UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA)

MÁRIO DE ANDRADE E ROBERTO ARLT: VISÕES
DA CIDADE MODERNA

Bruno Cruz Santana

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA)

MÁRIO DE ANDRADE E ROBERTO ARLT: VISÕES
DA CIDADE MODERNA

Bruno Cruz Santana
Bolsista CAPES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Ana Cecilia Arias Olmos

Linha de pesquisa: Vanguardas Latino-americanas

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S231m Santana, Bruno Cruz Mário de Andrade e Roberto
Arlt: visões da cidade moderna / Bruno Cruz Santana
; orientadora Ana Cecilia Arias Olmos. - São Paulo,
2017.
112 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana.

1. Modernização. 2. Jornalismo Industrial. 3.
Conto. 4. Crônica. 5. Modernismo (Literatura). I.
Olmos, Ana Cecilia Arias, orient. II. Título.

SANTANA, Bruno C., **Mário de Andrade e Roberto Arlt: visões da cidade moderna.**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

SUMÁRIO

1. LITERATURA E CIDADE MODERNA NA AMÉRICA LATINA	12
1.1. ARENAS CULTURAIS	15
1.1.1. DOIS CASOS LATINO-AMERICANOS	18
1.2. NOVOS MODOS DE DIZER: O CONTO E A CRÔNICA	25
1.3. MÁRIO DE ANDRADE E ROBERTO ARLT: ENTRE A CRÔNICA E A FICÇÃO	31
2. ROBERTO ARLT E A BUENOS AIRES DOS ANOS 1920	36
2.1. NOVO JORNALISMO: O CONTO E A CRÔNICA DE ROBERTO ARLT	40
2.1.1. UMA LÍNGUA LITERÁRIA À MARGEM DA TRADIÇÃO E DO CÂNONE DA MODERNIDADE.....	43
2.2. UM LIVRO NADA AMÁVEL	48
2.3. A FICCIONALIDADE DA CRÔNICA E O TESTEMUNHO DA FICÇÃO: TENSÕES DISCURSIVAS.....	50
2.4. A CIDADE DOS PÁRIAS	53
2.5. A CIDADE (DE)PREDADORA.....	62
2.6. A CIDADE DISTÓPICA.....	67
3. MÁRIO DE ANDRADE: UM OLHAR PARA A PERIFERIA DE SÃO PAULO	74
3.1. UM NACIONALISMO CRÍTICO: EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS NAS “CRÔNICAS DE MALAZARTE”	75
3.1.1. MULTIPLICAÇÃO DA CONSCIÊNCIA: INVERSÃO MALAZARTE-BELAZARTE.....	79
3.2. MÁRIO-BELAZARTE E O TRATAMENTO DADO AOS HABITANTES DA PERIFERIA.....	84
3.3. ROMANCE PARA REVISTA: FRAGMENTAÇÃO E RETÓRICA DO JORNAL	87
3.4. OS PAROXISMOS DA MODERNIZAÇÃO: “CAIM, CAIM E O RESTO” E “PIÁ NÃO SOFRE? SOFRE.”	94
3.5. UM SUBÚRBIO ABANDONADO	105
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
5. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA.....	108

Resumo

No início do século XX, a modernização impôs às literaturas latino-americanas a difícil tarefa de lidar com as cidades em radical transformação. Para acompanhar o ritmo das mudanças, os escritores encontraram no universo discursivo da imprensa, em sua roupagem moderna, espaços alternativos para a criação literária. O entrecruzamento de jornalismo e literatura gerou modos de expressão mais alinhados com os novos tempos, os quais experimentaram com criativas combinações entre o conto e a crônica. Essa dissertação estuda como os escritores Mário de Andrade e Roberto Arlt realizaram tal combinação para representarem, respectivamente, as cidades de São Paulo e Buenos Aires, nos anos 1920 e 1930. Para isso, selecionamos os livros que apresentam estruturalmente uma relação com a imprensa local e que tratam da dinâmica de vida urbana. Em um caso, abordamos os contos de *El Jorobadito*, de Roberto Arlt, publicado em 1933, que consiste em uma compilação de relatos que haviam saído em revistas e jornais nos quais o autor trabalhava como cronista. Em outro caso, abordamos o projeto literário cuja figura central é o narrador oral Belazarte, personagem criado por Mário de Andrade na série “Crônicas de Malazarte”, publicada na revista *América Brasileira*, entre 1923 e 1924. A comparação dessas textualidades, bem como dos autores aqui estudados, é sugerida em um ensaio de Richard Morse (1985), no qual ele aponta a relevância de se analisar esses dois casos para uma compreensão crítica da experiência de modernidade urbana de início do século XX na América Latina, atendendo em particular a visões de cidade como “arenas” onde se disputam diferenças e desigualdades sociais e culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade – Roberto Arlt – Jornalismo – Modernidade Urbana

Abstract

In the beginning of the 20th century, modernization imposed on the Latin American literatures the difficult task of dealing with cities in a radical transformation. To follow the pace of change, writers found in the press' discursive universe, in its modern suit, an alternative space for the literary creation. The crossing between journalism and literature generated means of expression which were more aligned to these new times, experimenting with creative combinations between the short story and the chronicle. This thesis studies how writers Mário de Andrade and Roberto Arlt made such combination in order to represent, respectively, the cities of São Paulo and Buenos Aires, in 1920 and 1930. For this, we selected books that structurally present a relation to the local press and that deal with the dynamics of the urban life. In one of the cases, we discuss the *El Jorobadito* short stories, by Roberto Arlt, published in 1933, which is a compilation of reports featured in magazines and newspapers in which the author worked as a chronicler. In another case, we discuss the literary project whose main figure is the oral narrator Belazarte, a character created by Mário de Andrade in the "Crônicas de Malazarte" series, published in the *América Brasileira* magazine between 1923 and 1924. The comparison of these two textualities, as well as of the authors studied here, is suggested in an essay by Richard Morse (1985), in which he points to the relevance of analysing these two cases for a critical understanding of the early 20th century urban modernity experience in Latin America, particularly addressing the visions of the city as "arenas" where social and cultural differences and inequalities are in dispute.

KEY WORDS: Mário de Andrade – Roberto Arlt – Journalism - Urban Modernity

Resumen

A principios del siglo XX, la modernización impuso a las literaturas de Latinoamérica la difícil tarea de lidiar con las ciudades en radical transformación. Para acompañar el ritmo de los cambios, los escritores encontraron en el universo discursivo de la prensa, en su ropaje moderno, espacios alternativos para la creación literaria. El entrecruzamiento de periodismo y literatura generó modos de expresión más alineados con los nuevos tiempos, los cuales probaron con creativas combinaciones entre el cuento y la crónica. Esa disertación estudia cómo los escritores Mário de Andrade y Roberto Arlt realizaron tal combinación de cuento y crónica para representar, respectivamente, las ciudades de São Paulo y Buenos Aires, en los años 1920 y 1930. Para eso, seleccionamos entre sus obras los libros que están relacionados estructuralmente con la prensa local y que tratan de la dinámica de vida urbana. En un caso, abordamos los cuentos de *El jorobadito*, de Roberto Arlt, publicado en 1933, que consiste en una compilación de relatos que habían sido publicados en revistas y diarios donde el autor trabajaba de cronista. En otro caso, abordamos el proyecto literario cuya figura central es el narrador oral Belazarte: es un personaje creado por Mário de Andrade en la serie “Crônicas de Malazarte”, publicada en la revista *América Brasileira*, entre 1923 y 1924. La comparación de esas textualidades, así como de los autores estudiados aquí, es sugerida en un ensayo de Richard Morse (1985), en lo cual apunta la relevancia de un análisis de esos dos casos para una comprensión crítica de la experiencia de modernidad urbana de principios del siglo XX en Latino América, atendiendo en especial a la visión de ciudad como “arenas” donde están en disputa diferencias y desigualdades sociales y culturales.

PALABRAS-CLAVE: Mário de Andrade – Roberto Arlt – Periodismo – Modernidad Urbana

Para Raimundo Rodrigues da Cruz (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Livre-Docente Ana Cecília Arias Olmos, pela paciência, generosidade e confiança.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado.

À Profa. Livre-Docente Gabriela Pellegrino Soares e à Profa. Dra. Maria Zulma Moriondo Kulikowski, pela participação no meu Exame de Qualificação.

Aos professores e colegas do programa de mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, pela convivência e colaboração.

Aos funcionários e estagiários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de usufruir de um ambiente acadêmico de excelência.

Aos amigos que me acompanharam em mais uma jornada: Adriana Martinez, Ana Bertho, Danilo Piaia, Diogo Cardoso, Ellen Vasconcellos, Gabriel Gallinari, Guilherme Botelho, Gustavo Souza, Jonathan Araújo, Juliana de Souza, Paula Coelho, Regiane Matos, Tatiana Faria, Thiago Carvalho, por compartilharmos nossas ideias e experiências.

Aos parceiros do samba, pelas rodas que me lavaram a alma.

À companheira e parceira, Rebecca, por mostrar que posso ser melhor.

Aos meus pais, Márcia e Vicente, pelos ensinamentos e pelo amor que tanto me motiva.

À minha irmã, Nathalia, pela força que tanto me inspira.

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.

Walter Benjamin, “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”

1. Literatura e cidade moderna na América Latina

É necessário rever, primeiro, se existem tantas diferenças entre a modernização europeia e a nossa.

Néstor García Canclini

Na crônica “Zeppelin”, publicada em 23 de maio de 1930 no *Diário Nacional*, Mário de Andrade descreve a reação da população brasileira, que ele qualifica como “um formidável tumulto de ideias”, ante a aparição de uma máquina voadora. Diante do novo invento, os cidadãos logo o reconhecem, mas exasperados gritam: “- Zeppelin!”. O dirigível incita significações inusitadas, alguns o veem com espanto, “um susto”. Outros entendem que estão perante “um monstro de feitiçaria”, “o Ogum das nossas macumbas”. Estas impressões criam uma imagem ao mesmo tempo monstruosa e grandiosa do objeto, comprido tal qual uma cobra gigante, lhe atribuindo uma designação genérica de cultos afro-brasileiros. Através de Ogum, uma entidade espiritual ligada à metalurgia do ferro, como um símbolo do domínio do homem sobre a natureza, a máquina surge prenunciando um novo tempo.

O autor segue com uma descrição típica de crônicas de costumes, e diz que para algumas mulheres o dirigível é um “balão a fogo” que antecipa a popular festa “de S. João”. É o meio pelo qual o santo vem à terra para visitar os prostíbulos dos subsolos da cidade. Para os orgulhosos patriotas, o zeppelin descende de inventos nacionais. Menos entusiasmados, os céticos o veem como mais um dos tantos aparatos modernos que logo perderá o caráter de novidade para outro que virá. Por sua vez, os poetas populares o cantarão em toadas, danças e “reisados de Natal”, enquanto os jornalistas “escreverão piadas”, não levando o invento tão à sério. Sem dúvida, o Zeppelin alça voo e imaginação a limites outrora impossíveis de se vislumbrar. Na percepção do cronista, o dirigível pode se juntar às grandes realizações da humanidade, se tornando um símbolo da consolidação do novo no vertiginoso movimento da modernização. Assim, essa espécie de casa que voa supera em grandiosidade os monumentos do orgulhoso progresso das cidades e se converte em fonte das “ilações” com relação às novidades tecnológicas. Diz o cronista:

Se uma [casa] voa, duas podem voar e não dou muito pra que chegue o dia em que o próprio Martinelli e demais arranha-céus da terra se mostrarão de novo mais altos que o papiri Zeppelin, convertidos em arranha-ceús dos ares. E então será um novo Juízo Final pra esta humanidade que aliás vive nele desde o princípio dos séculos (ANDRADE, 1976: 199).

A frase “Zeppelin é um tumulto de ideias” é repetida na crônica de Mário como um verso marcando o rebuliço causado pela novidade. Nesse rebuliço, o escritor também conjectura sobre a futura configuração da cidade, supondo que o objeto despertará possibilidades de ocupar os céus, tal qual as aves – “Bota um objetinho no bolso e záz! vira pintassilgo” e especula que no novo mundo que irá se criar, as fronteiras terrestres perderão o sentido, os mortos “ascenderão lentamente ar em cima” jogados no éter por “coveiros parecidos com escafandros”. Escolas, palácios presidenciais, monumentos, catedrais e teatros se multiplicarão e ocuparão os ares, bem como “livros luminosos em alemão”. As incipientes e inovadoras profecias de Le Corbusier não darão conta das novas cidades aéreas, “que terão vários andares, erguidas sobre grandes placas de algum metal que não sabemos, destituídas de ladeiras e provavelmente de viadutos”. O progresso será tão vasto que não temeremos mais a morte e nem a vingança de nenhum deus. E conclui dizendo que as relações de poder entre as atuais nações terrestres serão revisadas e os estados serão submetidos a uma só pátria, a “pátria mundo”, cujo chefe “será um botão”.

Estas inferências a partir de uma máquina que surge de repente sobre as cabeças dos cidadãos transformam as notícias sobre a presença do dirigível em um universo de previsões e fantasias. O autor, tal qual um profeta, exprime as diferentes reações de uma população que começa a se habituar com os aparatos tecnológicos. Mas faz isso de tal modo que a ausência de questionamentos sobre o funcionamento da máquina no texto indica que o cronista visa mais os efeitos subjetivos e a representação de uma cidade imaginária e menos as informações concretas sobre a realidade dos fatos, tanto que estão ausentes perguntas técnicas sobre o modo que o objeto de metal consegue alçar voo e transportar pessoas.

Nos anos vinte, a aviação gera grandes expectativas com relação aos avanços técnicos e científicos, se tornando um elemento importante para os imaginários modernos. O entusiasmo com o progresso aeronáutico é inflamado pelas imagens que dele faz a imprensa, como o culto à era da aviação em São Paulo, apontado por Nicolau Sevcenko¹. A aviação deixa de ser vista como um assunto exclusivamente militar (arma de guerra) e

¹ Segundo explica Sevcenko, em 1919, uma missão militar francesa junto ao exército brasileiro tiram as primeiras fotografias aéreas da cidade que logo são publicadas nos jornais locais. Essas imagens do alto, a vista em “voo de pássaro”, despertam comoção e interesse pela metrópole uma vez que a população “podia pela primeira vez ter uma imagem compacta e unitária da enorme extensão que assumira a área urbana” (SEVCENKO, 1992: 77).

passa a ser encarada como um esporte, sendo um dos principais temas de uma cobertura midiática em expansão. Porém, à euforia provocada por essa novidade se junta o temor à morte contido nos empreendimentos aéreos, pois essas novas conquistas custam uma porção de mortes trágicas, sem falar do seu uso bélico na recente guerra.

O centro de uma metrópole latino-americana está em foco na crônica “El rascacielo y la plazuela”, de Roberto Arlt, publicada no jornal *El Mundo*, em 20 de maio de 1937. Nela, um observador sensível e cauteloso percebe a ameaça contida em uma nova construção arquitetônica na cidade de Buenos Aires, que, em suas palavras, “surge de la tierra, naturalmente, como un paralelepípedo de cemento”, cuja altura supera a cúspide dos eucaliptos e as chaminés dos sótãos das velhas casas. Batizado com um nome que destaca “la desmesurada vertical” de sua altura, a construção chamada de arranha-céu eleva os olhares eufóricos com a novidade. Em contraste com a construção vertical, o cronista nota a presença ínfima de uma praça, “una plazuela triste” localizada abaixo do edifício. A pracinha triste se chama La Plaza de Monserrat e o arranha-céu serve de sede do Ministério de Obras Públicas da cidade. Pelas impressões do cronista, sabemos que essa região perdeu elementos que lhe davam alguma identidade, talvez como um local de encontros onde as relações eram mais pessoais.

Os novos traçados urbanos impõem novos hábitos aos cidadãos e o cronista Arlt percebe que na antiga praça onde, num passado recente, “se detenían carretas cargadas de cueros y tropillas de vacunos”, agora surgem o arranha-céu e o metrô da Companhia Hispano-Argentina de Obras Públicas e Finanzas, empresa de capitais argentinos e espanhóis responsável pela implantação do transporte subterrâneo. O autor indaga-se sobre as possibilidades futuras da cidade, refletindo sobre quais aspectos poderão definir a nova paisagem cujo contraste entre o velho e o novo é brutal. No entanto, pensamos que mesmo esta imagem anterior, de pracinha de província, é ambivalente e reveladora das contradições das cidades latino-americanas, que desde a origem, sofrem a força da imposição do modelo capitalista europeu, em um processo pelo qual aquele cenário que outrora continha as cores “de una auténtica pastorela de ciudad española” e “la sensación provinciana” se desmonta e sucumbe ao tempo da fragmentação, do individualismo e da velocidade. Como diz Roberto Arlt, talvez com ironia: “se hace presente Nueva York”.

No início do século XX, a cidade em processo de modernização é um tema central para estes cronistas. Sensíveis às mudanças, os escritores percebem um campo literário mais aberto a novidades, que, por sua vez, o jornalismo em processo de popularização fomenta. Como explica Sevcenko, devido a uma conjunção de fatores em escala mundial,

os centros urbanos em expansão e em transformação se tornam um espaço catalisador de novas sensibilidades e, para lidar com os novos cenários, a literatura se reinventa e acompanha o ritmo tumultuoso da modernização. Nas suas palavras:

O fato que prevalece, sobre todos os recantos do globo, transparente pela sua saturação nas grandes cidades, é a desestabilização rápida de sistemas de crenças e símbolos, secular ou milenarmente aderidos a um mundo de base técnica relativamente estável, e que se reformulam ao sabor das contingências precipitadas de uma “nova ordem”, cuja gestão, por sua própria natureza, embora se funde no planejamento, não comporta a previsibilidade (SEVCENKO, 1992: 310).

Rapidamente se compreende uma mudança radical promovida por um cosmopolitismo acelerado. Através de novas tecnologias, impulsos mecânicos e equipamentos modernos (principalmente as novidades no campo da comunicação social), ideias, tendências, modelos, patologias e acontecimentos espalhados pelo globo começam a ganhar repercussão, dando a sensação de certo encurtamento das distâncias que, de algum modo, justifica o espírito de euforia da época. Nesse sentido, o jornal entra em sintonia com a onda renovadora das cidades modernas, à medida que serve de instrumento de indagação e desciframento dos novos códigos sociais, como é o caso das crônicas de Mário de Andrade e de Roberto Arlt que tematizam as transformações de São Paulo e Buenos Aires respectivamente. Noutras palavras, o desenvolvimento técnico, social e econômico da imprensa alinhado à nova configuração das megalópoles dá contextura a uma nova temporalidade.

1.1. Arenas culturais

Em um ensaio sobre culturas urbanas periféricas, Richard M. Morse segue uma linha de estudo que interpreta a cidade como um lugar específico para a mudança na era moderna. Ele retoma a imagem do espaço urbano como “arena”, ou seja, um lugar de conflitos, lutas e confrontações, onde podem coexistir forças antagônicas em constante tensão, se aproximando da definição de cidade moderna presente em muitos estudos sociológicos e literários (Georg Simmel, Walter Benjamin, Richard Sennett, Graeme Gilloch) nos quais a metrópole é definida como um campo de batalhas simbólicas². Morse

² As referências a estes autores estão presentes no estudo das representações literárias das cidades latino-americanas de Gisela Heffes. Sobre a imagem da cidade como uma arena, ela faz o seguinte apontamento: “la modernidad no constituye el pico de la civilización sino más bien una forma más refinada de la barbarie” (HEFFES, 2008: 14).

aborda o ambiente urbano a partir da perspectiva do que ele chama de atores informantes da própria experiência na cidade em transformação, no início do século XX. Em suas palavras, estes atores “no son simples reporteros u observadores críticos, sino participantes comprometidos con cada fuente o recurso intelectuales y físicos a su disposición, para interpretar no la condición meramente urbana, sino humana” (MORSE, 1985: 39).

Morse se debruça sobre as experiências de escritores em diferentes centros urbanos, comparando os testemunhos de representantes das cidades de Paris, São Petersburgo, Viena, Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires. Cabe esclarecer que as comparações dessas experiências não reforçam a ideia de um centro modelar e uma periferia mimética, pelo contrário, buscam analisar representações das cidades ocidentais que desestabilizam essa relação binária. O protótipo de cidade moderna da época foi a Paris da *belle époque*. Uma perspectiva desenvolvimentista a coloca, ao longo do século XIX e início do século XX, como o arquétipo moderno, pois se destaca, entre outros motivos, por apresentar elementos que acentuam sua posição modelar, como as fotografias presentes no seu moderno jornalismo, as exposições mundiais de arte, as reformas urbanas, as lojas com novidades tecnológicas e principalmente o fluxo intenso de agentes engajados com a modernidade, que o autor chama de “profetas itinerantes”.

Na periferia média e mais distante estão os casos que apresentam marcas distintivas do modernismo europeu ocidental. “Atores informantes”, através de seus testemunhos, configuram formas particulares que assume a modernização. Morse começa apontando o exemplo de Dostoiévski e a cidade de São Petersburgo que desestabilizam o modelo “centro-periferia” para uma interpretação da cultura. Segundo ele, devido à peculiaridade de sua constituição, São Petersburgo não se encaixa nos moldes culturais do eixo Paris-Londres e a sensibilidade da obra de Dostoiévski sugere uma visão nova sobre a modernização, pela qual, “el grotesco y el absurdo – contra el fondo de la fantástica San Petersburgo – adquirió una complejidad existencial, una oscura belleza, y asumió las características de una nueva e irrefutable tragedia” (MORSE, 1985: 42). Na sequência, aborda a situação de Viena, que em linhas gerais, apresenta um contexto no qual se torna difícil incorporar o modelo burguês de progresso. Algumas circunstâncias em Viena apontadas por Morse são: a forte repressão social, o conservadorismo que rege o papel da mulher e os hábitos sociais e o antissemitismo. Segundo Morse, o testemunho da

experiência urbana nesse caso não exige dos literatos uma revisão ideológica, mas uma linguagem que possa conciliar as circunstâncias locais com as novas ideias.

Por último, inseridas nesse quadro de dissintonia, Morse aponta as cidades latino-americanas e a experiência de modernidade que testemunham seus escritores. O autor faz referência à força da imposição do modelo capitalista europeu, no início com a colonização e, na modernidade, com a ordem econômica das novas potências internacionais. Na modernidade, apenas se substituem os algozes, dos colonizadores europeus às potências como os Estados Unidos, cujo domínio econômico mantém intactas as relações de poder local e favorece uma minoria representante do capital estrangeiro. Diferente dos outros casos, as nações latino-americanas surgem no contexto de expansão do modelo político e econômico do ocidente, por isso para os escritores se torna uma tarefa difícil desvincular-se dos referentes externos e pensar em alternativas que não sigam a racionalidade desenvolvimentista europeia e norte-americana. Em consequência, afirma Morse, os escritores se voltam para a crítica da modernização em si mesma, dado que:

A diferencia de ciertos sectores de la intelligentsia rusa, los pensadores latinoamericanos no podían oponer a la modernización una alternativa “indígena”, espiritual, comunitaria. Tampoco las sociedades urbanas, antes de nuestro siglo, estaban lo suficientemente racionalizadas como para recrear la perspectiva individualista y disociada del poeta parisiense o del “hombre ruso subterráneo”. (MORSE, 1985: 44).

Na perspectiva de Morse, portanto, estas supostas “periferias” subvertem o modelo parisiense, descentralizando a experiência da modernização e demonstrando que o seu verdadeiro testemunho inclui outras formas e experiências singulares. Assim, o testemunho dos sujeitos literários nesses lugares em transformação, através de uma linguagem atualizada capaz de (re)formular identidades, demonstra que a passagem para um mundo moderno não se dá de forma passiva, refletindo um único paradigma, pelo contrário, desperta reações e atritos devido às demandas de uma lógica interna da cultura e exige dos códigos literários uma renovação da própria linguagem. Nessa linha de raciocínio García Canclini diz:

vários artistas e escritores dos séculos XIX e XX rejeitaram o patrimônio cultural do Ocidente e o que a modernidade vinha fazendo com ele. Os avanços da racionalidade e do bem-estar burgueses lhes interessavam pouco; o desenvolvimento industrial e urbano lhes parecia desumanizante (GARCIA CANCLINI, 2013: 43).

Na virada do século XIX para o XX em América Latina, as visões da cidade moderna presentes nos discursos literários assumem novos modos de representação, elaboram outras formas de olhar a realidade e fazem emergir novos sujeitos literários. Perguntamos em que medida e de que modo os autores aqui estudados atualizariam a linguagem em sintonia com os novos tempos sem deixar de atender às lógicas internas da cultura e de assumir uma perspectiva crítica ante a modernização. Esse estudo se detém nos textos de Mário de Andrade (1893 – 1945) e de Roberto Arlt (1900 – 1942) que se voltam para a realidade local e buscam representar a vida urbanizada de São Paulo e de Buenos Aires nos anos 1920 e 1930, com suas disputas e contradições. Suas crônicas e contos publicados na imprensa local podem ser lidos como expressões engajadas na crítica da modernização. Falando por meio do jornal em sua nova roupagem, de algum modo, esses escritos podem ser considerados profecias do porvir urbano latino-americano.

1.1.1. Dois casos latino-americanos

O ensaio de Morse, que serve de fio condutor para a questão abordada nesse trabalho, propõe uma comparação entre as cidades de Buenos Aires e de São Paulo para uma compreensão mais profunda do movimento das vanguardas na década de 1920. O autor chama a atenção para as obras de escritores que se comprometem com a representação de aspectos da vida moderna, apontando nessas iniciativas contribuições para o movimento de renovação literária e, ainda, para novos olhares sobre a cidade. Em *Paulicéia Desvairada* (1922), livro de poemas de Mário de Andrade, Morse destaca que a "tradición cultural y la racionalización impactante se fusionaron en la poesía de Mário y en el insólito escenario de la industrial São Paulo". Observa que a cidade de São Paulo cresce aceleradamente, destacando-se como o centro industrial mais atualizado do continente, com um cenário mais cosmopolita e repleto de imigrantes, o que transforma a experiência urbana numa novidade constante, impulsionando a livre imaginação que se faz presente na poética de Mário. No caso de Buenos Aires, Morse refere-se a Roberto Arlt cuja experiência urbana é visceral e transparece em boa parte de sua obra. Segundo o autor, essa imersão arltiana no cotidiano da cidade ultrapassa uma representação naturalista e alcança uma interpretação da realidade quase enigmática. Nesse sentido, ele afirma que com Arlt "aparece en la escena argentina el hombre subterráneo" de Dostoievski, pelo qual afirma haver uma aproximação do universo arltiano com o arquétipo literário homem

do subsolo, que é o retrato da alienação do homem urbano do ocidente (MORSE, 1985: 54-55).

Quando realizam esse testemunho da atualidade, o olhar crítico à modernização de Arlt e Mário se projeta sobre as desigualdades sociais. Os avanços modernizadores nessas cidades latino-americanas quase não modificam a estrutura de poder herdada do período colonial. Os limites impostos às classes menos favorecidas se perpetuam à medida que a organização social favorece as elites locais e não atende a necessidade de ajuste e inclusão de outros setores, como a emergente classe média urbana, às cenas sociais e políticas. Apesar de um amplo processo por parte dos Estados de democratização cultural, através do aumento da oferta escolar (no caso Argentino, por exemplo), o acesso aos bens culturais é limitado aos círculos de relações das elites locais. Segundo Viviana Gelado, nos novos centros urbanos se sustenta um “sistema escravocrata sob o regime republicano” e, neste sistema, os setores subalternos, trabalhadores assalariados, pequenos proprietários, comerciantes, muitos dos quais imigrantes ou emigrantes do campo, são colocados à margem e vivem “na cegueira do sistema”, ocupando um lugar periférico e excluído do processo (GELADO, 2006: 136).

O objetivo desse estudo é identificar e analisar as imagens da cidade moderna desdobradas nos textos de Mário de Andrade e de Roberto Arlt. Para isso, seguimos o caminho de análise apontado por Morse, García Canclini e Viviana Gelado de pensar as vanguardas como um movimento artístico mais renovador e menos mimético do europeu, atento às tensões internas das suas culturas. Assim, procuramos identificar representações literárias das relações sociais na emergente e instável configuração das metrópoles, observando como os autores se debruçam sobre o seu presente histórico³.

De algum modo, quando comparamos essas visões sobre essas duas arenas culturais latino-americanas, nos colocamos em uma posição que nos permite observar como o jogo de exclusões no âmbito social é representado na literatura. Isto não quer dizer que estes relatos tenham algum compromisso social, ou mesmo assumam a tarefa de representar os sujeitos marginalizados da cidade, muito menos que estes escritores sejam representantes das classes sociais excluídas. Porém, ao tratarem do cotidiano da cidade, os seus textos adquirem certa função social porque incorporam o seu presente histórico. Em um caso,

³ Contra uma interpretação irracionalista da arte e da literatura, García Canclini ressalta a importância do estudo sócio-antropológico na literatura. Segundo ele, “as obras podem ser compreendidas se abrangermos simultaneamente a explicação dos processos sociais em que se nutrem e dos procedimentos com que os artistas os retrabalham” (CANCLINI, 2013: 78).

analisamos as crônicas e contos de um escritor argentino, filho de imigrantes, que vive em Buenos Aires e aparece como uma figura em destaque na imprensa local no papel de cronista. Em outro caso, tratamos dos textos breves publicados na imprensa local do escritor Mário de Andrade, no período em que o autor embarca na onda de fermentação nativista nacionalista da nova elite da cidade de São Paulo.

Para compreender os processos de modernização da cidade de Buenos Aires, devemos considerar as mudanças no cenário político argentino iniciado em 1916, quando é eleito o presidente Hipólito Yrigoyen, representante do partido Unión Cívica Radical⁴. Esse é um momento de abertura democrática que permite uma pequena ascensão aos filhos de imigrantes, com o aumento das taxas de alfabetização e de escolaridade, neutralizando assim as políticas anteriores do Partido Autonomista Nacional que havia estado no poder, exercendo um governo cujas marcas foram o autoritarismo, o xenofobismo e a manutenção de privilégios das oligarquias locais⁵. Ao contrário, os anos de governo radical, explica Pellegrino Soares, “abriram espaço político para setores populares *criollos* e filhos de imigrantes que queriam integrar-se à vida política nacional” (PELLEGRINO SOARES, 2007: 34)⁶. Com relação a isto, Beatriz Sarlo aponta os seguintes dados: “A mediados de 1930, en Buenos Aires, los analfabetos nativos alcanzan sólo al 2,39 por ciento sobre un total porcentual del 6,64” (SARLO, 2007: 18). E assinala que a quantidade de imigrantes em Buenos Aires, por volta de 1920, é mais de um terço de uma população que ultrapassa o um milhão e meio.

Essa abertura democrática no espaço social e político argentino é interrompida por um golpe militar em 1930. O novo governo assume o poder de forma autoritária e retoma medidas austeras em relação aos imigrantes, como a restrição da entrada de estrangeiros ao país. Segundo Pellegrino Soares (2007), o regime radical não fez as mudanças necessárias para livrar-se das estruturas políticas e econômicas herdadas das oligarquias.

⁴ Foi o primeiro presidente argentino a ser eleito por meio do sufrágio universal, secreto e obrigatório, devido a uma Lei (Ley Sáenz Peña) sancionada em 1912.

⁵ Sobre a conduta da oligarquia nesse período José Luis Romero diz: “La oligarquía se sentía patricia – aun sin serlo demasiado – frente a esta masa heterogénea que se iba constituyendo a su alrededor, subdividida en colectividades que procuraban mantener su lengua y sus costumbres con escuelas y asociaciones y, en conjunto, ajena a los viejos problemas del país excepto en aquello que lindaba con sus intereses inmediatos” (ROMERO, 1999: 113).

⁶ Esse é um período de certa legitimação dos setores que antes sofriam discriminações e sanções de leis austeras, como a “Ley de Residencia”, que autorizava a deportação de estrangeiros por motivos banais como a perturbação da ordem pública. Nesse sentido de integração social, García Canclini destaca a Reforma Universitária de 1918, que criou uma importante via de ascensão socioeconômica e de acesso aos bens culturais para a classe média.

E, inclusive, assinala a autora, manteve um desenvolvimento econômico dependente de políticas de imigração que o modelo de economia de exportação exigia. Apesar de alguns avanços no fortalecimento da democracia, as mudanças promovidas pelo governo radical foram bastante conservadoras. A figura de Yrigoyen, segundo José Luis Romero, foi a de “un hombre cuya única culpa había sido llegar al poder cuando el país era ya incomprensible para él” (ROMERO, 1999: 139).

De todo modo, nas primeiras décadas do século XX, Buenos Aires se torna uma cidade nova que cresce de maneira espetacular. Uma capital que tenta adequar-se a um projeto de grande cidade, como diz Beatriz Sarlo: “(...) una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía muchas parcelas sin construir” (SARLO, 2007: 16). Aparatos modernos espalhados pelo espaço urbano, sobretudo os postes de luz elétrica e os meios de transporte automotores, proporcionam aos cidadãos novas experiências - a velocidade e a luz elétrica. Nos bairros periféricos, esses incrementos materiais chegam de forma lenta e há um desenvolvimento que, embora contenha muitos traços do moderno centro, ainda se pauta por relações mais pessoais, como as uniões de vizinhança. No que diz respeito à circulação de informação, as condições educacionais favorecem o jornalismo local e o incipiente mercado editorial, promovendo mudanças nas práticas culturais, como o aumento do consumo de publicações da imprensa.

Por sua vez, na cidade de São Paulo, também ocorrem mudanças físicas e tecnológicas tal qual a modernização em Buenos Aires. No âmbito político, um grupo de figuras diversas, composto de herdeiros dos produtores de café e seus derivados industriais, desfrutam dos privilégios políticos e econômicos que a monocultura cafeeira proporciona nos anos da chamada República Velha. Esses homens ricos reivindicam um lugar nos restritos espaços de poder, controlados por oligarquias tradicionais. Sevcenko aponta essa mudança na ordem social paulistana do período e sua interferência no campo político:

A velha ordem social esboroava por todo lado, assumindo novas configurações, em especial nos contextos críticos da Guerra e do imediato pós-guerra. Compreendendo, lúcido, todo o potencial político dessa reestruturação, Washington Luís compromete a sua plataforma para o governo estadual de 1920 com os novos grupos emergentes. Desde então, as entidades representativas do grande latifúndio cafeeiro tradicional, a Sociedade Rural Brasileira, a Liga Agrícola Brasileira e a Associação Comercial de Santos, seriam aliados do circuito de tomada de decisões e os “governos fortes” passariam a controlar a situação a partir do apoio das “novas classes”. Sua resposta viria pela criação do Partido Democrático, em 1926, pelo conselheiro Antônio Prado e pela Revolução de 1930” (SEVCENKO, 1992: 245-246).

Os grupos emergentes são formados por proprietários de indústria (na sua maioria de origem estrangeira), operários, pequenos e médios fazendeiros (também de origem estrangeira) e membros de famílias tradicionais⁷. Diferente do que se deu no país vizinho, a ascensão de uma classe média na cena política e cultural não se deve tanto a um processo democratizador, mas à ruptura das novas gerações da elite com relação aos seus antecessores, consistindo numa mudança que não mexe na estrutura de poder. Desse modo, apenas alguns setores da sociedade, a saber, mais heterogêneo porque comporta a nova classe de industriais e herdeiros dos empreendimentos cafeeiros, participam da disputa política, enquanto boa parte da população se encontra privada do mínimo de cidadania. Noutras palavras, as transformações político-sociais permitiram a ascensão de uma nova burguesia que tentou romper com padrões estrangeiros cuja “gestão autoritária” mantinha uma estrutura rígida de poder, mas ainda preservaram o *statu quo* de uma sociedade estratificada (SEVCENKO, 1992: 256).

Durante todo esse período da primeira república brasileira, as oligarquias se beneficiam de uma constituição que restringe o voto apenas a cidadãos homens, maiores de 21 anos e alfabetizados, bem como estabelece o voto aberto e não obrigatório. Segundo Boris Fausto, a massa da população nos anos da República Velha “encarava a política como um jogo entre os grandes ou uma troca de favores”, o que, segundo ele, impossibilita que grande parte dos cidadãos efetivem seus direitos e quebrem o domínio das elites locais. Alguns dados comprovam essa relação desigual de acesso a participação política: “A porcentagem de votantes oscilou entre um mínimo de 1,4% da população total do país (eleição de Afonso Pena em 1906) e um máximo de 5,7% (eleição de Júlio Prestes em 1930)” (FAUSTO, 1999: 262).

O fato é que nesse início de século avassalador, de aceleradas reformas urbanas e um alto crescimento populacional, a cidade adquire força política e econômica, a lavoura cafeeira ganha um status de principal riqueza nacional e converte seus ganhos em parques industriais. Esse ritmo acelerado de desenvolvimento atrai boa parte dos imigrantes europeus e um grande número de migrantes nacionais. A paisagem citadina começa a adquirir novos elementos, em tentativas de alçar parâmetros modernos. Esse impulso

⁷ Por exemplo, a Família Prado que é uma das mais ricas e poderosas nesse período. Eles possuíam as maiores fazendas do estado de São Paulo, um banco, umas das maiores firmas de comissários de café, uma exportadora, uma estância de gado, uma fábrica de carne enlatada, uma indústria de vidro, uma fábrica de papel, uma usina de processamento de juta e controlavam uma estrada de ferro (cf. BORIS FAUSTO, 1999).

modernizador não deixa de esbarrar em contradições, como o aumento da presença de automóveis e ruas de terra, transporte público atendendo somente a região central (onde vive a população rica), casarões exibindo traços arquitetônicos da moda e bairros operários com moradias precárias, exposições internacionais de arte e um grande número de analfabetos (65% da população nacional⁸), criação de sistemas de esgoto e iluminação e trágicas enchentes, novos hábitos que interferem nos costumes tradicionais (principalmente os novos papéis que assumem as mulheres) e um forte patriarcado regendo as relações familiares, entre outras.

É importante destacar como o estudo de José Luis Romero caracteriza os centros urbanos latino-americanos – denominados como “cidades burguesas” - que se consolidam no período que engloba as três primeiras décadas do século XX⁹. Ele identifica nessas cenas urbanas o "apogeu da mentalidade burguesa", sustentada pelo influente papel que assumem algumas cidades latino-americanas, precisamente as que haviam sofrido profundas transformações. Em 1930, Buenos Aires é a cidade mais povoada da América Latina, com dois milhões de habitantes e São Paulo já se aproxima do um milhão¹⁰. Segundo Romero, emerge uma cultura urbanizada em um cenário de maior densidade e mobilidade social, cujo esquema político substitui a mentalidade aristocrática tradicionalista agrícola pela mentalidade burguesa industrial europeia¹¹.

⁸ García Canclini faz referência ao campo artístico brasileiro nesse período, através do estudo de Renato Ortiz (1988), perguntando: “Como os escritores e artistas podiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, de 1000 exemplares” (GARCÍA CANCLINI, 2013: 68).

⁹ Em *América Latina, as cidades e as idéias* (2004), Romero analisa o surgimento das sociedades urbanas na América Latina que começavam a apresentar modos de vida diferentes de outras regiões tidas como provincianas, do interior, controladas por uma aristocracia herdeira ainda dos privilégios da exploração colonial cuja estrutura familiar exercia maior poder que as instituições republicanas e democráticas, a “democracia de hidalgos”.

¹⁰ “A preferência do mercado mundial pelos países produtores de matérias-primas e consumidores virtuais de produtos manufaturados foi por certo o que estimulou a concentração, em diversas cidades, de uma crescente e variada população, o que nelas criou novas fontes de trabalho e suscitou novas formas de vida, o que desencadeou uma atividade até então inusual e acelerou as tendências que procurariam apagar o passado colonial para instaurar as formas de vida moderna” (ROMERO, 2009: 283).

¹¹ Na mesma linha, Ángel Rama afirma que em algumas cidades latino-americanas se constitui uma cultura “que tiene una dominante pampeana, urbanizada, agrícola-ganadera, inmigratoria e industrializada, dentro de cánones modernizadores”, delimitando estes espaços em transformação na região “suratlántica” da América Latina, o que corresponde às províncias do Rio da Prata, da República Oriental do Uruguai e da região sudeste brasileira, precisamente São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul (RAMA, 1979: 03).

Apresentamos estas ideias de Romero porque elas permitem destacar a leitura crítica que Morse faz dessa categorização da cultura urbana latino-americana, levando em conta a importância das literaturas vanguardistas para uma compreensão desse agitado contexto de transformações. Segundo o Morse, a lógica interna dos novos centros urbanos se abrindo para a "livre" imaginação corresponde ao emergir de uma mentalidade que não é definida apenas como uma imitação da mentalidade capitalista europeia, tal como se pode deduzir do estudo de Romero, pelo contrário, há o que ele chama de "sincopación" de "prisse modernista", que, de alguma maneira, desestabiliza os modelos europeus do eixo Paris-Londres, sugerindo diferentes interpretações da cultura inserida nos processos de modernização:

Por fundarse en premisas de la sociología política, la transición propuesta por Romero de ciudades burguesas a ciudades masificadas producida alrededor de 1930 deja de lado la importancia del modernismo latinoamericano. Por esta misma razón es que el análisis resulta esencial para la comprensión de lo que llamamos la "sincopación" de la respuesta latinoamericana (MORSE, 1985: 53).

Diante de conjunturas instáveis, as cidades desta porção latino-americana em transformação não reagem como simples peças de uma engrenagem supostamente bem consolidada no velho mundo europeu, reagindo passivamente aos efeitos da industrialização e constituindo cidades burguesas. Morse problematiza a visão pela qual as vanguardas refletiriam a modernização socioeconômica e, ao mesmo tempo, questiona a ideia do modelo europeu da modernização como referente homogêneo e regulador, tal como o pensamento histórico positivista do século XIX buscava retratar. Ele pensa que, na América Latina, esse modelo se converte num referente deslocado e atravessado por contradições e, desse modo, evita seguir com uma concepção da história desenvolvimentista e progressiva, tão presente nos estudos sobre modernização do território latino-americano, tal qual a concepção de um domínio central sobre a periferia que reflete este centro convertido em arquétipo¹².

¹² Nos centros europeus considerados modelos de uma experiência moderna, como Paris e Londres, os literatos têm que lidar com um contexto de indefinição e de diferentes temporalidades, desse modo, são apenas mais um caso dentre as diversas arenas culturais. Segundo Perry Anderson (1986): "O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível" (ANDERSON, 1986: 9).

Portanto, as representações das novas experiências do tempo e do espaço urbano em América Latina não são expressões derivadas de arquétipos europeus alinhados com a nova ordem que se propaga no panorama cultural internacional, mas se exprimem a partir de matizes complexos e, em muitos casos, podem se desenvolver na prosa cotidiana antes mesmo de assumirem formas mais elaboradas nas expressões artísticas, é o caso do conto e da crônica em suas versões modernas. Assim, nesse descompasso com relação à Europa se definem as novas literaturas em América Latina, como diz García Canclini, os movimentos de vanguarda criam um campo que “funciona como palco de reelaboração e como estrutura reordenadora dos modelos externos” (GARCÍA CANCLINI, 2013: 81).

1.2. Novos modos de dizer: o conto e a crônica

Uma nova realidade socioculturalmente mais complexa provoca na literatura rompimentos com modelos e tradições literárias que, por questões de adequação e demandas específicas de cada contexto, perdem a força de representação e comunicação. Na América Latina, um incipiente e, muitas vezes, pouco abrangente processo de democratização dos bens simbólicos e, ao mesmo tempo, o emergir de sistemas mais autônomos de produção cultural iniciam uma época de renovação cultural que culmina em diversos movimentos de vanguarda¹³. Nesse período de modernização, a literatura passa a incorporar formas textuais que de algum modo podem relacionar o moderno, em seu caráter multifacetário, e as múltiplas experiências dos sujeitos literários. É o caso das formas que ocupam o espaço do jornalismo industrial, como o conto e a crônica. Segundo explica Sarlo:

El nuevo periodismo y la nueva literatura están vinculados por múltiples nexos y son responsables del afianzamiento de una variante moderna de escritor profesional. La redacción de un diario, tal como la describen Tuñón, Arlt o Pinetta, es el espacio material de lo nuevo (...) (SARLO, 2007: 21).

¹³ Sobre esse emergir de sistemas autônomos de produção cultural na América Latina, García Canclini diz: “(...) As camadas médias surgidas no México a partir da revolução, as que têm acesso à expressão política com o radicalismo argentino, ou em processos sociais semelhantes no Brasil e no Chile, constituem um mercado cultural com dinâmica própria (...). Em todos esses países, migrantes com experiência na área e produtores nacionais emergentes vão gerando uma indústria da cultura com redes de comercialização nos centros urbanos. Junto com a ampliação dos circuitos culturais que a alfabetização crescente produz, escritores, empresários e partidos políticos estimulam uma importante produção nacional (GARCÍA CANCLINI, 2013: 84).

As duas formas literárias, caracterizadas pela sua brevidade, se aproximam; além de “retratos acabados”, como diz Susana Rotker, elas podem ser “una fotografía diaria de las cosas del mundo” (ROTKER, 2005: 126). Ambas são reconhecidas como um instantâneo revelador de uma dada realidade e ocupam o espaço do jornal no início do século XX. Um espaço discursivo instável e mutável que tenta traduzir a nova noção temporal, onde olhares atentos de escritores como Arlt e Mário tentam apreender uma realidade dispersa entre páginas e colunas.

Nesse lugar, os cronistas narram as inquietações da vida urbana e os fatos cotidianos, exprimindo as angústias de uma sociedade mercantilizada, mecânica e individualista. A crônica faz entrar em cena o cidadão médio e sua matéria cotidiana lida com a exposição de tipos e a representação de determinados setores sociais. Essa percepção da realidade extrapola a função denotativa da típica linguagem jornalística sem deixar que o conteúdo enunciado perca o equilíbrio do referencial. E ainda à medida que o jornal se torna um espaço de coabitação de diversos textos, as crônicas aproveitam a porosidade de características oriundas dessa revolução midiática para tratar da matéria efêmera da vida mundana, misturando diversos discursos em uma narração marcadamente subjetiva¹⁴.

Por sua vez, a estrutura concisa do conto possibilita um modo de representação mais alinhado com o ambiente fragmentado e em constante tensão da cidade moderna. Noutras palavras, a configuração cada vez mais compartimentada do espaço urbano encontra no formato moderno do conto um modo de expressão. Ao escrever sobre a evolução deste gênero desde sua configuração moderna em Poe até o seu caráter “absurdo” em Kafka, Lancelotti reflete sobre as descrições retóricas dos gêneros literários, questionando a adesão de uma estrutura formal para a classificação das formas de escrita literária¹⁵. Mas entende que a partir dos processos de modernização, iniciados ao longo do século XIX, como a forte urbanização e a emergente industrialização, nasce uma nova forma de dizer

¹⁴ A revolução midiática foi a transformação que se deu na imprensa no século XIX, promovendo a transição de modelos de escrita ligados aos pressupostos da retórica clássica para modelos que considerassem novas formas textuais, dentre elas as formas narrativas. Marie-Ève Thérenty (2001) diz que essa revolução tem início nos jornais franceses, como o *La Presse* de 1836, que passa a apresentar uma diagramação nova, dando espaço para o entretenimento e os anúncios, bem como um destaque para o texto de ficção. Esse lugar ocupado pela ficção incorpora o ritmo da cultura da periodicidade oriunda desse novo jornalismo e ao mesmo tempo cria ficções da atualidade, dando origem a relatos serializados, como os romances de folhetim e as rubricas que logo se transformam em crônicas.

¹⁵ Lancelotti aponta, por um lado, a insuficiência em reduzir a termos lógicos a ilimitada liberdade da expressão literária, e, por outro lado, a mudança de perspectiva sobre o conto, associada às novas condições sociais que, segundo ele, “impulsarían la renovación del cuento hasta elevarlo al rango filosófico que adquiere en las primeras narraciones de Poe” (LANCELOTTI, 1965: 15).

que encontra no conto a sua expressão genuína, “una estructura aislada”, que é a expressão da experiência dos sujeitos sociais “en el particular recogimiento de la urbe” (LANCELOTTI, 1965: 15). A estrutura fechada do conto (uma forma contraída) proporciona, em comparação à composição mais longa e lenta do romance, um meio de expressão da “condición trágica del hombre” no advento da modernização (LANCELOTTI, 1965, p.14)¹⁶.

Para os nossos objetivos, nos limitaremos, particularmente no caso do conto, às definições a partir de sua terminologia moderna: consiste em uma forma textual de extensão “pequena”, com uma estrutura mais fechada cujos elementos se articulam submetidos aos traços de brevidade e intensidade. Em linhas gerais, o conto é um relato breve de um acontecimento passado cujo enredo requisita somente o essencial para a trama. Desse modo, todos os elementos presentes no entrecho (ambiente, trama, personagens) conformam uma unidade coesa, em razão de um efeito final de sentido, estabelecendo uma relação entre extensão (forma) e reação (efeito) provocada no leitor¹⁷.

Com o advento da imprensa industrial, o conto e a crônica têm a sua propagação atrelada à topografia do jornal. Assim, os temas de notícias, anúncios e entrevistas, bem como as formas discursivas presentes na retórica do jornal se tornam matéria constitutiva da expressão literária. Lembremos, nesse sentido, como diz Maingueneau, que “a transmissão do texto não vem após sua produção, a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido” (MAINGUENEAU, 1995: 84). Por exemplo, na crônica “O Diabo” de Mário Andrade, publicada no *Diário Nacional*, em 26 de abril de 1931, o cronista descreve a personagem utilizando uma gíria cujo significado está ligado à marca de um automóvel da época, fabricado pela empresa Hupmobile de Detroit: “(...) Moça meia comum, nem bonita nem feia, delicadamente morena. Um ar burguês, chegando quando muito à hupmobile” (ANDRADE, 2008: 35). A expressão que aparece em anúncios de automóveis publicados nos mesmo jornal, como este de 24 de

¹⁶ Sobre o gênero conto, Lancelotti, ao estudar os contos *La lección del maestro* de Henry James (1892) e *La muerte de Iván Illich* de Tolstói (1886), afirma que, por tratarem da integridade do artista no primeiro e da vida de um simples funcionário no outro, estes relatos “son retratos acabados de una sociedad, de un estilo de vida y en definitiva de una costumbre”, concluindo que “su verdadero género es el de un testimonio, una denuncia, a la vez impar e inclasificable”. A discussão sobre o gênero destes textos nos leva a refletir mais sobre as fronteiras da crônica que sobre a definição de conto, quando é destacado o caráter testemunhal do texto, por exemplo (LANCELOTTI, 1965: 40).

¹⁷ “La primera exposición moderna de las normas que gobiernan el cuento aparece en una notable y curiosa reseña crítica de Poe (...) originada en la tercera publicación de los *Twice-Told Tales* (“Cuentos contados otra vez”) de su colega, compatriota y contemporáneo, Nathaniel Hawthorne.” (LANCELOTTI, 1965: 23).

maio de 1932: “AUTOMOVEL – Vende-se uma Jordan com 4 pneus novos, 1 : 000\$ - Hupmobile, quasi novo, perfeito funcionamento, pechincha, 4 : 000\$000. – Vêr e tratar: Ypiranga, 19, pegado ao Rex Hotel”, qualifica a personagem mulher, atribuindo-lhe um valor que pode ir de desprezível a mediano (não chegando a um item de valor altamente estimado), e evidencia a porosidade entre os discursos que ocupam as colunas do jornal.

A crônica, em especial, se converte em um espaço catalizador de novas subjetividades, se voltando, como nos casos de Arlt e Mário, para a experiência do escritor no espaço urbano em transformação¹⁸. Ela está ligada ao desenvolvimento do jornalismo industrial de final do século XIX e início do século XX, bem como à literatura do período, de um modo que faz, ao mesmo tempo, um registro de uma perspectiva da atualidade e ficção. Sua forma mais aberta que não termina de realizar-se porque não apresenta uma estrutura fechada, com início e fim, como delimita o conto, permite uma reelaboração constante dos modos de representação da cidade cada vez mais mutável. Como aponta Mónica Bernabé, a escrita da crônica: “entra en conflicto con la metafísica de la totalidad apostando a una dialéctica que descompone la narrativa en relatos breves, la identidad en identificaciones parciales, la ciudad en una multiplicación de calles y pasajes” (BERNABÉ, in: *Idea crónica: literatura de no ficción ibero-americana*, 2006: 10).

Percebemos, por exemplo, nas crônicas de Roberto Arlt, o tom das conversas que o cronista ouve pelas ruas da cidade e a reconstituição das cenas dos diálogos, bem como a descrição dos tipos sociais que ele encontra nos cafés, hospitais, cortiços, transportes públicos e demais espaços que visualiza na metrópole. Nessa época caótica de mudanças na qual os indivíduos enfrentam um desmonte das relações pessoais e o anonimato, a crônica pode fazer o registro do que passa despercebido no agitado ritmo urbano. Bernabé refere-se a esse ato de intervenção da crônica, dizendo que: “No es la manifestación de una posición política sino una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible” (BERNABÉ 2006: 13)¹⁹.

¹⁸ Segundo Mónica Bernabé, “na América Latina, a crônica conserva uma extensa tradição discursiva que articula o processo de constituição histórica da literatura” (BERNABÉ, 2006: 9-10).

¹⁹ A crônica estabelece uma aproximação de dois meios, o literário e o jornalístico, ocupando um lugar de fronteira onde as posições discursivas apagam seus limites. Segundo Juan Villoro, a crônica é vista como um gesto testemunhal do cotidiano que dá voz aos que não têm voz, é “la restitución de esa palabra perdida” e “se arriesga a ocupar una frontera, un interregno” (Texto publicado em *La Nación* de Buenos Aires el 22 de enero de 2006). Desse modo, ela permite um olhar mais penetrante na realidade cotidiana. Este gesto característico da crônica literária pode revelar zonas que até o momento estavam excluídas tanto dos projetos modernizadores quanto dos projetos vanguardísticos de representação simbólica da cidade, como subúrbios e zonas onde circulam figuras sociais degradadas.

Susana Rotker (2005) pensa a crônica nesse período como um lugar de intersecção de discursos variados, dentre eles o literário. Seu estudo, que se baseia em algumas crônicas de José Martí, indica um olhar capaz de apreender com autenticidade o presente em ebulição e atualizar a escrita literária:

No se trata ya del intento de conformar un ser nacional a través de la literatura, sino de dar cuenta de la crisis y la esperanza finisecular, de redescubrir en el *lenguaje y la experiencia cotidiana* la nueva relación entre los hombres, la naturaleza y el interior de cada cual (ROTKER, 2005: 139).

Nessa perspectiva, o jornal serve de laboratório de uma escrita que tenta acompanhar os processos de elaboração dos tempos modernos que as tradições institucionalizadas não dão mais conta de compreender. Assim, a aproximação dos discursos jornalístico e literário faz emergir uma poética renovada, e, por consequência, um modo de dizer com percepções novas da realidade²⁰. Como aponta Julio Ramos, a crônica modernista, passa a oferecer um meio pelo qual o escritor pode se encontrar com os “exteriores” da cidade, e assim realizar “o processamento de regiões emergentes da cotidianidade, até então excluídas dos modos mais estáveis da representação literária” (RAMOS, 2008: 162).

Apresentamos os estudos de Rotker e Ramos porque destacam o pioneirismo da obra de Martí no contexto latino-americano. Eles percebem que nas suas crônicas a metrópole não aparece representada como um objeto passivo e submetido a um olhar idealizado e estilizado, pelo contrário, o cronista revela um ambiente fragmentado, em constante tensão e difícil de ser domesticado. Noutras palavras:

La maraña vial de una gran ciudad suele ser similar a las redes de conexiones infinitas en la que nos ha tocado vivir. La densidad de bifurcaciones y sus posibles derivas se apoderan del relato al punto de que lo que aparenta ser una sencilla descripción de recorridos se vuelve una suerte de tratado urbano (BERNABÉ, 2006: 23).

²⁰ Julio Ramos (2008) também faz referência ao cronista no jornal do final do século XIX, precisamente, à trajetória do intelectual cubano José Martí no jornal argentino *La Nación*. E identifica o emergir de novos sujeitos literários e a abertura de possibilidades novas aos escritores devido às instâncias de enunciação e de legitimação criadas pela imprensa moderna. Sobre a representação da cidade em José Martí, Ramos diz: “Daí ser a cidade, na crônica martiana, não apenas um “objeto” representado, mas um conjunto de materiais verbais, ligados ao jornalismo, que o cronista procura dominar no próprio processo de representação” (RAMOS, 2008: 146).

As crônicas apresentadas no início desse trabalho são exemplos dessa ficção da atualidade na qual os elementos modernos são apreendidos através do universo do jornal. Na crônica de Arlt, percebemos os passos de um cidadão que não deixa escapar nenhum detalhe da nova dinâmica que emerge na urbe. Seu olhar feito câmera fotográfica cria um quadro no qual as construções modernas se sobrepõem violentamente e se chocam com espaços arcaicos que ainda preservam um passado colonial, revelando uma batalha desigual entre o grande edifício e a pequena praça, que pode ser a batalha entre o velho e o novo, o antigo e o moderno:

Frente al rascacielo algunos eucaliptos. Frente a la cúspide de los eucaliptos, el tejado de unas mansardas y una chimenea de la que escapa una columna de humo. Abajo, una plazuela triste y sobre las bajas murallas, acaracolados lienzos de cielo nublado. Amenaza caer sobre nuestras cabezas la fachada del rascacielo con sus once cintas verticales de vidrieras de cristal y acero (crónica “El rascacielo y la plazuela”, ARLT, 2010: 482).

A crônica de Mário de Andrade, por sua vez, trata da cobertura midiática de uma viagem em dirigível do conde alemão Zeppelin, na época uma grande notícia que ocupa as páginas dos jornais desde o seu anúncio porque inclui no roteiro uma passagem pelo Brasil. O cronista atenua a euforia com relação aos avanços do progresso descrevendo as diferentes impressões de tipos sociais como também a sua própria expectativa a respeito da novidade: “Mas o que me assusta pavorosamente é que mudadas as leis, pátrias e felicidades, nem por isso a vida humana deixará de ser o que é agora e já foi no começo dos séculos: inflexivelmente cotidiana” (ANDRADE, 1976: 201).

Pensando nos obstáculos que o trabalho literário enfrenta na conjuntura latino-americana enquanto realização plena de suas funções, García Canclini diz: “(...). Nos diálogos de muitas obras, ou de um modo mais indireto na preocupação de como narrar, levanta-se a questão do sentido do trabalho literário em países com precário desenvolvimento da democracia liberal” (GARCÍA CANCLINI, 2013: 75). Levando em conta este pressuposto, poderia a imprensa moderna assumir o papel de difusora de arte na América Latina à medida que estabelece uma ponte com um emergente público leitor? Diante de conjunturas instáveis e segregadoras, poderia o texto jornalístico da nova imprensa industrial servir de porta de acesso à literatura? A popularização das crônicas literárias indica um estreitamento da relação do escritor jornalista com o público sem que haja uma perda ou qualquer prejuízo, no sentido estético, do produto literário. Podemos identificar nas estratégias formais das crônicas dos autores estudados aqui,

simultaneamente, um discurso cuja temática está presa ao cotidiano e à atualidade, portanto, marcado por uma alta referencialidade e temporalidade, e um discurso cujo sentido é interdependente do contexto e com peso específico, o que acaba gerando outras significações, muitas vezes resultados de um exercício poético. Assim, a forma jornalística poderia contribuir com os processos de democratização dos bens simbólicos uma vez que apresenta características de textos literários.

Quando lê a crônica martiana, Rotker aponta a coexistência de dois tipos de significação: um sentido externo ligado ao contexto, e um sentido interno, ligado à unidade do texto. Para ela, esta é a contradição da crônica moderna: uma forma que mantém ao mesmo tempo uma significação externa, de circulação de sentido, e uma significação interna de caráter estético, podendo se definir como um discurso literário ao longo do tempo²¹. Na mesma linha, Ramos diz que o “sujeito, ao longo da crônica, não simplesmente *informa* sobre a cidade; junto com a informação, conjetura, inventa, tornando a crônica, em última instância, num relato ficcional” (RAMOS, 2008: 152). Com esses novos modos de dizer, o jornalismo busca ordenar o moderno cenário de dúvidas e contradições, e acaba se convertendo em uma “forma de construir la propia obra literaria” (ROTKER, 2005: 148).

1.3. Mário de Andrade e Roberto Arlt: entre a crônica e a ficção

Os textos que serão abordados neste trabalho estão atrelados de alguma forma ao jornal, seja por um vínculo temático e/ou estrutural. No caso de Mário de Andrade, encontramos na trajetória da personagem Belazarte uma estratégia que funciona como instância de mediação entre o mundo da ficção e o mundo da crônica. Belazarte surge pela primeira vez em uma série de crônicas, como uma personagem debatedora e um contador de histórias que ouve nas ruas, “un actor en un juego literario de la intelligentsia local” (MORSE, 1985: 51). Depois, ele se transforma no narrador oral de uma compilação de contos que Mário dá o título de *Os contos de Belazarte*, publicado em 1934. Nesse exemplo que será o assunto da terceira parte deste trabalho, o cronista Mário, que publicou *As crônicas de Malazarte* entre 1923 e 1924, relata o processo de escrita de *Os*

²¹ Rotker afirma que na crônica pode existir um sentido que atende à certa unidade interna independente do referencial externo. Assim, mesmo com a ausência da voz de um narrador, a crônica vanguardista pode ser definida como uma expressão literária, pois marca a voz autoral do cronista, que ao assinar o texto se torna uma figura pública, interlocutora da própria experiência.

contos de Belazarte (1934), deixando evidente o caráter sistemático da obra cujo germe nasce no texto jornalístico²². Observemos o testemunho recuperado do próprio autor, na época próxima à publicação dos contos, em nota na *Revista Nova* de 1932:

Estes contos foram planejados pra servirem de intermédios a umas **Crônicas de Belazarte**, publicadas na *América Brasileira*. De cinco em cinco crônicas, um se intercalava. Foram assim publicados os dois primeiros, ‘O besouro e a Rosa’ (*América Brasileira* de fevereiro de 1924) e ‘Caim, Caim, e o resto’ (*América Brasileira* de julho de 1924). Depois, impulsos de camaradagem me obrigaram a sair da revista, que aliás morreu logo. Ficaram os contos já escritos no calor do plano inventado, e outros no desejo. Destes, alguns tiveram realização, e vão também aqui. ‘O besouro e a Rosa’ foi ainda publicado, e sem as restrições de revista, no livro *Primeiro andar*, como página de encerro. O ‘Caso em que entra bugre’, escrito aliás muito posteriormente e fora do plano, foi publicado no número de 14 de julho de 1929, do *Diário Nacional*, de São Paulo. O conto ‘Menina de olho no fundo’ foi publicado no nº 6 da *Revista Nova*, de São Paulo. (nº 6 da *Revista Nova* de São Paulo saiu em 15 de abril de 1932: 190-206).

Vemos que Mário troca o nome dado à série de crônicas (*Malazarte* por *Belazarte*) ao explicar a organização do livro de contos, mesclando os títulos da série de crônicas e da obra de ficção. Esta confusão se explica pela estreita relação que há entre a série de textos jornalísticos e o projeto do livro. Pela nota, também percebemos a participação assídua do intelectual nos periódicos culturais da época, como as revistas *América Brasileira* e *Revista Nova*.

No caso de Roberto Arlt, um dado chama a atenção, quase todos os contos do autor foram publicados em revista e jornais da imprensa local, é o caso do conjunto de contos reunidos no livro *El jorobadito* (1933), que será assunto da segunda parte deste trabalho. Isto provaria que o mercado editorial se beneficia dos projetos de democratização cultural e que o jornal assume um importante papel de difusor da literatura. O autor filho de imigrantes participa do primeiro tabloide do jornalismo argentino, o jornal *El Mundo*. Segundo Ana Silvia Galán, “su tarea consistía en la redacción de una crónica diaria sobre un tema de actualidad”, que leva o título de *Aguafuertes porteñas*. Sobre as crônicas, Galán afirma:

²² Em recente edição crítica d*Os contos de Belazarte*, Aline Nogueira Marques nos traz uma dimensão do processo criativo de Mário de Andrade, afirmando que: “Belazarte, narrador e personagem dos contos, um *alter ego* de Mário de Andrade, teve início nas Crônicas de Malazarte, coluna assinada por ele na *América Brasileira* do Rio de Janeiro, entre outubro de 1923 e julho de 1924. Ali, dez crônicas, sendo dois intermédios, “O besouro e a Rosa”, de fevereiro e “Caim, Caim e o resto” de Julho, demarcaram o espaço do contista e ajudaram a formar a série” (MARQUES, 2008).

Asumidas por la primera persona identificada con su nombre – lo cual le procura una apreciable popularidad - las aguafuertes se ajustan a su denominación: son estampas diarias que Arlt compone con la fusión de varios elementos, entre ellos, la lúcida observación de la ciudad y sus habitantes, la intención de testimoniar – y por qué no corregir – usos, costumbres, vicios, y el dominio de un lenguaje urbano y popular, ajustado al asunto tratado, que mezclaba productivamente todas las jergas. (“Nota del editor” em *Arlt fundamental*, 2010: 454)

A carreira de Arlt no jornal não limita suas realizações como um excelente romancista, contista e dramaturgo, pelo contrário, mostra que o ofício na imprensa pode gerar uma nova modalidade de escritor, o escritor jornalista. Ao invés de reduzir a força de representação estética devido ao contingente universo jornalístico, os seus relatos ganham capítulos mais condensados, em unidades modificadas pela retórica do jornal, como é o caso dos romances *Los siete locos* (1929) e *Los lanzallamas* (1931). A crônica também aproxima o autor do público leitor, que se torna consumidor da sua ficção. Por exemplo, na crônica “Los siete locos” de 1929, o cronista atende ao pedido de um leitor que lhe solicita alguns dados sobre o livro recentemente publicado. Arlt procede com a exposição do argumento do romance, oferecido aos leitores como uma dádiva. Explicita a forma como pensou a organização da obra, o que acaba orientando a leitura da mesma. Ao falar do próprio texto, Arlt ironicamente define um leitor implícito: “En definitiva: en esta obra no hay ningún casamiento, ni baile, ni declaración de amor. Al sexo femenino no le puede interesar” (ARLT, 2010: 466). Nesse caso, as instâncias de enunciação se confundem, e a voz do cronista se mescla com a voz do autor do romance, revelando as estratégias formais da obra de ficção e legitimando o traço verossímil das personagens comprovado pelo apontamento da experiência do vagar pelas ruas na função de cronista: “Son individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido” (ARLT, 2010: 464).

Quando esses textos jornalísticos se voltam para a nova dinâmica de vida na cidade, podem ser pensados como termômetros que medem as tensões nas novas cidades, dado que o campo artístico e os espaços urbanos aqui estudados constituem lugares de embates simbólicos onde forças antagônicas tentam se manter e se consolidar, reivindicando seu lugar no âmbito cultural. Segundo Sarlo: “(...) la calle es el lugar, entre otros, donde diferentes grupos sociales realizan sus batallas de ocupación simbólica” (SARLO, 1995: 30). Nesses ambientes, o âmbito do jornal “fue una de las fuentes de aprendizaje natural para esta nueva sensibilidad que debía encontrar poesía en una cotidianidad invasora” (ROTKER, 2005: 142).

Enfim, essas formas literárias fazem parte de um conjunto heterogêneo de discursos sobre a cidade neste princípio de modernidade, dividindo o espaço no jornal com notícias, reportagens, propagandas, editoriais, entre outros gêneros que atendem à mescla retórica do jornalismo. Diante disso, cabe observar como os contos e as crônicas dos autores aqui estudados, que são, em um caso, *Os contos de Belazarte*, algumas crônicas do *Diário Nacional* e a série *Crônicas de Malazarte*, e em outro, os contos do *El jorobadito* e algumas *Aguafuertes porteñas*, representam artisticamente a temporalidade fugaz, sendo o jornal um suporte que em si já é fugaz e ao mesmo tempo descartável²³.

Esses escritores carregam o campo artístico de imagens do contingente cenário urbano e criam novas versões da realidade, do mesmo modo que a linguagem cinematográfica, na época, pode criar um meio de expressão que tornou real a imaginação, mesclando imagem e movimento. Nossa hipótese é que Roberto Arlt, filho de imigrantes, sem raízes e sem ligação com um passado histórico, num lugar onde as relações sociais estão cada vez mais automatizadas e despersonalizadas e Mário de Andrade, com raízes, de uma família com posses, engajado intelectual vanguardista, atento para as causas da dor do indivíduo na cidade que se transforma, projetam seus olhares sobre o novo cenário, a cidade moderna, indagam-no e sintetizam em suas escrituras respostas às novas condições socioculturais, dando uma forma expressiva à matéria cotidiana.

Num artigo de Roseli Barros Cunha encontramos uma breve comparação entre *Os Contos de Belazarte* e *El Jorobadito*. A autora descreve a forma como os textos representam a "cidade moderna", no caso São Paulo e Buenos Aires. Ela sustenta que Arlt e Mário mostram a miséria, a degradação e a falta de perspectiva em que vivem os habitantes. Afirma que nesses relatos "el presente en la ciudad moderna es miserable y estrecho y frustra la posibilidad de futuro". E conclui dizendo que para os habitantes da urbe moderna representada resta somente "vivir anclados en su angustia, sea ella acompañada de una presunta revolución o no" (CUNHA, 2013: 07).

No presente trabalho, voltamos a analisar os mesmos textos, ampliando a comparação também entre algumas crônicas dos escritores. No entanto, analisamos as características

²³ O progresso da ciência e o começo da era industrial provocam mudanças profundas na relação dos sujeitos sociais com o tempo. O aparecimento do telégrafo, exemplo dado por Rotker, traz a novidade da sensação de instantaneidade. A incorporação da cotidianidade no campo artístico transforma o tempo presente à medida que expande o seu simples valor referencial, revelando o alto índice de serendipidade da nova vida urbana, que, por sua vez, estimula os desejos de modernização. Como observa Sevcenko: "Muito mais do que o próprio paradigma da ordem, como era concebida a pólis grega, ou o modelo perfeito da comunidade civil, como a Roma eterna, capital e centro do mundo, a metrópole moderna recebe uma representação ambivalente" (SEVCENKO, 1992: 18).

das imagens da cidade moderna considerando o discurso literário menos um registro da realidade e mais uma construção que supõe uma sintaxe de fragmentos da experiência dos sujeitos diante das transformações. Pensando na hipótese apresentada por Barros Cunha de que o presente frustra a possibilidade de futuro e os contos seriam a expressão da angústia diante desta impossibilidade, acreditamos que tanto Arlt quanto Mário apresentam possibilidades de respostas mais engajadas com uma crítica da modernização que com um sentimento frustrado e nostálgico diante dos novos cenários. Com isso, cabe a pergunta acerca dessas imagens construídas nos textos se podem ser indicadoras das visões de um porvir, marcadamente críticas do futuro cenário urbano.

2. Roberto Arlt e a Buenos Aires dos anos 1920

Arlt juzga intolerable la desigualdad en el reparto social de los poderes y la riqueza: éste es un punto central en sus narraciones y en el sistema de sus personajes. Podría decirse que toda su literatura no hace sino presentar diversas versiones de este tópico hegemónico, incluida la relación de poder entre los sexos.

(Beatriz Sarlo)

O clima turbulento que envolve os habitantes de Buenos Aires nos anos 1920 e 1930 transparece nos relatos de Roberto Emilio Godofredo Arlt²⁴. Em suas narrativas, encontramos uma percepção do espaço urbano atravessada pelos temas que põe em circulação o jornalismo local, onde o autor escreve notícias, textos de opinião, histórias policiais, crônicas e contos. No universo narrativo de Arlt, a cidade surge com traços de extrema violência moral e social; suas personagens e situações são afetadas pelo estado de crise que tinha se instalado no país, de modo que a metrópole ganha uma condensação dramática e se acentuam ainda mais os seus contrastes.

Lidando com a dinâmica interna da vida social, a literatura acaba exprimindo a atmosfera social instável de uma parte da sociedade que sofria com as mudanças em curso, como descreve Andrés Avellaneda, por esses anos:

La clase obrera es arrojada a la miseria y amplios sectores de la clase media quedan atrapados en una zona indefinida, siempre a punto de resbalar hacia abajo de su enclave social. Valores, movilidad, niveles y modelos de clase son así sacudidos violentamente, originándose en el interior de la clase un profundo sentido de crisis que se advierte en los textos clásicos de la época, desde los ensayos de Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz a las letras de tango o los sainetes y grotoscos de Armando Discépolo y de Francisco Defilippis Novoa. Se instala en el país, sobre todo en la gran urbe porteña, un sentido de inestabilidad y desequilibrio, de asedio marcado por la desocupación, por el paupérrimo ingreso, por las huelgas desesperanzadas y reprimidas. La frustración y el desarraigo permean la vida social, que se contamina de sorda violencia: exterior, en las calles; interior, en la alienación y en el anonimato, en la lucha feroz por la vida cotidiana (AVELLANEDA, 2000).

²⁴ Roberto Arlt é filho de mãe nascida em Trieste (região italiana que, entre 1867 e 1914, pertenceu ao Império Austro-húngaro) e pai polonês.

Do ponto de vista da cultura, nesse contexto social de profundas mudanças, núcleos exclusivos da elite agrária local se favorecem do exercício de poder em todas as esferas e, organizados em academias, sociedades cultas, universidades e tertúlias, se mostram desfavoráveis à inclusão de estrangeiros na cultura nacional em processo de redefinição²⁵. Do outro lado, uma massa heterogênea de imigrantes enxerga na educação pública disponível uma via de integração e de ascensão social e aceita, como explica Beatriz Sarlo, a escolarização compulsória que impõe as condições e regras de 'argentinización' de seus filhos (SARLO, 1992: 15). Além disso, a iminente classe média que inclui boa parte dos imigrantes conforma uma população de maioria alfabetizada que consolida um crescente público leitor e consumidor das publicações da imprensa e das editoras locais.

As informações de ciência e tecnologia divulgadas em revistas e jornais populares como *El Mundo* compõem o que Sarlo vai chamar de “saberes del pobre” e será fundamental para entender com quais materiais a escrita de Arlt vai trabalhar²⁶. Seus anos de formação e aprendizado podem ser reconstituídos através dos fatos registrados em suas crônicas. É o que faz a biógrafa Sylvia Saítta: as utiliza como testemunho da vida do artista. Assim, percebe que Arlt delinea nelas, por exemplo, a mítica imagem de um sujeito que aos oito anos enxerga a literatura também como um meio de subsistência, escrevendo seu primeiro conto "para vendérselo" (SAÍTTA, 2000: 17). Aos poucos, surgem iniciativas que rompem com os círculos culturais fechados (das oligarquias), como ocorre nos bairros afastados do centro (nos subúrbios), onde se criam bibliotecas

²⁵ Nas primeiras décadas do século XX, na Argentina, emergem movimentos nacionalistas com diversos matizes, de setores sociais e políticos tanto de esquerda quanto de direita. Desde um nacionalismo popular desencadeado pelos universitários em 1918, passando por um de direita como o da Liga Patriótica até um de extrema direita cujos elementos ideológicos são: antissemitismo, xenofobia, clericalismo e fobia anticomunista. Sobre essa onda nacionalista, Avellaneda (2000) diz: “Estas polémicas encarnizadas, estas doloridas indagaciones efectuadas desde la derecha y desde la izquierda del espectro político-ideológico, construidas tanto con las nuevas formas de la cultura popular como con los modos clásicos de la expresión minoritaria culta, concurren en una zona común de preocupación por lo nacional en momentos en que su definición es no sólo problemática sino también imprescindible”.

²⁶ “(...) No puede entenderse la escritura de Arlt, ni los deseos de sus personajes si no se hace referencia a saberes aprendidos en diarios, revistas y manuales baratos, en bibliotecas populares que funcionaban en todos los barrios (...) Son los ‘saberes del pobre’, esto es el conjunto de discursos que en la educación del intelectual surgido de los sectores populares ocupaban el lugar que, en el caso de las elites sociales, tenían otros saberes. Se trata de un saber de lo práctico (...) Estos saberes del pobre son versiones aproximativas y de divulgación de los avances de la ciencia, en especial de la química y la física, aunque también sea posible encontrar discursos casi fantásticos sobre la salud y la enfermedad, las curaciones no convencionales, la subjetividad, la normalidad y la locura” (SARLO, 1992: 54).

populares organizadas, em muitos casos, por agrupações político-culturais de imigrantes²⁷.

Nesse contexto de desequilíbrio social acompanhado de um acelerado crescimento técnico e material, a ascensão, o reconhecimento e o auge de Roberto Arlt como uma figura pública na condição de cronista do diário *El Mundo* e romancista sucedem basicamente no decorrer da década de 1920. Sobre a trajetória artística do autor, recorreremos aos estudos de Sylvia Saítta, que observa, por exemplo, que a obstinação pessoal de Arlt em ser um escritor não tem a ver com uma motivação exclusivamente ligada a um compromisso artístico. Antes de ingressar na profissão de jornalista, ele exerce ofícios variados, como ajudante de livraria, pintor, mecânico, entre outros. A biógrafa identifica nele um forte desejo de ascensão social que o motiva na carreira de escritor e afirma que Arlt quer escapar do destino que condena aos que assim como ele são de origem pobre: o anonimato e a submissão a um sistema explorador de trabalho (SAÍTTA, 2000: 59). Nessa tentativa de fuga, termina por submeter-se a outro regime não menos explorador, o ofício na imprensa. No entanto, a autora destaca que, por meio dessa profissão, Arlt alcança notoriedade como escritor jornalista e legitima seu lugar na sociedade. Arlt reconhece as contradições dessa condição quando escreve no prólogo de “Los lanzallamas”²⁸: “ganarse la vida escribiendo en un diario es penoso y rudo” (ARLT, 1931 apud SAÍTTA, 2000: 57).

Ainda segundo Saítta, no ambiente suburbano de Buenos Aires, precisamente no bairro San José de Flores, Arlt cria vínculos que lhe abrem caminhos para a profissão de escritor. Ela descreve sua formação cultural como resultado “de la sociedad barrial” na qual se firmam “modos regulares de interacción”, normas e associações culturais e se consolidam “tanto las formas de la identidad barrial como también las elites barriales” (SAÍTTA, 2000: 19). Esses registros da vida do autor, filho de imigrantes, portanto, pertencente a uma classe média em formação, mostram a experiência jornalística como via de acesso à incipiente profissão de escritor. Julio Ramos observa que, em parte da América Latina, a possibilidade de um ofício de escritor para os setores médios é reveladora de um processo mais amplo de legitimidade institucional alcançada pelos

²⁷ Sobre o contexto de modernização na Buenos Aires de início do século XX, abordamos os seguintes estudos: Beatriz Sarlo, **Una modernidad periférica**, 2007 e **La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina**, 1992; Sylvia Saítta, **El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt**, 2000.

²⁸ Romance *Los lanzallamas* publicado em 1931.

grupos imigratórios, tanto que a ascensão social ligada a este ofício está diretamente relacionada ao alto grau de alfabetização do início do século, bem como aos processos de profissionalização do literato. Esses são fatos centrais para entender o emergir de novos sujeitos literários: a mudança do quadro social promovida por políticas públicas e a regulamentação de algumas profissões, nesse caso, as que estão ligadas à área de comunicação social, como o repórter, o cronista, o editor, o publicitário, entre outras (RAMOS, 2008: 164).

O ofício de cronista ainda confere a Arlt um lugar privilegiado para a observação da cidade e de seus habitantes, ao mesmo tempo que lhe permite uma interação com um público leitor em formação. Como já mencionamos, em algumas nações latino-americanas, no início do século XX, ocorrem alguns processos de democratização cultural. A alfabetização em massa e uma acessibilidade maior promovida por novos meios de produção e reprodução promovem certa popularização dos bens simbólicos. É o caso da trajetória de um escritor como Arlt, que responde a essas brechas ingressando ao circuito mais aberto e em expansão da imprensa e do mercado editorial argentino. Ele participa de projetos editoriais que visam uma “democratização” do acesso aos bens culturais, como pretendia a editora Claridad. Sobre esse grupo editorial, Viviana Gelado diz que ele:

refletirá também, e sobretudo, uma forma particular de questionamento do academicismo e da “alta” cultura na medida em que sua(s) linha(s) editorial(ais) significa(m) tanto uma reform(ul)a(ção) do cânon como a reivindicação do acesso dos setores populares a esses bens culturais (GELADO, 2006: 202).

Nesse processo de uma maior acessibilidade dos setores populares aos bens simbólicos, deve ser pensado o papel de cronista de Arlt no *El Mundo*, considerado um jornal moderno, na época, de tamanho menor (tabloide), alternativo no estilo (que busca atender a todo tipo de público), de fácil manuseio em transporte público, com custo reduzido, com pretensões modernas (contendo mais ilustrações) e voltado para temas do cotidiano, e por isso, mais heterogêneo nos discursos. As crônicas arltianas foram publicadas quase que diariamente pelo tabloide argentino, desde maio de 1928, na coluna intitulada *Aguafuertes porteñas*, e também uma compilação de contos publicados no mesmo jornal entre 1928 e 1932, e posteriormente reunidos no livro “El jorobadito” (1933). Esse conjunto de textos nos dá uma amostra de como o escritor circula entre as formas breves e insere no seu universo literário imagens da cidade elaboradas nos

discursos do jornalismo industrial. Na análise desses textos não pretendemos apenas indicar os aspectos de continuidade entre as formas textuais, além de considerar os pontos de contato entre a representação da cidade nos dois gêneros, levaremos em conta a distinção entre a enunciação do cronista e a enunciação do narrador nos contos. Para Arlt, o espaço do jornal significou um lugar onde pode instaurar diferentes instâncias de enunciação e adquirir legitimidade como sujeito literário²⁹.

2.1. Novo jornalismo: o conto e a crônica de Roberto Arlt

Consideramos aqui a relação crônica e conto como uma mistura discursiva moderna oriunda da retórica do novo jornalismo³⁰. Nesse universo da imprensa, vemos entrecruzar-se as formas, de modo que na crônica se abre uma dimensão ficcional e no conto aparecem referências urbanas contempladas no jornal. A porosidade que ocorre entre os diferentes discursos jornalísticos faz com que os temas tratados sejam constantemente reelaborados. Assim, um mesmo assunto pode ser visto de distintas maneiras. O debate de temas em voga nos artigos de arte e política, os anúncios de produtos e serviços, a agenda cultural, as notícias policiais, os boletins oficiais e boa parte dos textos reunidos no espaço do diário dão ao conto e à crônica matéria relativa à dinâmica de vida na cidade, bem como maneiras de tratar dessa atualidade. E ainda podem influenciá-los estruturalmente, uma vez que, na tentativa de acompanhar o ritmo da cidade moderna, a crônica e o conto criam ou expandem os limites textuais. O tratamento simultâneo de diversos assuntos no diário

²⁹ Sobre essa opção formal Sarlo diz: (...) productores y organizadores culturales pertenecientes al sector letrado (...), y en algunos casos a las élites comunicacionales, tuvieron un registro sensibilizado de lo que sucedía en ese espacio menos accesible y, sin duda, menos transparente que acostumbramos llamar 'lo popular'. Ese es el caso de Roberto Arlt y, junto con él, de quienes formaron parte de la élite periodística de los grandes diarios modernos que definen una nueva forma textual y nuevos procesos de enunciación y procesamiento de la noticia" (SARLO, 1992: 13).

³⁰ Outros estudos dos textos de Arlt, como o de Mirta Arlt e Omar Borré (1984), identificam uma concomitância temporal e espacial na produção das crônicas e dos contos do livro *El Jorobadito*. Em função do qual ordenam os relatos em três grupos: um primeiro onde há uma relação mais direta entre as "Aguafuertes porteñas" e os contos. Um segundo cuja temática é a relação de repúdio e atração do sujeito social pelo casamento, tema presente em muitas de suas crônicas. E um terceiro que se afasta dessa relação entre os textos jornalísticos e literários, no qual estão presentes os contos de traços mais fantásticos. No ano de 1928, Roberto Arlt é contratado como cronista pelo tabloide *El Mundo*, e os contos "El insolente Jorobadito" e "Pequeños propietarios" são publicados nas páginas de cultura do mesmo jornal, assim como o conto "Ester primavera" é publicado no suplemento cultural do jornal *La Nación*, no mesmo ano. Cinco anos depois, o livro de contos *El Jorobadito* (1933) é publicado, contendo nove contos anteriormente publicados em jornais, são "Escritor fracasado", "Ester primavera", "La luna roja", "Pequeños propietarios", "El Jorobadito", "Las fieras", "Una tarde de domingo", "El traje del fantasma" e "Noche terrible".

só é possível através de subdivisões formais nas quais cada gênero textual cuida de uma parte específica da matéria cotidiana. Essa compartimentação do jornal torna a escrita cada vez mais fragmentada.

No caso da crônica de Roberto Arlt, percebemos todo esse material presente no corpo do jornal servindo, para o autor, como fonte de pesquisa das novas relações sociais e também como elemento de coesão interna do seu discurso, dando ao texto traços de verossimilhança. Nesse sentido, a crônica pode cumprir bem o papel de testemunho de uma dada realidade, pois geralmente aparece enunciada na primeira pessoa, trata de assuntos cotidianos e contém um alto grau de subjetividade. Através desse olhar para o presente, Arlt pode absorver a dinâmica de vida que observa nas ruas e penetrar no universo de variados tipos sociais. Essa imersão no cotidiano abre uma brecha também para a sua ficção tratar de temas do dia a dia de boa parte dos cidadãos. De modo que os relatos na crônica ultrapassam o limite do anedótico e contingencial e alcançam uma dimensão poética, com a mesma força expressiva dos contos. Sobre as crônicas de Arlt, Sarlo diz:

En estos textos breves, se combina lo aprendido en la práctica del periodismo con las estructuras narrativas de la ficción. Arlt inventa microestructuras que contienen intrigas miniaturizadas y esbozos de personajes, con los tópicos de la baja clase media urbana citados y a la vez criticados a partir de una estrategia que exhibe su cinismo (SARLO, 1995: 45).

Por sua vez, quando nos voltamos para os contos de *El jorobadito*, percebemos que a representação do espaço urbano oscila entre duas óticas. Um olhar analítico que observa e registra os acontecimentos tal qual uma câmera fotográfica, e outro olhar que representa e dá voz a sujeitos frustrados e iludidos que relatam suas experiências de descenso social na cidade. Pensando no lugar que o autor ocupa, da imprensa local, a primeira perspectiva se inclina para o exercício de cronista, porém, esse modo de dizer do cronista incorporada no texto de ficção assume outras instâncias de enunciação, já que o conto transita entre as vozes do narrador e das personagens. De antemão, poderíamos pensar que esses indivíduos representados pertencem ao amplo setor da classe média que se encontrava abalado pelas mudanças política, social e econômica antes mencionadas. Sem dúvida, o ambiente no qual os personagens atuam se assemelha ao contexto histórico do autor.

Então, podemos dizer que na crônica, Arlt representa a figura do passeador urbano que percorre as ruas em busca de bons argumentos para suas notas diárias. Com uma linguagem extraída das conversas cotidianas e dos modos de fala de variados tipos sociais

(a maioria representante da pequena burguesia que incorpora a classe média local), seus textos criam uma relação de cumplicidade entre público leitor e autor, bem como expõe a experiência do escritor no jornal, em um tom que transparece sinceridade. Através de uma forma de escrita híbrida com a qual pode mesclar diversos gêneros textuais, ele se reconhece como uma voz autorizada a representar a cidade, porque fala a partir de um saber adquirido pela experiência do vagar pelas ruas. Além disso, Arlt incorpora aqueles saberes adquiridos pela sua formação plebeia, aprendidos em bibliotecas populares. Em uma crônica ele diz:

Si usted no ha leído *El sueño de Makar*, de Vladimiro Korolenko, trate de leerlo.

El asunto es éste. Un campesino que va a ser juzgado por Dios. Pero Dios, que lleva una cuenta de todas las barrabasadas que hacemos nosotros los mortales, le dice al campesino:

- Has sido un pillete. Has mentido. Te has emborrachado. Le has pegado a tu mujer. Le has robado y levantado falso testimonio a tu vecino. – Y la balanza cargada de las culpas de Makar se inclina cada vez más hacia el infierno, y Makar trata de hacerle trampa a Dios pisando el platillo adverso; pero aquél lo descubre, y entonces insiste -: ¿Ves como tengo razón? Eres un tramposo, además. Tratas de engañarme a mí, que soy Dios.

Pero, de pronto, ocurre algo extraño. Makar, el bruto, siente que una indignación se despierta en su pecho, y entonces, olvidándose que está en presencia de Dios, se enoja, y comienza a hablar; cuenta sus sacrificios, sus penas, sus privaciones. Ciertamente es que le pegaba a su mujer, pero le pegaba porque estaba triste; cierto es que mentía, pero otros que tenían mucho más que él también mentían y robaban. Y Dios se va apiadando de Makar, comprende que Makar ha sido, sobre la tierra, como la organización social lo había moldeado, y súbitamente, las puertas del Paraíso se abren para él, para Makar.

Me acordé del sueño de Makar, pensando que alguien *in mente* diría que no conocía yo los defectos de la gente que vive siempre en la penuria y en la pena. Ahora sabe usted el porqué de la cita, y lo que quiere decir el “sueño de Makar”. (ARLT, Roberto, “La muchacha del atado” em *Aguafuertes porteñas*, 2014: 72-73).

O seu repertório heterogêneo de leituras, que inclui edições baratas de traduções de produções europeias desprestigiadas, revistas de ciências e jornais de grande circulação (*Ciencia Popular e Crítica*), legitima não apenas a sua escrita, mas também um lugar novo no campo literário, o de escritor jornalista. Como já foi assinalado pela crítica, seu conhecimento está atravessado por saberes que até o momento ficavam de fora da “alta” cultura (SARLO, 1992: 44). Desse modo, Arlt pode ocupar uma posição onde é possível transitar entre diferentes vozes representativas da cidade moderna. Diante disso, cabe perguntar quais são as situações e os tipos contemplados por este olhar crítico e julgador do comportamento social.

O modo como Arlt encontra no ambiente jornalístico uma maneira de construir o seu universo literário, ao mesmo tempo que se insere na dinâmica do noticiário que começa a determinar o imaginário dos centros urbanos, é entendido aqui como uma mistura de dois tipos de enunciação, a do cronista e a do narrador na ficção. Quando os textos se voltam para as formas de vida dos cidadãos médios e seus acontecimentos triviais, tanto na crônica quanto no conto, o escritor tem menos a intenção de retratá-los e mais o intuito de revelar o curioso e o extraordinário contido neles. Nesse ponto, as duas formas se aproximam. Por esse meio (a imprensa local), o conto e a crônica deslocam a prática literária do espaço íntimo e reservado do artista para o debate público e muitas vezes polêmico do jornal. E indicam uma via pela qual a escrita literária pode participar da vida prática sem, com isso, vulgarizar-se. Ao fazer a opção por uma linguagem cotidiana, das ruas, sem a preocupação com as normas do “escrever bem” dos literatos de sua época, de algum modo, Arlt diminui a distância entre o erudito e o popular. Esse desnivelamento dos assuntos e de expressões artísticas introduz no âmbito das letras expressões que podem estar excluídas dos modos de representação literária dominante. Noutras palavras, a literatura se atualiza mantendo a força de representação.

Pressupomos que o constructo de cidade presente nessas expressões literárias contém imagens da capital argentina que revelam, por um lado, as preocupações, indagações e a sensibilidade de um novo sujeito literário e, por outro lado, uma espacialidade complexa marcada por uma heterogeneidade discursiva. A leitura dos textos de Roberto Arlt, principalmente os escritos intermitentes e, muitas vezes, fora de ambientes reconhecidamente literários, que são os casos das suas crônicas e contos publicados nos jornais e revistas, nos dá uma dimensão de sua peculiar visão sobre as relações sociais na sociedade portenha dos anos 1920 e 1930.

2.1.1. Uma língua literária à margem da tradição e do cânone da modernidade

Para entender a novidade da poética de Roberto Arlt e a sua maneira distinta de ver a metrópole, é necessário verificar como a cidade em transformação é representada na cena literária argentina no período das vanguardas (dos anos 1920 e 1930). O contraponto entre Arlt e o escritor Jorge Luis Borges, sugerido pela crítica, pode ajudar a definir alguns aspectos dessa visão inédita de Buenos Aires³¹. Começemos pelo que afirma Sarlo:

³¹ Abordamos nesse ponto os textos “El tamaño de mi esperanza” de Jorge Luis Borges (1994) e *Borges, un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo (1995), além dos estudos de Sarlo já mencionados.

Lo que Arlt ve en Buenos Aires es, casi exactamente, lo que Borges no ve. A los rosa pastel del primer Borges, Arlt opone una coloración pura, sin blancos, expresionista y contrastada; a un paisaje amable (el borgeano *locus amoenus* de las orillas y los barrios), una iconografía de trincheras abiertas y erecciones agresivas, armada, como un Berni, con el collage fabril de recortes de chapa y pedazos de cable (SARLO, 1992: 46).

Segundo a autora, a visão da cidade de Arlt aponta para um ambiente carregado de tensões, caótico e permeado por aparatos tecnológicos justaposto como num quadro de Antonio Berni³², ao contrário da cena urbana vista por Borges, mais amena e resistente à modernização³³. Enquanto Borges enxerga no subúrbio (*El arrabal*) uma dinâmica de vida que sucumbiu à força da radical urbanização, e tenta resgatar pelas memórias de infância a cidade perdida, Arlt se deixa levar pelo imaginário moderno projetado nos meios de comunicação e de entretenimento. Nesse sentido, eles ainda se diferenciam com relação à experiência urbana. Borges se vincula a uma tradição que remete ao século XIX, ligada à campanha do deserto e ao território afastado dos pampas, de um modo que não aceita as novidades estrangeiras. Por sua vez, Arlt não assume qualquer compromisso com a tradição local e vê a cidade a partir das possibilidades que a experiência moderna pode proporcionar, atravessada por tumultuosos processos de inclusão das classes emergentes à cultura nacional³⁴. Nessa tentativa de incorporação à dinâmica da cidade sem o peso da tradição, ele é forçado a inventar um futuro que compense a angústia do presente. Nas palavras de Sarlo, Arlt “está predestinado a lo nuevo, porque es un argentino sin raíces y su impulso estético debe encontrar en lo nuevo su fundamento. Ve el futuro sin pasado, pronostica el futuro en el presente” (SARLO, 1992: 53).

Quando os escritores ligados aos movimentos de renovação estética se voltam para o espaço urbano, ou adotam “uma visão nacionalista e mistificadora” ou uma visão que acentua os contrastes da cidade em relação à imagem idealizada do campo (GELADO,

³² Antonio Berni (1905-1981) foi um pintor argentino que representou em gravuras e murais o universo dos setores mais baixos da sociedade.

³³ Segundo Ana Cecília Olmos: “(...) a poética borgiana dos anos 1920 concentrou-se em uma representação peculiar da cidade que desdenha o centro urbano e a vertigem das mudanças modernas para recuperar o território esquecido dos subúrbios que, distante do agitado presente, possui o poder de evocar uma capital perdida no tempo, quase inexistente” (OLMOS, 2008: 53).

³⁴ O emergir dos setores médios no corpo social, nesse momento de transformação política, embora bastante diverso e imbricado às manifestações específicas de cada lugar, dá um impulso novo às práticas artísticas. No caso da Argentina e do Brasil, “Este fenômeno é especialmente claro como expressão do processo de legitimação dos setores intelectuais das classes médias que disputam com a oligarquia uma representatividade ‘nacional’” (GELADO, 2006: 66).

2006: 79)³⁵. Nessas tendências vemos a cidade de Buenos Aires sendo poetizada ou narrada (Borges, Guiraldes, Gironde, etc), havendo uma valorização de um passado inventado ou resgatado pela tradição. Nesse ponto, destoando dos outros quanto ao tratamento dado ao espaço local, Arlt não se pauta por um olhar nostálgico que rechaça a metrópole, mas absorve o seu presente histórico e delineia um olhar crítico influenciado pelos discursos e debates correntes numa sociedade cada vez mais urbanizada, descrevendo a vida social de uma classe média urbana em ascensão³⁶.

Não pretendemos fazer uma descrição pormenorizada das tendências nas artes do país, nos interessa apenas compreender como os grupos de artistas e intelectuais da época lidaram com a realidade local, precisamente com a periferia da cidade moderna. Em certa medida, a questão de como lidar com ‘o outro’ não pertencente à suposta tradição local distinguiu as ações dos dois principais grupos que concentravam a maior parte dos escritores (Boedo e Florida). O que estava como pano de fundo era a questão de como atender às demandas dos sujeitos sociais em ascensão, dentre eles, imigrantes e filhos de imigrantes, em pleno momento de definição da ‘própria’ cultura. Conforme diz Gelado, cada corrente reagiu de uma forma:

(...) os boedistas, preocupados com a recepção ampla das obras, alternarão o registro formal com a linguagem do folhetim e darão espaço ao léxico cosmopolita da imigração. Os floridistas, preocupados em educar o gosto médio e em definir contemporaneamente a relação entre língua e “ser nacional”, manterão também o respeito pelo registro formal e se preocuparão em introduzir o matiz *criollista* através de vocábulos e expressões, e de um peculiar uso do humor. Apesar destas diferenças e da diversidade de realizações das mesmas, ambos coincidirão na manutenção dos limites impostos pela norma ao “escrever bem”; o que determinará que tanto uns quanto outros critiquem o (anti) “estilo” arltiano (GELADO, 2006: 215).

³⁵ Nesse caso podemos pensar em dois escritores que representariam essas tendências, Jorge Luis Borges (1899 – 1986) e Ricardo Güiraldes (1886 – 1927).

³⁶ Nas palavras de Eduardo Romano: “Precisamente lo nuevo y avanzado de su literatura [de Arlt] residió, a mi juicio, en su capacidad para darle consistencia estética a la crisis de la consciencia pequeño-burguesa, urbana y bonaerense, a fines de la década de los veinte, al mismo tiempo que Borges y Güiraldes (...) andaban a la caza de arquetipos de perfiles míticos que congelaran una imagen estereotipada del malevo (Borges) o reafirmaran valores de la mentalidad terrateniente (Güiraldes)” (ROMANO, Eduardo, “Arlt y la vanguardia argentina”, in: GARCÍA, Carlos e REICHARDT, Dieter. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: Bibliografía y antología crítica*. Vervuert-Iberoamericana. 2004, p. 344-345).

Arlt rompe com os limites de uma escrita predeterminada pelos padrões da alta cultura de sua época, justamente porque não se filia à tendência nativista dos escritores de Florida. E embora os seus textos estejam impregnados de expressões populares, elas não são oriundas de pesquisas folclóricas ou etnográficas, e sim de modos de fala do cotidiano urbano. Tanto que muitas crônicas suas indicam no título o tom da conversa nos cafés, nas lojas, nos bondes, e, como verificaremos logo, há em muitos de seus contos a presença dos diálogos que o cronista ouve nas ruas. Sobre essa função de cronista, Saítta afirma:

“De este modo, Arlt encontró un tono – plebeyo y socarrón – y una mirada – premonitoria y seductora – con los cuales reflexionar críticamente sobre su presente, y supo convertirse en el testigo de una ciudad en constante cambio, a cuyos habitantes muchas veces reflejó bajo la lente de un espejo deformante para que logran verse mejor (SAÍTTA, “En busca de las pistas falsas”, 2000).

Arlt ainda é um escritor desvinculado das recém definidas tradições locais e se relaciona de algum modo com ambos os grupos, por exemplo, quando é apadrinhado por Ricardo Güiraldes de Florida e, ao mesmo tempo, exerce em sua obra um pensamento influenciado por uma ideologia socialista, alinhando-se à proposta de Boedo³⁷. Pode ser que sua posição pouco preocupada em relação a polarização de forças literárias no país tenha influenciado boa parte da crítica sobre sua obra³⁸. Ele mesmo problematiza em algumas crônicas e contos essas oposições que supostamente se dão nas letras argentinas³⁹. Analía Capdevila aponta dois motivos pelos quais se torna difícil associar sua literatura a alguma filiação local: “La extrañeza por momentos radical de su escritura y la ausencia casi total de espíritu gregario” (CAPDEVILA, in: *História crítica de la*

³⁷ A adscrição do escritor ao movimento de vanguarda em América Latina é recente. O trabalho de Viviana Gelado nos dá uma dimensão dessa polêmica: “Aparentemente aquém da vanguarda, por este desprezo explícito dos tecnicismos, Arlt está, contudo, na vanguarda, pela heterogeneidade discursiva que se faz cargo do popular, pelo caráter deliberadamente fragmentário de sua obra e pelo seu realismo expressionista” (GELADO, 2006: 250).

³⁸ Sobre o tratamento dado aos textos de Arlt, Avellaneda (2000) diz: “Durante las dos décadas siguientes a su muerte, la ficción de Arlt va a ser ignorada en el plano latinoamericano: no la mencionan los diccionarios especializados, como el auspiciado por la Unión Panamericana en 1960; no la registran las principales historias de la novela latinoamericana, como las preparadas por Luis Alberto Sánchez, Arturo Torres Riosco o Fernando Alegría. En la Argentina, la obra de Arlt empieza a regresar a la superficie con la biografía hagiográfica de Raúl Larra (*Roberto Arlt, el torturado*, 1950) y, sobre todo, con el incisivo examen que le dedica la revista *Contorno* en su segundo número (mayo de 1954). Hacia comienzos de la década del sesenta empiezan a aparecer estudios que replantean el entendimiento de esa ficción que había quedado semisepultada en el ridículo equívoco de las faltas de ortografía y de sintaxis, abrumada por el peso de historias que eran un alimento demasiado fuerte o demasiado nuevo para estómagos delicados”.

³⁹ Por exemplo o conto “Escritor fracasado” e a crônica “La inutilidad de los libros”.

literatura argentina: El imperio realista, 2002: 227). Podemos supor que no momento de produção e circulação, devido a certo rechaço de uma cotidianidade urbana nas expressões artísticas em voga, sua obra não hesita em enfrentar as restrições que o campo literário impõe utilizando os “saberes del pobre”: diante dos turbulentos processos de modernização sua escrita se constrói com saberes práticos (técnicos) disponíveis para todos em bibliotecas comunitárias, bancas de jornal, livrarias e outros meios de cultura popularizados (SARLO, 1992: 54).

Muitos trabalhos críticos apontam influências de movimentos de vanguarda europeia na obra de Arlt, bem como de gêneros consolidados no velho mundo, como os sainetes espanhóis e os folhetins rocambolescos, o que pode levar a pensá-la a partir dos aspectos de colagem de produções cujo marco de referência se localiza no universo literário europeu⁴⁰. Destacamos, por exemplo, o estudo de Gelado no qual identifica na narrativa arltiana opções formais que se aproximam do expressionismo e do surrealismo. Ela aponta a confusão de gêneros e a escrita mais heterogênea como estratégias formais alinhadas às propostas dos futuristas russos e surrealistas:

O que predomina entre os grupos de vanguarda europeia mencionados, mais radicais, é a proposta (através do questionamento das normas ortográficas, sintáticas e dos preceitos estilísticos) de uma anarquia contra o sistema (no limite, entre os surrealistas, o rechaço violento da comunicação) (GELADO, 2006: 222).

Embora haja uma comprovada presença dessas correntes estéticas na composição do universo literário de Arlt, que o ensaio de Morse também se refere quando aponta a influência de Dostoiévski, é o seu gesto do olhar para a rua, vivenciar uma nova cotidianidade portenha e transferir sua experiência para o texto que promove a instauração de uma linguagem poética renovada, e consequentemente de vanguarda. As condições, de algum modo, tortuosas de acesso à cultura lhe possibilitam um uso mais livre de outros discursos, da fala cotidiana e de outras linguagens (fotografia e cinema), o que o leva a desenvolver um dos aspectos de seu estilo: a transgressão dos limites dos gêneros artísticos. O modo como os seus textos se inserem na dinâmica do jornalismo local evidencia a versatilidade de sua escrita que busca acompanhar a diversidade do público leitor. No jornal *El Mundo*, onde ocupa um lugar de fronteira que a crônica moderna estabelece, Arlt também publica contos, reportagens e ensaios, bem como participa dos

⁴⁰ Ver Beatriz Sarlo (2007: 60) e Carlos Correias (1996: 241-243).

projetos editoriais. Poderíamos afirmar que produzir em tais condições e sob a pressão que o efervescente ambiente literário impõe exige do escritor um exercício criativo que o leva a um uso extravagante (radical) da linguagem. Afirmar Gelado que “é somente nesse grau extremo que Arlt encontra a incitação estética necessária (...) é nessa tensão extrema que se funda sua poética da transgressão” (GELADO, 2006: 251).

Partindo de um lugar novo para as instituições literárias, o da imprensa moderna, lugar marcado pela heterogeneidade, Arlt questiona as normas da escrita artística institucionalizada, usando uma escrita renovada e transgressora, e busca, a seu modo, aproximar-se da realidade cotidiana contemporânea assumindo um papel de testemunha do seu tempo. Sua literatura está atravessada por processos de profissionalização e de popularização dos bens culturais. Então, o que pode definir a escrita de Arlt como uma expressão de vanguarda é a forma como ela utiliza os recursos disponíveis de apropriação estética e social da época (o jornalismo industrial e o imaginário técnico científico), encontrando um modo de dizer capaz de inventar uma língua literária. Segundo Sarlo, a obra de Roberto Arlt denuncia o violento processo de modernização por uma ótica marcadamente estrangeira, em suas palavras: “A diferencia del escritor criollo, la lengua del escritor inmigrante o hijo de la inmigración muestra las cicatrices de una violencia que resulta del aprendizaje impuesto” (SARLO, 1995: 43).

2.2. Um livro nada amável

Quando lemos os contos reunidos em *El jorobadito*, a cidade de Buenos Aires surge como o cenário principal das tramas. As personagens têm uma profunda relação com a capital argentina e por vários momentos esperam advir dela algo que lhes revele algum sentido ou pelo menos alguma comiseração. Na maior parte dos relatos, predomina exclusivamente a voz de homens que se sentem exilados da vida urbana e que, de fato, se encontram privados de liberdade. Nestas histórias, em especial, os narradores são parecidos e seus relatos se assemelham, pois sempre sofrem a perda de uma vida na qual se realizavam como amantes e cidadãos honrados. A ideia de honestidade (honradez), dentro do universo do autor, assume um tom irônico que embasa sua crítica aos valores burgueses. Em outros relatos, os narradores são mais descritivos e não participam das histórias (são observadores). Nesses casos, encontramos muitas semelhanças com o testemunho da cidade feito na crônica (*Aguafuertes*), nas quais as imagens da modernização ganham um tom ameaçador. O narrador coloca em choque os aparatos

modernos com os habitantes da metrópole, bem como revela a contradição de um progresso que não elimina os elementos provincianos, constituindo-se também pela manutenção do atraso e da exclusão de grande parcela da sociedade. Noutras palavras, como diz Eduardo Romano, “en Arlt predominan los componentes industriales, pero yuxtapuestos por lo común con algún elemento que testimonia la cercanía del campo (...)” (ROMANO, 1981: 148).

Encontramos na dedicatória do livro os fios condutores desses relatos. A começar pelo fato de Arlt agir igual aos personagens narradores dos contos, se dirigindo a uma mulher, nesse caso a esposa Carmen Antinucci⁴¹. “El jorobadito” é o único livro do autor dedicado à esposa, e curiosamente, tem como principais temas o matrimônio e o noivado. Vejamos a dedicatória:

A MI ESPOSA CARMEN ANTINUCCI

Me hubiera agradado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizá nunca escribiré obra semejante.

De allí que te dedico este libro, trabajado por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta.

Te ruego lo recibas como una prueba del grande amor que te tengo. No repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas.

Por eso no encontrarás aquí doradas palabras mentirosas, ni verás asomar el pie de plata de la felicidad, pero tú, que eres comprensiva y tan amiga mía, recíbelo como recibiste mis otros libros, escritos bajo tu mirada pensativa. Tu agrado será mi mejor premio.

R.A.

O autor não chama os textos de contos, no entanto os diferencia de uma “novela amable”. Expõe sua experiência prévia à escrita, na qual se coloca como um passeador que sai às ruas e entra em contato com as pessoas, o que poderia ser uma referência ao seu trabalho como cronista, reconhecido pela assinatura nos jornais. Deixa claro o tom que marca esses textos de ficção, terror e tristeza. No universo urbano que abarca, de gente “triste y somnolienta”, atuarão personagens que vivem na delinquência e estão angustiadas ou na inércia e estão alienadas. Tais situações só podem ser representadas com “palabras duras” que não escondem a verdade. Arlt pressupõe uma interlocutora “comprensiva” diante da cidade que sua narrativa vai mostrar e espera certo

⁴¹ Verificamos essa recorrência em alguns relatos cujo narrador é uma personagem homem que tenta se comunicar com a mulher amada, a saber nos contos “Ester Primavera” e “Las fieras”. Em outros relatos se mantém o mesmo tom confessional, de um narrador que se dirige ao(s) leitor(es) tentando dar a sua versão dos fatos que o condenam à prisão, são os contos “El jorobadito” e “El traje del fantasma”.

consentimento dela e dos demais leitores, porque o assunto tratado com aspereza não prescinde de compaixão.

Esse estudo não pretende dar conta de todo o conjunto de relatos, mas situar alguns eixos de análise para verificar as representações da cidade. Ainda que pensemos em algum ordenamento que possa classificar os contos que fazem parte da compilação, não devemos ignorar que todos os relatos foram publicados anteriormente, de forma espaçada, em meio à atmosfera do espaço no qual eram apresentados pela primeira vez - jornais e revistas - e que, posteriormente, foram selecionados para compor um livro. As revistas *El Hogar* e *Mundo Argentino* pertenciam ao mesmo grupo editorial do jornal *El Mundo* e, nesses espaços, Arlt publica grande parte de seus contos. Portanto, não se esgotam aqui os caminhos de leitura desses relatos, pelo contrário, ampliamos as possibilidades de interpretação dos elementos que compõem o universo narrativo do autor, com o acréscimo do estudo de algumas de suas crônicas. Elas podem trazer outros marcos de referência e, sem dúvida, outro tipo de enunciação dos mesmos assuntos, que numa visão mais ampla, trata da dinâmica de vida em Buenos Aires no período de modernização. De algum modo, reinserimos esses textos no ambiente de produção e circulação de onde emergem, recuperando, mesmo que de forma hipotética, as posições de enunciação de sua escrita, bem como o clima da cidade representada.

2.3. A ficcionalidade da crônica e o testemunho da ficção: tensões discursivas

Na crônica “Conversaciones de ladrones” (1930), temos as impressões de um jornalista que se encaminha a um café para escutar histórias “interessantes” de alguns “señores que trabajan de ladrones”. Ela ilustra a atividade de repórter que Arlt também exerce no diário. O autor demonstra que é uma figura conhecida neste ambiente na época considerado um submundo que reúne os sujeitos tidos como delinquentes: “(...) esta gente que sabe que escribo, y que no tengo nada que ver con la policía”. Na descrição que faz desse “grupo de vagadundos”, Arlt utiliza um relato ficcional que talvez faça parte de seu repertório de leituras de traduções estrangeiras para exemplificar o ato de reunir-se para compartilhar histórias: “Yo no sé si muchos de ustedes han leído Cuentos de un soñador, de Lord Dunsany. Lord Dunsany tiene, entre sus relatos maravillosos, uno que me parece viene a cuento” (ARLT, 2014: 28). A referência às histórias do Lord Dunsany deixa claro a forma como Arlt relaciona o cotidiano urbano com o universo da ficção e vive versa. Ele toma da literatura o gesto dos homens se reunirem para contar as próprias

experiências, sugerindo que esse costume permanece até entre ladrões, tal como aparece nos contos de Dunsany e se pode conferir nas ruas⁴².

Nessa crônica não há um julgamento moral com relação ao tipo social marginalizado, o cronista exprime certa familiaridade com esse lugar da caída social e enxerga nele um ambiente de onde pode retirar elementos tanto para a crônica quanto para suas futuras tramas de ficção. Sua crítica está dirigida ao contexto social, precisamente para avaliar a relação hipócrita entre legalidade e ilegalidade. Vejamos um trecho da crônica onde se explicita a promiscuidade entre as autoridades policíacas e esses sujeitos do *lúmpen*:

Cuando un ladrón anuncia su propósito de vivir decentemente, lo primero que hace es solicitar que le “**levanten la vigilancia**”. En este intervalo de vacaciones prepara el plan de un “**golpe**” sorprendente. La policía lo sabe; pero la policía necesita de la existencia del ladrón; necesita que cada año se arroje una nueva hornada de ladrones sobre la ciudad, porque si no su existencia no se justificaría (ARLT, 2014: 28-29 [grifos meus]).

Aqui vemos que o comentário do cronista é feito de forma ácida e direta, desqualificando a honradez das instituições policíacas, bem como ironizando a necessidade de sua existência. Para ele, a polícia dependente de ações delituosas, portanto, o policial se torna cúmplice do criminoso. Podemos expandir essa reflexão e entender que nesse caso a figura do ladrão é incorporada na sociedade para beneficiar um estado de bem estar social do qual não pode pertencer. Contraditoriamente, ele acaba sendo um sujeito explorado nos dois contextos, o da marginalidade por estar num ambiente sub-humano e o da vida urbana e honrada à qual só tem acesso por meio da ilegalidade. Nesse trecho, as frases entre aspas que destacamos poderiam ser esboços de falas de personagens que encontraremos nos contos. Como diz Sarlo:

En estos textos breves, se combina lo aprendido en la práctica del periodismo con las estructuras narrativas de la ficción. Arlt inventa microestructuras que contienen intrigas miniaturizadas y esbozos de personajes, con los tópicos de la baja clase media urbana citados y a la vez criticados a partir de una estrategia que exhibe su cinismo (SARLO, 1995: 45).

Por exemplo, no conto intitulado “Las fieras” (1928), desde um café na cidade de Buenos Aires, um narrador proxeneta se dirige a uma interlocutora com quem se relacionou no passado e revela, em tom confessional, a situação adversa na qual se

⁴² Edward John Plunkett Dunsany (1878-1957) foi um escritor irlandês conhecido pelos contos fantásticos e pelas obras de teatro.

encontra, entre homens perdidos feito “fieras”. Como o autor da crônica “Conversaciones de ladrones”, esse narrador se coloca como ouvinte das histórias dos ladrões que por ali passam e permanecem segregados da sociedade. Cabe observar a cena que descreve a reação dos sujeitos ao entrar no café um desconhecido: Ningún desconocido al entrar a este café escapa a ese examen, tendido en invisible abanico de noventa grados, sobre el círculo de los naipes o las geometrías blancas y negras de las fichas de dominó.” (ARLT, 2006: 129). Ela remete à chegada no café daquele ouvinte interessado da crônica.

Quando aproximamos os textos, parece que estamos em um jogo de câmeras, que muda os enfoques quando circula entre os gêneros e as personagens. Vejamos: de um lado temos o ponto de vista do cronista que adentra ao “círculo silencioso”, do qual, “de pronto, escapan estas palabras: - ¿Saben? En Olavarría, lo trincaron al Japonés (...) / - Mira che. El Japonés es como una niña, de educado.” (ARLT, 2010: 176). De outro, o ponto de vista do narrador do conto “Las fieras” sobre essa mesma cena: “(...) dice del Japonés, un ladrón oscuro y feroz (...) - Es como una niña. / Indudablemente, resulta dificultoso comprender qué es lo que entiende por “una niña” Angelito el Potrillo.” (ARLT, 2006: 125). O texto se constrói por diálogos (conversas) em ambas as formas e uma mesma personagem é referida (“El Japonés”) de diferentes maneiras. Na crônica se sabe o motivo pelo qual a personagem é ironicamente chamada de “niña”. Enquanto no conto o narrador oculta parte da história, mantendo um clima de suspense.

Aproximando os dois textos, vemos que a mesma situação narrada na crônica já havia sido referida no conto. Em um caso, o cronista circula no café à procura de fatos interessantes, e no outro, o narrador no intuito de comunicação com a mulher ausente termina expondo o mesmo ambiente segregado socialmente, onde habitam as feras. Porém, notamos que o testemunho cronístico está mais preso ao fato circunstancial de informações que, de certa forma, apenas estão sugeridas no conto. Para contrapor a enunciação do conto com a da crônica, nos serve uma passagem na qual o narrador do conto sutilmente faz referência à relação das autoridades policiais com um dos ladrões:

Por ahora Angelito está muy débil y no viaja.
Permanece horas y horas con una sien apoyada en el vidrio, mirando hacia la calle, y los pesquisas que pasan saben que él está enfermo, que no puede robar y no lo detienen. Incluso algunos lo saludan y Angelito hace un gesto ahuecado en sonrisa. Dice que “es un consuelo saber que se va a morir entre la consideración de la gente correcta” (ARLT, 2006: 125).

Como apontamos antes, a crônica “Conversaciones de ladrones” exprime a promiscuidade entre os representantes da lei e os delinquentes de forma mais direta, dando um testemunho da relação desigual e abusiva por parte dos policiais. Já no conto tal situação é sutilmente sugerida, no entanto, a fala da personagem se torna mais irônica, dizendo consolar-se com a consideração dos homens honrados. Quando o mesmo assunto passa de uma forma discursiva para outra, do testemunho direto e ácido da crônica para a ficção, se estabelece uma tensão entre os modos de representação. Tal tensão revela os limites da crônica que sempre está presa a um ponto de vista e a um tempo presente: uma subjetividade que conta somente com os saberes, o juízo moral e as experiências do autor. Por outro lado, a ficção pode mobilizar os pontos de vista, tal qual a câmera no cinema, dando outras versões dos fatos e tornando a situação representada mais ambígua. A respeito disso, Carlos Correias diz que “los *verdaderos* “testimonios” del “quehacer cotidiano”, la *verdadera* descripción de “escenas típicas”, el *verdadero* relevamiento de “nuestro” contorno sociocultural (...)” não podem ser “aguafuertados” (CORREAS, 1995: 280). Portanto, o conto pode revelar seu caráter testemunhal e a crônica pode criar brechas para a entrada da ficção. De todo modo, tanto no papel de cronista quanto no de ouvinte interessado, o escritor jornalista se converte em um elemento fundamental de aproximação a esse universo esquecido na cidade.

2.4. A cidade dos párias

Quem são os indivíduos rejeitados da cidade? Aqueles que por algum motivo são privados do direito de usufruir dela? O que eles têm a dizer sobre o lugar do qual foram banidos? Para se constituir como um dos lugares de maior concentração humana na modernidade, as cidades operam uma série de medidas de controle que, na maioria dos casos, realizam uma espécie de seleção dos sujeitos. Nas sociedades latino-americanas, o emergir dos espaços urbanos reproduz as marcas de um passado colonial com toques de projetos modernizadores sustentados em doutrinas estrangeiras. Tal qual apontamos na primeira parte, a modernização apenas repõe as velhas formas de domínio político e econômico, mexendo nas estruturas de poder apenas para atender à nova ordem geopolítica, substituindo a colonização europeia pelo imperialismo norte-americano e fortalecendo as elites locais. Podemos apontar diversas faces desse modelo, como a higienização nos centros urbanos, o encarceramento em massa, os hospícios e os sanatórios. Estes espaços excludentes se estendem pelo interior das metrópoles,

expandindo os estigmas da marginalidade social, com precários hospitais públicos, cortiços e demais espaços marginalizados.

Em uma crônica que faz parte de uma série intitulada “Hospitales en la miseria”, Arlt visita os hospitais públicos em Buenos Aires e relata, em tom investigativo, os descasos do poder público com relação aos doentes. Nessa denúncia das mazelas do sistema de saúde, podemos observar como Arlt percebe os valores da sociedade vinculados a algumas doenças, como é o caso da tuberculose, vista com asco e temor. Os salões de tuberculosos são ocultados e se possível afastados das vistas da população, em uma espécie de condenação social:

De entrada, choca lo siguiente: ¿Por qué no se han pintado las reposterías? Todas se encuentran en avanzado estado de oxidación. Vale decir, que aparte de lo oxidado, la limpieza brilla por su ausencia. Roña, siempre roña, como si la exclusiva misión del hospital y de la medicina, fuera demostrarnos que cuando se concentra bajo un techo grande es para multiplicar la miseria en sus aspectos más posiblemente combatibles. Entro a la sala 28. Se llama “sala”, cuando en realidad es un subsuelo oscuro, un sótano sin ventilación, sin luz, convertido, nada menos, que en refugio de tuberculosos. Si esto no es burlarse de la medicina, que lo diga Hipócrates. El tuberculoso necesita aire, luz... Pero aquí, en este hospital, se le da todo lo contrario (...) (“Pabellón de tuberculosos”, *El Mundo*, 16 de janeiro de 1933, página 6)⁴³.

Cinco anos antes, este mesmo espaço aparece no conto “Ester Primavera”⁴⁴. A situação de isolamento a qual são submetidos os doentes, denunciada pelo cronista, no conto ganha uma dimensão ficcional que explora a condição subumana das personagens que habitam um sanatório afastado de Buenos Aires. Nesse relato, um homem tuberculoso, internado num sanatório e bastante comovido pela lembrança de “Ester”, exprime seu arrependimento por haver injuriado e delatado a mulher amada. O enredo oscila entre o tempo presente do doente na condição de interno no sanatório Santa Mónica – “(...) este infierno que lleva un santo nombre” - e as recordações do passado, quando conviveu com Ester na cidade de Buenos Aires. No título temos uma síntese desses dois planos, por um lado, a mulher simboliza o presente e penoso inverno pelo qual passa o narrador afastado da cidade – “El nombre de la fina doncella me golpea las mejillas como una ráfaga de viento”, e por outro, a Primavera significa a lembrança da mulher, uma

⁴³ Crônica transcrita por Mariana Verón, na tese Periodismo de investigación: el caso “Hospitales en la miseria”, de Roberto Arlt. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Belgrano, 2004, p. 60.

⁴⁴ Conto publicado no jornal “La Nación” em 9 de setembro de 1928.

evocação esperançosa da vida passada na capital argentina – “Su nombre amontona pasado en mis ojos” (ARLT, 2006: 71-75).

A recordação de Ester se converte em uma ponte entre o universo esquecido dos doentes (quase mortos) parecido ao inferno – “(...) almas taciturnas de pecado” - e o mundo fora (da cidade distante). Também evoca uma criatura perfeita se contrapondo à imagem precária e decadente de sujeitos prestes a morrer. Segundo o narrador, um destino doloroso aproxima esses mundos e impera sobre ele e a mulher afastada: “(...) como si yo en ese presente constituyera la definitiva razón de ser de todo su pasado...” (ARLT, 2006: 72-73). Na descrição da mulher que pode viver na cidade, o narrador apresenta uma personagem fora dos padrões da época, no sentido de não se moldar aos convencionalismos:

Y yo pensaba en el singular contraste que existía entre la substancia de las cosas que ella me narraba y el tono delicado de su voz, de modo que el encanto se doblaba por la superposición de personas que en ella descubría, ya que por la confianza de su intimidad era una criatura y por los hechos una mujer (ARLT, 2006: 78).

Cabe detalhar as ações de Ester para entender como o narrador interpreta os seus atos de rebeldia. No primeiro contato das personagens, quando circulam pelas ruas da cidade, a mulher aparece como uma figura que provoca encanto. Quando conversam pela primeira vez, o narrador admira o modo como Ester debocha do casamento: “- No importa. Seremos amigos entonces. Y cuando tenga un novio, pasaré con él frente a usted para que usted lo conozca, aunque, naturalmente, yo no lo saludaré. – Y con los párpados bajos me soslayaba como si acabara de cometer una mala acción” (ARLT, 2006: 76). Nesse momento, ele compara a mulher a um “broto de un nardo de plata” perfeito, ou seja, uma figura que se destaca entre as outras. Passado um tempo, eles começam a ter um caso amoroso permeado por mentiras, porque o narrador resolve inventar que é casado, como se estivesse sadicamente testando os limites da pretendente, que para ficar com ele haveria que submeter-se a uma condição de amante: “(...) Ella escarbaba en mi mentira que era la verdad de otro, y en el relato yo no podía contradecirme” (ARLT, 2006: 84). Inebriado com a situação enganosa e uma relação forçosamente proibida, o narrador a vê como uma criatura eterna, talvez pelo fato dela ignorar os valores morais: “vive en mi remordimiento como un hierro espléndido y perpetuo (...)” (ARLT, 2006: 87). Desse modo, a mulher pode lhe oferecer um amor sem esperanças e livre das convenções, talvez por isso mais intenso. No final, ao encontrar Ester com outro homem, provável noivo, o

narrador se sente descartado e bastante enciumado. Então resolve tramar um crime de calúnia:

(...) Un rencor “frío”, una de esas rabias ensordecidas por la ferocidad latente en todo hombre y que sólo se componen de acción inmediata, me llevó hasta un café. Pensaba que tenía que borrarla de mi vida, terminar por crearle una situación que hiciera imposible una nueva amistad entre nosotros. Que ella me tuviera tal aborrecimiento que en el futuro, aunque me arrodillara a su paso, fuera inútil en mí toda humillación. Yo sería el único hombre a quien odiaría con paciencia de eternidad.

Entonces pedí recado de escribir y redacté la carta más infame que nunca haya salido de entre mis manos (ARLT, 2006: 88).

Após esse ultraje e o crime de difamação, para o narrador a mulher se converteu em uma espada que o afligirá em um remorso eterno: “Con la cruel ofensa la coloqué en mis días más inmóvil y firme que una espada que me atravesara perpendicularmente el corazón” (ARLT, 2006: 92). As metáforas comparam a mulher a pedras preciosas e depois a metais (“brote”, “hierro” e “espada”), de um modo que acompanham as diferentes percepções do narrador em relação a Ester, desde a figura que desperta encanto, passando por falsa amante até se tornar vítima da delação e uma ameaça de vingança. Por essa estratégia formal, o narrador converte a personagem em uma matéria inalcançável, não no sentido idealizado, mas no de transformá-la em um símbolo de fuga ao sistema moral dominante.

Esse olhar crítico e cínico em relação aos convencionalismos sociais está presente nas falas transcritas de alguns tipos sociais configurados nas crônicas. Pelo ponto de vista do noivo, por exemplo, Arlt exprime o conflito de poder entre os sexos quando o tema é o casamento. Cabe observar como o assunto é tratado em “Diálogo de lechería”, crônica publicada em 1931, na qual o autor reproduz parte do diálogo de um jovem casal em uma loja de leite. Nas falas, o rapaz que se diz um homem honrado comete injúrias contra a namorada que não entende o jogo cínico do outro quanto ao término da relação. Destacamos um trecho da crônica:

Ella (agarrándose al tema). – De modo que vos me besabas a mí...

El tipo. – ¡Dios mío! Si uno tuviera que dar cuenta de los besos que ha dado, tendría que estar en presidio quinientos años. Vos parecéis norteamericana.

Ella. – ¡Norteamericana! ¿Por qué?

El Tipo. – Porque allá le pegás un beso a un palo de escoba y ¡zas! la única indemnización tolerada es el casamiento... de modo que a los besos no les des importancia. Ahora, si yo hubiera echado a perder tú inocencia, sería otra cosa... (ARLT, 2014: 35)

O noivo expressa o seu ponto de vista sobre as exigências de um relacionamento amoroso com certo ar de arrogância e sem considerar as diferentes posições entre homens e mulheres numa sociedade pautada por valores morais como recato e decência. Desse lugar superior, ele pode exercer a sexualidade de uma forma muito mais livre que a namorada. Tanto é que para ele a troca de afetos não passa de um jogo que não necessariamente implica em um compromisso sério, ao contrário dela que vê sua reputação ser julgada pela quantidade de beijos que dá, já que as mulheres estão resignadas às convenções sociais da família. Em outra crônica, “¡Atenti, nena, que el tiempo pasa!” (1930), o cronista relata a cena que presenciou quando viajava pela cidade em transporte urbano. Nesse caso, com um tom irônico, Arlt exprime sua indignação pela maneira como uma jovem trata com desprezo o futuro pretendente:

¿Que el hombre es feo como un gorila? Ciertamente es; pero si te acostumbras a mirarlo te va a parecer más lindo que Valentino. Después que un novio no vale por la cara, sino por otras cosas. Por el sueldo, por lo empacador de viento que sea, por lo cuidadoso del laburo... por los ascensos que puede tener... en fin... por muchas cosas. Y el tiempo pasa, nena. Pasa a galope; pasa con bronca. Y cada día merma el stock de los zanahorias; cada día desaparece de la circulación un zongo (ARLT, 2014: 20).

Na crônica “Del que no se casa” (1930), por sua vez, se colocam em cena os tipos sociais que mais aparecem nas tramas do universo arltiano: a sogra e o noivo. Como acontece em muitos dos seus relatos, o matrimônio é caracterizado pelo ponto de vista do homem e futuro esposo. Vejamos como o cronista encena seu papel de noivo:

(...) Reconocerán ustedes con justísima razón, aplacé el matrimonio hasta que me ascendieran. Mi novia movió la cabeza aceptando mis razonamientos (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) (ARLT, 2014: 32).

As convenções do matrimônio são tratadas nas crônicas em tom de humor, partindo de um olhar mordaz que avalia os tipos e revela o grau de hipocrisia de suas relações. O próprio autor representa a si mesmo na condição de futuro marido. Nesses casos, exprimindo a visão de mundo do homem pequeno burguês, a crônica procede quase igual a ficção. O mesmo imaginário está presente nos contos, porém a partir de outro marco de referência e elaborado segundo outro tipo de enunciação. Com um tom mais sério em comparação ao tom mais leve da crônica. Basta observar a maneira fria e cínica como Ester vê o tipo pretendente a noivo - “- Dígame... es una curiosidad... ¿no se va a enojar?...

¿Usted no pertenece a ese tipo de hombres que al cabo de una semana de conocerla a una, le dicen con ojos de carnero degollado: “quiere darme una prueba de cariño, señorita”, y piden un beso?” (ARLT, 2006: 77). Devemos lembrar que, apesar de haver nas crônicas e no conto um mesmo repúdio aos valores morais da sociedade burguesa, há diferenças entre eles com relação as posições enunciativas, já que os textos estão inseridos em redes de circulação diferentes. As crônicas ocupam um lugar aberto ao debate, por isso expressam muito mais a opinião e o posicionamento do autor, que se coloca como um avaliador do comportamento social dos cidadãos, enquanto o conto trabalha com a construção de personagens que podem dar contextura a esses assuntos. Por exemplo, um narrador que dá voz a uma personagem que constrói uma autoimagem de mulher fora dos padrões da época, tanto que ele enxerga nela impulsos de subversão dos convencionalismos.

O narrador de “Ester Primavera” vive um estado de condenação eterna, no qual está ligado às recordações da mulher e excluído de uma condição humana. Nas descrições do sanatório, os enfermos são identificados pelos números de seus leitos, e todos os que se encontram ali padecem de tuberculose, inclusive os médicos e enfermeiros. Esse quadro de desolação é reforçado por caracterizações das personagens carregadas de traços de uma atmosfera sepulcral. De uma delas, o narrador diz:

Leiva desangra un tango en las cuerdas lloronas. La fiera de los semblantes se desmorona en un convulsivo temblor de nervios faciales. Como las fieras en el bosque, nosotros olfateamos a Buenos Aires, a Buenos Aires que está tan lejos (...) y el perfil de Leiva, retobado de vientos y soles, se inclina sobre la vihuela. También sus ojos se afirman en un recuerdo de distancia, la pampa verde y violácea, el ganado movedizo en la neblina de las montañas, la copa de caña bebida en el mostrador, con una mano en el cinto y el vaso “haciendo salud” (ARLT, 2006: 82).

A personagem Leiva tem traços característicos da representação do *gaucho* na literatura argentina do início do século XX. Segundo a descrição do narrador, ele foi *resero* e praticou, ao longo da vida, muitas *chabonadas*, o que significa que teve um ofício típico desse habitante do campo (de vaqueiro) e que esteve envolvido em ações delitivas. Na condição de internado por tuberculose, com o corpo decadente e a alma carregada de melancolia, lhe resta apenas o lamento em forma de música (o tango) para recordar a vida passada. Não pode mais exercer seu antigo ofício e nem circular pelos pampas como um fora da lei. As memórias agora são como rebanhos conduzidos pelo som de sua viola. Assim, o velho *gaucho* não tira sangue (“dessangra”) de um gado, mas de um tango nas

“cuerdas lloronas” de sua “vihuela”. A canção executada pela personagem funciona como trilha sonora que desperta nele e nas outras personagens sentimentos nostálgicos. Na descrição da face de Leiva, “un convulsivo temblor de nervios”, notamos esse estado de exasperação causado pelo afastamento da terra natal, a Buenos Aires que está tão distante. O tango é capaz de reunir figuras distintas em um mesmo estado de espírito assim como a doença junta esses homens, convertidos em feras, no mesmo lugar, o sanatório de tuberculosos. Apesar das diferenças, o narrador se vê como igual aos outros internados, porque todos estão em uma condição sub-humana (de “fieras”), afastados da vida urbana na capital.

A caracterização do ambiente distante da cidade faz referência a um arquétipo definidor da cultura nacional – *la pampa*⁴⁵. Sobre essa região, Jorge Luis Borges (1994) diz que representa um dos aspectos consubstanciais da alma argentina, já que é o símbolo maior da campanha do deserto. A referência à conquista do campo nesse período de modernização, atende a certo nacionalismo crítico (*criollismo*) do movimento de vanguarda, tal como o olhar de Borges sobre o subúrbio bonaerense. Ao contrário do centro modernizado de Buenos Aires que comporta a mistura de raças, o pitoresco e o cosmopolitismo, *el arrabal* exhibe a paisagem das margens da cidade (*las orillas*), e assim como os pampas, é o lugar do afastamento⁴⁶.

No conto de Arlt, esses elementos definidores da “alma argentina”, o tango e os pampas, são retomados a partir de outro lugar, o sanatório distante de Buenos Aires. Não é o subúrbio mitificado de Borges que invoca o passado nostálgico, mas esse espaço precário, que comporta delinquentes, fugitivos e assassinos, afastados da vida criminosa. Embalados pelo som de tangos e vivendo a iminência da morte, esses homens angustiosos se reconhecem como pertencentes a esse território excluído da modernização, como diz o narrador em “Ester primavera”: “El tango orillea la tierra de la angustia”⁴⁷. Sujeitos estigmatizados, homens que tinham um ofício no campo ou na cidade, que circulavam

⁴⁵ Observando que a literatura gauchesca se define através de um olhar que parte da cidade (da cultura urbana), Sarlo diz que os intelectuais da época veem na poesia gauchesca uma hipótese de resolução cultural: “(...) las utopías rurales no son literatura de campesinos sino de ciudadanos, que encuentran en el campo un motivo de ensonación o una comunidad de valores que en la ciudad moderna se astilló para siempre” (SARLO, 1995: 24).

⁴⁶ SARLO (1995) e BORGES (1994).

⁴⁷ Borges diz que os tangos antigos são a audição perfeita da alma argentina, porque são a cotidianidade conversada desde os subúrbios (BORGES, 1994).

entre a legalidade e a ilegalidade, que exerciam certo poder entre seus pares, que disfrutavam da boêmia, frequentavam bares e prostíbulos, preservam nos corpos os traços da vida passada e, agora, se reúnem em um pavilhão de sanatório para compartilhar suas histórias.

Nessa tentativa de descrever um ambiente marginalizado tanto pela doença quanto pela presença de criminosos, o texto também ganha traços de uma estética expressionista. César Aira considera a obra arltiana um exercício de arte expressionista definida a partir da distinção clássica entre impressionismo e expressionismo. Segundo ele, os narradores de Arlt apresentam a matéria narrada pela ótica de quem vive e se projeta nas situações, o que acaba expondo uma visão de mundo deformada pela subjetividade de quem narra; noutras palavras, “funciona por la participación del autor en su materia” (AIRA, 1993: 01)⁴⁸. Para caracterizar a si mesmo e as diferentes personagens, a percepção múltipla e simultânea do narrador se desdobra de um modo que o texto assume traços grotescos (expressionistas). Destacamos alguns trechos da descrição do ambiente e encontramos aspectos dessa atmosfera sepulcral sugerida, por exemplo, na combinação de cores: “Y el río que, cuando hay sol, destella chapas de luz entre lo verde. Y los peñascos violetas en el crepúsculo y rojos como tizones al amanecer” (ARLT, 2006: 73); na animalização dos traços das personagens: “El jorobadito apoya sus alpargatas en la orilla del brasero, y con su cara de mono tití(...)”; na nomação das personagens de forma denegrida – “el pardo Leiva”, “cabeza de carbón gris”; no uso do claro-escuro: “Se acuerda de las luminosas tardes del hipódromo, las tribunas negras de una multitud porteña y en la encorvada pista resbalando vertiginosamente las blusas multicolores de los jockeys” (ARLT, 2006: 81); na geometrização: “(...) blanco ángulo recto de la sala” e no enfoque em câmara lenta dos movimentos das personagens: “La nieve cae oblicuamente. En la oscuridad avanza un enfermeiro. De pronto en su mano derecha centellea el foco de la linterna eléctrica” (ARLT, 2006: 92).

O narrador se iguala aos personagens que habitam o sanatório tanto pela enfermidade quanto pela execução de ações delituosas, mas o suposto crime cometido não passa de uma “cruel ofensa”. Portanto, não segue os padrões de outros, como roubo e homicídio,

⁴⁸ Este movimento de intromissão provoca distorções na matéria, que se deforma para incorporar o objeto intruso. Aira chama de inadequação que se converte em método, quer dizer, a tentativa de representação de um universo que sofre mutações deliberadas por uma auto inserção do artista na própria obra provoca deslocamentos que acabam criando um mundo horrível e cheio de monstruosidades. “La opción formal crea su mundo, y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera.” (AIRA, 1993: 1).

marcados por extrema violência e obtenção de vantagens materiais. Consiste na injúria e difamação contra a honra de Ester. Antes de confessar os acontecimentos que o levaram a agir de forma perversa, o internado justifica suas ações com argumentos biológicos relacionados a sua enfermidade: “(...) esa malignidad que revelara en todos mis actos, debía ser la consecuencia de un desequilibrio nervioso, ocasionado por las toxinas que segregaban los bacilos (...)”(ARLT, 2006: 83). Devido a esse desequilíbrio, se desencadeiam ações que transmitem sofrimento ao semelhante, em uma espécie de ciclo perverso de humilhação, no qual se retribui a calamidade praticando mais desgraça.

Assim não o comove um sentimento nostálgico e amoroso, e sim um arrependimento misturado com sadismo. Esses sentimentos contrários entre si revelam o conflito interno do narrador que se regozija ao passo que padece em uma espécie de proscricção por haver humilhado o outro: “Y esa infamia dilata en mi carne una tristeza deliciosa (...) Nunca creí que el remordimiento adquiriera profundidades tan sabrosas” (ARLT, 2006: 71). Quando analisa a traição em alguns textos de Arlt, Oscar Masotta expande o significado desse desencontro das personagens e considera a prática da maldade um caminho pelo qual o texto arltiano denuncia uma sociedade determinada pela desigualdade social: “lúcidos y, por lo mismo, cínicos con respecto a los valores que rigen a la clase de origen, estos tráfugas se internan en la zona de la contra-sociedad, pero permanecen en la soledad y no logran entrar en ella” (MASOTTA, 1965: 35)⁴⁹.

O narrador não informa os desfechos que ocorrem com Ester após a delação, apenas imagina uma série de penas que ela sofreria por sua culpa. Dessa forma, se inicia o rebaixamento do narrador para a situação de completa solidão tal como se nos apresenta, se convertendo em pária. Observamos a transformação do sujeito em alguém humilhado pela enfermidade tentando abandonar a condição decadente se valendo das recordações de um passado que não podem lhe oferecer nenhum consolo. Perdido e desolado, o perverso tuberculoso se junta a outros indivíduos igualmente fracassados e conforma um círculo de feras. Ao dar voz a um determinado tipo da sociedade, o texto apresenta a visão de mundo do homem médio que abandona o papel estabelecido pelas convenções sociais (do homem honrado) em sinal de rebeldia. Gelado interpreta essa ação das personagens de Arlt como “confissões precedidas sempre pelo desejo de abandonar o lugar da

⁴⁹ Esse mesmo processo se repete no conto “Las fieras” (1928).

exclusão, de ir-se a qualquer lugar, um lugar que na prática é nenhum” que termina expondo a condição expropriada do sujeito (GELADO, 2006: 252)⁵⁰.

Esse indivíduo estigmatizado pela doença ainda nos revela uma cidade que desumaniza aqueles que não estão de acordo com os padrões sociais. Vimos na crônica sobre os hospitais que o tuberculoso recebe um tratamento desumano, largado em salões sem luz e ar fresco. Mas a imagem desse ambiente na crônica está submetida a um tom de denúncia e serve para o cronista exercer seu compromisso como porta-voz daqueles doentes e com isso exigir alguma ação por parte do estado. Já em “Ester Primavera”, esse lugar é ficcionalizado e não se encontra na cidade, o conto acentua mais o grau de afastamento para expor a situação de abandono da personagem. A posição marginalizada reservada aos doentes denunciada pela crônica serve para a ficção explorar o drama de um sujeito condenado ao remorso. Contudo, esses atributos dados a algumas doenças, como no caso da tuberculose, são marcas de uma marginalidade social, que, como vemos representada no conto, fazem uma associação direta entre enfermidade e criminalidade⁵¹.

2.5. A cidade (de)predadora

No universo de Arlt, a lógica interna da cidade está pautada por uma distinção de classe que determina os lugares que os sujeitos podem ocupar e limita as possibilidades de ascensão. A posse de uma propriedade privada, por exemplo, reflete essa desigualdade, sendo um privilégio dos que pertencem às classes altas. Essa situação de falta de espaço para todos coloca a maioria dos indivíduos uns contra os outros, em uma disputa diária pela moradia. A metrópole perde a imagem do lugar das oportunidades e se transforma em um lugar onde se acentuam ainda mais as injustiças sociais. Para sobreviver a esse estado de privações, os sujeitos ou se submetem a um regime diário de exploração que as relações de trabalho oferecem ou resistem a esse sistema moral e jurídico infringindo as

⁵⁰ Segundo Eleonora Frenkel: “Os personagens da sarabanda infernal de Arlt seriam vidas que não teriam se inscrito “ainda” na ordem jurídica ou que o teriam feito por sua exclusão, permanecendo, em ambos os casos, numa zona de indistinção entre humano e não humano” (FRENKEL, 2015: 42).

⁵¹ Erving Goffman (1993) fala do estigma social relacionado à tuberculose: “Basándonos en el defecto original tendemos a atribuirle un elevado número de imperfecciones y al mismo tiempo algunos atributos deseables, pero no deseados por el interesado, a menudo de índole sobrenatural” (GOFFMAN, 1993: 15). E o médico Antonio Cetrángolo diz: “Desde épocas remotas le fue atribuida al tuberculoso una psicología particular. Su personalidad psicológica se caracterizaba por una gran sensibilidad y egoísmo (...) A su egoísmo le atribuían el deseo de transmitir su enfermedad a los suyos y al prójimo (...) le era atribuido un exotismo extraordinario” (CETRÁNGOLO, 1945: 154).

normas. Qualquer um dos caminhos reforça ainda mais a condição de marginalizado e incita a violência que nessa situação extrema transforma o homem em predador.

Na crônica “Filosofia del hombre que necesita ladrillos” de setembro de 1928, Arlt avalia a atitude mesquinha do cidadão que rouba tijolos para garantir estruturalmente a própria propriedade, chamando esse sujeito de pequeno proprietário:

(...) existe e professa outro grêmio de pequenos ladrões acidentais, ladrões que não são ladrões, e que, no entanto... são proprietários.

É, proprietários. Por que outro, a não ser um proprietário, um modesto e pequeno proprietário, vai carregar um pacote de seis tijolos que pesam trinta quilos, ou um saco de areia que pesa quase cem quilos, ou meio saco de cimento romano?

Quase se estabelece aqui a verdade desse postulado de Proudhon de que a propriedade é um roubo (ARLT, 2013: 55)⁵².

Segundo o cronista, este tipo, pequeno proprietário, representa uma figura ambivalente, sendo ao mesmo tempo proprietário e ladrão, evidenciando, assim, a ausência de mérito e trabalho para a obtenção das posses. O cronista faz uma irônica ressalva, diferenciando este ladrão, que chama de acidental, do ladrão comum que ele chama de profissional. Ao longo do texto é traçado o perfil do sujeito que rouba tijolos: são moradores de bairros de classe média e, em sua maioria, descendentes de imigrantes. Sobre esta crônica, Roberto Retamoso diz que:

se pone en evidencia, satíricamente, las formas de hurto que practican los “pequeños propietarios” cuando se abocan a la tarea de construir sus viviendas, para proponer, según los modos tan brillantes como irónicos de su argumentación, que ‘viene aquí a establecerse casi la verdad de ese postulado de Proudhon de que la propiedad es un robo’. (RETAMOSO, in: *Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista*, 2002: 311).

O postulado de Proudhon, que traz a pergunta - É justa a propriedade?⁵³ - acentua o tom irônico do texto e cria um paradoxo, o de ser ladrão e proprietário ao mesmo tempo. O cronista faz uso da referência a Proudhon para ressignificar a institucionalidade burguesa, questionando a legitimidade da propriedade que para ser sustentada depende da espoliação, assim como o homem da crônica necessita de tijolos, quer dizer, sem o

⁵² No caso dessa crônica, usamos uma versão traduzida porque não foi possível encontrar uma publicação confiável na língua original.

⁵³ No contexto das revoluções liberais de 1830 e 1848 na França e pensando na estrutura de poder das fábricas, Proudhon propõe a defesa da posse em detrimento da propriedade, passando o direito de posse ao trabalhador, pois entende que nele está a potência produtora e por isso merecedora da propriedade.

crime não existe a propriedade. Ao interpretar o que vê nas ruas, o cronista avalia a ação mesquinha do “pequeno proprietário” e chega à conclusão de que propriedade e sociedade podem ser conceitos que se rechaçam reciprocamente.

Os tipos que precisam roubar tijolos têm a mesma descrição que as personagens do conto “Pequenos proprietários”, que, por sua vez, apresenta o mesmo tom burlesco da crônica. A crônica e o conto foram publicados no jornal *El Mundo* no mesmo mês (setembro) do ano de 1928. O conto saiu nas páginas de cultura e a crônica na coluna dedicada às aguafuertes de Roberto Arlt. O conto nos leva a observar as relações de trabalho e a refletir sobre a problemática noção de justiça que permeia as relações entre os sujeitos sociais representados, marcada pela hipocrisia e a mesquinhez. Nele, o narrador nos apresenta uma briga de vizinhos moradores do subúrbio portenho, em um embate desencadeado por motivos insignificantes que gradativamente se converte em um projeto de vingança, por um lado, e desejo de morte, por outro. Este confronto, velado pela máscara social imposta pelas regras de conduta da cidade, começa quando o corretor Joaquín inicia a construção de sua casa e pede ao pedreiro e vizinho Cosme um orçamento, mas acaba optando pelos serviços de outro. Em seguida eles se desentendem quanto aos limites legais de uso do espaço da propriedade alheia. O pedreiro guarda ranço devido ao rechaço de seu trabalho e cobra um valor acima do normal para Joaquín usar parte de sua parede vizinha. Este se recusa a pagar e espera uma oportunidade quando o outro não está e inicia a obra sem o pagamento. Isto gera um tormento que leva o pedreiro a buscar seus direitos na justiça. A morosidade da disputa judicial não resolve o problema entre os dois, e o rancor inicial se transforma em uma repulsa violenta, marcada por um sentimento de ódio mútuo, compartilhado e cultivado por ambas as esposas.

O narrador apresenta as personagens por meio de diálogos e descrições que reforçam os estereótipos de tipos avarentos, tal qual os pequenos proprietários da crônica, seguindo um tom burlesco. Por exemplo, a passagem na qual a esposa do corretor diz ter um pressentimento de que o vizinho rouba materiais: “Sólo al acostarse, cuando Eufrásia iba a apagar la lámpara, dijo sin mirar a su esposo, con la voz ligeramente desnaturalizada por el deseo de que fuera natural: - Si el dueño de la casa lo supiera...” (ARLT, 2006: 106). As personagens são distinguidas pela classe social, de um modo que quanto mais pobre for o indivíduo menor será o seu potencial criativo. No entanto, a mesquinhez é uma característica comum entre eles. A esposa alcoviteira do pequeno proprietário é apresentada com uma personalidade corrompida pela hipocrisia. Joaquín é identificado pela profissão de corretor e por ser caolho, no lugar, possui um olho de vidro. O vizinho

Cosme, vigiado pela esposa de Joaquín, é apresentado como um sujeito mais pobre, com pouca imaginação, que trabalha como pedreiro. Joaquín até imagina que este não tem condições de manter a propriedade: “Se imaginaba que su vecino no podía pagar las mensualidades del terreno (...)” (ARLT, 2006: 106).

Diante dos fatos que geram o ódio entre si, os vizinhos reagem de forma diferente. Por um lado, Joaquín busca estrategicamente prejudicar o outro, impingindo-lhe situações humilhantes, como a perda da propriedade e a consequente exclusão do sujeito pobre da classe de pequenos proprietários. Por outro lado, Cosme está descrente de uma justiça por meios legais devido às várias tentativas frustradas, e, por desespero, enxerga como única solução o assassinato do outro. Em muitas passagens, o narrador deixa explícita esta intenção homicida do pedreiro: “(...) buscó en su caletre arduos sistemas para asesinar a su vecino (...)”. Os vizinhos compartilham um sentimento de vingança que cresce com o passar do tempo, percebido como “el presentimiento de que algún día el otro se “las pagaría”” (ARLT, 2006: 107).

A briga dos vizinhos expõe a ineficácia do sistema judicial que organiza, através de normas e leis, a conduta dos sujeitos. As ações do inspetor municipal são apenas punitivas e onerosas aos cidadãos, e não solucionam os conflitos, pelo contrário, reforça ainda mais um sistema desigual que se impõe sobre os habitantes dos subúrbios da cidade. A desumanização dos poderes e a impessoalidade das regras estimulam a violência e a rivalidade entre as personagens, que se enfrentam como predadores: “El éxito de estas cuchilladas lubricadas con jurisprudencia, no marchitaba aquel odio” (ARLT, 2006: 108). Na rua, vestem a máscara da hipocrisia, e cumprem seus papéis sociais. A pequenez que os caracteriza extrapola o valor material e revela uma personalidade avarenta. Quando se encontram, são capazes de dialogar apenas sobre o custo dos materiais de construção e criticam o aumento dos preços, momento que se reconhecem como não pertencentes às altas classes. Em certa medida, ao protestarem contra as leis do país, os pequenos proprietários se aproximam e, por alguns instantes, exprimem o temor de um rebaixamento de classe, à classe dos sem propriedade alguma, dos pobres que não podem sequer roubar tijolos.

Cosme provoca grande repulsa em Joaquín, que se estremece de raiva ao vê-lo. O narrador marca a diferença entre eles também pela descrição física e psicológica; aponta uma maior profundidade psicológica em Joaquín, enquanto Cosme é caracterizado como uma figura grosseira - “(...) el albañil era pequeño, morrudo, cargado de espaldas (...)” (ARLT, 2006: 109), o outro aparece como um sujeito mais sensível. Não é por acaso que

o presságio de um acontecimento brutal é traçado pela expressão da consciência do corretor:

A pesar de esta aparente cordialidad, cuando conversaba con el albañil, le parecía entrever en las verdes pupilas del otro, un alma inmóvil, pesada como un monstruo de carne cruda, que entorpecía sus sensaciones, suspendiéndole en una sonrisa tímida (...) (ARLT, 2006: 110).

Joaquín é o tipo de homem sensível cuja percepção entrevê no outro um ímpeto pesado e monstruoso de carnificina que entorpece suas sensações, por isso, evita discussão, consentindo sempre com o pedreiro. A cena de um assassinato está recorrentemente sugerida durante o enredo: “Era en la esquina lúgubre de su casa, con los desperdicios de basura en la vereda de tierra, y el farol de nafta iluminando con su luz amarilla un círculo del que Cosme brotaba cuando pasaba el tuerto” (ARLT, 2006: 110).

Enquanto vivem alienados pelo ódio, as personagens não percebem as fraturas de um sistema imobiliário instável que expõe os frágeis alicerces que sustentam um regime de moradia precário e injusto. O corretor tenta esconder de um possível comprador de sua propriedade as mazelas da construção com péssimos materiais, e logo é desmentido pelo vizinho que procede com mais um ataque, na incansável batalha que infligem. Tampouco as esposas contribuem com uma resolução harmoniosa deste conflito que perdura: “(...) este odio era cuidado, abonado, puesto en tensión como las cuerdas de un violín, por sus respectivas esposas” (ARLT, 2006: 110). No entanto, o olhar sensível do narrador, atento para as complexas relações sociais da cidade representada, percebe a ameaça de autodestruição entre as personagens que tentam se adequar às exigências de um sistema cujo bem maior, a propriedade, se mantém por espoliação.

Aproximando a crônica “Filosofía del hombre que necesita ladrillos” e o conto “Pequeños propietarios” temos um caso em que o discurso do cronista se mistura ao do narrador na ficção, e quase não se diferenciam as perspectivas sobre os tipos sociais representados. No entanto, cabe apontar que a crônica está voltada para os temas da atualidade e dá voz a persona cronista do escritor, que nesse caso desenvolve quase uma tese sobre a atitude mesquinha dos pequenos proprietários do subúrbio. Por sua vez, o conto relata uma história passada, dá voz a personagens que representariam esses tipos apontados na crônica e avalia as ações dos sujeitos como resultado de um sistema social desigual. Desse modo, representa a dimensão trágica das relações de vizinhança que se estabelecem na cidade depredadora.

2.6. A cidade distópica

No universo arltiano a metrópole se torna um lugar de extrema opressão, onde os sujeitos vivem em total privação. Esse estado representa o lado oposto da utopia, o outro lado da moeda do progresso da cidade, porque se funda a partir de um controle social desumano, ao ponto da tecnologia ser usada como instrumento de destruição - uma arma bélica. A cidade em guerra mostra o conjunto de valores sociais extrapolado ao máximo e acaba revelando os limites de um sistema altamente corruptível.

No conto intitulado “La luna roja” (1932) vemos encenada essa destruição pela tragédia que acomete uma metrópole altamente modernizada. Esse relato tem como protagonista uma cidade que pela noite sofre um ataque de armas de guerra e de estruturas metálicas monstruosas, anunciado por uma grandiosa lua vermelha que recobre a urbe com sua luz cor de sangue, como se cumprisse uma profecia apocalíptica, na qual a lua de sangue sinalizaria o fim dos tempos⁵⁴. O narrador inicia o relato com o aviso de algo que não pode ser dito e nem percebido pelos habitantes, criando um clima de suspense marcado pelo anúncio misterioso: “Nada lo anunciaba por la tarde” (ARLT, 2006: 94).

Em uma visão de cima, como as fotografias aéreas das cidades do início do século XX publicadas pelos jornais e revistas, bem como se representavam em filmes, o espaço começa a ser descrito com características próprias de centros urbanos modernos, marcado por intensa atividade comercial, laboral e a presença de multidões:

Las actividades comerciales se desarrollaron normalmente en la ciudad. Olas humanas hormigueaban en los pórticos encristalados de los vastos establecimientos comerciales, o se detenían frente a las vidrieras que ocupaban todo el largo de las calles oscuras, salpicadas de olores a telas engomadas, flores o vituallas (ARLT, 2006: 94).

Por essa impressão inicial, do alto, enfocando os habitantes, o narrador descreve apenas pontos negros que se movem, constituindo a pequena multidão que está representada como um corpo ordenado e homogêneo. Pela distância do enfoque, parecem filas de formigas – “Olas humanas hormigueaban” – e podem representar seres aprisionados, afanosos e em permanente estado de guerra. Segundo Frenkel: “O “dogma do trabalho” assume um papel importante na configuração do cidadão moderno, definindo o homem como animal industrioso e produtivo” (FRENKEL, 2015: 42).

⁵⁴ Como aparece descrito no livro *Apocalipse* de João: “O sol se tornou negro como saco de crina, a lua toda, como sangue” (Ap 6.12).

Tratando da vida moderna na cidade, Baudelaire descreve a marcha da multidão “como se fosse um único animal, altiva imagem da alegria na obediência!” (BAUDELAIRE, 1997: 858). Além do fascínio pelas multidões amplamente difundido em diversas impressões da época, o espaço é apreendido pelo contraste do brilho de pórticos de cristal e de vitrais dos estabelecimentos comerciais com a escuridão das ruas, compondo uma imagem em branco e preto igual as construídas nas gravuras em metal estilo água-forte. A cidade começa a ser vislumbrada por esse primeiro olhar que tenta buscar uma harmonia em uma espacialidade caótica e fragmentada, pelo qual se destacam algumas partes que chamam a atenção pelas ostentadoras estruturas arquitetônicas e tecnológicas.

A voz que nos apresenta o cenário urbano percebe uma atmosfera de indiferença e descrença do fim que se aproxima. Observa que quase ninguém prevê nenhuma interrupção das atividades normais da urbe, muito menos o advento de algo terrível e que grande parte dos habitantes está segura de que nada mudará o curso das coisas (individualização característica das cidades modernas e do advento da burguesia). O narrador conta que as transações financeiras que envolvem compra e venda de propriedades e o cumprimento do pagamento de dívidas prosseguem normalmente. Bem como os jovens casais que, ao jurarem amor eterno, ignoram que seus corpos são perecedores. Esse narrador se enquadra numa categoria de sujeitos que pressentem os rumores de uma catástrofe: são os homens sensíveis que se intimidam diante de grandes edifícios iluminados por luzes fosforescentes ao anoitecer. Nesse conto, o temor de uma destruição em massa como um prenúncio de guerra está figurado por pressentimentos de personagens sensíveis, como o próprio narrador. A expressão “hombres sensibles” tem a função de caracterizar essas personagens que se orientam segundo uma percepção pessimista, temerosa e premonitória da realidade. Esses homens descrentes com relação ao progresso técnico-científico da cidade se veem presos a um destino trágico e sem saída.

O caos se oculta, por exemplo, nos edifícios que aparecem altamente vigiados por fornidos vigilantes e por uma cavalaria policial ostentando armas mortíferas. Para os homens sensíveis, essas construções representam a imagem ambígua de uma fortaleza que aprisiona uma poderosa fera: “no hubiera allí abandonada una máquina infernal” (ARLT, 2006: 95). Por outro lado, ironicamente, o narrador sugere o motivo de haver uma ostensiva segurança nestes edifícios, ao perceber nas impressões de turistas que reconhecem nestas fachadas os nomes de empresas que lhes são familiares, a presença do capital estrangeiro que através das multinacionais estendem o domínio da pátria

longínqua. Assim, uma expansão econômica que intimida os homens sensíveis é motivo de orgulho para os donos do capital que passeiam pela cidade globalizada.

Os adjetivos usados pelo narrador, como “elevadas” e “aéreos”, para referir-se aos espaços destes edifícios, sugerem a dimensão grandiosa destas construções, que, de tão altas, “parecía que se podían tocar las estrellas”, e delimitam a posição superior destes lugares em relação aos outros espaços (marginais) da metrópole, bem como marcam as diferenças de classe social e econômica. Os que ali se encontram, “los desocupados elegantes de la ciudad” (ARLT, 2006: 95), não têm que se preocupar com o trabalho, escutam “blues”, são servidos por empregados, são indiferentes (insensíveis) “por el conocimiento de los placeres” (ARLT, 2006: 96), alguns parecem carneiros, no sentido que possuem instintos sanguinários, e burlam dos que estão abaixo. Estes, por sua vez, frequentam as ruas taciturnas, disfrutam dos prazeres baratos e quase desaparecem na microscópica multidão.

Essas construções com arranha-céu, protegidas por soldados armados, poderiam representar o símbolo do progresso e da modernização da urbe, mas, por esse olhar de espanto do narrador, acentuam ainda mais a desigualdade social, preservam e divulgam os ganhos do capital estrangeiro, ostentam o luxo e o poder de homens poderosos e se convertem em objetos ameaçadores como uma máquina de guerra, um couraçado “poniendo una perpendicular y tumultuosa amenaza de combate marítimo” sobre a cidade⁵⁵. Há indícios de uma destruição iminente ocultada na presença violenta de aparatos tecnológicos – “vehículos”, “altas cruces metálicas”, “el aire está cargado de vapores acuosos” (ARLT, 2006: 94) – que aparecem no enredo atravessados por um temor diante da mecanização e da mercantilização vindas com o progresso. Sobre o espaço urbano representado em Arlt, Sarlo aponta uma oposição entre um centro com atrativos tecnológicos e um subúrbio decadente:

En el centro, la ciudad exhibe la belleza desestabilizada de sus construcciones nuevas y se rompe el cerco monótono de las casitas de barrio, casitas de ladrillo donde no hay ni almacenes de hierro, ni paredes vidriadas. El barrio, dominio de la mezquindad moral pequeño-burguesa y de los odios triviales de los pequeños propietarios, carece de atractivo técnico y de ímpetu futurista (SARLO, 1992: 47).

⁵⁵ Segundo Sarlo, “a cidade de Arlt é concebida a partir de uma estética que transmitem o jornalismo gráfico (fotografia) e o cinema: “La luna roja” es un texto trabajado precisamente desde imágenes que provienen del cine y de sus afiches” (SARLO, 1992: 52). Podemos encontrar no texto referências claras ao filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) do cineasta russo Sergei Eisenstein, que relata um levante no navio de guerra, ocorrido em 1905, na Rússia czarista, que pressagiou a Revolução de 1917.

Em “La luna roja”, não se exprimem visões otimistas sobre as projeções técnicas do futuro, pelo contrário, as construções modernas são percebidas pelo narrador e pelas personagens sensíveis como máquinas mortíferas ameaçadoras. A imagem dos altos edifícios iluminados por letreiros luminosos que se transformam em uma espécie de navio de guerra estilo dreadnaught prenuncia o sucesso estranho e expõe esse olhar de espanto. O momento em que o prenúncio contido nas impressões de alguns se torna uma notícia pública se assemelha ao episódio do filme de Eisenstein, “Encouraçado Potemkin” (1925), no qual o corpo de um marinheiro assassinado no levante do Encouraçado é exibido na praia portando nas mãos um obituário com os dizeres: morreu por um prato de comida, o que desencadeia comoção e revolta na população. Numa referência clara ao filme, o anúncio de uma novidade (notícia) misteriosa no conto chega através de um obituário em um envelope entregue aos músicos de uma orquestra, em uma festa da alta classe que ocorre em algum edifício que logo será convertido em couraçado. Os leitores da carta não comunicam aos presentes de quem é o obituário, e imediatamente começam a deixar o lugar, o que deixa os outros espantados e dá início a uma fuga conjunta.

Inicia-se uma fuga em massa, marcada por cautela, silêncio e medo – “No se registró ningún accidente” (ARLT, 2006: 98). As personagens que antes haviam ocupado posições distintas se igualam na condição de fugitivos, se juntam, ocupando as ruas escuras e se transformam em uma só: a multidão silenciosa. Logo, os habitantes em fuga se colocam em marcha, compondo um corpo único que é comparado a um monstro “cuyas partículas están ligadas por el jadeo de su propia respiración” (ARLT, 2006: 100). As ações que seguem são descritas de forma clínica e exprimem a visão dos homens outrora sensíveis e que passam a esboçar cansaço. Vemos os homens ricos, que permaneciam céticos e indiferentes, no gozo dos próprios prazeres, sentirem que ocorre algo tão extraordinário que é incapaz de ser expressado em linguagem, como se houvesse um limite da compreensão humana para acessar aquela realidade nova, uma forma que não dá mais conta do conteúdo. A ausência de luz e a repentina atmosfera sombria podem representar a passagem de um estado de razão iluminadora para um estado de temor e trevas.

É conveniente deter-nos na forma como esse olhar apresenta esse quadro de desolação que une os seres da cidade em fuga:

(...) El desconocido, de un empujón, apartó la bestia de sí, y muchos que estaban próximos a él repararon que los animales estaban en libertad. Otro identificó varios tigres confundidos en la multitud por las rayas amarillas que a veces fosforecían entre las piernas de los fugitivos, pero las bestias estaban tan extraordinariamente inquietas que, al querer aplastar el vientre contra el suelo, para denotar sumisión, obstaculizaban la marcha, y fue menester expulsarlas a puntapiés. Las fieras echaron a correr, y como si se hubiera pasado una consigna ocuparon la vanguardia de la multitud (ARLT, 2006: 101).

O narrador se dá conta de que os homens perderam seu domínio e a espécie humana bestializada se iguala aos animais outrora controlados e subjugados. Observa os animais que esboçam certa resistência diante do caos, e parecem seguir uma orientação que é conhecida por alguns dentre eles: um elefante parte, suavemente, rumo à praia, escoltado por dois potros que parecem “cuchichearle un secreto” (ARLT, 2006: 103). Dentro d’água, como se estivessem lutando com um inimigo invisível, estão os hipopótamos, “la cabeza de la vanguardia”, exaustos “con los golpes en vacío de sus hocicos acorazados”⁵⁶.

Quando os homens bestializados tentam reagir, são sucumbidos pela impossibilidade de comunicação entre si, como se não falassem mais a mesma língua e não pudessem mais se entender, ou como se todo o conhecimento humano, sua história e suas leis, não servissem mais diante do desfecho apocalíptico, é o esgotamento das certezas:

El silencio de la multitud llegó a hacerse insoportable. Un hombre trepó a un balcón y poniéndose las manos ante la boca a modo de altoparlante, aulló congestionado:

- Amigos, ¡qué pasa, amigos! Yo no sé hablar, es cierto, no sé hablar, pero pongámonos de acuerdo.

Desfilaban sin mirarle, y entonces el hombre secándose el sudor de la frente con el velludo dorso del brazo, se confundió en la muchedumbre (ARLT, 2006: 103).

As palavras “multitud” e “muchedumbre” são usadas para marcar esta diferença. No início, quando os seres se reúnem nas ruas da cidade de maneira acidental, tanto humanos e feras conformam uma multidão, pois o fenômeno inesperado força população e animais a empreenderem uma fuga conjunta. Porém, no final, os animais assumem a vanguarda enquanto os homens em declínio e desumanizados se confundem na “muchedumbre”, se diferenciando dos outros, conformando uma agrupação de seres igualmente perdidos.

Por essa distinção, o narrador cria um relato que oscila entre um destino sem esperanças de salvação expressado nas ações resignadas das personagens humanas, e um destino revelador almejado pelos animais (bestas combativas) que resistem à destruição

⁵⁶ “Hocicos acorazados” faz outra referência ao filme de Eisenstein.

e conspiram uma espécie de revolução. Esse crivo distorce a diferença entre homens e bestas por aquilo que, na classificação humana, definiria cada um dos seres, quer dizer, o homem civilizado perde o domínio e as feras assumem o controle. Desse modo, sugere-se que a racionalidade humana e a tecnologia promovem a autodestruição, já que, nesse caso, não se trata de uma vingança da natureza motivada pelas ações depreciativas do homem, mas os habitantes da urbe são atacados por aquilo que eles mesmo constroem, quer dizer, a forma de vida na cidade moderna edifica os meios pelos quais pode sucumbir, numa espécie de distopia. O olhar inexorável do narrador acentua ainda mais esta atmosfera de perdição, terminando o relato com um grito de suplício e a certeza da condenação (juízo final).

Pelas impressões desse narrador, que mira as ações de forma impessoal e distanciada, observamos a cidade, antes monumentalizada e portadora de gloriosas e intocáveis estruturas arquitetônicas, se transformando em um arsenal bélico a despejar sua fúria sobre os habitantes – “se desprendía una sangrienta y pastosa emanación de matadero” (ARLT, 2006: 102). Esta forma estética, exagerada nos contornos e construída a partir de uma violência extrema, uma riqueza marcada pela brutalidade (distópica), está presente no estilo denegridor de algumas crônicas, onde a cidade é apreendida a uma distância que permite o relato da sua destruição. Por exemplo, quando o olhar atento e sensível do cronista, em “20 Gruas abandonadas en la Isla Maciel” (1933), se detém sobre grandiosas armações metálicas localizadas ao sul da província de Avellaneda, em um bairro da cidade de Dock Sud, separada de Buenos Aires pelo Riachuelo. A primeira impressão sobre este lugar, de ruas terríveis e misteriosas, com humildes casas de imigrantes, é a de um rico espetáculo brutal:

Mas o espetáculo que mais chama a atenção ao entrar na ilha, a poucos metros da ponte do Riachuelo, é uma patrulha de vinte gigantes de aço, mortos, ameaçando o céu com os braços enrolados em correntes, abandonados talvez até a oxidação. São vinte gruas que havia alguns anos trabalhavam diante da costa da capital (ARLT, 2013: 58).

Pela crônica podemos nos aproximar do imaginário narrado no conto, já que ambos os textos se voltam para a destruição do espaço urbano. Um faz uma descrição de uma zona decadente da cidade e o outro relata, tal como uma ficção científica, os instantes finais da metrópole acometida por um repentino ataque de máquinas mortíferas. Porém, quando o cronista descreve esse espaço da periferia da cidade, o faz a partir de um

acontecimento presente, ligado a um fato da atualidade. Nesse ponto, as duas formas se diferenciam pelo tipo de enunciação. A ficção pode explorar o que está presente na realidade como mais um elemento determinado pela coerência interna do texto, não se preocupando em criar nexos com algum dado circunstancial. Nessa crônica, em especial, Arlt até sugere que o assunto seja explorado pela ficção: “Ela tem ruas terríveis, dignas de cinematografia ou do romance” (ARLT, 2013: 58). Vimos que a referência ao cinema está planejada no conto “La luna roja” tanto no conteúdo quanto na forma, com imagens e acontecimentos da cidade dos filmes de Fritz Lang e de Sergei Eisenstein.

Contudo, objetos modernos associados a uma ideia de declínio brutal e violento estão presentes em outras crônicas, como nas notas “Moinhos de Vento em Flores” (1928), com o sujeito sensível vendo os espaços da cidade “se infectando de modernismo” (ARLT, 2013: 34), comparando progresso a enfermidade. Também em “¿Para qué sirve el progreso?”, com a associação irracionalidade e progresso: “De veinte años a esta parte hemos progresado bestialmente” (ARLT, 2010: 484). Não há uma ideia de avanço, tanto o Arlt cronista quanto o contista têm uma visão pessimista do progresso, que supera qualquer euforia cosmopolita da época. A tensão que os seus textos estabelecem quando transitam entre o conto e a crônica, mostra que a experiência jornalística ao ser incorporada na ficção gera uma representação do futuro da cidade altamente previsível, uma vez que a literatura trabalha com aquilo que está presente na sociedade.

3. Mário de Andrade: um olhar para a periferia de São Paulo

“(…)

*Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos.”*

“Os cortejos” de Mário de Andrade

A cidade de São Paulo está representada em quase toda a obra de Mário de Andrade, referida em ensaios, artigos, crônicas, contos, poemas, estudos de cultura popular, romances e outros textos que atravessam sua vasta e diversificada produção. Há uma profunda ligação do escritor com sua cidade natal, que, além do explícito bairrismo, revela seu esforço em explorar o assunto cotidiano da vida urbana. Porém, nesse conjunto de narrativas, reflexões e testemunhos da metrópole, o subúrbio aparece poucas vezes. Em uma dessas tentativas de se voltar para a periferia da cidade, o escritor cria a figura de Belazarte, personagem que nasce nas *Crônicas de Malazarte* (1923-1924) como um integrante do grupo de artistas modernistas, pertencendo, portanto, a uma elite cultural que está começando a aflorar. Mário reserva a Belazarte a tarefa de relatar a dinâmica de vida dos cidadãos que habitam os bairros mais afastados do centro, regiões reservadas a abrigar imigrantes, operários e demais trabalhadores excluídos, em grande medida, das promessas que a modernização em curso comportava.

Esse exercício literário dialoga com um amplo projeto cultural de “pesquisa do povo” realizado por muitos artistas modernistas, no contexto dos anos 1920. Na tentativa de caracterizar o ambiente nacional, eles encontram nos registros de cultura popular uma maneira de se aproximar do universo social ausente na maior parte das representações literárias. No caso de Mário, segundo Telê P. A. Lopez, o conhecimento do povo que sua obra reflete “resulta principalmente, do estudo da produção literária popular que analisa como um sócio-drama” (LOPEZ, 1972: 198). Essa pesquisa dos elementos locais, como o folclore por exemplo, serve para suprir a falta de contato concreto com uma realidade pouco visualizada até momento. Segundo essa autora, a ausência de um contato crítico e físico dos artistas modernistas com o povo (ou o popular) acompanhava a falta de estudos sociológicos sobre a realidade brasileira.

Os materiais coletados e analisados por algumas figuras engajadas nesse projeto sócio-cultural revelavam comportamentos, modos de vida, hábitos, cosmovisões e crenças que poderiam desviar-se da organização de vida pautada pela modernização. Nesse sentido, poderiam ser relativizados os avanços materiais e mostrar o descompasso que haveria entre a dinâmica imposta pelo progresso e a vida concreta do povo. Percebemos nos contos de Belazarte aspectos de tal descompasso à medida que as histórias parecem sinalizar a perversão de um progresso que se constitui e se sustenta com a manutenção do atraso, do rudimentar e da miséria. Essas representações de São Paulo dos anos 1920 se enquadram nos casos comentados no primeiro capítulo, em que a literatura trata de formas particulares que a modernização assume. Em um sentido mais amplo, poderiam representar o outro lado da moeda da modernização, que vista desde a periferia urbana mostra as tensões entre o urbano e o rural. Telê P. A. Lopez diz que, para Mário, “o espírito dos grandes centros urbanos continua rural” (LOPEZ, 1972: 125).

Enfocamos algumas crônicas e contos desse projeto literário que tenta representar os setores excluídos e instalados nas periferias da cidade moderna. Em outubro de 1923, Mário dá início à série *Crônicas de Malazarte* na revista *América Brasileira*, do Rio de Janeiro. Entre essas crônicas aparecem dois relatos de *Os contos de Belazarte*, livro publicado em 1934. Esse projeto, nascido nas crônicas, tratou inicialmente de assuntos relacionados a arte vanguardista que encontrava na cidade de São Paulo um ambiente favorável para o seu desenvolvimento. Mas, inserido no debate cultural da época, aparece a figura de Belazarte e com ele um olhar sobre o subúrbio paulistano. A análise das estratégias literárias da crônica, que se abre a outras vozes e temas que não se limitam ao âmbito do estético, mas que também está atenta às formas de expressão cotidianas, pode revelar um novo ponto de vista sobre a modernização, sinalizando as suas contradições.

3.1. Um nacionalismo crítico: experimentações estéticas nas “Crônicas de Malazarte”

Em uma entrevista ao jornal “A Noite”, no ano de 1925, Mário de Andrade esmiúça aspectos que considera importantes para caracterizar as vanguardas nas artes brasileiras. Define o vanguardismo como uma tentativa de fundar uma tradição que se constitua pela vivência do presente histórico. Em suas palavras: “Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é (...)”. Isso significa, segundo ele, que se deve criar uma consciência do passado local e buscar o

autoconhecimento, olhando a cultura “na sua emotividade histórica” (BATISTA, Marta Rosetti; LIMA, Yone de & LOPEZ, Telê, 1972: 279)⁵⁷. Para Mário, só se alcança essa consciência com o resgate dos costumes locais e a valorização das manifestações artísticas genuínas do povo.

Esse projeto, que visa uma ampla revisão da cultura, na primeira fase modernista, ganha traços de um nacionalismo crítico. Segundo Gilda de Mello e Sousa, mais do que alinhar-se às vanguardas externas, “impunha-se a volta à realidade brasileira e a busca (...) dos traços definidores da nacionalidade, para que o Brasil se libertasse da Europa” (SOUSA, 1980: 256). Na primeira parte desse estudo, através do ensaio de Morse, comentamos alguns casos nos quais os artistas se veem cindidos entre as influências dos modelos europeus e as exigências de uma lógica interna da cultura, que muitas vezes não corresponde à dinâmica imposta pela modernização capitalista. Vimos que no caso da América Latina, a necessidade de resgatar elementos da tradição e exprimir uma experiência não-europeia esbarra nas contradições dos processos de modernização e na herança colonial. Portanto, é natural que no movimento de vanguarda brasileiro o nacionalismo esteja no centro do debate cultural. Segundo Antônio Candido: “Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (CANDIDO, 2004: 94).

A elaboração e uma ampla reflexão desse nacionalismo crítico pauta quase todo o trabalho de Mário de Andrade com relação à cultura, de acordo com Telê P. A. Lopez⁵⁸:

É através do Folclore que compreende o contexto nacional, pois ele lhe oferece os pontos-chaves de medida do povo, como expressão autêntica de seu país: reações de caráter ético-religioso, crítico e afetivo. O conjunto desses elementos proporcionaria a visão global do substrato nacional e, conseqüentemente, os pontos válidos da cultura brasileira a serem explorados e difundidos nacionalmente. O desenvolvimento desses aspectos visava a construção de um dique capaz de deter a importação de soluções estéticas artificiais, as quais, ainda que usadas inconscientemente, afastavam o Brasil de seu autoconhecimento (LOPEZ, 1972: 125).

⁵⁷ Entrevista “Assim falou o Papa do Futursismo”.

⁵⁸ Através desse projeto, Mário visa a consolidação de uma civilização própria inserida na dinâmica universal da cultura.

Esse viés nacionalista no movimento de vanguarda brasileiro sofre as influências das mudanças políticas e sociais do período⁵⁹. Novas relações comerciais, a incipiente industrialização, a imigração, a urbanização, as mobilizações de trabalhadores e as Revoluções de 1924 e 1930 criam tendências que influenciam os principais núcleos de produção artística. No âmbito das artes, a reação político-partidária de oposição à velha ordem fomenta projetos com viés nativista, que Antonio Candido chama de “fermentação antioligárquica” (CANDIDO, 2004: 96). Algumas linhas aderem ao resgate de elementos locais de forma mais profunda, encarando a heterogeneidade constitutiva do povo. É o caso de um grupo reunido em torno da revista *Pau-Brasil*, no qual se encontra Mário. Eles levantam a bandeira da Antropofagia, reivindicando, primeiramente, o resgate das tradições locais para em seguida conectar o país aos demais movimentos internacionais, por exemplo, à experiência soviética. Uma segunda linha postula a valorização da nacionalidade de uma forma mais ufanista. Nela encontramos um grupo defensor da bandeira do *Verdeamarelismo*, reunido em torno da revista *Anta*. Há também a linha que segue uma tendência mais conservadora, influenciada por uma ética católica, portanto, mais preocupada com aspectos espirituais, é o caso do grupo reunido em torno da revista *Festa*. Esse cenário de embates ideológicos que se constitui no âmbito das artes é fomentado por um jogo de interesses políticos de uma burguesia rural em ascensão, detentora das riquezas do café. A esse respeito, Joao Luiz Lafetá diz:

O aristocratismo de que se reveste (a burguesia) precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva – um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento (...) Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira (LAFETÁ, 2000: 24).

Nesse momento a literatura ainda responde à cartilha bem definida de uma burguesia em ascensão. É o período de consolidação da experiência acumulada de uma classe que assume a vanguarda do movimento de renovação estética, herdeira da oligarquia cafeeira. Como assinala Lafetá, todo esse furor pela busca das tradições legítimas do povo também atende a uma necessidade de justificar a herança do capital cafeeiro, combinando as possíveis deficiências da nação com um porvir compensatório e otimista. Entretanto, as

⁵⁹ Segundo Antonio Candido: “A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs a encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política. Não é preciso lembrar a sincronia dos acontecimentos literários, políticos, educacionais, artísticos, para sugerir o poderoso impacto que os anos de 1920-1935 representam na sociedade e na ideologia do passado (CANDIDO, 2004: 107).

demais camadas sociais não deixam de sofrer com esse desejo de mudança da classe dominante e, em alguns casos, como verificaremos na perspectiva de Belazarte, as expressões artísticas, mesmo revelando ranços da burguesia, conseguem exibir a dinâmica de vida das classes subalternas, como a dos pobres habitantes do subúrbio paulistano.

No caso aqui estudado, a saber, as crônicas e os contos que registram a voz da personagem Belazarte, o contato com a cultura local realiza-se como exercício estético de imaginação. Mário multiplica a sua voz através de outros interlocutores, apontando caminhos para a observação das manifestações culturais do povo, numa espécie de mediação realizada por *alter egos* que agem como porta-vozes daquilo que pode estar distante do seu círculo social, como o interior do país e o subúrbio da cidade. Tal gesto é o germe do que mais tarde será uma imersão de fato na cultura popular, quando o escritor realiza excursões para conhecer o norte e nordeste do país.

Nesse primeiro momento, Mário permanece no plano da invenção, criando personagens de ficção que tentam dar forma às suas indagações. Essa estratégia formal, que se configura ao longo da série de *Crônicas de Malazarte*, diferencia em um único autor outras consciências, por consequência, outras vozes. Através de Malazarte e Belazarte, Mário cria modos de fala ‘independentes’, que, no diálogo que se estabelece entre elas, mostram algumas contradições da modernização, bem como os limites de sua representação.

Nessas crônicas, o olhar de Mário, preciso e sensível aos aspectos culturais, se junta a esses outros olhares e vozes e os textos se constroem por diálogos. O autor incorpora às crônicas essas personagens fictícias, supostamente conhecidas no meio intelectual paulistano, ou que pelo menos simulam essa convivência, para serem figuras debatedoras. Nos debates que se desenvolvem, esses *alter egos* representariam espíritos antagônicos diante das mudanças socioculturais. De um lado, a alegria em Malazarte e, do outro, a tristeza em Belazarte. Movidos pela polêmica e constituídos pelo discurso direto nos textos, a presença itinerante e eufórica de Malazarte, a inserção no subúrbio de São Paulo de Belazarte e a transcrição dessas experiências por um terceiro (provavelmente o próprio Mário, como iremos demonstrar mais adiante) provocam um deslocamento na maneira de se enxergar as relações socioculturais na São Paulo dos anos 1920⁶⁰.

⁶⁰ Sobre essa multiplicação do cronista, Wilson José Flores Jr. diz: “A inclusão de personagens debatedoras permitia ao autor não apenas expor um pensamento ainda em desenvolvimento, como também discutir

3.1.1. Multiplicação da consciência: inversão Malazarte-Belazarte

As crônicas de Malazarte aparecem mais ou menos dois anos após o marco inicial do modernismo brasileiro, a semana de Arte Moderna de 1922, e são veiculadas em um periódico, o *América Brasileira* (1921-1924), da então capital federal Rio de Janeiro. De um modo geral, elas tratam das renovações pelas quais o campo artístico nacional havia passado recentemente, reforçando, em tom de divulgação, o protagonismo do grupo vanguardista paulistano. Estão enumeradas em números romanos e recebem o título “Crônica de Malazarte”. Desse modo, Mário atribui os textos à personagem Malazarte, aquele representante da alegria e entusiasta do movimento artístico paulista. Notamos que há uma divisão explícita das funções que cada personagem exercerá, os contos pertencerão a Belazarte e as crônicas a Malazarte. Quando escreve essa série de textos jornalísticos, Mário trabalha com a multiplicação de interlocutores para organizar os temas que pretende tratar e segue modos de fala específicos, de acordo com as características de cada *alter ego*. Na primeira crônica (I), ele deixa claro essa proposta de organização dos futuros textos que surgiram dessa “família”:

(...) Malazarte é irônico. Brincalhão e ilusionista. Cabotino também, porque não? Belazarte é rabugento. Tristonho e realista. Sentimental às vezes, porque não? Ambos terrestremente brasileiros. Tão diversos e tão braços-dados! Assim é. Só uma coisa eles se igualam: é na mentira. Nela são ambos geniais. Malazarte corre mundo e conta o que não vê, Belazarte olha em torno da taba e conta o que julga ver.

(...) Malazarte sonha. Quando reconta seus sonhos desparze em torno tais ópios de ilusão que a turba vê o que ele contou: progressos de povo, glórias de arte, gozos de religião e de amor. Quando parte em seguida, a turba continua a ver na aldeia a grande cidade industrial. Nela o imperador governa com cetro forte e sapientíssimo. Nas arquiteturas, nas praças, nos museus e bibliotecas os melhores exemplos da arte humana se conservam (...)

Mas Belazarte fala. Nas casas tijoladas da aldeia vê taperas. O imperador torna-se um presidente. As artes morrem decrépitas, porque não há mais gênios. Amor é carne, e carne só (...) O país vai mal. Vai muito mal! A natureza nos vence (...) a sarabanda invisível dos micróbios!

(...)

Eu, receptáculo das confidências de ambos, darei conta delas aos leitores da *América Brasileira*⁶¹.

algumas das tendências e das perspectivas em jogo àquela altura, encenando suas polêmicas e diferenças na figura de cada uma das personagens” (FLORES Jr., 2015: 56).

⁶¹ Transcrevemos nesta pesquisa parte das crônicas do autor publicadas na revista *América Brasileira*, que se encontra na Biblioteca do Museu Paulista. Esses textos não foram reeditados e nem publicados novamente (em livro) como aconteceu com os contos, poemas, romances e algumas crônicas de Mário de Andrade.

Na caracterização das personagens vemos a oposição entre “Brincalhão” e “Tristonho”, “ilusionista” e “realista”, porém, “rabugento” não é o oposto de “irônico”. Não se trata de uma descrição que separa as personagens em consciências binárias, elas também podem ser complementárias entre si. Tanto que a expressão “cabotino” usada para caracterizar Malazarte, termo que apresenta uma ideia complexa sobre ocultação da verdade, fingimento, recalque e falsidade de artistas e intelectuais, pode associar-se ao sentimentalismo forçado de Belazarte. O termo reaparece em outros textos de Mário, como em “Do cabotinismo” de 1939, onde ele escreve: “(...) isso do artista sacrificar grande parte da própria espontaneidade e da própria comoção e das próprias ideias em favor das ideias e comoções alheias: cabotinismo (...)” (ANDRADE, 2002: 72). Ao comparar as duas cosmovisões, o autor (“receptáculo”) contrapõe duas percepções sobre o progresso visto no espaço urbano: uma visão idealizada e entusiasmada que acaba iludindo os outros e outra realista e desiludida que acaba desanimando os outros. Esses outros são os leitores da revista, “a turba” que acompanhará as confidências desses atores debatedores e figurantes da consciência cindida de Mário.

Cabe apontar que, nessa organização das vozes, as histórias do subúrbio paulistano serão contadas ao receptor (autor das crônicas e futuro narrador transcritor dos contos) por Belazarte. Pelas características deste, Mário prepara o leitor para conhecer histórias sem nenhum tipo de idealização, narradas por uma personagem que não se entusiasma diante da modernização. O nome Belazarte combina três palavras que definem bem a atmosfera do subúrbio paulistano dos anos 1920, bela, azar e arte. Nas suas histórias, as novidades tecnológicas advindas da urbanização assombram os habitantes da periferia, que as veem com menos entusiasmo. Quando esse integrante do grupo de artistas modernistas vai até as margens da cidade, vê e conta que aquelas vidas estão jogadas ao azar. De um lado, o padeiro, o pedreiro, o carroceiro, o ferreiro, o pequeno funcionário, a dona de casa, as lavadeiras, as moças solteiras, as viúvas, o criado negro, a prostituta, os novos ricos, os artistas de circo, os imigrantes portugueses, italianos e galegos lidam com a própria degradação social. Em outra realidade, um ouvinte atento para o testemunho das dinâmicas de vida da periferia transcreve o que Belazarte conta, deixando evidente o lugar privilegiado (das artes) para a observação do subúrbio paulistano. Desse modo, estas histórias do subúrbio, precisamente dos bairros da Lapa e do Brás, que no início do século XX são os lugares que abrigam a massa de trabalhadores imigrantes europeus que chegam na cidade, são transmitidas oralmente por Belazarte a um narrador transcritor dos causos.

Indo na contracorrente do clima de euforia em torno da modernização de parte da literatura dos anos 1920, esses contos revelam um ponto de vista crítico sobre a cidade de São Paulo. Por consequência, realizam uma representação perturbadora da modernização, apontam a precariedade das infraestruturas urbanas e relativizam as expectativas com relação ao progresso e o desenvolvimento⁶².

Por sua vez, para as crônicas ficam reservados os bastidores do dia a dia do grupo de artistas vanguardistas. Nelas também encontramos reflexões filosóficas e estéticas sobre literatura, artes plásticas, pintura e música⁶³. Pensando na influência da retórica do jornalismo na composição dos textos, um dado que chama a atenção é o ordenamento das crônicas em série sob um único título. Pode ser um detalhe que atende a uma periodicidade da revista. No entanto, é provável que Mário esteja querendo imprimir uma identidade aos textos ao ponto de colocá-los em um patamar que vai além dos limites definidos pelo jornal. Noutras palavras, a serialização das crônicas pode ser resultado da influência dos modelos de textos publicados na imprensa, como os folhetins, mas também de um desejo de realização de um projeto mais amplo, que poderia ser a própria compilação de contos⁶⁴. O nome dado às crônicas, *Malazarte*, faz referência a uma peça teatral de Graça Aranha estreada em 1911, em Paris, e, ao mesmo tempo, ao personagem

⁶² Em nota para uma edição de “Os Contos de Belzarte”, Telê P. Ancona Lopez menciona o ensaio *Mário de Andrade contista* de Maria Célia de Almeida Paulillo, no qual a ensaísta observa que Belazarte “incorpora, no batismo, a concordância de número errada, o plural vigente nos bairros de imigrantes italianos: “Belas-arte”. Bairros, segundo ela, que consolidam, na ignorância da modernização, a arte presa à noção padronizada de “belo”, apanágio da burguesia passadista” (*Belazarte me contou*, LOPEZ, Telê Porto Ancona, in ANDRADE, Mário “Os Contos de Belazarte”, Villa Rica, Belo Horizonte-Rio de Janeiro, 1992).

⁶³ Podemos resumir os principais temas tratados nessas crônicas da seguinte maneira: Crônica I, apresentação desse projeto jornalístico literário e das personagens Belazarte e Malazarte; Crônica II, os temas são o envelhecimento, a passagem do tempo, havendo uma preferência do cronista pela juventude, ele ainda compara a Europa a um estado de velhice (caduco); Crônica III, mostra os bastidores de uma reunião de artistas na Villa Kyrial, uma chácara localizada próxima da avenida paulista que na época era um reduto cultural, inspirado na moda dos salões europeus, nela o cronista faz comentários sobre o filme alemão expressionista e mudo “Gabinete do Dr. Galigari” (1920) e reflete sobre a ideia de deformação nas artes; Crônica IV, relato de uma reunião informal na casa de Mario de Andrade, na qual participam Graça Aranha e Ribeiro Couto, nela o cronista faz uma resenha da obra “Espírito Moderno” (1925) de Graça Aranha; Crônica V, conto “O Besouro e a Rosa”; Crônica VI, posicionamentos de um nacionalismo crítico, com imagens decadentes da Europa e a bandeira do antropofagismo, há uma comparação entre os artistas modernistas que puderam viajar para a Europa e o cronista que ainda não tinha saído do país e tido uma experiência de viagem ao exterior; Crônica VII, prévia da crítica que Mário fará mais tarde ao movimento modernista (tal como aparece em “Elegia de Abril” de 1941); Crônica VIII, bastidores de uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais da comitiva formada por artistas modernistas para a recepção do intelectual francês Blaise Cendrars; Crônica IX, resenha de um livro de crônicas de Ribeiro Couto e imagens da cidade em um passeio do bairro da Lapa até o centro; Crônica X, conto “Caim, caim e o resto”.

⁶⁴ Notamos que essa estrutura se manterá na futura série de contos interligados publicada em 1934, *Os contos de Belazarte*. O livro apresenta sete contos escritos entre 1923 e 1926.

tradicional de narrativas orais populares, Pedro Malasartes. Na crônica I, o cronista diz: “E se escolhi Malazarte para encimar estas crônicas, foi justamente para honrar o autor de “Canaan [Graça Aranha]”. Em um tom de homenagem com traços de ironia, Mário deixa explícita sua admiração por Graça Aranha mesmo que este apresente em suas representações artísticas um otimismo exagerado, típico de um caráter eufórico com relação à modernização.

A escolha do formato em crônica também pode atender a um anseio de Mário por produzir instantâneos dessa realidade presente na cena artística de São Paulo na primeira fase modernista. Os textos não tratam do cotidiano do cidadão comum, tema que será tratado posteriormente nos contos, mas do dia-a-dia de homens e mulheres engajados com um nacionalismo crítico que revisa as velhas formas de se olhar para a cultura nacional. Figuram neles personalidades como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Sergio Milliet, entre outros, bem como encontros na Villa Kyrial e viagens com estrangeiros ilustres. Temos uma impressão bem delineada do marco cultural do modernismo, na crônica VII da série, na qual Mário expõe os bastidores da semana de arte moderna em um diálogo com Belazarte e Malazarte:

Este movimento modernizante de arte que se vem delineando cada vez mais nítido e rico, teve em São Paulo o seu início (...) Ora Oswald de Andrade, passando pelas ruínas em construção do Palácio das Indústrias, soube por um operário que no segundo andar do prédio vivia um escultor. Subiu, disposto a caçar das academias. O hominho narigudo, com voz de baixo russo, abriu a porta. Brecheret. Este caso também é cômico. Oswald olhou o artista já divertido. Já desdenhando as náiades de carne que ia ver. Brecheret olhou desdenhosamente o intruso. Mais um idiota que vem procurar carne nas minhas náiades! Se dizia. Inimigos. Uma hora depois: amigos íntimos (...) – Cala a boca, Belazarte! Quero contar. Foi nesse delírio de profunda raiva que Paulicéia Desvairada se escreveu, no final de 1920 (...) O real movimento de modernização antes: de atualização das artes brasileiras partiu do caso de se encontrarem um dia em São Paulo 7 ou 8 artistas paranoicos e mistificadores (...) Pretendíamos abrir um salão de pintura e escultura, com tardes literárias em que se recitariam versos e conferências. O projeto mal sabia do local grandioso onde breve se realizaria. Sempre adiado. Inexequível, pela fraqueza das nossas forças. Graça Aranha chegou do Rio. Quis conhecer-nos. E imaginou então, sem que soubesse do nosso projeto, a semana de Arte Moderna. Auxiliado por Paulo Prado, René Thiollier e outros, organizou-a. Nessa inesquecível Semana, passaram-se em revista as forças da orientação. Bruta sacudidela nas artes nacionais (...) A fantasia dos acasos fez dela uma data que, creio, não poderá mais ser esquecida na história das artes nacionais. Eis a famosa Semana (...)

A crônica apresenta em tom de conversa os bastidores da “famosa Semana”. Nela, Mário explicita as intenções das principais figuras participantes do movimento modernizador das artes. Ela funciona como um testemunho desse marco do modernismo

brasileiro e revela características que posteriormente serão cristalizadas em análises e definições do movimento. Podemos notar que os elementos presentes em Paris, apontados por Morse, podem muito bem servir para caracterizar a São Paulo vista pelo olhar desse profeta modernista. Guardadas as devidas proporções, a cidade apresenta um cenário onde acontecem modernas exposições de arte e existe um fluxo intenso de figuras itinerantes atrás de novidades no campo artístico, como podemos ver no encontro do escritor Oswald de Andrade com o escultor Victor Brecheret no palácio das Indústrias. Este, aliás, tem a foto estampada junto ao texto da crônica referida. O cronista observa que a cidade tem um espaço que contempla o seu potencial industrial. O palácio abriga as obras de um artista estrangeiro que mais tarde vai se tornar um dos escultores mais importantes do país e responsável pela introdução do modernismo na escultura.

O jogo de vozes que Mário cria para representar tanto as manifestações artísticas quanto a dinâmica de vida na cidade permite pensar a ideia de Morse a respeito da importância das literaturas vanguardistas latino-americanas para uma compreensão mais profunda dos processos de modernização. Nesse sentido, cabe observar como as personagens afirmam a nacionalidade quando pensam nas questões culturais, e exprimem os descompassos em relação aos modelos europeus, influenciados por um nacionalismo crítico. Vemos surgir, por exemplo, na crônica VI, uma imagem decadente da Europa, à medida que Belazarte e Malazarte defendem uma postura antropofágica diante dos estrangeirismos:

[BELAZARTE] Se quisermos corresponder ao país e representar o 1924 do Brasil, havemos de trabalhar outros ideais que os do sanatório europeu. Observemos-lhe a higiene. Sugue-mos-lhe a lição. Concorde. Mas como o estômago. O que tem de exótico, de inadaptável, que não pode ser digerido... para fora!

(...)

[MALAZARTE] É muito mais brasileiro, país de América, sem tradição nem museus, devorar antropofogamente as cruas carnes dum Picasso ao picadinho – tico-tico divisionista do impressionismo importado e sem importância, oh, sabiá!

Além do debate artístico, a série de crônicas apresenta fragmentos de imagens da cidade, em uma simultaneidade muito característica das obras modernistas, presente também na tipografia dos jornais e revistas da época. Nessas representações do espaço urbano, está reduzida, quase esquecida, a presença dos operários, o que sugere certa alienação da classe dominante, mais preocupada com a propaganda do movimento estético que em discutir as questões sociais do período. Curiosamente, vamos encontrar

somente em um conto, que, como veremos logo, é a sequência de um conto publicado entre as crônicas, uma menção aos trabalhadores na cidade⁶⁵.

Quando se voltam para a modernização urbana, as personagens Malazarte e Belazarte, motivadas por cosmovisões opostas, em um caso idealizam a cidade e em outro a realizam com todas as suas mazelas e um porvir distópico, pessimista. Já mencionamos que ambos funcionam como uma espécie de *alter ego* do seu criador. A primeira perspectiva, segundo Mário de Andrade, representa o entusiasmo diante do desafio de redescobrir as raízes nacionais, portanto, é mais idealista com relação à modernização em curso, e está identificada com a alegria. A segunda representa a moderação diante do cenário em transformação, encarando a realidade de forma mais sóbria e prudente, e é identificada com a tristeza.

Quando o assunto é a cultura, vemos uma consciência cindida também entre otimismo e pessimismo com relação às novidades. Malazarte encara o novo ritmo e o movimento de renovação com mais euforia, deve ser por isso que é quem encabeça as crônicas, cujo tema principal é a arte vanguardista. Enquanto Belazarte aparece de forma mais contida e sua maior expressão se dá no relato de causos do subúrbio paulistano, onde as personagens aparecem fragilizadas diante do ritmo avassalador imposto pela modernização. Essa multiplicação da consciência e esse olhar voltado ao mesmo tempo para a arte e para o cotidiano da cidade serve de estratégia formal para o cronista Mário transitar entre visões opostas e ao mesmo tempo complementárias entre si, rompendo com uma visão binária a respeito da modernização. E ainda, essa estrutura polifônica converte o texto em um espaço simultâneo de debate, oratória e narração, onde podem se misturar os discursos desses porta-vozes das artes e da vida cotidiana. Nesse sentido, também se aproximam crônica e conto, apagando seus limites discursivos. Por consequência, na crônica se extrapola o ponto de vista do autor e a enunciação em primeira pessoa que a caracteriza. O jogo de vozes de Malazarte-Belazarte abre uma fissura no discurso da crônica para a entrada da ficção. Tanto que Mário reconhece o caráter fictício das crônicas quando afirma (crônica I) que a mentira (invenção) é a característica que une as personagens, incluindo a si mesmo nesse jogo polifônico.

3.2. Mário-Belazarte e o tratamento dado aos habitantes da periferia

⁶⁵ Reservamos para a última parte deste capítulo a análise do conto “Piá não sofre? Sofre.”, nele aparece a perspectiva de uma criança diante do ritmo agitado do bairro operário da Lapa.

Aparecem dois contos no meio da sequência de crônicas, a saber, “O Besouro e a Rosa” (1923) e “Caim, caim e o resto” (1924). Eles se diferenciam dos demais textos porque recebem um subtítulo além da numeração da série e neles prevalece apenas a voz de Belazarte, introduzida pelo autor da crônica com a frase: *Belazarte me contou*. A voz do narrador ouvinte e transcritor está indicada apenas pelo verbo e o pronome (“me contou”), o que significa que a história tem uma fonte oral, a fala de Belazarte, e uma mediação e transcrição que se pretendem fidedignas. Esses contos são identificados como “intermédio”, ou seja, aquilo que permeia, que está entre, numa posição intermediária. Desse modo, Mário enuncia que esses textos não se enquadram no que vinham sendo as *Crônicas de Malazarte*. Notamos, inclusive, a mudança de assunto, neles não são tratados temas referentes ao cotidiano de artistas modernistas ou questões de cunho ideológico e estético sobre o movimento vanguardista, mas aparecem os primeiros causos do subúrbio paulistano. Desse modo, esses textos se distanciam da subjetividade e do testemunho da atualidade característicos da crônica, assumindo mais traços de um relato ficcional.

Em um conto, o narrador relata o que ouviu de Belazarte, a história da menina Rosa, moradora do bairro da Lapa. Uma mulher de 18 anos, que vive com as tias porque a mãe a havia abandonado. Quando recebe uma proposta de casamento do João, filho do padeiro, Rosa a recusa por não querer abandonar as tias e a vida de servidão a qual estava acostumada. Numa noite, já livre do casamento, dormindo com a janela aberta, é acometida por um besouro e, por causa dele, perde a virgindade. Com a iniciação sexual, Rosa passa a sentir-se envergonhada, pensando que ninguém mais iria desejá-la e que ficaria sem pretendentes e solteira pelo resto da vida. Ela amadurece, deixa de ser tão submissa e num impulso de rebeldia, acaba, a contragosto das tias, se casando com um bêbado da vizinhança, o “Pedro Mulatão”. Em outro conto, dois irmãos, moradores do bairro da Lapa, filhos de italianos, os mestiços Aldo e Tino, que sempre tiveram uma boa relação, começam a se odiar porque sentem afeto pela mesma mulher, a Teresinha. A história se desdobra como uma trama policial, com um fratricídio, seguido de assassinato e prisão⁶⁶.

Adiantamos que em todos os relatos, Belazarte deixa transparecer sua consciência social problemática e contraditória. Talvez seja essa a função do outro narrador, a de

⁶⁶ Reservamos para a última parte deste capítulo a análise do conto “Caim, caim e o resto” (1924).

tornar explícita a consciência deste contador de histórias⁶⁷. Pelas características apontadas nas crônicas, sabemos que estes narradores pertencem ao círculo de convivência dos artistas modernistas, que, como vimos, é formada por uma emergente elite intelectual que mantinha relações com os herdeiros das riquezas do café. Desse modo, está evidente o abismo social entre as classes. Segundo Wilson José Flores Jr. a relação de Belazarte com suas personagens (objetos de sua narração) aponta para a ambivalência constitutiva da sua consciência pequeno burguesa. Noutras palavras, Belazarte é um

intelectual de classe média, interessado sinceramente na vida dos mais pobres, mas incapaz de efetivamente se aproximar das situações, valores e atitudes das personagens, ou, pelo menos, compreendê-los e considerá-los legítimos. Em poucas palavras, o distanciamento, além de ridicularizar o outro, também abre espaço para a percepção crítica do conjunto, quando o ponto de vista do narrador é problematizado (FLORES Jr., 2015: 94).

Mas não é só pela origem dos narradores que devemos considerar o recorte de classe, mas também pela forma em que os contos são relatados e transcritos. Nas histórias, as personagens estão fadadas à miséria e à degradação moral, material e social. Aparece uma visão de mundo que não esconde o traço paternalista característico da classe dominante da época. Belazarte vê as personagens como sujeitos sociais inconscientes e desqualificados, incapazes de ascender socialmente por si mesmos. Em muitas das histórias, ele se coloca como um interlocutor que ridiculariza as personagens. Vejamos o trecho a seguir de “O Besoura e a Rosa”:

Essa anualmente a viagem grande da Rosa. No mais: chegadas até a igreja da Lapa algum domingo solto e na Semana Santa. Rosa não sonhava nem matutava. Sempre tratando da horta e de dona Carlotinha. Tratando da janta e de dona Ana. Tudo com a mesma igualdade infantil que não implica desamor não. Nem era indiferença, era não imaginar as diferenças, isso sim. A gente bota dez dedos pra fazer comida, dois braços pra varrer a casa, um bocadinho de amizade pra fulano, três bocadinhos de amizade pra sicrano que é mais simpático, um olhar pra vista bonita do lado com o espigão de Nossa Senhora do Ó numa pasmaceira lá longe e de sopetão, zás! bota tudo no amor que nem no campista pra ver si pega uma cartada boa. Assim é que fazemos. A Rosa não fazia. Era sempre o mesmo bocado de corpo que ela punha em todas as coisas: dedos, braços, vista e boca. Chorava com isso e com o mesmo isso tratava de dona Carlotinha. Indistinta e bem varridinha. Vazia. Uma freirinha. O mundo não existia pra... qual freira! santinha de igreja perdida nos arredores de Évora (...) A pureza a infantilidade a pobreza-de-espírito se vidravam numa redoma que a separava da vida. Vizinhança? Só a casinha além na mesma rua sem calçamento, barro escuro, verde de capim livre. A viela era engulida num

⁶⁷ Cabe verificarmos o porquê dessa exposição da consciência do narrador. Tentaremos interpretar o uso dessa fórmula narrativa (com dois narradores) a partir dos parâmetros que Mário de Andrade explicita nas crônicas, quando apresenta o modo como pensou os textos. A caracterização da personagem Belazarte nos dá um caminho de análise dessa estratégia formal.

rompante pelo chinfrim civilizado da rua dos bondes. Mas já na esquina a vendinha de seu Costa impedia Rosa de entrar na rua dos bondes (...) A venda movia toda a dinâmica alimentar da existência de dona Ana, de dona Carlottinha e dela (...) (ANDRADE, 1992: 22).

Nessa passagem, o conto descreve a vida social da personagem Rosa. Vemos como o cotidiano do subúrbio paulistano está representado por uma ótica fatalista. Na descrição da menina, observamos um olhar depreciativo que a apresenta sem nenhuma qualidade, a não ser a de boa serva do lar, apática e submissa. Percebemos uma postura de superioridade dos narradores, desqualificando a personagem. Segundo esse ponto de vista, Rosa é pobre de espírito e incapacitada de reagir a qualquer estímulo de vida, e por isso acaba ficando presa ao reduzido mundo da “vizinhança”. Essa redoma é o bairro da Lapa, na época considerado subúrbio de São Paulo. É caracterizado com poucas casas e ruas ainda de terra, mas também se vê ali uma rua com calçamento que é onde passa o bonde. Para os narradores, a rua asfaltada é sinal de civilização. Enfim, Rosa não alcança outro espaço que não seja o do ambiente caseiro e o da vendinha familiar, desse modo vive afastada da vida (da vida na cidade moderna).

Como se fossem capítulos de um folhetim, os contos apresentados pela primeira vez na revista *América Brasileira*, junto das crônicas, são primeiras versões de histórias que, retiradas do universo do jornal, serão marcos iniciais para o autor desenvolver a prosa tão singular de um narrador imbuído de preconceitos⁶⁸. Assim como o autor nas crônicas se expõe, revelando a si mesmo e os bastidores das relações pessoais com outros artistas modernistas, as narrativas de Belazarte mostram parte da consciência dessa personagem criada para ser uma figura debatedora. Os contos, num primeiro momento, servem para dar uma pausa no debate. São os instantes em que as outras personagens param para ouvir as tragédias do subúrbio contadas por Belazarte. A frase inicial, “Belazarte me contou:”, é reiterada em todos os textos, indicando a posição em segundo plano do narrador transcritor. Diferente do jogo polifônico que se dá nas crônicas, os contos atribuem a voz narrativa exclusivamente ao narrador oral.

3.3. Romance para revista: fragmentação e retórica do jornal

⁶⁸ Os contos publicados como intermédio na série de crônicas têm seus enredos continuados em outros relatos que compõe “Os Contos de Belazarte”. O conto que abre o livro, “O Besouro e a Rosa” (1923), tem sua sequência no “Jaburu malandro” (1924) e o “Caim, caim e o resto” (1924), como veremos, no “Piá não sofre? Sofre.” (1926).

Após a aparição na série de crônicas, o contador de anedotas Belazarte permanece nos planos de Mário para a criação de uma série de histórias narradas como causos. Tanto que nos contos vão se manter as duas instâncias enunciativas encontradas originalmente, a oral e a transcrita (registrada na escrita). Após dez anos, em 1934, o livro *Os contos de Belazarte* é publicado. Portanto, a consolidação desse projeto atravessa a fase de transição do próprio modernismo, passando pelo primeiro momento, cujos embates se davam no plano estético, para a fase de cunho mais social, na década de 1930. Nas palavras de Lafetá, na segunda fase, o modernismo assume “a consciência pessimista do subdesenvolvimento (...) que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês” (LAFETÁ, 2000: 29). Em nota na segunda edição, Mário exprime o cuidado com a organização do livro:

Só nesta segunda edição os contos de Belazarte aparecem reunidos em seu agrupamento legítimo.

Na primeira edição do livro, em 1934, não veio o conto “O Besouro e a Rosa”, publicado em 1926 pelo autor, no seu primeiro volume de contos, *Primeiro Andar*, no intuito de oferecer aos seus leitores a evolução que fizera no gênero. Em compensação, o *Belazarte* de 1934 apresentava, sob ressalva de “intermédio”, o conto “Caso em que Entra Bugre”, escrito em 1929, já inteiramente fora do espírito dos contos de Belazarte. A sua inclusão no livro fora ditada apenas por exigências editoriais.

“O Besouro e a Rosa” foi incluído nesta segunda edição, e dela retirado o “Caso em que Entra Bugre”. Fica salvo desse jeito o espírito do livro, que agora, com as correções feitas no texto, o Autor acredita estar em sua integridade livre e definitiva (ANDRADE, Mário. 1956, p. 7).

O espírito do livro ao qual Mario se refere inclui indagações formais que atendem às questões dos dois momentos do modernismo. A preocupação com a forma, pensando no lugar do conto na literatura brasileira do período, pode suscitar interpretações equivocadas a respeito do valor estético da obra. O autor mantém as características do projeto literário estabelecido naquela primeira crônica de Malazarte. Então a opção pelo conto atende ao ritmo da fala de Belazarte, registrada nos intervalos das crônicas. Assim as histórias adquirem uma condensação necessária para poder abarcar de forma instantânea dada realidade do subúrbio paulistano. Em um texto de 1938, “Contos e Contistas”, Mário aponta algumas diferenças entre o romance e o conto:

(...) Há razões de ordem prática que deverão com efeito fazer o leitor comum hesitar muito mais na aquisição de um volume de contos que de um romance. O leitor de livros, se não é todo o público que lê revistas, é provavelmente um leitor de revistas também. Ora, o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio da revista que o romance. Se pode afirmar, preliminarmente, que qualquer trabalho, não apresentando uma importância

técnica infalível a que tenhamos de recorrer fatalmente, deve ser publicado de uma só vez. O romance, publicado aos pedaços mensais pelas revistas, é um psicológico desacerto, que diminui de metade os seus leitores possíveis. O conto, não; a revista é o seu lugar. Poder-se-ia mesmo definir o conto “um romance pra revista” (ANDRADE, 2002: 8).

É possível dizer que nomear os textos relatados por Belazarte de contos corresponda a essa ideia que Mário elabora no final da década de 1930, quando define o conto como um gênero literário para o jornal. Assim, ele reconhece a materialidade discursiva do jornalismo como componente estrutural na composição desse tipo de texto e, ainda, diferencia, em termos de importância técnica, o conto do romance, emitindo um juízo de valor sobre os textos que são publicados “aos pedaços” pelas revistas. É difícil afirmar se, na época da publicação dos contos de Belazarte, o autor considera relevante tal dilema ou se o havia superado. Segundo Wilson J. Flores Jr:

A opção final por chamar de contos narrativas tão diferentes da “noção apertada e dogmática de conto” provavelmente foi mais uma maneira de marcar posição no debate literário da época, particularmente no que se refere às formas de representação realista da pouco densa realidade brasileira, em especial onde ela se revela mais contraditória e desigual, a saber, na situação das classes populares (FLORES Jr., 2015: 75).

Alguns dados observados nas crônicas e contos da série comprovam a ligação que estes textos têm com o meio pelo qual foram apresentados, respondendo à moderna mistura de gêneros que acontece no espaço do jornal. Assim, os textos incorporam aspectos estruturais e formais de uma retórica do jornalismo. Podemos verificar isto na repetição e desdobramento dos assuntos entre os relatos, que seria uma espécie de serialização das histórias, na menção constante a expressões e temas advindos dos registros da atualidade realizados na revista, e, no caso que mais nos interessa, o início chave com a palavra dada à personagem Belazarte – “*Belazarte me contou*”: - introduzindo os textos intermédios e posteriormente todos os contos, como se o autor das crônicas, agora convertido em ouvinte e transcritor das histórias, desse continuidade ao registro daquelas conversas iniciadas na série de crônicas. Podemos pressupor que o outro narrador (transcritor) dos contos de Belazarte seja o mesmo ouvinte das crônicas (de Malazarte), portanto, o cronista Mário de Andrade.

Seguindo a relação conto-crônica no espaço da revista, a crônica IX nos dá uma dimensão dessa estratégia ao tratar da mistura de gêneros textuais, da formação de um imaginário urbano ligado às contingências político-sociais e da sociabilidade entre os artistas. O texto está atravessado pelas vozes da tríade formada por Malazarte, Belazarte

e o eu (autor da crônica). Colocadas de forma simultânea, em discurso direto, as falas se justapõem e retalham o texto, dando um tom informal de conversa entre amigos. Estão diferenciadas duas situações. No início, a voz do cronista reproduz o conteúdo de uma carta que deverá ser dirigida ao escritor Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto (Ribeiro Couto), que havia publicado um livro de crônicas chamado “A cidade do vício e da graça” (1924). No final, o cronista divide a palavra com as outras personagens, sobretudo Malazarte, encenando um passeio pela cidade de São Paulo para levar a carta ao correio.

Da primeira parte desta crônica, destacamos o gesto do autor em revelar a intimidade de sua relação com o amigo escritor. Essa é uma característica do conjunto de correspondências de Mário com intelectuais e artistas ao longo de sua vida, uma rede de sociabilidade que se sustenta com muita persistência. A essa altura dos anos 1920, o escritor paulistano é reconhecido entre os pares como uma figura engajada no movimento modernista, extremamente crítica e defensora da valorização das tradições locais, e também generosa para com a nova geração que virá a partir das rupturas e reflexões nas artes que ajudava a promover. Suas inquietações com relação à cultura nacional transparecem e o texto, uma carta que pretende ser uma resenha crítica do livro de Ribeiro Couto, acaba compondo também um monólogo que trata de gêneros literários e outros postulados estéticos. Cabe ver como alguns desses postulados estão expressados:

Ora na “Cidade do Vício e da Graça” eu encontro Ribeiro Couto sozinho e integral.

Bravo! Tu por aqui! Venha esse abraço brasileiro! Bom dia.

- O lirismo salta, guincha, saracoteia, verde, rubro, cinza também, chora, morde... Que bom! E dorme como criança pura, infantil.

(...)

E que estupidez essa de hierarquia entre os gêneros artísticos: Porquê agora um poema será mais nobre que uma crônica, e uma crítica menos importante que um romance? Aliás, hoje todos os gêneros se baralham! Bem baralhados. Tudo depende de acertar no bacará. Mas poemas, romances, anedotas, tragédias, crítica, crônica?... Coisa só.

(...)

E apesar de leviandades, ditos, paradoxos, tiveste a habilidade de fugir de Wilde. Que milagre. Tua petulância é nacionalista. Petulância nossa, brasileira, mulata, de falar *diffícil*. Não falas *diffícil*. Falas muitas vezes sem necessidade. A origem dos cacoetes vem da mesma mistura nossa, crê. E é delicioso vatapá. (ANDRADE, 1924, crônica IX).

O fato de Mário fazer referência a um livro de crônicas, expondo o conteúdo de uma carta, ou encenando esse seu lado epistolar tão promissor dentro de uma crônica, além de ser uma evidente metalinguagem, é um exercício formal que coloca em prática o que está sendo postulado. Assim, o texto rompe com a hierarquia de gêneros, consegue fazer

crítica literária e ainda debater a própria noção de crônica. Uma preocupação com a forma, principalmente com aquelas consideradas menores, pode estar como pano de fundo nesse projeto que transita entre as formas breves. Nesse primeiro momento, o escritor se posiciona diante das fronteiras preestabelecidas dos gêneros, e futuramente, como foi assinalado por Flores Jr., diante das possibilidades do conto como forma de expressão popular (FLORES Jr., 2015: 107-108).

No trecho citado notamos também a valorização de uma linguagem mais condizente com a coloquialidade brasileira. Esta é uma questão que permanece em toda a obra do escritor como parte de seu nacionalismo crítico. Em diversos momentos, Mário expõe seu projeto para uma língua nacional que possa representar a fala brasileira. Diferente do uso do português macarrônico, que é uma expressão constituída no universo jornalístico-literário para caricaturar o imigrante italiano, a transcrição da “fala brasileira” atende a um propósito mais amplo de revisão da língua nacional⁶⁹. Chama a atenção o fato da palavra “difícil” estar destacada no texto, seria o caso de verificar se o destaque é do próprio autor ou de algum redator da revista. Porém, vamos nos limitar a interpretar esta ocorrência como uma preocupação que atende a esse anseio de atualização da língua.

Na disposição gráfica das matérias na revista, observamos que a crônica IX está dividindo a página com um texto sobre o gênero musical norte-americano jazz, cujo título é “Jazz Band”. Podemos inferir que as referências ao estilo musical jazz que aparecem na argumentação da primeira parte desta crônica ocorrem devido a uma permeabilidade provocada pela espacialização da página do jornal. Vejamos como isso aparece:

(...)
 “E chove... Uma goteira fora,
 Como alguém que canta de mágoa
 Canta, monótona e sonora,
 A balada do pinga d’água.

Chovia quando foste embora.”

Sei que te embirras com o poema, porque o considero enorme obra prima... Considero. E “Na velha praça”? Alguns outros. Mas imagina um pianista que chegasse ao piano e durante uma hora tocasse o fá sustenido!

(...)
 Mas executada essa nota uma, duas, aceitemos ainda três vezes. Porém uma hora de fás sustenidos! Francamente (...) Pára isso!
 (...)

⁶⁹ Na época, os textos de Juó Bananére são conhecidos por um público leitor de jornal. Então, esse tipo de fala criada no meio jornalístico, carregada de humor e elaborada para atender a um tipo específico de leitor, familiarizado com o idioma italiano, passa a representar a figura desse estrangeiro, tão presente no imaginário popular e logo identificada como modelo do imigrante paulistano e novo cidadão.

O lirismo caía no papel manufaturado. Está bem. Isto se dá, sem prejuízo. Trazia a marca da fábrica (...) Leiamos a marca da fábrica. Diz: RIBEIRO COUTO & COMP. Ora!...

(...)

Mas aquele “& COMP.” significava a colaboração dos óculos, que nem eram verdes. Que aconteceu? As não-me-lembro-agora-quantas vibrações do fá sustentido. Este barulho de óculos e de fás... que jazz-band! Eras tu pelos, chego até lá, pelos quatro quintos. E mais os óculos (ANDRADE, 1924, crônica IX).

Pode ser mera casualidade, mas o fato é que os assuntos se misturam e Mário coloca o gênero musical em uma associação de coisas tidas como industrializadas e comerciais. A analogia ao gênero musical acompanha outras que Mário usa para delinear uma crítica aos textos do amigo, a saber, ele explica as deficiências de alguns versos pelo uso de “óculos” (metáfora para visões) que não estejam adequados, ou seja, o verso ignora a verossimilhança e se mantém por força de uma sinceridade que para Mário soa falsa (cabotina). Para o cronista, esse é o problema de algumas expressões artísticas, entram numa linha de produção em série para atender a um sistema de consumo acelerado pautado pelo ritmo da modernidade, de um modo que perdem a legitimidade.

Do poema citado nesse trecho, o cronista avalia a ideia contida no verso “A balada do pingo d’água”, quanto a sua força de verossimilhança. Para ele, essa representação da monotonia não se adequa ao lirismo expresso de uma composição musical. A forma não combina com o conteúdo. Seria o caso de buscar outra maneira de expressar sonoramente a mágoa do eu-lírico, e não esse lirismo que ele chama de “manufaturado”. Está clara a referência à cultura de massa que começa a pautar a produção de muitos artistas. Segundo Mário, produzir nessas condições limita a força de expressão artística porque padroniza o objeto tal qual um produto de fábrica. Por isso o uso da metáfora dos “óculos” coloridos, que consiste num aparelho que condiciona e ajusta as formas de se enxergar a realidade para uma cor só: num ponto de vista padronizado.

Além de fragmentos de outros gêneros, dos temas do jornal e das polêmicas estéticas da época, a crônica IX incorpora em sua forma a simultaneidade de acontecimentos da cidade moderna. O ritmo de São Paulo é representado pela encenação de um passeio da periferia (bairro da Lapa) ao centro. Conduzidos pelos olhares de Malazarte e do autor, que no momento estão fragilizados e doentes, percebemos uma cidade caótica, mobilizada pela construção de imóveis, repleta de automóveis da marca Ford e bastante ameaçadora para os transeuntes:

(...) A rua avança... Entra em Malazarte. Ele por ela. Baralhamento. O “Diário”!... O ouvido grita “O Diário”! bem dentro do cérebro. Zaaá... AAA...

Poeira. Também: com tanta construção! Horrosas, mas com uma grande qualidade: não chamam atenção. Harmonizam-se no ar baço. Todo modesto, indiferente... Familiar. Pode-se viver entre estas casas, sossegado. Que prefeitura! Mande irrigar as ruas! Por toda esta cáfila de mandões no olho-da-rua... Ao menos mandem irrigar as ruas! (...) Confeitaria Progresso. Veja só isto! O bonde passa incendiado, São fumaças, fumaças (...) Forde, sempre forde. Forde, forde... Farda. Parda. (Palavra feia) (...) Só a bala mesmo! Mas brasileiro não se revolta, qual o que! Somos carneiros (...) Só no Brasil mesmo! Operários. Mais casa em construção de certo (...) Pléque, pléque, pléque... A chinela vai batendo no crânio de Malazarte até virar a esquina. Parada de automóveis (...) Águia, burro, borboleta, cachorro na rua (...) Alargar todas as ruas de São Paulo. Derrubar. Arrasar tudo. Mas ar! ar! Aerófago. Barbarismo (...) (ANDRADE, 1924, crônica IX).

Nesse trecho final da crônica notamos uma escrita mais fragmentada e um esforço de representação de tudo o que o olhar atento dos passeadores pode captar na rua agitada. Por isso as imagens do entorno das personagens aparecem sobrepostas quase que de forma simultânea. Em alguns momentos, o texto ganha frases curtas, de uma só palavra, que nomeia os elementos que compõe o cenário urbano. Em outros, há o registro dos sons da cidade, que por sinal irritam a personagem Malazarte. A paisagem exterior se confunde com o que passa internamente nesses indivíduos, que estão doentes e com febre. Tanto que eles veem o bonde passar incendiado. Parece que não suportam esse ambiente caótico, tal como não suportam a febre. Na opinião dos interlocutores, a confusão que se apresenta na metrópole é fruto de uma péssima gestão pública. As ruas empoeiradas e cheias de carro (FORD) sintetizam esse caos. O nome da marca de carro vem grafado marcando a sua pronúncia em português, “forde”, que aparece reiteradamente no texto, passando a ideia de uma presença ostensiva de carros na cidade. A palavra sofre derivações – forde, farda, parda – fazendo menção à farda parda dos policiais, e, porque não, à repressão do governo sobre as mobilizações de trabalhadores. Há também uma menção a apatia dos brasileiros em todos os processos políticos. Esses comentários estão acompanhados de um irônico desejo de destruição da cidade tal qual ela se apresenta diante desses olhares aflitos.

Enfim, a crônica IX aponta procedimentos que se repetem nos outros relatos da série e evidencia a inter-relação da crônica com o universo do jornal no qual está inserida, tanto no conteúdo quanto na forma, assim como com o universo ficcional dos contos. Por isso, quando nos detemos na análise das narrativas de Belazarte, é imprescindível considerar a origem desse interlocutor, um debatedor na crônica, companheiro de Mário de Andrade e antagonista de Malazarte. Figura mais contida e temerosa diante das mudanças que

observa na metrópole, ouvinte paciente e atento, que guarda algumas histórias do subúrbio paulistano.

3.4. Os paroxismos da modernização: “Caim, caim e o resto” e “Piá não sofre? Sofre.”

Uma tragédia acomete uma família de dois irmãos e a mãe viúva, dona Maria, habitantes do bairro da Lapa. Os irmãos Aldo e Tino desejam a mesma mulher, Teresinha, descendente de italianos, futura esposa de Alfredo. No início, a mulher e os irmãos se cruzam em uma festa da igreja (quermesse), talvez tenham dividido uma dança. Na mesma festa, os irmãos se dão conta do mal estar e começam a nutrir um ódio e um sentimento de vingança mútuo. Passam de uma relação de cumplicidade para uma separação brusca, acompanhada de brigas violentas, até que chegam ao fratricídio. O irmão que resta, absolvido pela justiça por legítima defesa, tenta voltar à rotina, mas carrega o estigma de assassino, até que um dia é encontrado morto. A tragédia perpetua-se no casal Teresinha e Alfredo. Este é acusado de assassinar Aldo e a justiça acaba condenando-o à prisão. Assim, a história dos irmãos termina e começa a de Teresinha, tendo que lidar com todos os estigmas de uma mulher pobre, esposa de um presidiário, com dois filhos para criar.

Vemos traçado nos contos “Caim, caim e o resto” (1924) e “Piá não sofre? Sofre.” (1926) um ciclo de miséria que perpetua ao longo das gerações e entre as famílias. No primeiro relato, observamos uma análise mais distanciada e fria do conflito entre os irmãos desencadeado por ciúmes. No segundo, temos o relato do que aconteceu com a mulher que havia causado a discórdia na família de dona Maria. Nessa segunda história, o narrador se aproxima especialmente da personagem Paulino, filho do casal Alfredo e Teresinha e, pela perspectiva da criança, nos mostra a cidade que resta aos habitantes pobres da periferia. Nos interessa verificar os procedimentos que interligam as narrativas, porque são eles que mantêm a coerência interna dessa história única da miséria na metrópole. A voz triste de Belazarte dá o tom desses causos; não hesita em descrever cenas fortes de violência e em muitos momentos beira o sadismo. Mas quando se depara com a criança abandonada, o resto do estrago de Caim e caim, não deixa de apresentar contornos de sensibilidade.

O título do conto “Caim, caim e o resto”, faz referência ao primeiro fratricídio bíblico, Caim e Abel, filhos de Adão e Eva⁷⁰. A escolha de um dos nomes, justamente o irmão assassino (Caim), pode sugerir certo julgamento do narrador, ou apenas que não há inocentes na história do homem. Esta é uma ideia ambígua, porque o vínculo das personagens com esse plano bíblico também pode insinuar certa inocência desses sujeitos que se movem por instintos ainda muito primitivos. De todo modo, o uso dessa primeira tragédia familiar do livro do Gênesis faz um forte apelo ao imaginário popular, das tradições católicas, reforçando valores como o respeito à fraternidade⁷¹. Os irmãos Aldo e Tino desrespeitam tal preceito, agem com extrema agressividade porque não conseguem satisfazer seus desejos (de possuir a Teresinha), e conseqüentemente, têm um desfecho trágico. Nessa história, o narrador expõe sua moral cristã, exercendo um julgamento sobre as ações desses indivíduos que ignoram a irmandade e se movem por impulsos exclusivamente sexuais.

Retomando as características desse narrador oral originado nas crônicas, as exemplificações, metáforas e comparações sugerem o ritmo da fala de Belazarte. Esta não aparece em um monólogo, mas numa encenação de conversa, em estilo mais prosaico, sempre em diálogo com o narrador ouvinte e transcritor. Verificamos tais procedimentos na cena da briga entre os irmãos Aldo e Tino:

(...) De repente viraram-se um pro outro como para espiar onde que o mano olhava. Aldo fixou Tino. Tino não quis retirar primeiro os olhos. Olho que não pestaneja, cansa logo, fica ardendo que nem com areia e pega a relampear. Quatro fuzis, meu caro, quatro fuzis de raiva. Nem raiva, era ódio já. Aldo fez assim um jeito de muxoxo pro magricela do irmão, riu com desprezo. Tino arregalou o focinho como gato assanhado.

(...)

(ANDRADE, 1992: 47).

Essa cena relata o momento de tensão no qual os irmãos são tomados por um sentimento de ódio mútuo. No primeiro momento, ela se constrói pelas ações das personagens que se encaram e percebem que o despertar do desejo pela mesma pessoa os transforma em competidores, talvez inimigos. Em seguida, os narradores se detêm nos olhares das personagens, e nesse ponto, percebemos a encenação da conversa e o esforço de reelaboração na descrição do estado emocional dos irmãos por parte do narrador oral (Belazarte) – “Quatro fuzis, meu caro, quatro fuzis de raiva. Nem raiva, era ódio já”. Esse

⁷⁰ O conto “Caim, caim e o resto” encerra a série de crônicas e é identificado como um intermédio a elas.

⁷¹ Lembremos que Mário tem uma formação católica sólida e isso permeia seus valores e cosmovisões.

modo de fazer uma autocorreção do que foi dito aparece também quando as personagens estão separadas: “Aldo voltou pra casa com uma tristeza. Tino com outra que, você vai ver, era a mesma. Até se sentiram mais irmãos por um minuto. **Minuto e meio**” (ANDRADE, 1992: 49 [grifo meu]). Ao comparar uma personagem a um animal – “Tino arregalou o focinho como gato assanhado” - Belazarte ainda deixa evidente o seu despeito de classe.

Em quase todos os relatos de Belazarte observamos uma caracterização do mestiço pobre morador da periferia. Nesse conto, por exemplo, vemos uma descrição dos irmãos descendentes de italiano bastante estereotipada. Vejamos algumas passagens:

E dantes tão irmãos um do outro!... Aldo até protegia Tino que era enfezado, cor escura. Herdara o brasileiro do pai, aquela cor caínha que não dava nada de si e uns musculinhos que nem o trabalho vivo de pedreiro consertava. Quando tirava fora a camisa para se lavar no sábado, qual! mesmo de camisa e paletó, as espáduas pousavam sobre o dorso curvo como duas asas fechadas. (...) Cantava com voz fraca muito bonita, principalmente a *Mamma mia* num napolitano duvidoso de bairro da Lapa (...)

[Aldo] Era bem forte puxara mais a mãe que o pai. Só que a gordura materna se transformava em músculos no corpo vermelho dele. Pois então, percebendo que os outros abusavam do Tino, não deixava mais que o irmão se empregasse isolado, estavam sempre juntos na construção da mesma casa. Ganhavam bem (...)

- Vamos no jogo domingo, Tino?

- Não vale a pena, o Palestra vai perder. Bianco não joga.

(...)

Isso mesmo quando não estavam com algum companheiro que era fachista e anticlerical porque lera no *Fanfulha* (...) (ANDRADE, 1992: 48-49).

Os irmãos são pedreiros, torcem para o time de futebol Palestra Itália e leem o jornal da comunidade italiana, *Fanfulha*. O narrador os diferencia quanto às características herdadas dos pais, um com traços da mãe (italiana) e outro com traços do pai (brasileiro). São diferentes quanto à cor de pele e ao fenótipo, Tino é franzino e tem a cor escura e Aldo é forte e tem a pele avermelhada. Essa caracterização dos mestiços, habitantes do bairro da Lapa, reforça os estereótipos ligados aos imigrantes, bem como o olhar distante do narrador. Especialmente nesse conto, as opiniões de Belazarte são bastante ambíguas, numa mistura de deboche e ironia. Notamos, por exemplo, que diante de uma situação precária de vida, ele enxerga um estado quase de pureza – “Naquela casinha do bairro da Lapa a vida era de paraíso (...) Si a Lina fosse viva... que bonita!... Felizmente os filhos a consolavam. Lhe entregavam todo o dinheiro ganho. Gente pobre e assim é raro” (ANDRADE, 1992: 48). Vemos que ele não deixa de expressar seus preconceitos ao questionar a honestidade da gente pobre. Em outro trecho, o narrador também reitera sua

moral cristã ao julgar as ações das personagens: “Agora que estavam maus filhos, maus irmãos, enfim maus homens, davam pra ir na missa” (ANDRADE, 1992: 49).

Para evidenciar em que medida esse narrador é debochado, vamos nos deter na passagem do conto que relata uma cena de extrema violência, na qual Aldo e Tino se enfrentam em uma luta cruel. O episódio é narrado sem nenhum pudor:

Tino desesperado buscava com as mãos alargar aquele nó, sufocava. Encontrou no caminho a mão do outro e uma coisa pendente, meia solta, molhada, agarrou. E num esforço de última vida, puxou pra ver se abria a tenaz que o enforcava. Dona Maria não conseguia separar ninguém. Tino puxou, que eu disse, e de repente a mão dele sem mais resistência riscou um semicírculo no ar. Foi bater no chão aberta ensanguentada, atirando pra longe o dedo arrancado de Aldo.

- Morde agora!

Tino se inteirando. **Abriu com os dentes uma risada lateral, até corara um pouco.** Dona Maria chegava só ao portãozinho gritando (...)

Entrava. Saía. **Às vezes dava umas viravoltas, até parecia que estava dançando...** Balancez, tour, era horrível (ANDRADE, 1992: 50-51, grifos meus).

Destacamos duas frases desse trecho que relata o crime grotesco, no qual um dos irmãos acaba morto. Na primeira, vemos o filho prestes a morrer sorrir macabramente e na segunda, o desespero da mãe, visto com descabido sadismo e humor inadequado. A violência nesse caso não impede que o narrador faça comentários do tipo: “Fecharam a portinhola e a sereia cantou numa fermata de *Addio* rumo da correição”; “Pra que vale um dedo perdido?”; “(...) a medicina do advogadinho salvou o réu (...)” (ANDRADE, 1992: 51). Após o fratricídio, o irmão sobrevivente (Aldo) vai a julgamento e é absolvido porque, segundo o narrador, foi caso “de legítima defesa complicada com perturbação de sentidos” (ANDRADE, 1992: 51). Embora essa maneira de relatar os acontecimentos pareça bastante sádica, momento em que Belazarte se mostra mais distante das personagens, também podemos notar um olhar que percebe as desigualdades sociais, como a violência policial no tratamento com a gente pobre. A mãe que havia acabado de perder um filho e via o outro ser preso é tratada com brutalidade: “Esses soldados da Polícia são assim mesmo, gente mais ordinária que há! Ûa mãe... compreende-se que tivesse atos inconscientes! pois tivessem paciência com ela! Que paciência nem mané paciência! em vez, davam cada empurrão na pobre...” (ANDRADE, 1992: 51).

O tom de deboche do narrador funciona bem para expor as contradições da justiça, que nesse caso absolve um assassino pego em flagrante (Aldo) e condena a vítima de uma emboscada (Alfredo). Sabe-se que Aldo trama uma emboscada para assassinar Alfredo,

como se quisesse vingar a morte do irmão matando o esposo de Teresinha; seu plano não dá certo e ele acaba sendo morto pelo outro. Toda a gente, a polícia – “(...) você sabe, às vezes é feliz.” – e a justiça condenam Alfredo a cumprir pena em regime prisional, mesmo tendo praticado o crime por legítima defesa: mas “o criminoso estava com todos os dedos” (ANDRADE, 1992: 52). Percebemos que Belazarte não esboça nenhuma compaixão para com esses infelizes moradores do bairro da Lapa, mas nem por isso deixa de apontar as mazelas de um injusto sistema judiciário, que deixa uma família recém formada sem a figura provedora do pai. Como essa família desamparada vai lidar com as dificuldades agravadas pela injustiça será tema do conto “Piá não sofre? Sofre”. Por enquanto, sabemos apenas que Teresinha fica “com as duas crianças ali, chorosa...” (ANDRADE, 1992: 52).

Estas famílias que aparecem nos relatos de Belazarte poderiam retratar bem a vida das comunidades de moradores que se formavam nos bairros operários de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, cujo perfil era: pai ausente, filhos mortos ainda na infância por falta de assistência médica e origem estrangeira⁷². Essa parte da cidade, o bairro da Lapa, onde se desenrolam esses dramas familiares, é descrita com ruas ainda de terra e casas afastadas umas das outras; ali, a urbanização é vista pelos habitantes com muita cautela, talvez porque os avanços ainda estejam chegando e de forma muito tardia. Tanto que as presenças da fábrica e do bonde recortam a paisagem de um jeito intimidador:

Mas no geral os manos passavam os descansos junto da mãe. No verão iam pra porta, aquelas noites mansas, imensas da Lapa... Plão, tlão, tralharão, tão, plão, plãorrrrr... bonde passava. E o silêncio. A casa ficava um pouco apartada sem vizinhos paredes meias. Na frente do outro lado da rua era o muro da fábrica, tal-e-qual uma cinta de couro separando a terra da noite esbranquiçada pela neblina. Chaminés. A cinquenta metros outras casas. O cachorro latia, uau, uau, uau... uau... (ANDRADE, 1992:48).

Nesse trecho percebemos como o narrador constrói uma tensão entre o ritmo de vida pré-industrial dessas famílias que habitam o bairro e a dinâmica imposta pelo trabalho

⁷² Sobre a mortalidade infantil em São Paulo, no final do século XIX, Morse diz: “De 4561 mortes em 1892 (excluindo 280 natimortos), 2443 foram de crianças de menos de oito anos, e 170 de crianças entre oito e quinze anos” (MORSE, 1970: 247). Morse ainda aponta outros desajustes sócio estruturais na cidade: “As linhas de transporte não foram planejadas visando as principais configurações de locomoção dos operários entre o lar e o trabalho” (p. 296). “Uma mensagem presidencial de 1925 declarava que a “carestia de habitação higiênica... cada vez mais se agrava” (...) “Em 1940, 40% a 60% dos moradores da cidade estavam em condições abaixo do normal. Um *survey* de 261 cortiços revelou que apenas 43% de seus moradores gozavam boa saúde” (p. 297).

fabril. O silêncio quase rural é interrompido pelo ruído dos bondes; a noite imensa está esbranquiçada pela fumaça das chaminés; as casas estão isoladas pelo muro da fábrica e o latido do cão encerra essa atmosfera sombria, prenunciando um novo tempo.

O tom de deboche se mantém no outro relato que retoma a história dos irmãos, o conto “Piá não Sofre? Sofre.”, dando continuidade ao causo que termina com o assassinato de Aldo e a prisão de Alfredo: “Você inda está lembrado da Teresinha? aquela uma que assassinou dois homens por tabela, os manos Aldo e Tino, e ficou com dois filhos quando o marido foi pra correição?...” (ANDRADE, 1992: 85). Agora o narrador trata do drama vivido por Teresinha, sem o companheiro e com dois filhos e a mãe para sustentar: “Parece que o sacrifício do marido tirou o mau-olhado que ela tinha: foi desinfeliz como nenhuma, porém ninguém mais assassinou por causa dela, ninguém mais penou” (ANDRADE, 1992: 85). Mas as mortes continuam a sondar as histórias, chegando até às crianças. Vamos observar que nesse conto Belazarte se mostra menos sádico e seco à medida que tenta se aproximar da perspectiva de um dos filhos de Teresinha, o Paulino:

Era de-tarde, e os operários passavam naquela porção de bondes... enfim divertia um bocado pelo menos os olhos ramelosos. Paulino foi sentar no portão da frente. A noite caía agitando vida. Um ventinho poento de abril vinha botar a mão na cara da gente, delicado. O sol se agarrando na crista longe da várzea, manchava de vermelho e verde o espaço fatigado. Os grupos de operários passando, ficavam quase negros contra a luz. Tudo estava muito claro e preto, incompreensível. Os monstros corriam escuros, como moços dependurados nos estribos, badalando uma polvadeira vermelha na calçada. Gente, mais monstros e os cavalões nas bonitas carroças. (ANDRADE, 1992: 95).

O ambiente não está idealizado e nem a personagem aparece ridicularizada, como no conto anterior. Belazarte dá atenção ao filho mais novo de Teresinha, que também não escapa do destino trágico do pobre. Temos apontado, quanto à estrutura dos contos, que os relatos são transmitidos via oral para um narrador inominado que o transcreve tal qual lhe foi narrado. Podemos atribuir a história a Belazarte, mas devemos levar em conta esse jogo de vozes no texto que estabelece pelo menos duas instâncias enunciativas. No trecho citado anteriormente, se torna ainda mais complexo definir qual o ponto de vista, pois a imagem dos trabalhadores nos bondes no fim do expediente é apreendida pela percepção da personagem, a criança de “olhos ramelosos”. A descrição se inicia como uma lente distante enfocando o piá sentado no portão, faz um registro da paisagem e de repente se aproxima do olhar do menino abandonado, que compreende pouco o que vê. Segundo o seu raciocínio infantil, as silhuetas dos operários se parecem a monstros.

A visão pessimista do narrador alcança seu auge nesse relato, porque trata com sobriedade a situação da criança. A figura de Paulino afasta-se dos estereótipos dos italianos presentes no conto anterior. Sentimos alguma empatia por parte de Belazarte e uma crítica mais voltada ao contexto social. Vejamos o seguinte trecho:

Paulino sobrava naquela casa.

E sobrava tanto mais, que o esperto do maninho mais velho quando viu que tudo ia mesmo por água abaixo, teve um anjo-da-guarda caridoso que depositou na língua do felizardo o micróbio do tifo. Micróbio foi para barriguinha dele, agarrou tendo filho e mais filho a milhões por hora, e nem passaram duas noites, **havia lá por dentro um footing tal da microbiada marchadeira, que o asfaltinho das tripas se gastou**. E o desbatizado foi pro limbo dos pagãos sem culpa. Sobrou Paulino (ANDRADE, 1992: 86 grifo meu).

Nas frases destacadas, vemos uma metáfora comparando o desgaste do corpo da criança pela doença com à erosão causada no asfalto por pés de micróbios que se movem como automóveis numa autopista. Podemos interpretar essa imagem como uma consequência de um progresso acelerado e doentio que assola o ser humano muito precocemente, ainda na infância. A ironia do narrador é capaz de revelar os contrastes desse progresso. A morte tão precoce é vista como solução, quer dizer, é uma maneira de fugir do padecimento que a vida miserável reserva a esses cidadãos. Aqueles que sobrevivem às penúrias e permanecem vivos não tiveram a sorte de ter um anjo da guarda caridoso que lhes livrasse de tanta dor e sofrimento. Com extremo pessimismo, Belazarte exprime as condições de vida desses filhos de imigrantes pobres, da periferia de São Paulo. Vejamos outro trecho:

Teresinha acordava da fadiga com a mãozinha do filho batendo na cara dela. Ficava desesperada de raiva. Atirava a mão no escuro, acertasse onde acertasse, nos olhos na boca-do-estômago, pláa!... Paulino rolava longe com uma vontade legítima de botar a boca no mundo. Porém o corpo lembrava duma feita em que a choradeira fizera o salto do tamanco vir parar mesmo na boca dele, perdia o gosto de berrar. Ficava choramingando tão manso que até embalava o sono da Teresinha. Pequeninho, redondo, encolhido, talqualmente tatuzinho de jardim (ANDRADE, 1992: 87).

A aproximação do narrador à perspectiva da personagem Paulino pode ser considerada o ponto alto da narrativa e a responsável pela mudança de tom, que, conseqüentemente, cria a representação mais impactante da periferia da cidade moderna. Nesse trecho vemos como a memória da criança é constituída a partir dos traumas que um ambiente violento proporciona. Insensibilizada com tanto sofrimento, Teresinha

desconta as amarguras no filho que ainda está vivo e na mãe que está quase morta – “Espantava as baratas e se aninhava no calor ilusório dos ossos da avó” (ANDRADE, 1992: 87). As lembranças de Paulino são gravadas pela dor no corpo – “Porém o corpo lembrava duma feita em que a choradeira fizera o salto do tamanco vir parar mesmo na boca dele”.

Nesse relato, Belazarte consegue manter-se distanciado (meio debochado até) apenas quando descreve os lares que acolhem Paulino. A casa da mãe é descrita com menosprezo: “Podia-se chamar de casa aquilo! Era um rancho de tropeiro onde ninguém não mora, de tão sujo (...) No assoalho havia mais um colchão, morado pelas baratas que de-noite dançavam na cara da velha, o torê natural dos bichinhos desta vida” (ANDRADE, 1992: 85). Em outra passagem:

Cama... A cama grande ela vendeu quando estive uma vez com a corda na garganta por causa do médico pedindo aquilo ou vinte bagarotes pela cura do pé arruinado. Deu os vinte vendendo a cama. Cortou o colchão pelo meio e botou a metade sobre aqueles três caixões. Essa era a cama. (ANDRADE, 1992: 87).

Nesse trecho vemos os serviços médicos corrompidos pela exploração da pobreza. A falta de ética e abuso do médico não passam despercebida. Essa figura também é mencionada no conto dos irmãos, lá é conhecida por sua falsa benevolência, sendo quase inacessível pelo alto custo dos serviços. Esta ideia sugerida nos relatos, explorada de forma sutil, insinua uma relação desigual entre a classe médica e a gente pobre. O tempo todo o narrador coloca a personagem Teresinha em uma situação na qual, para sobreviver, fica muito perto da imoralidade ou da prostituição. A forma como ele a caracteriza, de maneira muito sexualizada, contribui para que se torne justificável um desfecho desse tipo. Vejamos como o narrador descreve Teresinha:

(...) Sentada, vibrando com a sensualidade matinal que bota a gente louco de vontade, a Teresinha quase se arrebatava, apertando os braços contra a peitaria, o ventre e tudo, forçando tanto uma perna contra a outra que sentia uma dor nos rins. Nascia nela esse ódio impaciente e sem destino, que vem da muita virtude conservada a custo de muita miséria, virtude que ela mesma estava certa, mais dia menos dia tinha de se acabar (ANDRADE, 1992: 87).

Paulino é levado a outra casa, pela avó paterna que o retira da mãe quando descobre que Teresinha está se envolvendo com outro homem, o carroceiro Fernandez. Vejamos como o narrador descreve essa segunda casa:

Esta era uma casa de verdade. Entrava-se no jardimzinho com flor que até dava vontade de arrancar as sempre-vivas todas, e, subida a escadinha, havia uma sala com dois retratos grandes na parede. Um homem e uma mulher que era a velha. Cadeiras, uma cadeira grande cabendo muita gente nela. Na mesinha do meio um vaso com uma flor cor-de-rosa que nunca murchou. E aquelas toalhinhas brancas nas cadeiras e na mesa, que devia distrair a gente cortando tantas bolotinhas... (ANDRADE, 1992: 91).

Comparando as duas casas, percebemos uma mudança de opinião do narrador pautada por alguns elementos, como o jardim com flores, o maior número de cômodos, os móveis e as decorações, dos quais ele se serve para distinguir uma moradia precária de um lar verdadeiro. Esses itens dão à casa um aspecto mais parecido ao padrão de moradia aceito por Belazarte. Porém, mais interessante que discutir essa visão preconceituosa sobre as moradias precárias da periferia, é observar o que a mudança de ambiente provoca na personagem. Na casa da mãe, Paulino sofria com a falta de afeto, a fome, a violência física e o abandono. Depois, apesar de ter havido um instante de carinho, despendido pela avó paterna, que lhe dá uma dimensão do que poderia ser um acolhimento, ideia até aquele momento desconhecida, ele não se livra de estado de abandono e sofrimento. Na nova casa, Paulino ainda padece com uma doença e é despejado da casa, indo morar no quintal:

E a vida mudou de misérias pra Paulino, mas continuou a sempre miserável. Bóia melhorou muito e não faltava mais, porém Paulino estava sendo perseguido pelos vícios do matinho. Nunca mais a mulatona teve daqueles assomos de ternura do primeiro dia, era uma dessas cujo mecanismo de vida não difere muito do cumprimento do dever (...) ficara muito em Paulino a saudade dos beijos...(ANDRADE, 1992: 93).

A falta de comida fizera a criança saciar a fome com a terra dos quintais das casas por onde passou, o que a deixa doente e desnutrida. Na casa nova, ele continua acumulando experiências traumáticas de violência. Cabe observar como o narrador se aproxima do ponto de vista de Paulino:

A invenção de Paulino não podia juntar mais terrores. E o engraçado é que o terror pela primeira vez despertou mais a inteligência dele. O conceito de futuro que fazia pouco atingira até o dia seguinte, se alongou, se alongou até demais, e Paulino percebeu que entre raivas e maus-tratos havia de passar agora o dia seguinte inteiro e o outro dia seguinte e outro e nunca mais haviam de parar os dias seguinte assim. É lógico: sem ter a soma dos números, mais de três mil anos de dias seguintes sofridos, se juntaram no susto do piá (ANDRADE, 1992: 92).

O narrador compara Paulino ao mundo que quer representar: “ele também passava feito o mundo: magro escuro terroso, cada vez se aniquilando mais” (ANDRADE, 1992:

93). A criança que vive a rejeição e o abandono, tem a “inteligência” despertada pelo terror. E a projeção de futuro que precocemente se vê forçada a fazer carrega suas experiências de violência. Partindo de uma tragédia do universo dos adultos pobres da periferia, atento para o que restou das mazelas desses homens condenados à infelicidade, se aproximando de uma criança abandonada pela mãe, desabrigada e doente, Belazarte retrata a miséria que se perpetua na periferia da cidade moderna.

Nessas histórias conectadas que analisamos, “Caim, caim e o resto” e “Piá não sofre? Sofre.”, notamos certo aprofundamento na forma de narrar, dado o intervalo de composição entre os textos, dois anos. O primeiro ainda está imerso na contingência do universo do jornal, atendendo, talvez, a outras exigências, não necessariamente estéticas, como prazos de entrega, respeitando a sequência de publicações da revista, e outros motivos. Tanto que Flores Jr. considera o conto “Caim, caim e o resto” esteticamente inferior aos outros. Nas suas palavras:

(...) talvez “Caim, caim e o Resto” seja o menos consistente, com consequências extremadas, que reduzem o impacto no leitor, na medida em que comprometem a verossimilhança, além de tender a certa repetição, na medida em que os assuntos e desdobramentos que movimentam a história encontram paralelos mais consistentes em outras narrativas de Belazarte. É o conto que mais se aproxima da crônica e do interesse meramente circunstancial (FLORES Jr., 2015: 143).

Uma personagem - doutor Cerquinho - referida no início do conto dos irmãos, aparece em outro relato, “Jaburu Malandro” (1924): “Vieram os irmãos Garcias, de casaca, e o doutor Cerquinho tão conhecido, médico do bairro. – Olha o doutor Cerquinho! – O doutor Cerquinho!... Homem tão bom, consultas a três milréis... Quando não podia pagar, não fazia mal, ficava pra outra vez” (ANDRADE, 1992: 34)⁷³. Nesse trecho vemos uma caracterização da personagem médica tomada de textos publicitários, que eram publicados em revistas e jornais, como os anúncios de serviços médicos. Curiosamente, essa personagem não faz parte da trama de nenhuma história do conjunto de contos, porém, a referência a ela (em dois relatos), sugere o tom de conversa originário das crônicas, mostrando que a ficção divide espaço com os assuntos que Belazarte trata nos bastidores dos debates com Mário e Malazarte. De um modo que esses causos do subúrbio incorporam personagens que podem não participar do enredo principal das histórias, ao ponto de serem abandonados. Eles estariam ali justamente para marcar digressões e

⁷³ O tom irônico se referindo à posição social de doutor também aparece no final da crônica “O diabo”, publicada no *Diário Nacional*, em 1931, e incluída em **Os filhos da Candinha**.

desvios típicos de uma conversa entre amigos, o que também não deixa de ser um traço da oralidade presente nos textos.

Indo mais a fundo nessa questão da relação conto e crônica, cotejamos duas versões de “Caim, caim e o resto”, uma da revista e outra publicada em livro; e destacamos as partes que foram suprimidas de uma versão para a outra. Vejamos um trecho da primeira, publicada na revista *América Brasileira*, em 1924:

(...) **Em S. Paulo, pedreiro tem sempre trabalho. Tanto bangaló a construir por aí!... Olhem: só este ano dizem que batemos o recorde de construção da América do Norte. Já é alguma coisa!...**

(...) O defunto marido, foi uma pena morrer tão cedo! **não lhe dava mais leite para ganhar os bons dinheiros de ama. Mas não faz mal! Lavando também se ganha.**

(...) de vez em quando uma entrada no Recreio ou no Carlos Gomes recentemente inaugurado, **nos dias de Francesca Bertini, ou de William Farnum.**

(...) Quando a reza acabou ficaram ali no adro da igreja meia construída; cada um de seu lado, naturalmente. Aldo à esquerda da porta. Tino à direita. **Mas isso não tem nada com o caso; é preciso andar depressa, que ainda tem muita coisa pra contar.**

(...) Afinal todos na **fábrica** acabaram por se esquecer do passado, e Aldo encontrou simpatias. Camaradagens até. Não, camaradagem não, porque não dava mais que duas palavras para cada um. Mas muitos operários simpatizavam com ele. **E serviçal** (CRÔNICA X).

Levando em conta o fato de ser a primeira versão publicada desse conto, notamos um texto ainda muito influenciado pelo contexto jornalístico, principalmente nos trechos destacados, nos quais encontramos traços característicos de notícias de jornal. Neles vemos que Belazarte inclui comentários sobre a cidade, particularmente sobre a profissão de pedreiro e sua relação com o *boom* imobiliário, na década de 1920. A informação típica de um comentário de crônicas provavelmente é oriunda das reportagens veiculadas pelos jornais. Essa apropriação de um dado circunstancial faz com que o conto fique preso às referências presentes na atualidade. Assim como as alusões feitas aos filmes norte-americanos de grande sucesso na época.

Outro dado que nos chama a atenção é o emprego da palavra “fábrica”, acompanhada no mesmo parágrafo pela palavra “serviçal”. Como se sabe, a personagem exercia a profissão de pedreiro, tanto que na versão em livro, o autor substituiu fábrica por obra. De todo modo, esses deslizos, o emprego na fábrica e o uso do termo “serviçal” ao invés de “empregado”, sugerem uma crítica às relações de trabalho fabril e mostra que num primeiro momento a ficção também aponta para uma condição de subserviência dos trabalhadores. Mais tarde, quando o texto é reelaborado para compor o livro de contos, o

autor elimina esses trechos que apresentam informações mais pertinentes para a crônica e que poderiam apenas ser sugeridas no universo da ficção.

3.5. Um subúrbio abandonado

O enfoque dado aos contos anteriores nos serviu para observar as marcas que aproximam conto e crônica. Vimos que Mário se mantém fiel ao projeto estabelecido ao longo da série de crônicas, fazendo apenas algumas correções nas versões preparadas para serem publicadas em livro que, basicamente, suprimem informações no texto que poderiam estar presas a algum acontecimento específico. Cabe agora apontar, de um modo geral, as imagens da periferia de São Paulo que encontramos nos contos. Apesar das histórias se passarem nos bairros operários, bairro da Lapa e do Brás, as ações das personagens remetem a um modo de vida pré-industrial, com resquícios de uma relação quase escravocrata. Por exemplo, a menina Rosa, do conto “O besouro e a rosa” é uma “criadinha” das tias: “Rosa acompanhava **as patroas**” (ANDRADE, 1992: 21 grifo meu), vive presa ao trabalho doméstico que se assemelha muito a uma relação de servidão.

A perspectiva de Belazarte resume a vida dos habitantes desses bairros ao trabalho que oscila entre relações patriarcais, escravocratas e, com a emergente industrialização, fabril, e ao casamento que para essa “gente pobre” não oferece nenhum prestígio ou ascensão social, pelo contrário, mostra que os valores burgueses não trazem nenhum benefício para esses sujeitos sociais excluídos dos avanços da modernização. Em nenhuma história os matrimônios são bem sucedidos. As mulheres “Casavam e o destino se cumpria. De chiques e aladas, viravam mães anuais; filho na barriga, filho no peitume, filho agarrado na perna” e os “trabalhadores o que queriam era mãe pros oito a doze filhos do destino (ANDRADE, “Jaburo malandro”, 1992: 32). Destino esse que Belazarte vê condenado ao sofrimento e à miséria.

Há momentos em que o narrador nota os desmazelos da gestão pública com relação à periferia e mostra as diferenças entre o centro modernizado e o subúrbio abandonado: “Não vê que Prefeitura se lembra de vir calçar estas ruas! é só asfalto pras ruas vizinhas dos Campos Elísios... Gente pobre que engula poeira dia inteirinho!” (ANDRADE, 1992: 38). A situação de completo abandono é reiterada nos destinos das personagens, que fatalmente sofrem com a exclusão e a rejeição em qualquer tentativa de incorporação à dinâmica da cidade.

4. Considerações finais

A comparação entre as cidades de Buenos Aires e de São Paulo através das impressões dos escritores Mário de Andrade e Roberto Arlt, sugerida em um ensaio de Richard Morse, nos levou a analisar o funcionamento das diferentes enunciações quando seus textos transitaram entre o conto e a crônica na representação que fizeram da metrópole, nos anos 1920 e 1930. Por isso foi fundamental observar como figuram as vozes narrativas em cada contexto literário. A própria forma da crônica que nesse período estava sendo incorporada nos discursos da imprensa industrial passava por mudanças que implicavam na expansão de seus limites, indo além de um testemunho da atualidade. Ao mesmo tempo, esse exercício de incorporação do cotidiano levou elementos presentes na materialidade do jornal para a ficção, que também encontrava nos diários um lugar de resistência e um meio pelo qual podia atualizar-se e somar-se às novas expressões artísticas, como o cinema.

As formas breves estudadas aqui, vinculadas ao jornalismo industrial, podem ser um refúgio para a ficção diante da impossibilidade de uma representação objetiva da realidade que o romance realista pretendeu por muito tempo. Sobre isso Adorno diz: “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema” (ADORNO, 2003: 56). Os aspectos que caracterizam o conto e a crônica, como concisão, brevidade, simultaneidade e polifonia e o lugar que ocupam, sendo mais uma instância discursiva na imprensa moderna, puderam reintegrar a literatura na “identidade da experiência” (Ibid.) da qual fala Adorno. A retórica do novo jornalismo possibilita que o texto participe do debate com o leitor justamente porque elimina a “distância estética” que o romance antes estabelecia, cuja narração era pautada na contemplação dos objetos. Noutras palavras: “Agora ela (a distância estética) varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (Ibid., p. 61). Na crônica número III de Malazarte, Mário diz: “A Musa Cinemática realiza a plástica da vida real com muito mais aproximação que suas irmãs mais velhas”. Pudemos verificar nos textos de Mário relatos que se constroem por meio de conversas entre um narrador ouvinte e transcritor e outro oral e testemunha das histórias. Também vimos na narrativa de Arlt uma cena vivenciada pelo cronista ser abarcada de diferentes maneiras, quando transitou entre a crônica e o conto, deslocando os pontos de vista tal qual uma câmera de cinema.

Buenos Aires é vista através de um leitor dos materiais de divulgação tecnológica, de tendências da moda e consumidor de filmes estrangeiros. Atento aos assuntos em voga, nas crônicas, Arlt discute comportamentos sociais, investiga crimes e assassinatos, denuncia os descasos do poder público e principalmente critica os valores burgueses de uma classe média em ascensão. Mas é nos contos que o autor expande esse imaginário moderno que as revistas e os jornais traziam para o tema diário. Todo o material corrente na comunicação social lhe serve de parâmetro para projetar o futuro da cidade. Vimos no conto “La luna roja” que esse futuro pode ser apocalíptico e os avanços da modernização transformam o espaço urbano num cenário caótico e inóspito para a humanidade.

Diferente de Arlt, Mário tem um olhar sobre a cidade de São Paulo preso à consciência ambígua de Belazarte, uma personagem criada pelo autor para participar de conversas (debates) numa série de crônicas. Esse narrador conhecedor de algumas histórias do subúrbio paulistano se esforça para se aproximar de dramas familiares, de mulheres e crianças abandonadas e de trabalhadores excluídos dos avanços que a modernização poderia oferecer. Porém, essa tentativa de contato com uma realidade distante e estranha termina revelando a sua consciência pequeno burguesa, repleta de preconceitos. Vimos que através de uma avaliação moral, os narradores dos contos de Belazarte punem os indivíduos, seja pela inocência ou pelo excesso de confiança. Por exemplo, para eles a mulher e o pobre têm seu lugar definido socialmente, a transgressão desse papel pode resultar em fatalidades e “um final infeliz”. Contudo, há momentos, como na história de “Piá não sofre? Sofre”, em que o narrador consegue relevar esses limites de classe e dirigir a sua crítica ao contexto social.

O diferencial desse estudo foi a inclusão de algumas crônicas dos autores no conjunto de textos literários, nesse caso, de um livro de contos. As crônicas publicadas na imprensa normalmente são deixadas de lado pela crítica devido a uma valorização apenas do projeto literário consolidado em formatos tradicionalmente reconhecidos, como as antologias de contos e romances. Nosso estudo dedicou atenção inclusive ao ofício na imprensa desses escritores. Como cronista do tabloide *El Mundo* Arlt experimenta a mistura de enunciações e transforma as suas crônicas em micro relatos. Por sua vez, Mário delinea o universo do subúrbio de São Paulo partindo de uma consciência criada para ser um alter ego seu nas *Crônicas de Malazarte*. Esses textos jornalísticos são peças constituintes do imaginário da ficção. Puderam elaborar modos de representação da cidade moderna alinhados com a matéria cotidiana. O tratamento do presente urbano definiu boa parte da literatura de vanguarda latino-americana.

5. Bibliografia Sumária

ADORNO, Theodor W., **Notas de Literatura I**, tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

AIRA, César. **ARLT**, en: **Paradoxa 7**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

ANDERSON, Perry. **Modernidade e Revolução**. Tradução: Maria Lúcia Montes. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº. 14, pp. 2-15, fev. 1986.

ASSUNÇÃO, R. **Arte e experiência urbana em César Vallejo. Paris-Moscou 1923-1938**. Campo Grande: UFMS, 2000.

-----, **Mario de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade**. Campo Grande: Editora UFMS, 2004.

AVELLANEDA, Andrés. “Clase media y lectura: La construcción de los sentidos”. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/clase-media-y-lectura-la-construccion-de-los-sentidos>>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

BATELLA GOTLIB, Nadia. **Teoria do conto**. São Paulo: Atica, 1985.

BATISTA, Marta Rosetti; LIMA, Yone de & LOPEZ, Telê P. Ancona. **Brasil: I. o tempo modernista – 1917/29**. Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III. **Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luis. **El tamaño de mi esperanza**. Seix Barral, Barcelona, 1994.

BURGUER, P. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1987.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CETRÁNGOLO, Antonio. **Treinta años cuidando tuberculosos**. Buenos Aires, Editorial Hachette, 1945.

CHEJFEC, Sergio... [et. al.]. **Idea crónica: literatura de no ficción ibero-americana**; compilado por María Sonia Cristoff – 1ª. ed. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Buenos Aires: Fundación Typa, 2006.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São paulo: Martins Fontes, 1988

CORNEJO-POLAR, Antonio, **Escribir en el aire, Ensayo sobre la heterogeneidad sócio-cultural en las literaturas andinas**. CELACP – Latinoamericana Editores, xx, 2003.

- CORREAS, Carlos. **Roberto Arlt, literato**. Buenos Aires, Atuel, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronopio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CUNHA, Roseli Barros, “La angústia como ancla de los habitantes de la ciudad moderna: estudio de *Contos de Belazarte* y *El Jorobadito*”, artigo número 38 da revista eletrônica Hispanista, 2013.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 6ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.
- FLORES Jr., Wilson José. **Modernização pelo Averso: Impasses da Representação Literária em *Os Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- FRENKEL, Eleonora. **Roberto Arlt & Goya: Crônicas e gravuras à água-forte**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. Ed. 6. Reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GARCÍA, Carlos e REICHARDT, Dieter. **Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: Bibliografía y antología crítica**. Vervuert-Iberoamericana, 2004.
- GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: la identidad deteriorada**. 5. ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.
- GRAMUGLIO, María Teresa e JITRIK, Noé (orgs). **El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina**. Vol. 6. Buenos Aires: Emecé editores, 2002.
- HEFFES, Gisela. **Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana**. 1ª ed. – Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- HERRERA, Bernal. **Arlt, Borges y cia. : narrativa rioplatense de vanguardia**. San José, C.R. : Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.
- JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista**. Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- LANCELOTTI, Mario. **De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento**. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: **La production de l'espace**. 4ª ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Uma biografia de Mário de Andrade**, centro cultural São Paulo, 1992.

_____. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARQUES, Aline Nogueira. “Uma edição fidedigna à luz de um manuscrito: *Os contos de Belazarte*”. Revista eletrônica *Marioscriptor*, 9º Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética – APCG, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, de 22 a 24 de outubro de 2008.

MASOTTA, Oscar. **Sexo y traición en Roberto Arlt**. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.

MORA, Gabriela. **En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica**. Madrid: Ed. José Porrúa Toranzas, 1985

MORAES BELUZZO, A. M. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial/ UNESP, 1990.

MORSE, Richard M.. **Formação histórica de São Paulo: da comunidade à metrópole**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

MORSE, Richard M. e HARDOY, Jorge Henrique, **Cultura urbana latino-americana**, Buenos Aires, 1985.

OLMOS, Ana Cecilia. **Por que ler Borges**. São Paulo: Globo, 2008.

OSORIO, N. “Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano”. **Revista Iberoamericana**, N 114-115, enero-junio, 1982.

PIGLIA, Ricardo, “Teses do conto” in **Formas Breves**, São Paulo: Cia. das Letras, 2004. PUPO WALKER, Enrique (coord.), **El cuento hispanoamericano**. Madrid: Castalia, 1995.

RAMA, Angel (Otoño-Primavera 1979). **Argentina: crisis de una cultura sistemática**. In: *Revista de literatura hispánica*: N°. 10, Artículo 7.

RAMOS, Julio, **Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19**. Trad. Rômulo Monte Alto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROMANO, Eduardo. “Arlt y la vanguardia argentina”. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n°. 373 (julio), 1981.

ROMERO, José Luis, **América Latina: as cidades e as idéias**. Trad. Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. **Breve historia de la Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

ROMERO, Luis Alberto. **Breve historia contemporánea de la Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ROTKER, Susana. **La invención de la crónica**. México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

SAÍTTA, Sylvia. **El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt**, Buenos Aires, editorial DEBOLSILLO, 2000.

SARLO, Beatriz, **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007.

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

_____. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SCHWARTZ, J. **Vanguardia e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, J. **Las vanguardias latinoamericanas. textos programáticos y críticos**. Madrid: Cátedra, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOLÍS, César. “*Las aguafuertes porteñas*” de Roberto Arlt: la otra cara de la modernidad en el Buenos Aires de los años veinte y treinta”. Revista digital **La Siega**. 2006.

SOUSA, Gilda de Melo e. **Exercícios de leitura (O baile das quatro artes)**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

THÉRENTY, M-E et VAILLANT (dir). **1836, L’an I de l’ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin**, Paris, Nouveau Monde, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Obras de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 2ª. ed., São Paulo: EDUSP, 1996. (Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez).

_____. **Obra Imatura**. 3ª. ed., São Paulo: Martins, 1980.

_____. **O empalhador de passarinho.** Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.

_____. **Os contos de Belazarte.** 8ª. ed., Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.

_____. **Taxi e crônicas no Diário Nacional;** estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Poesias completas.** 6ª. ed., Livraria Martins Editora, Belo Horizonte, 1980.

Obras de Roberto Arlt

ARLT, Roberto. **Arlt fundamental.** 1ª ed. – Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.

_____. **El Jorobadito y otros cuentos.** 1ª.ed. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A., 2006.

_____. **Aguafuertes porteñas.** 1ª ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Gráficas del Centauro, 2014.

_____. **Águas-fortes portenhas seguidas de águas-fortes cariocas;** ensaio introdutório, tradução, compilação, nota biográfica e cronologia Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.