equívoca, mientras que Eugenio se informaba:
– ¿Y Juan?
– Salió, como de costumbre. Ya ve, me dejó solita. ¿Quiere venir a tomar el té conmigo? (ARLT, 1998, p. 115-116).

O conto “La hostilidad” também é estruturado com base em um diálogo entre namorados:

¿Y si no fuera una hipócrita?
Y exclama en voz alta:
– Mamita querida!
La jovencita le revisa el alma con su grave mirada. Dice:
– Por qué no hablás? Vos tenés que hablar. ¿Por qué sos así? (ARLT, 1998, p. 366).

Já no conto “Noche terrible”, a estrutura dialogal das primeiras páginas cede lugar a outros recursos teatrais, tais como os solilóquios e monólogos do protagonista.

– Supongamos que me quede..., me case. Mis veinticinco años se convertirán rápidamente en cincuenta y los cinco mil pesos, que ingenuamente puse en un banco para “los malos tiempos”, se derretirán como la nieve al sol... Menos mal que fui prudente y no compré muebles, so pretexto que los primeros meses lo podíamos pasar en un hotel. Realmente, tiene razón los libros sagrados de todos los países cuando dicen que el hombre no se arrepiente jamás de ser prudente. Soy un hombre prudente, y la prudencia es un galardón. Además de sensible, prudente. Cuántas virtudes me descubro esta noche, Dios mío. Soy lógico, sensible, y prudente. Y sería un hipócrita si no confesara que me admiro a mí mismo. Sin embargo, no se trata de divagar, sino de establecer: ¿Y si no me voy y me caso? Julia me quiere. Esto es innegable. Ciertamente es que no ha podido darme ninguna prueba de ese amor que siente hacia mí, pero en esa dirección ha procedido cautamente, porque cuando una mujer da pruebas de amor, le es dificultoso sostener que no se las ha dado con prioridad a otros, y entonces... (ARLT, 1998, p. 187).

Essas formas de expressão são recorrentes nos contos “Clase de gimnasia”, “Clase de box”, “La hostilidad” e “La batalla”. Ao longo de “La hostilidad”, Silvio, enquanto, como já dissemos, está deitado no colo da namorada, reflete sobre o seu relacionamento, por meio de monólogos:

Cierra los ojos otra vez. Tiene la sensación de que se convierte en un fantasma que una noche se acerca a la muchacha dormida, y le dice:
“Te regalaré un hombre laminado por el tiempo, los deseos y los trabajos. ¿Te das cuentas? Un hombre triste y bestial, con cara perpendicular y boca cerrada en voluntad de esfuerzo. Y tú cubriste el alma de ese hombre de numerosas densidades de amargura, lo rompiste en todas las direcciones, y como suficiente caricia le diste el calor de tu pecho y la presión de tus diez dedos pensativos” (ARLT, 1998, p. 366).

Do mesmo modo, Amstrong trava um intenso diálogo consigo mesmo, enquanto atravessa o mesmo parque em que sua antiga namorada, Susana, está, em “La batalla”:

Era necesario que pasara junto a ella y no la mirara.

Así caminan los condenados a muerte – se dijo – y efectivamente, tenía razón; jamás había caminado con un paso tan firme y seguro como ahora. Paso de condenado a muerte. Sí..., otra vez en su vida había caminado así...Recordaba. Cuando estuvo a la orilla de la muerte en el centro de un río. Había entrado imprudentemente, el agua le llegaba a los riñones, gente extraña se amontonó a la orilla del río, y con las manos le hacían gestos para que retrocediera. Amstrong comprendió instantáneamente que estaba suspendido entre la vida y la muerte. Retroceder era imposible. Y avanzaba pisando con firmeza las redondas piedras que constituían el fondo del río. Si daba un solo paso en falso resbalaría, arrastrándolo entonces la corriente. Y sin vacilar caminaba con medio cuerpo afuera del agua. Y se salvó (ARLT, 1998, p. 371-372).

“Noche terrible” e “Una tarde de domingo” são os contos mais complexos e elaborados desse grupo. Em “Clase de gimnasia” e “Clase de box”, o escritor emprega de forma mais simples os recursos dramáticos utilizados em “Noche...”. Já “La batalla” remete a “Una tarde de domingo” por utilizar metáforas retomadas neste conto. Tais recursos, como vimos, já haviam sido empregados por Arlt nas crônicas de temática amorosa.

5. FICÇÕES E DRAMAS ARLTIANOS DE TEMÁTICA AMOROSA

5.1. “Noche terrible”: “Casarse es una forma de suicidarse”

Os seis contos selecionados para análise apresentam narrador heterodiegético, embora perpassse a perspectiva dos protagonistas masculinos, em alguns momentos. Os enredos são predominantemente psicológicos; as ações das narrativas são mínimas e acompanham os movimentos interiores das personagens, que são extraídas do ambiente pequeno burguês.

O título do conto “Noche terrible”⁸⁵ refere-se ao espaço de tempo em que a ação da narrativa transcorre: a noite que antecede a manhã do casamento entre Julia e Ricardo Stepens. Como já se sabe, este último hesita entre se manter fiel ao compromisso feito junto a sua noiva e preservar a liberdade e independência que caracterizam a vida de um homem solteiro. A história se inicia com uma apresentação vívida e detalhada de Buenos Aires à noite:

Distancia encajonada por altas fachadas entre las que parece flotar una neblina de carbón. A lo largo de las cornisas, verticalmente con las molduras, contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales, amarillas, oblicuas moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes de alta frecuencia. Tranvías amarillos que rechinan en las curvas sin lubricar. Ómnibus verdes trepidan sordamente lienzos de afirmados y cimientos. Por encima de las terrazas plafón de cielo sucio, borroso, a los lejos rectángulos anaranjados en fondos de tinieblas. La luna muestra su borde de plato amarillo, cortado por cables de corriente eléctrica (ARLT, 1998, p. 171).

Trata-se da descrição de uma cidade moderna, ou, ultramoderna, considerando-se o contexto em que o autor escreveu o conto⁸⁶. A cidade ganha vida e assume um aspecto assustador e opressor, devido às “altas fachadas” que, juntamente com as “molduras verticais” e as referências às figuras geométricas, provocam uma sensação de aprisionamento ao serem observadas a “distância”, cujo espaço longínquo é, também, “encaixotado”. Acrescenta-se a isso a sujeira do ambiente, no qual “flutua uma neblina de carvão”, que é atravessada por “bondes amarelos” e “ônibus verdes”. Ambos os transportes passam em meio à frieza do “pavimento” e dos “alicerces” da cidade modernizada. As cores são utilizadas na adjetivação para intensificar o caráter negativo da modernidade. As cores frias, tais como o azul e o roxo,

⁸⁵ “Noche terrible” (26 de agosto de 1931) é o último conto da coletânea *El jorobadito*, entretanto, foi publicado originalmente quase um ano antes de “Una tarde de domingo” (20 de abril de 1932).

⁸⁶ Como afirma Sarlo (2007a, p. 224), a cidade de Buenos Aires, até os anos trinta, não apresentava os traços modernos da descrição citada. Ainda não havia arranha-céus, com exceção dos prédios Kavagh, El Comega e El Safico, tampouco se exibiam numerosos letreiros de neon. Por esse motivo, cabe conjecturar que Arlt possa ter se baseado em imagens cinematográficas para construir as cidades ultramodernas descritas em algumas de suas narrativas.

são atribuídas aos elementos modernos, como a verticalização da cidade, que traz, ainda, “letreiros fosforescentes, perpendiculares azuis”, “oblíquas roxas” e os “ônibus verdes”, que apenas “trepidam surdamente”, enquanto os “bondes” se destacam ao “guincharem” em meio à noite. Esses são – juntamente com as construções retangulares, mais baixas do que as “linhas verticais” – resquícios de um estado menos moderno, que é associado de forma positiva às cores quentes, tais como o amarelo e o laranja. Entretanto, a paisagem apresenta, ao fundo, “sombas” e, acima, um céu “sujo”, “borrado”, sob o qual a lua, que traz uma coloração também “quente”, é “cortada” violentamente pelos fios de corrente elétrica. Em contraposição ao calor acolhedor que o narrador atribui aos elementos mais antigos, a cidade moderna é configurada como um espaço corrompido, frio, sujo e violento, características estas que se refletem na dinâmica entre o casal, que será apresentado a seguir.

O narrador alerta, já no segundo parágrafo, para o fato de que algo marcante acontecerá às duas personagens da trama – o protagonista, Ricardo Stepens, e sua noiva, Julia – e que tornará esse momento inesquecível, mas por motivos distintos para ambos.

Ricardo Stepens, cujo sobrenome é uma adaptação do americano “Stephens”, é apresentado por meio de uma descrição quase cinematográfica:

Él se ha detenido en la vereda con un pie sobre el mármol del zaguán, la mano derecha en la escotadura del chaleco y los labios ligeramente entreabiertos. Un foco ilumina con ramalazo de aluminio las tres cuartas partes de su rostro, y el vértice de su córnea brilla más que el de un actor de cine. Sin embargo, su corazón galopa como el de un caballo que va a reventar (ARLT, 1998, p. 171).

A primeira impressão que o narrador constrói de Ricardo é a de que ele se assemelha a um mocinho de um filme romântico da era do cinema clássico⁸⁷. Entretanto, seu pensamento anuncia o desejo de cometer algo que se assemelha a um crime, o que denota sua ambiguidade: “Es casi lo mismo cometer un crimen” (ARLT, 1998, p. 171).

Já a primeira fala de Julia revela que as suas ambições em torno do casamento não são nem um pouco românticas. A noiva aparenta inocência e desinteresse, que estão em desacordo com o desejo violento de casar-se. O casamento é comparado a um “evento” pelo narrador, assim como a uma “Realidad tan terrible y sabrosa de paladear como una venganza” (ARLT, 1998, p. 172). Tal vingança teria como alvo as “queridas e odiadas” amigas, com as quais Julia compete. Como na cronística (“Primeras palabras para conquistar a la dama”; “Quieren que me case con otro”), nesse conto a visão idealizada da mulher como pura e inocente

⁸⁷ Conforme apontado, o cronista censura a qualidade do roteiro e das atuações de atores em filmes comerciais da década de vinte e trinta, tais como Rodolfo Valentino.

é desconstruída e a dimensão pragmática das relações entre os sexos é enfatizada: o casamento interessa às mulheres por uma questão prática e econômica. Pouco interessa a Julia, como a suas amigas, “conhecer” seu noivo, pois deseja apenas obter o *status* de mulher casada, motivo pelo qual Stepens afirma para si próprio que ela se casaria com ele “aunque fuera un asesino” (ARLT, 1998, p. 172).

No conto são expandidas as reflexões feitas nas crônicas sobre as estratégias de manipulação. Da mesma forma que naqueles textos, por meio da observação (“*Primeras palabras para conquistar a la dama*”), do cálculo e de uma fingida inocência (“*Pase nomás, joven...*”), a mulher analisa o pretendente, ou “oponente”, para manipulá-lo, com a perversidade com que o “gato joga com o rato” (ARLT, 1998, p. 172). No conto Stepens tenta inverter esse jogo para provocar a noiva, seja por meio de acusações ofensivas, em que aponta o interesse da futura esposa em subjugá-lo e tiranizá-lo, seja por meio do estímulo da vaidade de Julia, que não atende às expectativas do noivo de revelar seu contentamento diante da inveja que provocará nas amigas solteiras, mostrando-se, ao contrário, solidária a elas: “– Déjalas a las pobres. Hay que compadecerlas” (ARLT, 1998, p. 174).

O diálogo entre o jovem casal tem um caráter violento e extremamente direto, contrariando as expectativas para uma conversa entre noivos. Stepens confessa à noiva que sabe de suas intenções de dominá-lo e que sente certo prazer em se comportar “como un imbécil” na frente dela, prometendo obedecê-la como um “esclavo” (ARLT, 1998, p. 172). Afirma ainda que anseia por esse “domínio”:

– Ansío tu dominio, y vos precisamente tenés el temperamento de mujer que se necesita para tiranizar a un hombre de tan poco carácter como el mío. Lo que aún me queda de voluntad lo disolverás como el ácido nítrico disuelve al hierro (ARLT, 1998, p. 172).

Embora Julia aparente não se comover diante da humilhação masculina, o narrador nos informa que “Cada vez que Stepens se expresa de esta forma, en ella se produce una modulación de sensualidad repugnante, profundamente desagradable” (ARLT, 1998, p. 172). E, em pensamento, a moça corresponde às expectativas do noivo: “Sí, le destruiré la voluntad..., me obedecerá y pobre de él si me resiste” (p. 173).

Enquanto Stepens luta para dissimular seu “jogo”, Julia o seduz, masturbando-o na calçada da sua casa, seguindo a lógica de que “este erótico únicamente podrá ser encadenado por su sexo” (ARLT, 1998, p. 173). Enquanto ela sonha com o fato de que passará a ser chamada de “senhora”, e não mais de senhorita, Ricardo tenta se afastar da imagem de uma longínqua “araña verde”. Tal imagem remete às estratégias de sedução femininas; enquanto os homens

são facilmente “aprisionados” pelo desejo, elas tecem, calmamente, a teia para prendê-los por meio do “casamento”. O protagonista, entretanto, luta para se manter consciente da “comédia” encenada, e o papel do “noivo” se torna cada vez mais insuportável para ele. A forma artificial e calculada que caracteriza o comportamento de ambos durante o noivado, aproximando-se da atuação em um drama, é um tema típico das crônicas arltianas (“Pase nomás, joven...”; “Dos comedias: Flirt y Noviazgo”; “Quieren que me case con otro”). Para Stephens, Julia também parece “interpretar um papel”, pois permanece impassível diante de suas provocadoras tentativas de fazer cair a “máscara” de frieza dela, o que o faz exclamar: “¡Qué segura de sí misma es esta mujer! ¡Qué firme!” (ARLT, 1998, p. 175).

Em seguida, o protagonista olha uma “remota encrucijada de calles”, que pode ser considerada uma alusão aos caminhos a escolher para seu futuro. Ao mesmo tempo, pensa, novamente, em fazer algo amoral e inesperado, algo quase tão grave quanto um crime. Ao final dessa parte, Julia dá seu “último beso de novia” em Ricardo e despede-se de seu “gran amor”, que promete chegar com duas horas de antecedência ao casamento.

Esse desfecho remete ao da crônica “Quieren que me case con otro”, em que “Bonafide”, após se separar da noiva, também se sente indeciso diante do compromisso assumido, especialmente por duvidar da veracidade do amor da pretendente, a “Fulana”, que parece, tal qual Julia, estar “representando” o papel de noiva apaixonada. Só que, ao contrário desta, aquela tenta manipular seu noivo com excessivas demonstrações de amor. Por fim, ambas as personagens se dirigem à rua para que possam refletir sobre o impasse. Como vimos, os ambientes externos, à diferença da “casa burguesa” e dos comportamentos associados a esse ambiente, são retratados como espaços propícios à reflexão e à liberdade, permitindo um encontro com modelos alternativos à moral pré-estabelecida.

Após a despedida do casal, que encerra o fragmento inicial, o conto se divide em quatro partes, que apresentam os subtítulos “Es como un crimen”; “¿Y si me caso?”; “Es como todas las mujeres”; e “Ahora...”. Tal divisão remete às crônicas arltianas escritas entre 1929 e 1932 – em que são analisados os períodos do namoro, noivado e casamento, além da personalidade feminina –, pois nesses fragmentos o protagonista pondera essas fases do seu relacionamento, sendo o último tópico dedicado à resolução de seu conflito.

No começo da segunda parte, Stephens entra em um táxi e decide ir a um bar localizado no centro da cidade. O interior do café é caracterizado pela “frieza”:

Entra al café. Se sienta a una mesa. Mira en redor. Está bajo un plafón de yeso con filetes dorados, que soportan frías columnas jónicas, de mármol jaspeado con motas de oro y ceniza y mostaza. Un friso de espejos ciñe la pared artesonada de cuadros de

cedro. Cada espejo es un embudo rectangular de encendidos cristales escalonados (ARLT, 1998, p. 176).

Ao sentar-se, reflete sobre o que está perto de cometer e tenta controlar suas emoções, pois “Su corazón galopa nuevamente. Le parece ir cruzando una llanura, espoleando un caballo. Tiene apuro de llegar. ¿Adónde?/ Al crimen” (ARLT, 1998, p. 176).

A seguir, o ritmo da narrativa se intensifica e acompanha o passo acelerado do pensamento de Stepens:

Se desprende el nudo de la corbata, piensa que pueden confundirlo con un criminal, y se ajusta el nudo. Bebe un vaso de agua. Otro. Otro. Suspira profundamente. Descansa algunos minutos. Paladea el café. Enciende un cigarrillo. Mira las chicas de la orquesta. Vuelve el respaldar de la silla al salón, de manera que se queda mirando la calle. Una voz automática repite en él: “Es casi lo mismo cometer un crimen”.

Su espina dorsal se dobla. Una sensación muelle se le arquea en el estómago. Traga humo. Echa humo. Desparrama la ceniza del cigarrillo sobre el mármol de la mesa. Por instantes entrecierra los ojos, luego los abre; un gran descanso llueve desde el plafón a sus miembros. Descubre que está mirando un atril niquelado que soporta un gorrito de mujer (ARLT, 1998, p. 177).

A narração ágil, que apresenta um ritmo intenso, tal qual o de uma locomotiva, marcado pela repetição de alguns gestos: “Otro. Otro”, e de ações sucessivas e rápidas, “Traga humo”, “echa humo”, revela a influência da agilidade da escrita jornalística no trabalho do narrador. Constrói-se, assim, uma tensão em torno de qual seria o crime que o protagonista deseja cometer, por meio da repetição do mote: “Es casi lo mismo que cometer un crimen”, ou com a alusão ao medo de Ricardo de ser “confundido con un criminal”.

A seguir, ele começa a fazer reflexões irônicas acerca dos rituais que envolvem a cerimônia do casamento burguês:

Mis camaradas han hecho una suscripción, han llegado regalos..., mañana recibiremos nuevos obsequios..., el eterno juego de té y licores; los cubiertos raros para comer pescados o espárragos..., realmente es maravilloso... ¿Qué diría, por ejemplo, una pareja, si le regalaran un irrigador o un anticonceptivo?

No puede retener la risa y se retuerce solo en su asiento, mirando el tablero de su mesa (ARLT, 1998, p. 177).

Os rituais do noivado e da sociabilidade da classe média são alvo da zombaria de Stepens, que os contrapõe ao choque que causaria o desvendamento do que permanece velado nesse jogo social: a sexualidade, os então escassos métodos contraceptivos disponíveis em uma sociedade ainda conservadora, mas que se propunha moderna, como a portenha. Também remete aos motivos a que os homens recorriam na época para romper “decorosamente” um noivado:

No puedo alegar que no es virgen, porque aún no me he acostado con ella. No puedo jurar que tiene mal carácter, porque es más dócil que un guante de seda. ¡Oh,

la hipócrita ¿Dócil? ¿Cuántos amantes habrá tenido? Se domina perfectamente. Me recuerda a esos astutos animalitos, excesivamente castigados por el hombre y que, por ser astutos, descubren al final la técnica para devorar a su enemigo (ARLT, 1998, p. 178).

Retoma-se o tema do “fingimento” e da “dupla personalidade” femininos, assim como a importância do autocontrole para vencer os jogos de poder entre homens e mulheres. Os protagonistas masculinos dos contos lutam para ter o mesmo autodomínio que as mulheres e, assim, poderem reverter o jogo social a seu favor. E a linguagem empregada nesse texto é mais direta e crua do que a das crônicas. Nestas, a crítica ferina é amenizada pelo tom humorístico, enquanto no conto predomina o tom crítico, sarcástico e irônico.

Para Ricardo, ficar preso em um casamento vazio com alguém que não lhe provoca “ni frío ni calor” se assemelha a “morir físicamente..., perpetuamente” (ARLT, 1998, p. 178). Logo, confessa que o crime que deseja cometer é fugir do casamento: “tengo que irme..., irme sin avisar..., sin dejar rastros..., como si hubiera cometido un crimen” (p. 178). E compara casais a animais patéticos:

Bebe a sorbitos un vaso de agua y observa burlonamente a las mujeres envueltas en tapados de pieles que pasan tomadas del brazo de sus hombres. Éstos, adormilados, las remolcan, con el cuello del sobretodo levantado.

Stepens mira esas parejas ignotas y se dice:

¿Qué objeto tiene reproducir uno de esos grupos somnolientos? Esa gente va directamente a la cama. Los machos se quitarán lentamente las medias, algunos, los más refinados, se meterán los dedos de las manos entre los dedos de los pies y, retirándolos lentamente de las narices, les preguntarán a sus medias naranjas con perplejidad semicientífica:

“– Qué curioso. ¿Por qué olerá como el queso?” –y ellas, al tiempo que entre bufidos se quitan las fajas, responderán con el pensamiento en otra parte:

“– Puercazo..., si huele como queso, es porque no te bañas” (ARLT, 1998, p. 178-179).

Ele também faz uma crítica às pessoas ditas “honestas”, que gostam de comentar a vida alheia, como as amigas de Julia, que seriam as primeiras a difamá-la, fofocando sobre as infidelidades dela após o casamento:

Si me caso con Julia, por ejemplo, las familias de Elsa, de Sebastiana, de María, en cotorreo de personas honestas, demostrarán que tengo, precisamente, la pasta indispensable para ser un excelente cornudo, y como tenía pasta para ello, he buscado la mujer que puede adornarme la frente con los más variados estilos de la tauromaquia conyugal. Incluso dirán, compungiendo un gesto y adobando una lamentación:

– Es extraño que ese buen muchacho no haya encontrado un alma caritativa que le informara de los abortos que tuvo esa muchacha. E incluso me mandarán la dirección de la partera..., y hasta el monto de sus honorarios (ARLT, 1998, p. 180).

O motivo da virgindade como atributo importante para “comercializar” a noiva como “mercadoria”, cuja preservação estava a cargo das sogras, como já mostramos, é um tema com que Arlt ilustrou comicamente algumas de suas crônicas jornalísticas (“¡Quiero

casarme!”). Em sua visão, as mães das noivas são as principais responsáveis pela perpetuação dos valores tradicionais, que caracterizam um sistema social ultrapassado.

Enquanto na crônica “Pase nomás, joven...”, que assume o formato de breve comédia encenada por “El bonafide”, “La vieja” e “La nena”, a temática da virgindade é tratada comicadamente e com ironia, no conto em análise o tema assume contornos mais sombrios. Stepens escarnece da suposta pureza das noivas, compondo um quadro feroz, em que Julia, além de não ser mais virgem ao se casar, teria lhe traído com inúmeros amantes e, eventualmente, abortado. Para o contexto da época, trata-se de um retrato social ainda mais impactante do que o composto nas crônicas, considerando-se a idealização da figura feminina, assim como do matrimônio enquanto instituição sagrada.

A questão da infidelidade feminina também perpassa os contos “Clase de gimnasia”, “Clase de box”, “La hostilidad” e “La batalla”. Em “Clase de gimnasia” o protagonista soliloquia, em vários momentos do texto, sobre a possibilidade de a noiva o trair:

Pongamos que me sea infiel. Si no lo es ahora, llegará a serlo... Tengo un metro y setenta y cuatro de estatura.

[...]

Pongamos que me sea infiel. Ella dentro de un año será la misma y yo seré distinto de lo que soy ahora... (ARLT, 1998, p. 350).

Além disso, rivaliza com a jovem amada, que não envelheceria (“dentro de un año será la misma”), sendo este um dos motivos pelos quais deseja aprimorar seu corpo a partir da prática de exercício físico. O protagonista, “el telegrafista”, Simoens, compete com os colegas de ginástica, com os quais disputa a atenção do professor: “¿Por qué el profesor no los corrige como al telegrafista? Ellos también necesitan perfeccionarse, convertirse en otros hombres” (ARLT, 1998, p. 353).

A dinâmica de competição entre pares se faz presente igualmente no conto “Clase de box”, protagonizado também por Simoens. Durante uma luta de box, o telegrafista pensa sobre como se destacar em meio aos vários pretendentes que a mulher desejada possuiria:

Es como si pudiendo agigantarse, desde un piso bajo horadara el plafón con la cabeza y la introdujera en otro plano superior. Allí están amontonados los fantasmas de su existencia. Y también el busto de la mujer que con un lápiz de manteca sangre se pintaba los labios, mostrando lascivos dientes brillantes. Volvió la cabeza, lo miró como si lo estuviera seleccionando de entre otros fantasmas para su placer personal, y dijo:

– Ella será joven todavía cuando usted, desgastado, no le podrá interesar (ARLT, 1998, p. 358).

A visão crítica com que o narrador retrata as relações entre os sexos opostos assume traços expressionistas (“con un lápiz de manteca sangre se pintaba los labios”) e dimensões

grotescas, por meio da comparação entre a sensualidade feminina e atribuições animais (mostrando “lascivos dentes brilhantes”). Essa forma de descrição é retomada em “Noche terrible”.

Em “La hostilidad”, também é retratado um casal que se relaciona por meio de uma hostilidade velada, conforme o narrador revela ao descrever os pensamentos de ambos. Enquanto o protagonista, Silvio, crê que a sua pretendente é uma hipócrita, que jamais revelaria “el secreto” de que não é mais virgem, a moça suspeita das “infidelidades estúpidas” confessadas, em solilóquio, por ele: “La jovencita quedó mirando tristemente el espacio. Ve ubicados en la vida de él los cuerpos de distintas mujeres. Y si pregunta: ‘¿En cuál de ellas estará pensando ahora?’” (ARLT, 1998, p. 368). Diante das tentativas frustradas da jovem de que Silvio revele seus pensamentos, ele faz ponderações sobre a frustração que a impossibilidade de comunicação entre ambos lhe causa: “Estará siempre así en todo regazo de mujer. Siempre así. Solo a solas con sus sentimientos inhumanos, con su egoísmo y la vil dureza de su corazón frío y caliente” (p. 368).

Já “La batalla” revela a dupla luta do protagonista, Armstrong, para resistir à vontade de falar com a antiga namorada, Suzana, com a qual rompeu e que encontra, ocasionalmente, em um parque:

Estaba librando un combate duro, mudo, sin cuartel. El vencedor tendría derecho de destrozarle la vida al vencido, de humillarlo, hundirlo, hacerlo desgraciado. Y a veces admitía que estaba vencido. Se imaginaba la delicia de volverla a ver, con empecinamiento de hombre que se muere de sed e imagina la existencia de un tonel de agua. Reproducía calladamente el acto de ir a buscarla. No pronunciarían una palabra, se arrojarían el uno en brazos de otro, la jovencita apretaría sus labios en los suyos, sabiéndolo vencido, roto definitivamente, en la voluntad de resistir su capricho (ARLT, 1998, p. 374).

O conto retoma as referências, também presentes em “Noche terrible”, às relações entre os sexos em termos de uma disputa violenta, ou um jogo, em que o vencido é submetido e humilhado pelo vencedor. Foi também por meio de uma “luta” que Armstrong conseguiu que Suzana revelasse seus “secretos espantables”: “– He jugado y gané” (ARLT, 1998, p. 373). Esse texto também retoma a comparação da mulher com animais predadores, que envolvem a presa em armadilhas fatais:

Los ganchos que le apretaban el antebrazo aflojaran lentamente su presión. No olvido nunca aquel detalle: el progresivo aflojamiento de los ganchos que le apretaban el antebrazo y que instantáneamente le recordaron los anillos de las serpientes que se aflojan cuando, en el trópico, los peones que las encuentran, las parten en dos con un machete (ARLT, 1998, p. 376).

E a relação de competitividade entre os casais se estende para as demais relações estabelecidas entre membros dessa classe social em “Noche terrible”, tal qual a amizade.

Já a maldade das “odiadas amigas da noiva” e de suas respectivas famílias, satirizadas nas crônicas, no conto assume ares grotescos. A maledicência se espalha em todas as direções, podendo se voltar contra o noivo, pois o que importa é difamar o outro:

– Bien decíamos que ese hombre era capaz de esto y mucho más. Bastaba mirarle la cara; ese gesto un poco atravesado falso...; pero si uno habla, dices que es de envidia... –de manera que proceda de una forma o de otra, esa cáfila de narices largas y dientes postizos me despellejará sin consideración. Lo que la gente necesita es de un motivo de conversación. La liebre. Luego con la liebre, ellos se preparan el guiso de su gusto... (ARLT, 1998, p. 180).

A metáfora gastronômica é utilizada como uma referência à manipulação que seria devida à falta de caráter das mulheres de classe média, que apreciam o fato de ter uma “presa” para “temperar” a seu modo. O uso da culinária para ilustrar estratégias de manipulação já estava em “Pase nomás, joven...”, publicado antes de “Noche terrible”, em que a sogra influencia o namorado da filha para que contraia o noivado mesmo contra a sua própria vontade.

Voltando à questão da virgindade, ela é novamente mencionada por Ricardo como um requisito importante a ser cumprido pela noiva. O protagonista considera tal assunto “trágico”, mas ao mesmo tempo “humorístico”, devido às contradições que encerra:

Si aceptamos a la mujer maltrecha por el amor de otro, no falta quien nos tilde subterráneamente de cabrones consentidos; si la rechazamos sobran filosofastros y justicieros, que enarcando el belfo como si probaran una medicina repugnante, nos motejan de absurdos retrógrados y energúmenos de prejuicio. ¿Qué hacer? ¿Qué debe hacerse con una mujer así? ¿Endosársela a un amigo? Pobre Julia... ¿Por qué no se casará con alguno amigo mío? (ARLT, 1998, p. 182).

A figura feminina é retratada, novamente, como um objeto, ou seja, uma mercadoria a ser negociada, cujo principal valor está atrelado à sua virgindade. Por esse motivo, Stephens considera que sua noiva poderia ser facilmente “repassada” para um outro “consumidor”, já que ele não estava satisfeito com o “produto” adquirido.

Após tais ponderações, Ricardo imagina o que aconteceria se ele fugisse. Primeiro, o irmão da noiva e seu amigo, “el boxeador”, iriam procurá-lo em seu quarto de pensão e encontrariam apenas um “par de meias sujas”. A seguir, avisariam à mãe de Julia. Às 12h 30, seus amigos de escritório estariam “reconstruindo” os passos do noivo em fuga, “simultaneamente felices de encontrar un tema de conversación que interrumpa la monotonía de sus vidas, y condenándome al mismo tiempo con un dejo de envidia” (ARLT, 1998, p. 183). À uma da tarde, o boletim de seu desaparecimento seria arquivado “con un gesto obsceno” (p. 183). A censura também viria de seu chefe de escritório, que faria um discurso moralista, como se se tratasse de um “asunto de estado”:

– Un desvergonzado ha desaparecido de entre nosotros..., es decir, un hombre que se burlaba bajo el sayo de la patria, de la moral y de la religión, como si patria, moral y religión no fueran el freno que perentoriamente impiden que un irresponsable se convierta en un decidido bellaco (ARLT, 1998, p. 183).

O duplo discurso e o duplo sentimento (condenação e secreta inveja) são mecanismos comuns, portanto, à totalidade do entorno dos protagonistas, que seriam os homens e as mulheres “de bem”, “honestos”.

Prosseguindo em suas suposições, Ricardo imagina que às três horas Julia estaria chorando junto às amigas, que, enquanto a consolavam, iriam se queixar de que “– Cada vez es más difícil cazar a estos hombres. ¿Qué debe hacerse para atraparlos?” (ARLT, 1998, p. 184). Da mesma forma que nas crônicas (“Del que no se casa”; “Pase nomás, joven...”; “¡Quiero casarme!”; “Quieren que me case con otro”), nos contos a expressão “caça de maridos” remete à formação das jovens, que desde a infância são educadas para ingressarem no “mercado do casamento”.

Duas horas depois, o irmão da noiva, acompanhado de seu amigo boxeador, que carrega uma pistola automática de calibre quarenta e cinco, estariam à procura de Stepens, este que os caracteriza como “perfectos animales”. E tal fragmento é inspirado em um acontecimento real, conforme mencionado na crônica “Se casa o lo mato”, no qual o irmão da noiva tenta pressionar o pretendente a se casar, ameaçando-o com um revólver. Da mesma forma que na crônica, na cena do conto esse recurso presta-se a ridicularizar as estratégias empregadas pela família para garantir a efetivação do matrimônio e a preservação da moral e dos bons costumes. Entretanto, os episódios disseminados ao longo dos textos jornalísticos apresentam, além do traço crítico, o ar jocoso.

A seguir, o protagonista compõe um quadro desolador da sociedade portenha, ao retratar toda a vizinhança, inclusive o médico da família, que aproveita a ocasião para questionar a suposta virgindade da noiva:

A las seis acudirá el médico de la casa, agrio y juanetudo, maldiciendo las puterías de la juventud. Avizorando intimidades de trapos sucios, desde los umbrages de sus casas, las comadres del barrio, con los brazos cruzados sobre las ubres, menearán consternadas las cabezas, al tiempo que, recatándose del oído indiscreto de las menores, se preguntarán de puerta en puerta, con fisgona sonrisa; “¿cómo habrá quedado la muchacha después de tales trapisondas?” Y alguna madre, libre de boca, le gritará a su párvula con escándalo de las presentes:

– Aprendé..., hacéle adelantos a tu novio..., aprendé.

A todo esto, la cocinera en la despensa, cotorreará el suceso con el almacenero, quien, entre aspavientos fingidos, aprovechará el relato para escamotearle a la bobalicona doscientos gramos en un kilo de azúcar, mientras que la mujer del comerciante, sinceramente interesada en el chisme, abrirá los ojos y preguntará si los

dejaban mucho tiempo solos a los novios y si “la pobrecita no habrá quedado en estado interesante”.

[...]

Y en la calle, todo el mundo estará inmensamente contento, sin saber por qué... (ARLT, 1998, p. 184-185).

Nesse trecho, pode ser observado o potencial cumulativo e de amplificação do conto: a opressão da família da noiva, seguida da apresentação da rivalidade das amigas, a inveja dos colegas de trabalho, a hostilidade do chefe de Stepens e, no trecho acima, a maledicência dos vizinhos (“el médico”, “las comadres del barrio”, “la cocinera en la despensa”, “el almacenero”, “la mujer del comerciante”). Esse encadeamento de situações e de personagens confere contornos monstruosos à situação e às personagens, produzindo um efeito mais opressivo do que o observado nas crônicas, que são mais restritas e pontuais. Além da falta de solidariedade e do comportamento hipócrita, é evidenciada a dupla condição das personagens: todos são vítimas e verdugos uns dos outros, pois se comportam alternadamente como “gatos” e “ratos” no jogo social, da mesma forma que o casal de noivos no início do texto.

No discurso do protagonista, predomina, ao longo de toda a narrativa, a recorrência a termos populares, já manifestada nas crônicas. Menos frequentes nestas, em função das limitações impostas pelo meio, os termos vulgares e o uso de uma linguagem crua são bastante presentes nos contos, em especial para se referir a questões vinculadas ao sexo, tais como a referência às “puterías de la juventud” e às “intimidades de trapos sucios”, assim como à forma como a vizinhança especula sobre a virgindade da noiva “– Aprendé..., hacéle adelantos a tu novio...” (ARLT, 1998, p. 184).

Seguindo em suas previsões para o futuro, Stepens imagina que, após sua fuga, Julia dormiria “un sueño artificial de treinta y seis horas” (ARLT, 1998, p. 184) e seu irmão iria, juntamente com o amigo boxeador, a um prostíbulo de San Fernando. A partir de tal descrição, o protagonista pretende ironizar o comportamento hipócrita do irmão da noiva, que, apesar de ser capaz de “matar” para “defender a honra” da irmã, não pensa ser inapropriado frequentar um recinto amoral.

Enquanto entrevê “lo dramático y lo grotesco del suceso”, ele pensa na “problemática” sogra dispensando os músicos napolitanos, contratados para o casamento (ARLT, 1998, p. 186). Ao mesmo tempo, se sente “dueño de sí mismo”, pois consegue se controlar diante dos pensamentos que “aumentan la velocidad del galope”, recorrendo à patifaria para expressar a “necesidad de salvar su personalidad” (p. 186).

No segundo tópico, “Y si me caso”, o narrador relata como foi o período de noivado e como seria a vida de casado de Ricardo. A atmosfera do ambiente pelo qual caminha é tensa, refletindo sua luta interior:

Ahora Stepens camina a lo largo de fachadas grises, que encajonan veredas silenciosas, rayadas por las siluetas de árboles, que lanzan a través de los follajes los globos del alumbrado eléctrico. Cruza bajo bóvedas de árboles, cuyos troncos torcidos simulan paralizados ademanes de un desesperado, pasa junto a cortinas metálicas corridas y en la muda cesación de vida de la noche, él está contento. Entrevé la liberación (ARLT, 1998, p. 187).

A sensação positiva de “libertação” por ele conquistada ao final do parágrafo descritivo contrasta com o ambiente soturno e opressor, como se suas reflexões de fato o estivessem conduzindo a libertar-se do meio em que se insere e do qual anseia se desprender.

Afinal, para ele, “casarse es una forma de suicidarse” (ARLT, 1998, p. 187). O protagonista tenta racionalizar o desejo de fugir do casamento: “Mis veinticinco años se convertirán rápidamente en cincuenta y los cinco” (p. 187), entretanto, pondera o que mudaria em sua vida se casasse. Acredita que Julia o ama, embora ela tenha se negado a dar-lhe uma “prueba de amor”, e ele toca, assim, mais uma vez no valor que a virgindade feminina tem para o “negócio” do casamento:

Cierto es que no ha podido darme ninguna prueba de ese amor que siente hacia mí, pero en esa dirección ha procedido cautamente, porque cuando una mujer da pruebas de amor, le es dificultoso sostener que no se las ha dado con prioridad a otros, y entonces... (ARLT, 1998, p. 187).

O protagonista retoma a questão de que para Julia basta casar-se, não importando com quem:

Cierto que Julia me quiere, pero Julia, a su edad, al mismo diablo está dispuesta a jurarle amor eterno. Y si me quiere, es con un amor natural y simple. De la misma manera podría querer a un hombre distinto a mí. Yo soy alto, pero si fuera bajo, Julia me querría lo mismo. Soy rubio, pero si tuviera el pelo renegrado, me querría también. Mis dos piernas funcionan perfectamente, pero si fuera rengu me querría lo mismo, porque lo que ella necesita no es un determinado hombre, sino el hombre..., cualquier hombre. Pensarlo resulta trágico... (ARLT, 1998, p. 187-188).

Ele tenta racionalizar o que o levou a ficar noivo: “... Mas ¿fui yo o fue ella quien encaminó los sucesos en semejante dirección?” (ARLT, 1998, p. 188) e investiga, por meio dos pensamentos, como foi levado a assumir tal compromisso. Considera, então que, após conhecer Julia em um baile, foi “seduzido pelo estômago” e pelos agrados que a família lhe fazia, esta que chegou até a lhe oferecer crédito no alfaiate, porque consideravam-no uma “larva de marido”:

Me convertí en un habitual frequentador de la casa. Mi timidez me impedía faltar. Cuando recuerdo, se me enrojece el rostro de vergüenza... Allí jamás ni el palco del

cine me permitieron pagar. El que obsequiaba los palcos era el hermano. Éste tampoco los compraba, sino que a él se los regalaba su compinche el boxeador. Incluso llegaron a querer presentarme al sastre de la familia, y abrirme un crédito..., pero por prudencia rechacé semejantes operaciones comerciales..., y este noble gesto mío me enaltecíó ante los ojos de la familia, que comenzó a presentarme a sus amistades, con ese ambiguo gesto con que se exhibe a una larva de marido. En compensación de no haber aceptado el crédito, reconoceré que diezmé tremendas fuentes de tallarines, agoté innúmeras parrilladas de bifés de ternera; por mi gaznate pasaron litros y más litros de café y licor, y un repostero se vería verde para calcular los kilos de masas y cremas que despaché, a pesar de tener el estómago sumamente delicado (ARLT, 1998, p. 188-189).

Ricardo retoma, então, o retrato feroz da noiva, que atua de forma “prática” em questões amorosas, estando propensa a aceitar qualquer homem como esposo, sendo incapaz de manifestar seu amor pelo noivo, pois a frieza é empregada como estratégia no jogo amoroso. Ao mesmo tempo, o protagonista compõe um autorretrato que não é menos cru, ao se descrever como supostamente tímido e honesto, mas se revelando aproveitador e calculista, o que o coloca no mesmo nível da família manipuladora.

Ele também se queixa das sutis “ameaças” feitas pela sogra para que propusesse noivado à moça, alegando que o irmão dela, que se chama Francisco, “es un hombre de un genio terrible” e “[u]sa una pistola automática de calibre cuarenta y cinco y casi mata a un hombre el otro día” (ARLT, 1998, p. 189). A sogra chega a comprar os anéis de noivado para que Ricardo possa surpreender sua filha, alegando que “Francisco se pondría muy contento y su amigo boxeador también” (p. 189). Dessa forma, o protagonista compõe, como o próprio cronista o faz (“Del que no se casa”; “Pase nomás, joven...”; “Lo esencial es casarse”), um quadro desencantado do ritual do noivado, que envolve, ao invés de afeto, artimanhas e interesses.

Com tom irônico, afirma que já estava se acostumando com a ideia de fazer parte de “esa honorable casa” e que, assim “edificava seu sonho” (ARLT, 1998, p. 190). Entretanto, casar-se com Julia devido aos seus dotes culinários (atributos recomendados pelas revistas e seções femininas de jornais da época, que eram satirizados por Arlt em suas crônicas) causava-lhe repugnância:

Tales eran las perspectivas intelectuales que decorarían mi existencia junto a Julia. No alardearé de ser un hombre delicado, pero no puedo ocultar que, casarme con Julia en esa circunstancia me producía más repugnancia que convertirme del día a la noche en dependiente de una carnicera (ARLT, 1998, p. 190).

A pressão da família para que o casamento acontecesse aumenta após Ricardo receber na loteria um prêmio de 5.000 pesos, motivo pelo qual ele decidiu marcar a data. O protagonista imagina e descreve como seria sua rotina após o casamento: ao retornar depois de quinze dias de licença da lua de mel, os amigos o felicitariam pelos seus momentos de intimidade com a noiva; após nove meses teria o primeiro filho e, após um ano, faria “lo que

hacen todos los hombres casados: mirar a las otras mujeres y cometer sus pequeñas infidelidades” (ARLT, 1998, p. 191). Esses casos pequenos, logo se converteriam em “sabrosos adulterios”. Ricardo zomba dos homens que traem e que, mesmo assim, criticam os que “se pavonean con una querida ostensible” (p. 191).

A visão cínica que Ricardo apresenta da vida de casado remete ao texto “Soliloquio del solterón”, cujo protagonista considera incompatível a honestidade com o estilo de vida de um homem casado, além de zombar da “caterva de hijos” que os casais têm, pois neles “se descubren fisionómicamente los rastros de las pillerías de los padres” (ARLT, 1998, p. 50). A partir de tal visão, é mais uma vez tecida uma crítica à instituição do casamento, mostrando-o como um sacramento marcado pelo vício, pela mentira e pelo interesse.

Em uma linguagem despudorada, Ricardo continua a criticar a hipocrisia e mediocridade, “compondo um quadro gris” da rotina de um casal da classe média:

Ni vicios ni hipocresía me impedirán ser simultáneamente un buen padre y, en ruedas de amigos elogiaré espontáneamente a mis hijos, porque al ventosear ruidosamente o inundar la cuna de pis compiten con los del vecino. A su vez, mis amigos encomiarán las excelencias de su progeñie por revelar una bestial capacidad para desgañitarse gritando o defecar espesamente. Cuestión de gustos. Luego, eructando las anchoas del vermouth, acariciaremos con los ojos, desde la ventana del café, las pantorrillas de las mujeres que pasan, y como no se tratará de nuestras hermanas, ni nuestras esposas, con la fácil filosofía de los burgueses satisfechos de su encanallamiento, diremos que todas las mujeres son unas putas (ARLT, 1998, p. 191).

O protagonista apresenta um olhar cru sobre os processos fisiológicos, compondo uma espécie de escatologia (“pis”, “caca”, “ventosidades”, “eructos”), que se vincula com o registro do “baixo”, ao assinalar uma dimensão corporal ao mesmo tempo censurada pelas convenções e pela moral, e evidenciada, constantemente, ao longo do discurso.

O “rebaixamento” corporal, a intensidade patética e o excesso – também empregados, como já se mostrou, na escrita das crônicas – podem ser igualmente observados na forma como as personagens do conto são descritas, sendo comparadas com “animais mais que animalescos”. Esse tipo de comparação, como afirma Moisés (2013, p. 218), é um dos motivos do estilo grotesco. Como vimos, na primeira parte do texto o narrador associa o estado nervoso de Stepens ao de um “caballo que va a reventar” e a forma sedutora do falar de Julia, ao movimento de uma “araña verde”. O protagonista também compara um casal da classe média a animais patéticos, afirmando que os pés dos “machos” fedem como “queso”, por isso suas mulheres os equiparam a “puercazos” (ARLT, 1998, p. 179). Além disso, o irmão da noiva e seu amigo são caracterizados pelo protagonista como “perfectos animales” (p. 184). E, de forma irônica, Ricardo se refere aos seus instintos “nobres”, mencionando que por ser um sujeito

“sensível”, poderia terminar se casando com “la primera desgraciada, coja, tuerta o jorobada que se me cruza en el camino” (ARLT, 1998, p. 179).

Aliás, a figura do “disforme”, que destoa no meio, também aparece nas crônicas como procedimento de evidênciação das más-formações sociais e ganha uma intensidade maior na narrativa contística (atingindo seu ápice, talvez, no conto “El jorobadito” [“O corcundinha”]), que é quase uma novela.

Anteriormente, em “Noche terrible”, o protagonista também faz uma alusão a imagens masculinas que não correspondem a um padrão social de beleza para satirizar o intenso desejo da noiva de casar-se: “Mis dos piernas funcionan perfectamente, pero si fuera rengu me querría lo mismo, porque lo que ella necesita no es un determinado hombre, sino el hombre..., cualquier hombre” (ARLT, 1998, p. 187-188). E, ao se referir à falsidade das amigas da noiva, ele as descreve como “esa cáfila de narices largas y dientes postizos” (p. 180). Já o médico da família é caracterizado como “agrio y juanetudo” (p. 184).

Por meio dessa linguagem excessiva, que apresenta traços de vanguarda, o autor expõe os vícios da classe média argentina, revelando, assim, a hipocrisia, o egoísmo e a crueldade que se manifestam em situações mínimas do cotidiano.

Do lado feminino, Ricardo prevê que ouvirá sua esposa difamando as amigas e se regozijando com isso: “Julia a su vez me narrará chismes respecto a sus amigas, la última camorra de Mengana con su esposo, el aborto de la mujer de Fulano. ¡Delicioso!” (ARLT, 1998, p. 191). E que o cinema fará parte da futura rotina do casal, que o frequentará nos dias mais corridos e verá nos atores e atrizes dos filmes um modelo de vida inacessível:

Ella, silenciosamente, admirará al babieca fotogénico de más actualidad entre los ovarios de la presente sociedad femenina. Me comparará con ciertos galopines de película y descubrirá que soy viejo, desagradable, feo, tosco, como yo, por mi parte, llegaré a la conclusión que sería cien veces más agradable acostarse con Kay Francis o Joan Crawford, que meterse bajo las sábanas en su compañía (ARLT, 1998, p. 191).

Stepens critica, também, a educação da classe média, que produz sujeitos alienados e medíocres, os quais apenas reproduzem os padrões de comportamento impostos pela sociedade, sem questioná-los:

Pensaremos disciplinadamente con el almacenero de la esquina y el tenedor de libros de la media cuadra, ambas personas honorables, por otra parte. La justicia nos inspirará saludable terror, admiraremos los brillantes uniformes del ejército, con ingenua curiosidad nos preguntaremos si el arzobispo cree o no en la existencia de los ángeles y cuando nos hablen del comunismo vomitaremos esa espantosa sarta de lugares comunes que circulan para estupidizar la clase media y terminar de invadirles los restos de cerebro que no han inutilizado por completo los castradores sistemas de educación (ARLT, 1998, p. 192).

Os principais temores explicitados por ele são perder sua individualidade, tornar-se medíocre e se converter em “una larva amarilla y taciturna, en uno de los desdichados que tiemblan cuando piensan que pueden perder el empleo” (ARLT, 1998, p. 192). Também teme a “transformação” das mulheres ao passarem de noivas para esposas: “La Julia novia es un sueño comparada con Julia esposa” (p. 192). Tal trecho remete aos textos em que o cronista aborda as mudanças observadas nos casais durante os períodos de namoro, noivado e casamento (“Dos comedias: flirt y noviazgo”). Como os pretendentes não conversam sobre si mesmos nas etapas que antecedem a vida conjugal, mentindo durante a fase do “flirt” e “fingiendo con el beneplácito de sus respectivas familias” durante o noivado, surpreendem-se após um período de convivência a dois com o fato de que não se conhecem (ARLT, 1998, p. 326). Ao fazer tais ponderações acerca da vida de casado, Ricardo tem a sensação de que está preso e que está “jugando a cara o cruz la libertad o una celda” (ARLT, 1998, p. 193).

Com sua chegada à pensão, inicia-se a terceira parte da narrativa, intitulada “Es como todas las mujeres”. A descrição do “cuartito de soltero” do protagonista é feita à maneira das rubricas teatrais: “Un cuartito de soltero, la cama de bronce de una plaza en el centro, a un costado el lavatorio, en un ángulo el ropero” (ARLT, 1998, p. 193). Tal recurso também se faz presente em crônicas como “Pase nomás, joven...”, o que evidencia mais uma vez a constante circulação de procedimentos e recursos no discurso arltiano.

Nessa seção do conto, o protagonista analisa o caso “desde un otro ángulo”, cogitando se encontraria, posteriormente, uma mulher “mejor que Julia” (ARLT, 1998, p. 193). Entretanto, acredita que “Julia es como todas las mujeres”, pois a única coisa que deseja é se casar, não importa com quem: “Pero si yo la dejo, dentro de dos años querrá a otro. Y si el otro la deja, al año volverá a querer a un tercero” (p. 193). Para ele, as mulheres só são sentimentais quando lhes convém, pois ao mesmo tempo revelam um temperamento frio e prático, já que são capazes de se dominar e determinar os rumos da relação:

Porque lo curioso es que ella fue la que reguló el ritmo de nuestras relaciones. Tranquila, pisando terreno firme. No puedo reprocharle que sus procedimientos no fueron claros, y tanta claridad acertada revela una ausencia completa de sentimientos. Supo elegir perfectamente el momento en que debía dejarse besar, como también supo elegir el momento en que sugirió la conveniencia de formalizar nuestras relaciones (ARLT, 1998, p. 194).

O protagonista também pondera as habilidades que as mulheres desenvolvem para se tornarem esposas qualificadas a fim de competir no “mercado do casamento” (habilidades estas recomendadas pelas revistas e seções dos jornais destinadas ao público feminino, aspectos

satirizados por Arlt na crônica “Pase nomás, joven...”, conforme já mostrado). Segundo ele, todavia, trata-se de aptidões insuficientes para preservar um casamento na prática diária:

¿Que borda a las maravillas? ¿Que es una cocinera sin par? ¡Dios mío, todas las mujeres bordan y cocinan, mas hasta ahora no se ha descubierto que cocinar y bordar sea un factor de felicidad! Además, llegaría un momento en que los platos por ella preparados me serían tan familiares que sólo llamarían la atención a nuestros invitados. En cuanto a bordar, el día que ella tenga hijos, mandará al diablo el bordado y como mujer práctica comprará ropas mucho más lindas de las que puede confeccionar..., y a precio menor (ARLT, 1998, p. 194-195).

Antes de designar a noiva como a principal culpada por sua decisão de cometer o tal “crime”, Stepens, por um momento, hesita, pois pondera que os dois jovens podem ser vítimas de um mecanismo social maior do que eles. Mas logo volta a culpar Julia, que, de acordo com sua lógica, já estaria adaptada, ou irreversivelmente subjugada a essa dinâmica social:

“¿Que debí pensar todo esto antes? ¿Pero, y ella? ¿Cuál de nosotros es el culpable? Comenzamos una relación inocente, miradas, sonrisas, yo el entusiasmo que suscita la flor fresca, ella el recato de la “chica que se va a casar”. Luego la madre, después el hermano... ¡Dios mío! ¿Quién es más culpable de los dos? Cuando mi ardor se enfriaba, ella desaparecía, de manera que irritaba mi amor propio. Yo he sido peón en ese juego. Me ha movido en la dirección que le convenía, Ciertamente es que yo me dejaba mover. “no te pediré nunca nada”, me decía. Y sin pedirme nada, heme aquí en el día en que tengo que casarme con Julia. Yo puse sinceridad y entusiasmo en mis sentimientos. Ella, tranquila, dejaba arder la mecha. Cuando el fuego se apagaba, echaba una gota de aceite. ¡Qué inteligencia para maniobrar! ¡Cuánto tacto!” (ARLT, 1998, p. 195).

Por fim, Ricardo decide entregar seu destino à própria sorte, ao jogar uma moeda para o alto e atribuir ao lado “cara” a possibilidade de se casar e à coroa, a sua fuga. De acordo com o resultado alcançado, ele deveria se casar, mas decide desafiar o destino: “Hay que hacerle trampa al Destino. No me casaré. Que el Destino me cobre si es brujo” (ARLT, 1998, p. 196).

Na última parte, intitulada “Ahora...”, Stepens se prepara para pegar um navio com destino a “Carmelo”. Ao olhar o dinheiro que era para a compra dos móveis, pensa aparentemente entristecido que, embora pudesse ainda se casar, algo “se ha roto” dentro dele (ARLT, 1998, p. 196). Enquanto arruma os pertences em um baú, encontra um retrato de Julia e quase se deixa dominar pelo desejo. Dentro do táxi, experiencia um breve momento de hesitação e pensa na possibilidade de ir à casa da noiva. Entretanto, após presenciar o diálogo entre um marido e uma esposa sobre uma questão financeira, ele mantém sua decisão anterior:

Un hombre modestamente vestido asoma a una puerta. Encogido camina por la vereda arrastrando los pies, cuando en el portal del que ha salido aparece una mujer con la cara envuelta en una servilleta, que le grita roncamente:
– No te olvides de traer el dinero, Jaime... (ARLT, 1998, p. 197).

A conversa do casal dá forma aos temores de Ricardo de perder sua individualidade e de se tornar um dos homens medíocres, “adormecidos”, acuados pelas esposas e “presos” em um casamento sem encanto. Ao mesmo tempo em que o protagonista já é um dos perdedores que tanto critica, pois mora em uma pequena pensão, tem um emprego banal e não possui nenhuma perspectiva de vida nem grandes recursos, além do dinheiro que ganhou no jogo e a quantia reservada para a compra dos presentes de casamento. Além disso, aceitara quase todos os favores oferecidos pela família da noiva sem grandes resistências, mesmo que os criticasse em seguida. Assim, embora seu relato aproxime o leitor de sua visão e de seus devaneios, revela, ao mesmo tempo, o oportunismo de suas ações, além da sua falsidade, mediocridade e de seu cinismo, resultando em um retrato de si mesmo não menos negativo do que o que apresenta dos outros e do mundo criticado. O protagonista condena os valores hipócritas da classe média portenha, mas na prática não confronta esse *modus vivendi* nem propõe uma alternativa concreta a ele. Ricardo escolhe a fuga como saída, ou como uma forma de resistência, que pode, inclusive, levá-lo a reproduzir, novamente, o mesmo jogo que critica ao longo do texto.

Irônico até o fim, o texto encerra-se com o seguinte pensamento do protagonista: “¿Que harán en lo de Julia con los regalos?”.

5.2. “Una tarde de domingo”: “La eterna mujercita que cree en las pavadas del cine”

No conto “Una tarde de domingo”, publicado originalmente alguns meses depois de “Noche terrible”, as personagens e a história dão forma às visões frustradas do matrimônio, vislumbradas por Arlt nas crônicas citadas e projetadas por Stephens às vésperas de seu casamento, como acabamos de ver em “Noche terrible”.

O título se refere, como o do conto acima, ao espaço de tempo em que a ação da narrativa transcorre: o encontro ocasional, em uma tarde de domingo, entre Leonilda e Eugenio Karl, amigo de Juan, seu marido infiel.

Ela, uma dona de casa entediada, passeia sozinha em uma tarde de domingo porque Juan saiu, “como de costume”. As suspeitas da esposa sobre a infidelidade do marido são confirmadas para o leitor pelo pensamento de Karl, que sabe das traições do amigo:

[...] pero al volver al pensamiento de estar solo con Leonilda en su cuarto no pudo soslayar la imagen de Juan. Lo veía terminada la hora de trabajo ir corriendo hacia un prostíbulo clandestino, escogiendo las ramerías de trasero extraordinario, y entonces observó con cierta curiosidad a Leonilda, preguntándose si él la habría adaptado a ella en sus preferencias sensuales (ARLT, 1998, p. 119).

O conto retoma o motivo da infidelidade masculina durante o casamento como um comportamento previsível, retratado em “Noche terrible” e também tema das crônicas de temática cinematográfica (“Me parezco a Greta Garbo”). Juan representa o tipo “homem casado que comete suas pequenas infidelidades na surdina”.

Como vimos, o texto é estruturado com base no diálogo entre Leonilda e Karl e é permeado, do início ao fim, por discursos dúbios e provocativos, assemelhando-se a uma disputa, ou a um jogo mental entre “um gato e um rato”, em que os papéis se alternam. Ela inicia a disputa com o convite inoportuno: “[Juan] Salió, como de costumbre. Ya ve, me dejó solita. ¿Quiere venir a tomar el té conmigo?” (ARLT, 1998, p. 116).

Apesar de recusar inicialmente, Karl desafia a esposa do amigo a convidá-lo novamente, ao mencionar que não a reconheceu, quando esta caminhou em sua direção: “– No la reconocía. Y cuando vi que usted sonrió, me pregunté: ¿Quién será esta mujer?” (ARLT, 1998, p. 116). Ele, em alguns momentos, apresenta discurso de homem “honrado”, “honesto”, e recusa o convite duas vezes, pois, aparentemente, a possibilidade de trair o amigo desperta nele o sentimento de culpa. Também alude às convenções sociais da época: “Sola. A tomar té con ella. No sabe que una mujer sola no debe recibir a los amigos de su esposo” (p. 116). Entretanto, o narrador revela que o moralismo de Karl é falso: “Su sonrisa era un esguince lacio, taladrando perspicazmente la hipocresía del hombre que trataba inútilmente de desempeñar la comedia del ciudadano virtuoso” (p. 117). Essa reflexão alinha-se ao movimento seguinte do protagonista, que incita Leonilda a chamá-lo mais uma vez:

¿Así que su esposo no está: Salió..., salió y la dejó solita?...
Ella se echó a reír; luego, abandonando la cabeza ligeramente sobre su hombro izquierdo, se puso a reír, retorció el cordón de su cartera, y, mirándolo, desafiante, respondió:
– Me dejó completamente sola. Solita. Y yo me aburría tanto que fui a dar una vuelta. ¿Por qué no viene a tomar té conmigo? (ARLT, 1998, p. 117).

Enquanto Karl pondera sobre enganar Juan, ela retoma “o ataque”, ao insinuar seu desejo de trair o marido:

– Fíjese que le digo a Juan que como siga dejándome sola voy a tener que buscarme un novio. ¡Jajá! Que gracia. Un novio a mi edad. ¿Puede quererme alguien a mí? ¿Pero, por qué no viene? Toma un té y se va. ¿Qué tiene que está tan triste? (ARLT, 1998, p. 117).

O texto resgata questões debatidas na cronística e no conto anterior, tais como o tema da “mulher como propriedade masculina” e o da rivalidade entre os amigos, sendo que ambos estão associados ao tema da traição:

Traicionar a un amigo por una mujer. Y él tendría entonces derecho a decirme: ¿No sabías que el mundo está repleto de mujeres? Y vos fuiste hacia mi mujer, mi única mujer. Vos. Y el mundo está lleno de mujeres (ARLT, 1998, p. 118).

O jogo de sedução de Leonilda é marcado por uma sensualidade excessiva, quase animalesca, que remete ao estilo grotesco, já comentado:

Leonilda lo vencía con la estática actitud de la cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo, y la desgarrada sonrisa que dejaba entrever la hilera de sus dientes blancos y encías sonrosadas (ARLT, 1998, p. 118).

Ao mesmo tempo, as formas de sedução imaginadas por Karl têm como base uma educação primária das práticas sensuais e sexuais:

Cuando estemos solos le tomaré una mano; después la besaré y de allí a tocarle un seno, todo y nada es lo mismo, ella posiblemente me dirá: “no, déjeme”, pero la llevaré a la cama, a su cama matrimonial que es tan ancha, y donde hace tantos años que se acuesta con Juan (ARLT, 1998, p. 118).

Ao protagonista, a sensualidade e o sexo causam, assim, uma atração e, simultaneamente, provocam repugnância:

Pensaba que iba a traicionar a un amigo. Qué remordimiento para después, cuando apartara su vientre sucio del vientre de esa mujer. Sin embargo la sonrisa de Leonilda era tan insinuante (ARLT, 1998, p. 117).

Já na casa de Juan, Karl tenta controlar o desejo, enquanto Leonilda se porta de forma calculista e sedutora, em consonância com as estratégias usadas pelas mulheres no jogo de manipulação, como apontadas por Arlt em suas crônicas e por Julia em “Noche terrible”. Essa “segunda fase” da sedução amorosa é comparada a uma luta de boxe, ou seja, outra forma de disputa:

Leonilda desapareció. Karl, haciendo un gran esfuerzo, se levantó del asiento y, manteniendo inmóvil el busto, comenzó a sacudir la cabeza con energía. Conocía este procedimiento por haberlo visto utilizar a los boxeadores cuando están al margen del *knock-out*. Aspiró profundamente aire y, ya dueño de sí mismo, se arrinconó en el sofá. Experimentaba curiosidad hasta sí mismo. ¿Cómo se comportaría frente a la mujer? (ARLT, 1998, p. 119-120).

Além de ser comparado a uma disputa, o jogo de sedução é equiparado, em vários momentos, a uma comédia, sendo então retomada a visão de Karl acerca da sedução a partir de uma cultura primária do sexo:

– ¿Así que se aburre mucho usted, eh?
Ella, sentada en un sillón lateral al sofá, cruzando las piernas, aparentó pensar y, ya decidida, respondió:
– Sí, mucho.

Se produjo un silencio tenebroso, en el cual ambos intercalaban examen, mirándose a los ojos, y una como película parlante deslizaba en los oídos de Karl estas palabras:

“Solos. Diez minutos antes ibas por las calles de la ciudad, apestadas del tedio dominguero, sin saber en qué ocuparías tus horas y esperando una aventura centellante. ¡Oh, la vida! Y ahora no sabes de qué modo iniciar la comedia. Tomarla de la cintura, besarle una mano, apretarle un seno inadvertidamente. Ninguna mujer se resiste a un hombre, cuando él le acaricia los senos.” (ARLT, 1998, p. 120).

Da mesma forma que os noivos de “Noche terrible” e das crônicas arltianas já citadas, os dois personagens se portam de forma artificial e calculada, como se desempenhassem papéis pré-estabelecidos no jogo, havendo, por isso, referências constantes à encenação de uma “comedia”. Leonilda se comporta, a princípio, de forma ousada, como seria esperado de “uma mulher moderna”, atendendo, aparentemente, às expectativas iniciais de Karl, de que “Las costumbres de las mujeres afortunadamente son cada vez más libres” (ARLT, 1998, p. 115) e de que ela teria “curiosidad de acostarse con un hombre que no sea su marido” (p. 116). O protagonista também encena “la comedia del ciudadano virtuoso” (p.117), ao hesitar, como já dissemos, duas vezes antes de aceitar o convite para tomar chá e sentindo uma breve culpa por cogitar a possibilidade de trair o amigo. Entretanto, a “comédia” da sedução se desfaz após Karl decidir encerrar a “representação” e fazer perguntas diretas à esposa do amigo sobre suas intenções. Como ela se queixa constantemente do tédio, ele a questiona sobre o que faz para se entreter. Leonilda lhe responde que vai ao cinema. A seguir, ele lhe pergunta qual a opinião do marido sobre seu descontentamento, ao que ela responde de forma insinuante e ambígua:

¿Juan? ¿Qué quiere que diga? A veces piensa que no debíamos habernos casado. Otras veces, en cambio, me dice que tengo todo el aspecto de una mujer que ha nacido para tener un amante. ¿Le parece que tengo tipo para ser querida por alguien? Yo también me digo: ¿Para qué nos habremos casado? (ARLT, 1998, p. 121).

Karl compreende que Leonilda e Juan são como os típicos casais da classe média, que estão presos em um casamento sem encanto e que, após algum tempo de relacionamento, nada têm a dizer um ao outro, conforme registrado por Arlt nas crônicas citadas na análise do capítulo anterior. O matrimônio é retratado como uma instituição vazia e sem propósito, já que ambos os envolvidos são infelizes, o que corresponde às projeções de Stephens sobre sua futura vida de casado, assim como no retrato expandido do casamento descrito por Arlt em “Me parezco a Greta Garbo”. Da mesma forma que no texto jornalístico, Juan encontra, na traição à esposa, uma válvula de escape para essa instituição falida que é o casamento, enquanto Leonilda ficcionaliza o tipo “mulher casada entediada que vai ao cinema” e que encontra nos filmes seu remédio para o vazio e a monotonia do matrimônio.

Dessa forma, o texto acumula os motivos, tipos e procedimentos das crônicas já citadas, em especial de “El cine y las costumbres” e “Me parezco a Greta Garbo”, retomando e ampliando, também, os tópicos de “Noche terrible” e dos contos contemporâneos, construindo, assim, uma espécie de *continuum* entre esses textos.

Além disso, em “Una tarde de domingo”, tal como na cronística e em “Noche terrible”, a rua também está associada à liberdade e à “aventura”, bem como a “casa burguesa” representa um ambiente em que se reproduzem comportamentos hipócritas e moralizantes. Ao encontrar Leonilda em público, o protagonista não a reconhece, pois ela estava “sonriendo con naturalidad”, o que o fez pensar que a esposa do amigo teria atitudes mais “liberais”. Entretanto, após entrarem no apartamento do casal, a situação se inverte e a esperada “aventura” se converte em uma representação, ou “comedia”.

Ao longo da trama, Karl faz perguntas ainda mais diretas e provocativas a Leonilda, de forma a desmascarar o papel de mulher “progressista” encenado por ela:

- ¿Y nunca –Juan le preguntó si usted no deseaba tener un amante? Mejor dicho..., ¿nunca le insinuó que tuviera un amante?
- No...
- ¿Y entonces para qué me ha propuesto usted hoy que viniera? Desea serle infiel a su esposo. ¿Y para eso me ha elegido a mí?
- No, Eugenio. ¡Qué barbaridad! Juan es muy bueno. Trabaja todo el día...
- ¿Y porque trabaja todo el día y es bueno, usted me invita a tomar el té en su compañía?
- ¿Qué tiene de malo?
- Efectivamente, de malo no tiene nada. Lo único es que corre el riesgo de dar con un atrevido que trate de tumbarla en la cama.
- Leonilda se incorporó violenta?
- Gritaría, Eugenio, no le quede ninguna duda. Además, yo me aburro, y también trabajo todo el día. Pero me aburro entre estas cuatro paredes. Es horrible. ¿Usted sabe lo que pasa por la mente de una mujer metida todo el día entre las cuatro paredes de un departamento? (ARLT, 1998, p. 121).

Nesse texto, o narrador revela a contrapartida feminina na representação do casamento como uma experiência frustrada, conforme apresentado no quadro que Leonilda compõe de sua vida de casada:

- [...] Él lee los diarios y contesta a todo lo que le pregunto con un “sí” o un “no”. Eso es todo lo que hablamos. No tenemos nada que decirnos. A mí me gustaría irme lejos... Viajar de tren, con mucha lluvia, comer en los restaurantes de las estaciones... No crea que estoy loca, Eugenio...
- No creo nada...
- Él, en cambio, no se muda de casa, sino cuando yo ya no resisto más. Parece el hombre de los rincones. Eso, Eugenio. El hombre de los rincones. Todos los hombres parece que al llegar a los treinta años quieren arrinconarse, no moverse más de su sitio. Y a mí me gustaría irme lejos... Vivir como las artistas de cine. Usted cree que es verdad lo que dicen en los diarios de la vida de las artistas de cine (ARLT, 1998, p. 122).

Além de manifestar tal insatisfação a Karl, Leonilda – que, como se vê acima, o trata pelo primeiro nome, Eugenio – conta a ele que um dos amigos do seu marido tentou beijá-la e lhe pergunta sobre os possíveis motivos de isso ter acontecido. O protagonista responde que provavelmente ela seduziu tal amigo, pois crê que é “uno de estos tipos de mujeres que les gusta enardecer a los amigos del esposo” (ARLT, 1998, p. 124). Ele se utiliza da já citada metáfora do “gato que brinca com o rato” para ilustrar a dinâmica do diálogo estabelecida entre os dois e justificar o fato de ele não ceder à tentação de beijá-la também:

- Eso no es verdad, Eugenio, ... porque ya ve..., entre nosotros no pasa nada...
- Porque me domino.
- ¿Usted se domina? Pues no me pareció.
- De allí que me haya invitado a tomar té. Pero sí, me domino y, además, me divierto cuando me domino.
- Se divierte... ¿de qué modo?...
- Observándolo al otro. Es algo así como el juego del gato con el ratón. La miro a los ojos y veo en el fondo de ellos la tormenta del deseo y del escrúpulo (ARLT, 1998, p. 124).

O drama das personagens transita, como nos contos anteriormente analisados, entre o desejo e a rivalidade. Da mesma forma que seduz os amigos do marido para provocá-lo, Leonilda instiga um conflito entre Karl e sua ex-esposa, sugerindo que ele lhe conte sobre o encontro entre os dois. O protagonista, entretanto, afirma que não relataria o episódio à antiga companheira, pois, além de não lhe dever mais satisfações, desejaria evitar a maledicência das “honradas” amigas dela:

- [...] Todas las mujeres honradas son más o menos como ellas. Más o menos impúdicas y más o menos aburridas. A momentos les gustaría acostarse con los hombres que las encaprichan; luego retroceden y ni con el mismo marido casi se acuestan (ARLT, 1998, p. 124).

Assim, a dinâmica social retratada de forma conflitiva nesse texto dá continuidade à reproduzida em “Noche terrible”: as personagens são duplamente vítimas e carrascos umas das outras. Os supostos amigos de Juan flertam com a esposa dele, ao mesmo tempo em que as mulheres que seriam ditas de “bem” e “honestas” poderiam espalhar rumores sobre a infidelidade de uma delas, por estarem insatisfeitas com a própria vida conjugal.

O tema do divórcio, abordado em algumas crônicas arltianas como uma solução para os casos em que o casamento se tornou uma experiência frustrada (“Se casa... ¡o lo mato!”; “¡Quiero casarme!”), é ficcionalizado no conto pela personagem de Karl. Após seu divórcio, ele teve alguns casos, dentre eles um relacionamento com uma “joven intelectual”, que aparentava, tal qual Leonilda, ter uma postura mais “moderna”. Entretanto a moça é tão

hipócrita quanto a outra, pois, apesar de apresentar um discurso e uma postura liberais, ainda era, paradoxalmente, virgem:

– Bueno; como le decía..., ¿en qué íbamos?... en estos últimos años me he dedicado al amor espiritual..., es decir, al amor de las jovencitas. No me explico por qué dicen que las mujeres jóvenes son espirituales.

– ¿Se enamoró de alguna?...

– Oh, no..., pero tuve pequeñas tenidas que me han demostrado que las más inteligentes son de una estrechez mental espantosa. Por ejemplo, vea..., vez pasada, conozco a una jovencita, medio literata, y medio tuberculosa. Vamos a tomar un café juntos; a los cinco minutos me hablaba de sus pijamas de colores, de sus manos “marfilinas y pálidas”, del tabaco rubio y de la música de Debussy... ¿Sabe lo que hice? Pues paré en seco sus confidencias de arte trascendental, preguntándole si menstruaba con regularidad y si movía todos los días el vientre...

[...]

– Ella no se enojó... y, como la vi tan flaquita, me dio lástima. Resolví ayudarla. Le preparé un programa de vida magnífico..., gimnasia sueca, frutas cítricas en el desayuno, y créamelo, Leonilda..., hasta llegué a preocuparme no sólo de si hacía sus necesidades todos los días, sino de la misma naturaleza de sus excrementos, diciéndole que el excremento ideal era aquel que presentaba toda la apariencia de una compota de manzanas.

– Eugenio, cambie de tema...

– No, Leonilda..., quiero que vea qué buen corazón tengo. No es el de un salvaje. Le decía a esa muchacha: primero tenés que aumentar diez kilos, y después perder la virginidad. ¿No opina, Leonilda, que las mujeres desde los catorce años debían tener derecho a acostarse con quien se le diera gana?

– Y los hijos?

– Se evitan, Leonilda. Pero es horrible obligarla a una mujer a custodiar su propia virginidad... Bueno, el caso es que esa muchacha encontró poco espirituales mis lecciones y me abandonó, posiblemente por un hombre de pelo rizado que había leído a Jean Cocteau y usaba guantes color patito (ARLT, 1998, p. 125).

O protagonista defende – fazendo disso uma arma de ataque – o livre exercício da sexualidade feminina, que é mais um tema tabu para a época, tal qual o uso de anticoncepcionais, mencionado em “Noche terrible”. Arlt já havia defendido a independência financeira feminina em crônicas como “Lo esencial es casarse”.

O olhar cru que Karl apresenta sobre os processos fisiológicos (“si movía todos los días el vientre”, “la misma naturaleza de sus excrementos”) remete à forma despudorada com que Stephens tece sua crítica à classe média no conto anterior. Essa forma de representação associa-se, em seguida, à questão da liberdade sexual feminina, assinalando, assim, outro tópico censurado pelas convenções e moral da época.

A crítica à modernidade e aos comportamentos hipócritas também se faz presente na censura de Karl à suposta reação que Juan teria se flagrasse ele e Leonilda juntos no seu apartamento:

Ya ve..., nosotros los maridos modernos ni somos capaces de torcerle el pescuezo a un canalla que nos roba la mujer. Cierto es que esto de no torcerle el pescuezo a la cónyuge es una conquista del pensamiento y de la civilización..., pero, de cualquier forma, a veces es agradable asesinar a alguien... en nombre de una superstición. Y, además, Leonilda, si Juan no la matara a usted ni a mí, no lo haría por bondad, sino

simplemente comprendiendo que al ponerle usted unos cuernos grandes como una casa, no haría sino tomarse un poco de justicia por su mano..., pero volvamos al punto de partida...; cuando entré, yo pensaba de qué modo iniciaría la comedia amorosa con usted, besándole la mano, o tomándole un seno (ARLT, 1998, p. 126).

A sinceridade e a linguagem grosseira empregadas pelo protagonista são contrapostas à fantasia de Leonilda de vivenciar um romance proibido, da mesma forma que as artistas dos filmes de Hollywood, conforme retratado por Arlt em suas crônicas sobre a construção de um imaginário feminino em torno do cinema. Como já apontado, as fantasias construídas pelas mulheres em torno dos “fantasmas de película” viabilizariam um tipo de infidelidade, fantasias que, por não se concretizarem no plano real, tal qual as traições masculinas, seriam, de certa forma, aceitas socialmente.

Karl verbaliza, ainda, suas expectativas para o encontro entre os dois por meio de uma linguagem crua e vulgar, referindo-se a uma cultura primária do sexo, como já havia feito em pensamento anteriormente. Essa pode ser considerada uma estratégia da personagem para desmascarar o jogo de sedução de Leonilda, cuja expectativa de trair o marido não se concretiza:

– El caso es éste. Cuando entramos yo esperaba que usted se pusiera a bailar, y me dijera “¡Vea qué valiente soy: hoy he resuelto ponerle cuernos a mi marido!”. Yo deseaba que me dijera eso, Leonilda. O que, desprendiéndose la bata, me dijera: “bésame el nacimiento de los senos”. O, si no, “arrodílese aquí, a mis pies, y apoye la cabeza en mis rodillas”. También cuando entró..., durante un instante, dije: “qué maravilloso sería si apareciera desnuda, pero envuelta en un robe de chambre” (ARLT, 1998, p. 127).

Além de desconstruir a fantasia feminina no plano sexual, ele fornece uma visão crítica das relações humanas como um todo, em que homens e mulheres são apresentados como carrascos e vítimas uns dos outros:

– [...] En realidad, conocer a una mujer es una tristeza más. Cada muchacha que pasa por nuestra vida nos oxida algo precioso adentro. Posiblemente cada hombre que pasa por la vida de una mujer destruye en ella una faceta de bondad que otros dejaron intacta, porque no encontraron la forma de romperla. Estamos a la recíproca. Somos una buena cáfila de canallas... (ARLT, 1998, p. 128).

[...]

– Trate (dejó de tutearla) de quererlo a Juan. Él es un hombre bueno. Yo también soy un hombre bueno. Todos somos hombres buenos. Pero de cada uno de nosotros se burla alguna mujer, de cada mujer en alguna parte se burla un hombre. Estamos como le dije antes: a la recíproca (ARLT, 1998, p. 128).

Enfim, por meio de um gesto teatral, Karl dá um beijo no rosto de Leonilda para “purificar-se” do desejo que ela despertou nele, mas a esposa de Juan vira o rosto, o que reforça a hipocrisia de seu comportamento. Embora tenha “iludido” Karl sobre suas intenções, ela é duplamente vítima do próprio desejo e da negligência do marido, apresentando também a condição de alienada pelas ilusões projetadas nas telas, como aponta o protagonista: “– Te besé

porque sos una pobre mujercita. La eterna mujercita que cree em las pavadas del cine” (ARLT, 1998, p. 128).

Ele não é menos hipócrita; e é cínico como os protagonistas masculinos dos contos e crônicas arltianos citados. Ao mesmo tempo em que censura os valores e ideais da classe média, Stephens está disposto a trair o seu amigo. O protagonista não sugere uma alternativa concreta ao modelo social que critica, apenas se propõe a revelar a grande “comedia” encenada por ele e Leonilda, ou, em nível mais amplo, a dinâmica do “gato e rato” que caracterizaria as relações humanas.

5.3. Arlt no palco: *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas*

A peça *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas* (Raño, setembro, 1932) põe em termos dramáticos o problema da desconfiança masculina em relação ao afeto feminino, retomando, a partir desse eixo central, o motivo do caráter econômico das relações afetivas entre os sexos na sociedade burguesa.

O drama é composto por um ato e transcorre no apartamento de Federico Guinter. No título, Arlt se refere, com ironia, à impossibilidade de “pessoas honestas” assistirem à peça, retomando a crítica feita em algumas crônicas (“Soliloquio del solterón”; “Dos comedias: Flirt y Noviazgo”; “Me parezco a Greta Garbo”) e em alguns contos (“Noche terrible”, “Una tarde de domingo”) à hipocrisia da classe média, cujos cidadãos de “bem” apenas aparentemente respeitam os costumes e seguem a moral estabelecida.

O fio condutor da trama é o desejo de Guinter de pôr à prova o amor da noiva, Frida, pois pensa que ela deseja casar-se apenas para resolver sua “questão econômica”. Com esse fim, Federico reúne todo o seu dinheiro na banheira da casa onde mora, queimando-o. Contrariando as expectativas masculinas, mesmo após o incidente, Frida mantém a intenção de se casar e passa a admirar o noivo pelo gesto. Entretanto, ao saber que o dinheiro queimado era falso, a jovem o abandona, para a perplexidade dele.

A tese discutida por Guinter ao longo do texto teatral consiste em que “la mujer, por una prueba de amor que dura un minuto, exige del hombre una prueba de amor que dura una eternidad” (ARLT, 1997, p. 34). Conforme retratado em algumas crônicas (“¡Quiero casarme!”; “Se casa... ¡o lo mato!”; “Pase nomás, joven...”)) e nos contos analisados, o matrimônio é equiparado a uma “transação econômica”:

GUINTER (*sumamente frío*): De modo que suponiendo que vos ahora me dieras la prueba de amor de entregarte a mí, a cambio de esa prueba de amor, que duraría, sin incluir naturalmente el tiempo de desvestirse y vestirse, un minuto, yo, en pago de ese minuto, tengo que darte otra prueba de amor cuyas consecuencias económicas serán efectivas para ti para toda la vida..., es decir..., el matrimonio (ARLT, 1997, p. 33).

De forma mais incisiva do que nos contos e nas crônicas, Arlt desmistifica, mais uma vez, o casamento como instituição sagrada:

GUINTER: En la actualidad, las únicas mujeres que se casan son las que han pasado por varias manos. Ellas aprovechan el conocimiento que les confiere la conducta ilegal, para proporcionarse un marido, como esos editores que se enriquecen publicando libros que predicen la desaparición de la propiedad privada y el exterminio en masa de los capitalistas.

FRIDA: ¿Y qué es lo que entendés por conducta ilegal?

GUINTER: Entiendo que la mujer practica conducta ilegal cuando infringe todos los aparentes principios morales que son la base de nuestra sociedad burguesa. La sociedad burguesa condena la libertad sexual en la mujer... Pues bien..., la hipócrita actual finge despreciar tales prejuicios, para valorizarse intelectualmente ante el hombre, para encadenarlo con lazos de pasión y arrastrarlo así a la consumación del matrimonio, que es la suma de todos los prejuicios e inmundicias que basamentan la sociedad burguesa (ARLT, 1997, p. 33).

A visão que o dramaturgo apresenta do matrimônio como uma instituição fracassada e viciosa retoma, de forma mais sucinta, os motivos de algumas crônicas (“Soliloquio del solterón”; “El cine y las costumbres”; “Me parezco a Greta Garbo”) e dos contos “Noche terrible” e “Una tarde de domingo”.

Acumulam-se, no trecho, os motivos da cronística e contística ligados ao feminino, tais como a manipulação que a mulher exerce sobre o homem por meio do sexo e o mito da virgindade feminina, como meio de revelar, como em “Noche terrible”, o que permanece velado no jogo social. Também é retomada no drama a referência feita a abortos praticados pelas supostas “virgens”, assim como a temática da “caça de maridos”:

GUINTER (*ensañándose*): Incluso, muchas de ellas se casan por la iglesia... y con corona de azahar. (*Riéndose*). Se me ocurre que en vez de ceñir una corona de azahar deberían adornarse la cabeza con una corona de naranjitas...

FRIDA: ¿Naranjitas?...

GUINTER: Claro..., las naranjitas simbolizarían los óvulos de los abortos padecidos durante la caza ilegal del marido (ARLT, 1997, p. 33-34).

[...]

GUINTER (*nuevamente hostil*): Sin contar que esa prueba de amor a que nos referimos, la mujer puede otorgarla en cada oportunidad a un imbécil distinto. Y ese imbécil, creer que es técnicamente el primero... o a lo sumo el segundo..., pero nada más que el segundo. Máxime si se tiene en cuenta que hoy hay parteras que fabrican una virginidad por quinientos pesos

FRIDA: ¡Qué enterado estás...! (*Burlándose de Guinter*). Querido, no todas las familias pueden gastarse quinientos pesos en una...

GUINTER (*deliberadamente grosero*): Cierto. Y además, ¿qué harían las familias que tienen varias chicas para colocar? (*Con furor lento*). Es colosal. Estas muchachas de familia burguesa, como quien lleva a un zapatero un par de zapatos, llevan sus

órganos genitales a una partera, para que les eche media suela de virginidad (ARLT, 1997, p. 36).

A linguagem empregada pelas personagens da peça se assemelha a dos contos, sendo mais direta e crua do que a empregada nas crônicas. O texto conta, da mesma forma que a produção analisada, com a presença de termos populares (“las únicas mujeres que se casan son las que han pasado por varias manos”; “Y además, ¿qué harían las familias que tienen varias chicas para colocar?”). Predomina no drama, como nos contos, o tom crítico, sarcástico e irônico, assim como a recorrência a termos vulgares, em especial para se referir a questões vinculadas ao sexo.

Enfatiza-se, também nesse gênero, a dimensão pragmática e calculada das relações entre casais. Pragmatismo e cálculo que se expressam, como nas crônicas e nos contos, na temática econômica e no caráter contratual do matrimônio:

GUINTER: Estábamos...

FRIDA (*examinando atentamente a Guinter*): En que ninguna mujer puede darle a un hombre una prueba de amor, como no sea su infinita paciencia.

GUINTER (*impasible*): Por otra parte el valor de esa prueba de amor no puede extenderse a un espacio mayor de tiempo que el que ocupa esa misma prueba para ser realizada. De modo que una posesión, que dura tres minutos, no puede dar fe de un amor eterno, sino de un amor existente dentro de esos tres minutos. Pero las mujeres se comportan en cierto modo como las instituciones bancarias, que son instituciones para dar ganancia a sus accionistas: abren al cliente un crédito idéntico al depósito que han recibido en efectivo de éste. Es decir, son pasivas. Cuando el cliente agotó el depósito, el banco cierra su crédito; la mujer, la caja de su amor.

FRIDA: Razonás muy bien... y de todo lo que decís se desprende que es imposible darle una prueba de amor a un hombre como vos (ARLT, 1997, p. 36-37).

Da mesma forma que nos demais gêneros, as relações de teor amoroso são representadas de forma conflitiva, evidenciando-se, também, a dupla condição das personagens que atuam, conforme já dissemos, ao mesmo tempo como carrascos e vítimas umas das outras:

GUINTER (*enfático*): Mi fortuna... aquí, a tus pies.

FRIDA: ¿Compraste a muchas mujeres con ella?

GUINTER (*irónico*): Para comprar mujeres no se necesita una fortuna. ¡Pobrecitas! Todas se venden por algo. Las más por una promesa de firma en el Registro Civil; las otras, a veces por un par de medias... y también por menos.

FRIDA: Es triste eso.

GUINTER: Nos vane acanallando despacio. Al final uno llega a depreciarlas de tal modo que cuando lo aburren a uno les escupe en la cara, las echa a puntapiés y luego las vuelve a tomar.

FRIDA (*con rencor que tiembla en la voz*): Te han hecho sufrir esas perdidas, ¿eh!

GUINTER: ¿Por qué será que todas las mujeres tratan de perdidas a las otras?

FRIDA: Por la misma razón que los hombres tratan de imbéciles a todos los otros que se han acostado con una mujer que se niega a complacerlo al que pronuncia esa palabra.

GUINTER: Es verdad (ARLT, 1997, p. 39-40).

Enquanto o autodomínio e a frieza são apresentados como estratégias de manipulação feminina nos contos e crônicas (“*Primeras palabras para conquistar a la dama*”; “*Se casa... ¡o lo mato!*”), na peça essa estratégia é considerada um mecanismo de defesa que a mulher adota por duvidar, tal qual o homem, do amor do seu pretendente: “FRIDA (*de pronto, sin poder contenerse*): [...] Estaba a tu lado fría, serena, calculadora. Dudaba de tu amor. Y ahora... ahora ¿qué mujer habrá recibido una prueba de amor semejante?” (ARLT, 1997, p. 41).

O dramaturgo retoma, também, o motivo da forma artificial e calculada como as pessoas burguesas se comportam, que remete à atuação em um drama, empregada como estratégia de manipulação pelas personagens arltianas, tanto na cronística (“*Pase nomás, joven...*”), como na contística (“*Noche terrible*”, “*Una tarde de domingo*”): “FRIDA (*recobrándose con lentitud*): Bueno..., ha terminado la comedia. Guinter, sos un hombre..., un hombre como todos...” (ARLT, 1997, p. 43).

Na peça é resgatada a ideia do cronista de que o interior da “casa da família burguesa é um ambiente conservador” (“*Quieren que me case con otro*”), marcado pela hipocrisia, no qual se fala em “amor”, ao invés de se tratar diretamente do noivado como uma transação econômica, conforme Guinter realça ao longo da trama:

GUINTER (*burlón y con secos chasquidos de odio en la voz*): Convendrás que en tu casa hablamos de amor. Incluso complicamos todo el sistema astronómico en nuestras relaciones. Ya ves si hay tela para cortar en tu casa. Pero vayamos por orden, te lo ruego, y no te molestes hasta el final. (*Con transición de ternura dolida*). Ciertamente, querida mía, te he llamado para decirte que te quiero y dudo de tu sinceridad. No me interrumpas. Dejar de creer o no poder creer en una mujer es una desgracia involuntaria, semejante a la de estar enfermo. Nadie, reconocerás honestamente conmigo, desea estar enfermo, sin embargo los hospitales se encuentran repletos de dolientes. Por otra parte, y aceptarás conmigo que lo que te digo es una verdad de peso, lo trágico del amor consiste en que, siendo un sentimiento abstracto, se mide en las relaciones sociales con la vara de los hechos concretos. ¿Me entendés? (ARLT, 1997, p. 32).

Em contrapartida, no apartamento de Guinter, as questões práticas relacionadas ao matrimônio, como a sexualidade e a questão financeira, são discutidas de forma aberta pelo casal.

Da mesma forma que em “*Noche Terrible*”, em “*Una tarde de domingo*”, e, de forma menos detalhada, nos demais contos de temática amorosa, no drama pode ser observado o potencial cumulativo e de ampliação de motivos e situações das crônicas. O motivo da “prova de amor” permite ao dramaturgo retomar, em cena, os tópicos tratados nos demais gêneros, tais como as relações entre os casais abordadas como uma questão econômica, ou como um jogo; a mulher retratada como uma mercadoria; e a presença de uma dinâmica de rivalidade e

competição entre pares, em que todos são ora carrascos, ora vítimas uns dos outros. Entretanto, a peça traz o dado diferencial de uma perspectiva favorável ao feminino.

Pela primeira vez na obra de Arlt analisada até aqui, a personagem feminina age e se expressa como um dos protagonistas masculinos do autor. Ao invés de apresentar o comportamento dúbio e dissimulado, típico das mulheres arltianas dos contos e das crônicas, que se portam de forma esquiva e sinuosa, Frida é direta e rude ao discutir os temas que são apenas “balbuciados” e entreditos pelas outras nos demais gêneros.

Em *Prueba de amor*, Arlt faz uma espécie de homenagem a Fiódor Dostoiévski, ao apresentar uma releitura da cena de “O idiota”, em que Nastácia Filíppovna zomba de seus pretendentes ao lançar no fogo os cem mil rublos oferecidos por Rogójin para comprá-la por uma noite. Tanto no romance de Dostoiévski quanto no drama arltiano, as relações afetivas entre os sexos são mostradas por um viés econômico, em que a mulher é tratada como um objeto de negociação no mercado.

Em “O idiota”, Nastácia Filíppovna, que é a mulher-prostituída, ou seja, a cortesã comprada como mercadoria, queima o dinheiro, enquanto os homens, que são os porta-vozes da “razão” (monetária), assistem, estarecidos, ao gesto. Eles consideram o ato de Nastácia desmesurado, irracional, insensato e, principalmente, antieconômico. Em contrapartida, em *Prueba de amor*, a personagem masculina é a responsável por compor a encenação, ao passo que a mulher parece, em um primeiro momento, ser a porta-voz da “razão” econômico-burguesa. Entretanto, no jogo de reações, a resposta da jovem sofre uma nova reviravolta – meio inesperada –, pois o que seria a “prueba de amor” para Guinter torna-se uma “prueba de amor” para Frida, que também duvidava dos sentimentos do pretendente e, após a cena, celebra a aparente sinceridade e desmesura do amor do noivo. Como a “prueba de amor” se revela falsa, da mesma forma que o dinheiro queimado, ela encerra as relações. Há, portanto, uma inversão das expectativas: ele, que pensava ser “a presa” no jogo amoroso, revela-se como o “predador”, assim como é o maior “farsante” na relação.

Em ambas as produções, o motivo do dinheiro é literal e obscenamente apresentado. Ao queimar o dinheiro, Nastácia e Guinter procuram retirá-lo, suprimi-lo do fundamento que subjaz à relação entre homem e mulher, refundando esse laço em outros critérios. Filíppovna, com esse gesto, humilha os homens que a tratavam como objeto, invertendo sua posição de humilhada. Por outro lado, Guinter, que desejava uma prova de amor de sua pretendente, tem

suas expectativas revertidas, pois não contava com a reação de Frida, que não só passou no seu “teste”, como se recusou a permanecer com ele após a falsa prova. Em ambos os casos, as personagens femininas subvertem as expectativas masculinas ao saírem da posição de objeto para a posição de agentes nas suas relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou investigar o modo como a prática jornalística e a literária se conectam na produção do escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942), ao estabelecer os intercâmbios existentes entre a crônica, contística e o drama de temática amorosa do autor. Selecionaram-se para compor o *corpus* quinze águas-fortes portenhas escritas entre 1929 e 1932 e seis contos contemporâneos a elas, que compartilham essa mesma temática e apresentam personagens com características semelhantes.

Considerando-se que Arlt é um autor bastante explorado pela crítica, primeiramente a pesquisa se voltou para o levantamento da produção bibliográfica relacionada à sua produção, a fim de identificar possíveis lacunas e buscar supri-las com o presente trabalho. Constatou-se que os estudos mais aprofundados sobre esse tipo de relação enfocaram os textos pertencentes à segunda fase da produção do escritor (1933-1942). Esta pesquisa focalizou, então, os escritos da primeira fase, visando expandir o estudo de Rita Gnutzmann (2004) – que apontou a existência de trocas entre os gêneros arltianos –, ao analisar as transformações atravessadas pelos traços formais e motivos no processo de migração de um gênero textual para outro, nos textos escritos entre 1929 e 1932, incluindo a peça teatral *Prueba de amor – boceto teatral irrepresentable ante personas honestas* (1932). Pretendeu-se, assim, evidenciar os procedimentos narrativos recorrentes nesse período de transição para comprovar a hipótese da existência de circulações de personagens e temas, assim como a ocorrência de trocas formais e estilísticas entre os gêneros crônica, conto e drama na produção de Roberto Arlt.

A seguir, foram apontadas as estratégias compositivas de cada uma dessas formas discursivas (crônica e conto), a fim de estabelecer os parâmetros de análise para os textos, assim como para determinar os pontos de contato existentes entre eles. Considerou-se de forma mais aprofundada a trajetória da crônica, por ser esta o eixo central da pesquisa. Por esse motivo, investigaram-se os antecedentes das águas-fortes, que remontam aos relatos dos escritores modernistas e aos artigos de costumes de Fray Mocho. De forma semelhante a outros escritores latino-americanos que foram, como ele, jornalistas, Arlt se utilizou do espaço jornalístico para aperfeiçoar sua escrita. Nesse contexto, o autor de *El jorobadito* escreveu e reescreveu sobre os mesmos temas e personagens, desenvolvendo, assim, um estilo próprio que, aliado à agilidade necessária devido à urgência da entrega, constituiu-se como um método próprio de produção.

A linguagem desses textos é também um ponto de destaque, motivo pelo qual foi dedicado um tópico do capítulo 2 à análise do léxico das águas-fortes. A opção por um vocabulário marcado por expressões e gírias populares revela o interesse do autor em construir personagens portenhos que representassem o público popular, tais como trabalhadores, operários e os descendentes de imigrantes, que procuravam um lugar na sociedade portenha em vias de modernização.

Assim, a leitura das águas-fortes de temática amorosa selecionadas permitiu observar a predominância de tipos urbanos, que são retratados de forma caricatural, e de situações que caracterizam o período de modernização atravessado pela sociedade portenha no final dos anos vinte e início dos anos trinta.

O cronista ridiculariza tipos masculinos e femininos que estão associados a formas de comportamento consideradas retrógradas, tais como a “mulher que vai à caça de marido”, que inclui a “sogra que vai à caça de marido para a filha” e, dentre as mulheres casadas, a figura da “mulher casada entediada que vai ao cinema”. Do lado masculino, são satirizados de forma corrosiva tipos como os “homens que desejam impressionar as mulheres”, os “babacas apaixonados” que não sabem conversar com mulheres e os “homens casados entediados que traem”. O cronista retrata com cumplicidade e comicidade os “homens que fogem do casamento”, que recebem a alcunha de “Bonafide” e o tipo “solteirão inveterado”.

Ao retratar personagens femininas e masculinas mais progressistas, o cronista é mais complacente, pois vislumbra uma possível alternativa para provocar alguma mudança social nessas formas de comportamento. A autonomia feminina, a ser conquistada por meio do trabalho fora de casa, é defendida como uma das formas de superação da criticada “educação feminina retrógrada”. Do lado masculino, a resistência ao determinismo típico do sistema social denunciado seria conquistada por meio da “fuga do compromisso amoroso”. Arlt aborda também o tema do divórcio, que é defendido como solução para os casos em que o casamento se tornou uma experiência frustrada.

Observou-se que os personagens e as situações ficcionalizadas pelo escritor foram extraídos do ambiente pequeno-burguês. O autor associa, em alguns momentos, o ambiente interno da casa burguesa à opressão e rigidez de costumes retrógrados, pois é no seu interior que estes são perpetuados, enquanto a rua é retratada como um espaço menos opressor, ligado à aventura e à descoberta, além de ser o lugar propício ao diálogo, longe da vigilância da família burguesa, em especial, das sogras.

Com relação ao plano formal, constatou-se que o escritor recorre a formas literárias para dar contorno aos argumentos de suas crônicas, mesclando procedimentos formais de “gêneros tradicionais”, assim como alternando fragmentos dissertativos ou dramáticos. As personagens são retratadas de forma excessiva, por meio de um humor sarcástico, corrosivo e feroz, através do qual hábitos e costumes cotidianos são ridicularizados. Essa forma de descrição remete à estética expressionista e ao estilo grotesco. Arlt também opta por uma linguagem mais direta e popular, em que predominam alguns termos típicos do *lunfardo*.

O olhar do cronista é predominantemente misógino, apresentando uma visão crítica da mulher e dos motivos relacionados ao feminino. Já as relações entre os sexos são caracterizadas pelo pragmatismo e cálculo, que se expressam, fundamentalmente, na temática econômica e no caráter contratual do matrimônio. Diferentemente da tradição romântica, na obra arltiana a mulher não é uma figura idealizada, mas sim apresenta um “carácter terrible” e manipulador. As relações amorosas na sociedade portenha de final da década de vinte e início da década de trinta são descritas como marcadas pela rivalidade e pelos jogos de dominação entre os sexos, que são associados à metáfora da perversidade com que o “gato brinca com o rato”. Por outro lado, a instituição do casamento na classe média é retratada por meio de uma ironia ferina, em que os “homens honestos”, também referidos como “justos”, realizam, com naturalidade, suas pequenas infidelidades, retornando ao lar com a consciência tranquila. Por fim, o cronista aborda a teatralidade que caracteriza as cerimônias sociais, em que os ambíguos personagens dos noivos e da sogra representam um papel social que lhes é previamente atribuído.

Após detectar os personagens, motivos e procedimentos formais e estilísticos desses textos que antecedem cronologicamente a produção dos contos e da peça, traçou-se uma breve trajetória do conto clássico ao moderno. A seguir, na análise dos contos arltianos da primeira fase, observou-se que eles apresentam características tradicionais, como a unidade de ação e de conflito, assim como também revelam traços do conto moderno. Além disso, os enredos desses textos se desenvolvem a partir de situações mínimas, como as das crônicas. Os breves argumentos da contística poderiam ser resumidos a partir de motivos da própria cronística do autor: o homem que foge do casamento, “a senhora casada que vai ao cinema” e fantasia viver uma “aventura cinematográfica”, como trair o marido, e os homens que lutam para resistir à sedução das “mulheres que vão à caça de marido”.

Observou-se, também, que os contos arltianos são marcados pela agilidade, pelo ritmo rápido e pela versatilidade da escrita jornalística, assim como apresentam, como as

crônicas, a combinação de características de vários gêneros em um único texto. Além disso, é comum Arlt recorrer a recursos teatrais, tais como o diálogo, solilóquios e monólogos para estruturar alguns de seus contos.

Após a apresentação dos aspectos formais do conto arltiano, analisaram-se os procedimentos, aspectos estilísticos, personagens e temas em comum entre os contos, a peça e as crônicas. Constatou-se que os contos analisados e a peça de temática amorosa apresentam um potencial cumulativo e de ampliação de personagens, motivos e situações das crônicas, construindo-se, assim, uma espécie de *continuum* entre todos esses textos.

Nos contos e na peça estudados exploram-se, como nas crônicas, os tipos urbanos da classe média, tais como a “mulher que vai à caça de maridos”, o tipo “mulher casada entediada que vai ao cinema”; “homens que fogem do casamento”; e “homem casado” que trai. Esses textos retomam os motivos da duplicidade e da manipulação feminina, assim como o tema da virgindade vinculado à questão da infidelidade, presentes nos textos jornalísticos examinados. Em “Una tarde de domingo”, essa temática está, inclusive, atrelada ao motivo do cinema, pois se constitui em uma “válvula de escape” para o vazio e a monotonia do matrimônio, viabilizando um tipo de infidelidade feminina aceita socialmente, já que não se concretiza no plano real.

Ainda com relação ao feminino, observou-se que a peça se diferencia das demais produções de Arlt analisadas por apresentar uma perspectiva favorável às mulheres, ao retratar uma personagem menos ambígua, que age de forma mais direta e rude, tal qual um protagonista masculino arltiano.

Outra confluência temática constatada entre os contos e a peça – e igualmente ampliada em relação às crônicas – foi o motivo da rivalidade entre os casais, cujos discursos dúbios e provocativos se assemelham a uma disputa, ou a um jogo mental entre “um gato e um rato”, em que os papéis se alternam. No jogo social, as personagens dos textos selecionados são retratadas como vítimas e verdugas umas das outras. É enfatizada também nesses gêneros a dimensão pragmática e calculada das relações entre casais, que se expressa, como nas crônicas, pela temática econômica e pelo caráter contratual do matrimônio. Nos dois registros, expande-se o motivo da forma artificial e premeditada com que os casais se relacionam nas crônicas, o que remete à atuação em um drama, tratando-se de uma estratégia voltada à manipulação. Retoma-se, na peça e nos contos de maior extensão, o termo “honestidade” para designar o duplo discurso e o duplo sentimento como mecanismos comuns aos personagens e seus arredores, que se consideram homens e mulheres “de bem”, “honestos”.

Os contos e a peça também ficcionalizam as descrições do matrimônio presentes nas crônicas como uma instituição fracassada e viciosa. Neles reaparece a representação, presente nas crônicas, de que o interior da “casa da família burguesa” é um ambiente conservador, marcado pela hipocrisia, em contraposição aos espaços exteriores.

Quanto à linguagem, também é comum – nos contos e na peça assim como nas crônicas – a presença de vocábulos populares, entretanto, nos dois primeiros gêneros, há uma maior recorrência de termos vulgares e de uma linguagem mais crua, em especial para se referir a questões censuradas pelas convenções e pela moral da época. Nos contos a presença do estilo grotesco é também observada no emprego da intensidade patética e do excesso para descrever as personagens.

Assim, por meio da utilização de alguns recursos das estéticas de vanguarda e de uma linguagem inovadora, em Arlt, o cronista, o contista e o dramaturgo se propõem a desmascarar a falsa modernidade da sociedade argentina de fins dos anos vinte e início dos anos trinta. Por meio da linguagem incisiva e mordaz e de uma visão expressionista, o autor denuncia a fragilidade dos modelos sociais representados e dos pilares sobre os quais a classe média se sustenta, tais como a família, o casamento e a sua moral hipócrita. Ao analisar as relações, ou “transações”, que se estabelecem no interior dos lares portenhos, nos três gêneros, o leitor encontra relações marcadas pela rivalidade e por atitudes retrógradas e viciosas, tais como a mentira, o interesse e a falsidade, em contraposição à busca pela “verdade” e “sinceridade” nos relacionamentos, que são associadas pelo autor a formas de “progresso” já praticadas, naquele momento, nos países mais desenvolvidos. Esses valores seriam mais adequados a uma sociedade considerada “moderna”, defendida por Arlt nesses textos.

Conclui-se, assim, que o estudo das crônicas, dos contos e da peça de temática amorosa possibilitou confirmar a existência de circulações de personagens e temas, assim como a ocorrência de trocas formais e estilísticas entre os gêneros crônica, conto e drama na produção de Roberto Arlt.

REFERÊNCIAS

DE ROBERTO ARLT

- ARLT, Roberto. El Teatro del Pueblo. In: *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt publicadas en El Mundo, 1928-1933*. Recompilação, estudo e bibliografía de Daniel Scroggins. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981, p. 269-271.
- ARLT, Roberto. Autobiografía. Crítica, 28 de fevereiro de 1927. In: ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984a, p. 219.
- ARLT, Roberto. Autobiografía. Cuentistas argentinos de hoy, 1921/1928. In: ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984b, p. 217-218.
- ARLT, Roberto. Autobiografía. Mundo argentino, 26 de agosto de 1931. In: ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984c, p. 215.
- ARLT, Roberto. Autobiografías humorísticas de Roberto Arlt. [Semanaio Don Goyo, n. 63, 14 de dezembro de 1926]. In: ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984d, p. 221-224.
- ARLT, Roberto. *El resorte secreto y otras páginas*. Prólogo de Guillermo García. Recompilação e edição de Gastón Gallo. Buenos Aires: Simurg, 1996a.
- ARLT, Roberto. *Secretos femeninos: Aguafuertes inéditas*. Recompilação de Sylvia Saítta e Gastón S. M. Gallo. Edição de Sergio S. Olguín. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1996b.
- Arlt, Roberto. *Tratado de la delincuencia. Aguafuertes inéditas*. Recompilação e prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1996c.
- ARLT, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- ARLT, Roberto. *Obras. Aguafuertes*. Vol. II. Ensaio preliminar de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes madrileñas*. Presagios de una guerra civil. Compilação e prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1999.
- ARLT, Roberto. Palabras del autor. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición Crítica. Mario Goloboff (Coord.). Paris: Archivos, 2000, p. 285-286.
- ARLT, Roberto. *As feras*. Apresentação de Ricardo Piglia. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ARLT, Roberto. *Al margen del cable: crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*. Recompilação, introdução notas de Rose Corral. Buenos Aires: Losada, 2003.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Seleção e prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 2008.
- ARLT, Roberto. *Obras. Teatro completo*. Vol. IV. Ensaio Preliminar de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 2011.
- ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Prefácio de Gustavo Martín Garzo. Posfácio de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 2012a.
- ARLT, Roberto. *El criador de gorilas*. In: *Cuentos completos*. Prefácio de Gustavo Martín Garzo. Posfácio de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 2012b.

ARLT, Roberto. *Aguaфuertes porteñas*: Buenos Aires, vida cotidiana. Compilação e introdução de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 2013a.

ARLT, Roberto. Águas-fortes portenhas *seguidas de Águas-fortes cariocas*. Ensaio introdutório, tradução, compilação, nota biográfica e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013b.

ARLT, Roberto. *Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2014.

ARLT, Roberto. He visto morir. In: TELLO, Nerio. *Crónica narrativa: qué es y cómo se escribe*. Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2016, p. 115-118.

ARLT, Roberto. *Aguaфuertes de viaje*: España y África. Claudia Roman (Dir.). Compilação, prólogo, biografia e notas de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Hernández, 2017a.

ARLT, Roberto. *Aguaфuertes y notas periodísticas*. Diretores do volume Sylvia Saítta e José Luis de Diego. Prólogo de Laura Juárez. Buenos Aires: Eudeba, 2017b.

ARLT, Roberto. *El facineroso*: crónicas policiales. Prólogo de Álvaro Abós. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2017c.

ARLT, Roberto. *Novelas*. Vol. I. Ensaio Preliminar de David Viñas. 2. ed. Buenos Aires: Hernández editores, 2017d.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABÓS, Álvaro. Roberto Arlt, cronista del crimen. In: ARLT, Roberto. *El facineroso*: crónicas policiales. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2017, p. 9-51.

AGUDELO, Darío Jaramillo (Ed.). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2012.

ALE, Thais Nascimento do. *Imagens e representações do Brasil nas notas de viagem de Roberto Arlt*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2017.

ALONSO, Paula (Coord.). *Construcciones impresas*: panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*: de Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Ariel, 1997.

AMARAL, Amanda Letícia Oliveira Nascimento do. *¡Atentí, pebeta!* Gêneros e cultura popular nas *Aguaфuertes porteñas* de Roberto Arlt e em letras de tango. Tese (Doutorado em Literaturas Hispânicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

AMARAL, Amanda Leticia Oliveira Nascimento do. *O olhar do cronista-flâneur Roberto Arlt sobre a cidade de Buenos Aires nas Aguaфuertes porteñas*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas – Literaturas Hispânicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

AMÍCOLA, José. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt [Selección]*. Buenos Aires: Weimar Ediciones, 1984. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/astrologia-y-fascismo-en-roberto-arlt-seleccion/html/523f98ca-4861-4e10-abde-e2e676038cb3.html>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

- ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.
- ASSIS, Machado de. Machado. O folhetinista. In: ASSIS, J. Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, [s.p.]. Disponível em: <<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Aquarelas,%201859.htm>>. Acesso em: 30 out. 2019.
- ASSIS, Machado de. O nascimento da crônica. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005, p. 27-25.
- BARRANCOS, Nora. Anarquismo y sexualidad. In: BARRANCOS, Nora *et al.* *Mundo urbano y cultura popular: estudios de historia social argentina*. Compilação de Diego Armus. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990, p. 15-37.
- BARRETO, Eleonora Frenkel. *Metáforas e lunfardo nas traduções brasileiras de Los siete locos, de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- BARRETO, Eleonora Frenkel. *A paisagem da sarabanda infernal – Águas-fortes goyescas de R. Arlt*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- BERNABÉ, Mónica. Prólogo. In: CHEJFEC, Sergio *et al.* *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*. Compilado por María Sonia Cristoff. Rosario/Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora/Fundación Typa, 2006, 7-25.
- BERNABÉ, Mónica. La otra vanguardia: Roberto Arlt. In: BERNABÉ, Mónica. *Por otro lado: ensayos en el límite de la literatura*. México: FOEM, 2017a, p. 85-110.
- BEZERRA, Fernando Salomon. *Lima Barreto e Roberto Arlt: transições e permanências da memória selvagem*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BIANCHI, Soledad. Ayer y hoy de una “Fiera”. In: *Seminario sobre Roberto Arlt*. Alain Sicard (Dir.). Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1980, p. 73-84.
- BORRÉ, Omar. *Arlt y la crítica (1926-1990)*. Buenos Aires: América Libre, 1996.
- BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C, 2000.
- BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 7-26.
- BRESCIA, Pablo A. J. La teoría del cuento desde Hispanoamérica. In: SEVILLA, Florencio Arroyo; EZQUERRA, Carlos Alvar (Coords.). *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Editorial Castalia, Madrid, v. 3, p. 600-605, 2000.
- CANDIDO, Antonio *et al.* A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.
- CAPARRÓS, Martín. Por la crónica. IV CONGRESO DE CARTAGENA, “El español, instrumento de integración iberoamericana y de comunicación universal: Periodismo cultural

iberoamericano”, Cartagena de Índias, [s.p.], 2007. Disponível em:

<<https://congresosdelengua.es/cartagena/paneles-ponencias/esp%C3%B1ol-integracion-comunicacion/caparro-martin.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CHEJFEC, Sergio *et al.* *Idea crónica*: literatura de no ficción iberoamericana. Compilação de María Sonia Cristoff. Rosario/Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora/Fundación Typa, 2006.

CORDEIRO, Cleber Souza. *Tradução comentada de Aguafuertes madrileñas, de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

CORDERO, Laura Fernández. Izquierdas, género y sexualidad. El caso del anarquismo en Argentina. *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013, [s.p.]. Disponível em: <<http://cdsa.academica.org/000-038/285.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

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

CORRAL, Rose. Roberto Arlt, cronista y novelista. *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza (AR), n. 32, p. 35-48, 2002.

CORRAL, Rose. Las crónicas de Arlt en México (*El Nacional*, 1937-1941). In: ARLT, Roberto. *Al margen del cable*: crónicas publicadas en *El Nacional*, México, 1937-1941. Buenos Aires: Losada, 2003, p. 7-16.

CORRAL, Rose. Un devoto del cine: Roberto Arlt. In: NITSCH, Wolfram; CHIHAIA, Matei; TORRES, Alejandra (Eds.). *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Köln: Universitäts-und Stadtbibliothek Köln, 2008, p. 151-159. (Kölner Elektronische Schriftenreihe, 1). Disponível em: <https://kups.ub.uni-koeln.de/2585/17/12_Rose_Corral.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CORTÁZAR, Julio. Roberto Arlt: apunte de relectura [prólogo]. In: ARLT, Roberto. *Obras completas*. Buenos Aires: Planeta/Biblioteca del Sur, 1981, [s.p.]. Disponível em: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=4379&Code=21.079>. Acesso em: 5 ago. 2018.

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Buenos Aires: Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara, 2013a.

CORTÁZAR, Julio. El cuento realista. In: CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Buenos Aires: Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara, 2013b.

COSENTINO, Gastón. *Delírios arltianos*: extremidades, orientalismos e melancolias nas águas-fortes escritas no exterior. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

COSTA, Grazielle Camilo da. *O riso e a coragem da verdade em Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

CRISTOFF, María Sonia. La no ficción hoy; una alternativa [Prólogo]. In: CRISTOFF, María Sonia. *Falsa calma: un recorrido por pueblos fantasmas de la Patagonia*. Buenos Aires: Booket, 2014, p. 9-21.

DALL'AGNOL, Jury Antonio. *Vielas do crime: modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt (1890-1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

DECLAROSE nulo un matrimonio que se realizó bajo amenaza de muerte. *El Mundo*, 7 de agosto de 1931. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires.

DELUCCHI, Silvia Martínez Carranza de; DELUCCHI, Eduardo. *¿Cómo se vinculan el periodismo y la literatura?* Buenos Aires: Biblos, 2008.

DICCIONARIO de la lengua española. Tomo I. 22. ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.

DICIONÁRIO de lunfardo. [S.d.]. Disponível em:

<<http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/?i=E&s=all>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

DIMAS, Antônio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Littera*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 46-51, set./dez. 1974.

DON GOYO. [Números consultados: 22, 26, 37, 42, 49, 57 e 63, todos de 1926]. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la Republica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

DRUCAROFF, Elsa. *Arlt: profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1998.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECHEVERRÍA, Olga. Leopoldo Lugones, el Estado equitativo y la sociedad militarizada. Una representación del autoritarismo argentino después del golpe de Estado de 1930. *Anuario de Estudios Americanos*, La Rioja, v. 61, n. 1, p. 201-232, 2004.

EL MUNDO. Seção Para la Mujer y el Hogar. 9 de maio de 1931, p. 18. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires.

ETCHENIQUE, Nira. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1962.

FERRARO, Paula Daniela. *Cidades crônicas: Rio de Janeiro e Buenos Aires nas crônicas de Lima Barreto e nas Aguafuertes de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

FONTANA, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Libreria, 2009.

GANCHÓ, Cândida. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1995.

GÁRATE, Miriam V. Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga. *Revista Iberoamericana*, Univ. of Pittsburg, v. LXXIV, n. 222, p. 101-114, jan./mar. 2008. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5296/5453>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

GÁRATE, Miriam V. El cine, la vida, la novela. En torno a algunas crónicas latinoamericanas de principios del siglo XX. In: CARIELLO, G.; ORTIZ, G.; MIRANDA, F.; BUSSOLA, D.

(Eds.). *Tramos y Tramas III. Culturas, lenguas, literaturas e interdisciplina. Estudios Comparativos*. Rosario: Laborde Editor, 2011a, p. 301-313.

GÁRATE, Miriam V. Sonhar com Hollywood desde América Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930. *Revista Todas as Musas*, n. 2, p. 60-76, 2011b.

GÁRATE, Miriam V. Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, n. 34, p. 187-201, 2013.

GÁRATE, Miriam. Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913 (Capítulo 1). In: TORELLO, Georgina; WSCHEBOR, Isabel (Eds.). *La pantalla letrada: estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Espacio Interdisciplinario, 2016, p. 17-31.

GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GARCÍA, Guillermo. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *El resorte secreto y otras páginas*. Buenos Aires: Simurg, 1996, p. 7-17.

GARZO, Martín Gustavo. Arlt, el africano [prefácio]. In: ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2012, p. 9-14.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. Org. e trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Org. e trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro/São Carlos, SP: 7Letras/EdUFSCar, 2006.

GELADO, Viviana. A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 32, p. 101-115, jan./jun. 2007.

GILMAN, Claudia. Polémicas II (Capítulo II). In: MONTALDO, Graciela (Dir.). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p. 49-67.

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

GNUTZMANN, Rita. Roberto Arlt y el cine. *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, n. 32, p. 71-81, 2003.

GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. Lleida: AEELH/Universidad de Lleida, 2004.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988.

GOMES, Adriana de Borges. Nem Florida, nem Boedo: assegura o “escritor fracassado” de Roberto Arlt. *Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS*, Feira de Santana, v. 18, n. 1, p. 142-152, jan./abr. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1657/1242>>. Acesso em: 26 maio 2018.

GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

GONZÁLEZ, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

GONZÁLEZ, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Michigan: Cambridge University Press, 1993.

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

GOSTAUTAS, Stasys. La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 38, n. 80, p. 441-462, 1972.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2001.

GUERRERO, Diana. *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires: Catálogos Editora Independencia, 1986.

GUERRIERO, Leila. *Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto*. 2010, [s.p.]. Disponível em: <https://issuu.com/saladeprensa/docs/periodismo_literario>. Acesso em: 11 jun. 2018.

HAYES, Aden W. *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*. Londres: Tamesis Books, 1981. Disponível em: <https://www.academia.edu/34577127/Roberto_Arlt_La_estrategia_de_su_ficci%C3%B3n.pdf>. Acesso em: 17 set. 2019.

JARKOWSKI, Aníbal. El amor brujo: la novela “mala” de Roberto Arlt (Capítulo IV). In: MONTALDO, Graciela (Dir.). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p. 109-127. (Col. Historia Social de la Literatura Argentina)

JITRIK, Noé (Dir.). *História crítica de la literatura argentina – la crisis de las formas*. Diretor do volume: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé, 2006.

JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.

JORDAN, Paul. Roberto Arlt: A Brief Bibliographic Introduction. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 32, p. 11-22, jan./jun. 2007.

JORGE, Janete Elenice. *A cidade expressionista de Roberto Arlt: a construção do espaço ficcional em Los siete locos e Los lanzallamas*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

JORGE, Janete W. *Roberto Arlt: engrenagens de uma literatura polifacética*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

JORGE, Janete Elenice. Roberto Arlt, um escritor torturado? *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 537-559, jan. 2014.

JUÁREZ, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2009.

JUÁREZ, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010.

JUÁREZ, Laura. Literatura y crónica de los hechos en “Tiempos presentes”. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXVII, n. 236-237, p. 789-811, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6854/7019>>. Acesso em: 21 out. 2016.

JUÁREZ, Laura. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes y notas periodísticas*. Buenos Aires: Edudeba, 2017, p. 11-27.

- KULIKOWSKI, Maria Zulma Moriondo. *Grotesco en el teatro de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, 1991.
- KULIKOWSKI, Maria Zulma Moriondo. *Seria cômico, se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997.
- KULIKOWSKI, Maria Zulma. Roberto Arlt: a experiência radical da escritura. *Revista USP*, São Paulo, n. 47, p. 105-128, set./nov. 2000.
- LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Talleres gráficos Cadel, 1956.
- MAGARIL, Nicolás. Arlt y la tormenta del mundo, 1936-1942. *Remate de Males*, Campinas, v. 37, n. 2, p. 891-924, jul./dez. 2017.
- JUSTA, Mamá [pseudônimo de jornalista desconhecida]. Consejos a mi nieta. Charlas Sociales [Seção]. *El Mundo*, p. 11, 20 de junho de 1931a. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires.
- JUSTA, Mamá [pseudônimo de jornalista desconhecida]. La caza del novio. Charlas Sociales [Seção]. *El Mundo*, p. 13, 13 de agosto de 1931b. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires.
- MANGONE, Carlos. La república radical: entre crítica y *El Mundo* (Capítulo III). In: MONTALDO, Graciela (Dir.). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p. 73-107.
- MARTÍN, Nicasio Perera San. Distancia y distanciación en El criador de gorilas. In: *Seminario sobre Roberto Arlt*. Alain Sicard (Dir.). Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1980, p. 85-110.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, n. 8, p. 115-123, jan./jul. 2002.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Introducción. In: ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p. 9-10.
- MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2008.
- MEIRELES, Ana Carolina Barros. *Roberto Arlt, crítico de cinema*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- MELIS, Antonio. La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de Roberto Arlt. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 390, p. 683-689, 1982.
- MELLA, Amalia Elena. La escritura de lo inmediato. In: JITRIK, Noé (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina – la crisis de las formas*. Diretor do volume: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 581-603.
- MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 93-133.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- MINDURRY, Liliana Díaz; MASSOLO, Laura. *Armar un cuento*. Buenos Aires: Ediciones Ruinas Circulares, 2009.
- MOCHO, Fray. Bordoneando. In: MOCHO, Fray. *Cuentos de costumbres*. [site Librodot]. [S.d.], p. 4. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/es/document/read/41585632/cuentos-de-costumbres-fray-mocho-folklore-tradiciones>>. Acesso em: 10 set. 2020.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MORENO, María. Al rescate: todos anfibios. *Revista Anfibia*, San Martín, 2011, [s.p.]. Disponível em: <<http://revistaanfibia.com/ensayo/todos-anfibios/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- OLIVEIRA, Amanda L. *O olhar do cronista-flâneur Roberto Arlt sobre a cidade de Buenos Aires nas Aguafuertes porteñas*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- ONETTI, Juan Carlos. Introducción. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas del Centauro, 2014, p. 7-16.
- OUBIÑA, David. Del sueño tecnológico a la escritura audiovisual. Literatura y cine (1920-1960). In: JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina – Rupturas* (vol. 7). Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 343-368.
- PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Orgs.). *Del cuento moderno y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- PACHECO, Keli Cristina. *Lima Barreto / Roberto Arlt: a comunidade em exílio*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- PASSARELLI, Bruno. Acquaforte, una denuncia social con vigencia. *Fútbol, Fierros y Tango* [site]. 16 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://futbolfierrosytango.wordpress.com/2016/08/16/acquaforte-una-denuncia-social-con- vigencia/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Um olhar crítico sobre o conto. *Literatura e Sociedade*, Edição especial, São Paulo, n. 26, p. 37-55, 2018. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p37-55>>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- PASTOR, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1980.
- PAULS, Alan. Arlt: la máquina literaria (Capítulo XIII). In: MONTALDO, Graciela (Dir.). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p. 307-320. (Col. Historia Social de la Literatura Argentina)
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2000, [s.p.]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-la-butaca-roberto-arlt-critico-teatral/html/10452827-0a43-455a-9b5e-0d001dadee96_4.html#I_0_>. Acesso em: 2 jan. 2019.
- PIGLIA, Ricardo. Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria. *Los libros*, Tucumán, n. 29, p. 22-27, 1973.

- PIGLIA, Ricardo. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*. Edição e introdução de Rose Corral. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, [s.p.]. Disponível em: <https://issuu.com/kikillo/docs/090522_yoberto_arlt_>. Acesso em: 27 ago. 2019.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014b.
- PIGLIA, Ricardo. Nuevas tesis sobre el cuento. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014c, p. 113-135.
- PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014d, p. 101-109.
- PIGLIA, Ricardo. Un cadáver sobre la ciudad. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014e, p. 37.
- POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition (1846). *Poetry Foundation* [site]. 2009, [s.p.]. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition>>. Acesso em: 1 dez. 2020.
- POE, Edgar Allan. Review of Hawthorne's Twice-Told Tales (1842). *Comapress* [site]. [S.d.], [s.p.]. Disponível em: <<https://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/review-of-hawthornes-twice-told-tales/>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- QUIROGA, Horacio. Decálogo del perfecto cuentista. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Orgs.). *Del cuento moderno y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997a, p. 335-336.
- QUIROGA, Horacio. El manual del perfecto cuentista. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Orgs.). *Del cuento moderno y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997b, p. 325-331.
- QUIROGA, Horacio. La retórica del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Orgs.). *Del cuento moderno y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997c, p. 336-339.
- RAMOS, Júlio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- RELA, Walter. Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno. *Latin American Theatre Review*, v. 13, n. 2, p. 65-71, Spring 1980. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/392/3>>. Acesso em: 6 ago. 2020.
- REUTER, Yves. *A análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- RETAMOSO, Roberto. Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad. In: JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina – el imperio realista*. Diretor do volume: María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 299-319.
- RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. *Tradução de Águas-Fortes Portenhas, de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

- RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. Roberto Arlt e as *Águas-fortes*. In: ARLT, Roberto. *Águas-fortes porteñas seguidas por Águas-fortes cariocas*. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 9-24.
- RIBEIRO, Vitor Alexandre. *Subsolos: o intertexto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- RIVERA, Jorge B. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997, p. 7-15.
- ROMANO, Eduardo. Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 411, p. 177-200, set. 1984. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--158/>>. Acesso em: 3 maio 2018.
- ROMÃO, Rosemeire Andrade de Oliveira. *Roberto Arlt, cronista e viajero: uma leitura das crônicas de viagem à Andaluzia e ao norte do Marrocos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, 2010.
- ROSE, Lady [pseudônimo de jornalista desconhecida]. Calendario semanal para conservar la felicidad conyugal. Seção Para la Mujer y el Hogar. *El Mundo*, 5 de junho de 1931, p. 22. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1993.
- ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Introdução de Tomás Eloy Martínez. México: FCE/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RUBIONE, Alfredo. Xul Solar: Utopia y vanguardia. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 10, n. 29, abr. 1987, p. 37-39.
- RUBIONE Alfredo. Introducción: la crisis de las formas. In: JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina – la crisis de las formas*. Diretor do volume: Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 7-15.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SAÍTTA, Sylvia. Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, Madrid, n. 11, p. 59-69, 1993. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv1410>>. Acesso em: mar. 2018.
- SAÍTTA, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- SAÍTTA, Sylvia. Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral. In: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2000a, [s.p.]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-la-butaca-roberto-arlt-critico-teatral/html/10452827-0a43-455a-9b5e-0d001dadee96_4.html#I_0_>. Acesso em: 2 jan. 2019.
- SAÍTTA, Sylvia. El periodismo popular en los años veinte. In: FALCÓN, Ricardo (Dir.). *Nueva Historia Argentina – democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000b, p. 435-471.
- SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008a.

SAÍTTA, Sylvia. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 2008b, p. 7-21.

SAÍTTA, Sylvia. Nuevo periodismo y literatura argentina. In: JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina – rupturas*. Directora do volume: Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 239-264.

SAÍTTA, Sylvia. Introducción. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. Buenos Aires: Losada, 2013a, p. I-XX.

SAÍTTA, Sylvia. Roberto Arlt en sus biografías. *Iberoamericana*, América Latina – España – Portugal, año XIII, n. 52, p. 129-137, dez. 2013b.

SAÍTTA, Sylvia. Prólogo. In: ARLT, Roberto *et al.* *Diez aguafuertes comentadas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 7-10.

SAÍTTA, Sylvia. Prólogo. In: ARLT, Roberto. *Aguafuertes de viaje: España y África*. Buenos Aires: Hernández editores, 2017, p. 19-27.

SALVATORI, Samanta Mariana. *Sociedad, sectores populares y cine. Los años 30 en la Argentina*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Sociologia) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2001. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.648/te.648.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SANCHEZ, José. El cuento hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, v. XVI, n. 31, p. 101-122, jul. 1950. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1383>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

SANTANA, Bruno Cruz. *Mário de Andrade e Roberto Arlt: visões da cidade moderna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005a.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Introdução. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005b, p. 15-23.

SARAVIA, José Morales; SCHUCHARD, Barbara (Eds.). Com a colaboração de Wolfgang Matzat. *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2001.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Dirigida por David Viñas. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985. (Col. Armas de la Crítica)

SARLO, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 269-288.

SARLO, Beatriz. Ciudades y máquinas proféticas (1999). In: SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007a, p. 223-225.

SARLO, Beatriz. Ensayo general (1998). In: SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007b, p. 215-217.

SARLO, Beatriz. Lo maravilloso moderno (1993). In: SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007c, p. 218-222.

SARLO, Beatriz. Un extremista de la literatura (2000). In: SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007d, p. 226-231.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Posfácio e tradução de Júlio Pimentel Pinto. Prólogo de Sergio Miceli. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

SCARI, Robert M. Tradición y renovación en las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 5, p. 195-207, 1976.

SCARI, Roberto M. El arte del ensayo costumbrista em Roberto Arlt. *Revista Chilena de Literatura*, n. 14, p. 75-84, 1979. Disponível em: <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41290>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: TCHEKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

SCROGGINS, Daniel. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt publicadas en El Mundo, 1928-1933*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

SIEBERT, Silvânia. *Crônicas em antologias, suas adaptações audiovisuais e os sentidos: o gênero na formação intercultural discursiva em comunicação social*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2012.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TELLO, Nerio. *Crónica narrativa: qué es y cómo se escribe*. Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2016.

TROIANO, James. Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt. *Latin American Theatre Review*, v. 8, n. 1, p. 37-44, 1974.

VALE, Thaís Nascimento do. *Tradução comentada das Aguafuertes gallegas (1935), de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 2012.

VERDEVOYE, Paul. Aproximación al lenguaje porteño. In: *Seminario sobre Roberto Arlt*. Alain Sicard (Dir.). Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1980, p. 133-184.

VEZETTI, Hugo. Viva cien años: algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en Argentina. *Punto de vista*, Buenos Aires, ano IX, n. 27, p. 5-9, ago. 1986.

VIEIRA, Hugo M. El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo. Smith College. *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 9, [s.p.], 2003. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>>. Acesso em: 17 out. 2018.

VILLORO, Juan. La crónica, ornitorrinco de la prosa. *La Nación*, Buenos Aires, [s.p.], 22 jan. 2006. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y política I*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editora, 2005.

VIÑAS, David. Arlt: Dramaturgia y escena. In: ARLT, Roberto. *Teatro completo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2011a, p. 7-25.

VIÑAS, David. Ensayo preliminar. In: ARLT, Roberto. *Teatro completo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2011b, p. 7-25.

VIÑAS, David. Entre jorobados y gorilas. In: ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2012a, p. 9-14.

VIÑAS, David. Postfacio: Entre jorobados y gorilas. In: ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2012b, p. 801-821.

VIÑAS, David. Trece recorridos con las novelas de Arlt. In: ARLT, Roberto. *Novelas*. 2. ed. Buenos Aires: Hernández editores, 2017, p. 7-32.

ZAVALA, Lauro. Breve historia de la teoría del cuento. *Revista Forma Breve*, Universidade de Aveiro, Portugal, n. 14, 2017, p. 29-44. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/169/106>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

ARQUIVOS CONSULTADOS

Hemeroteca da Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina.

Biblioteca da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina.

Biblioteca do Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, da UBA, Buenos Aires, Argentina.

Biblioteca do Instituto de Literatura Hispanoamericana, da UBA, Buenos Aires, Argentina.

Biblioteca do Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, da UBA, Buenos Aires, Argentina.